

# **TODOS OS POEMAS O POEMA – ANAIS**

**Organizadores:**

**Alexandre Curtiss  
Raimundo Carvalho  
Wilberth Salgueiro**

**Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal do Espírito Santo**

**PPGL**

# **TODOS OS POEMAS O POEMA – ANAIS**

**Alexandre Curtiss**  
**Raimundo Carvalho**  
**Wilberth Salgueiro**  
Organizadores

***Todos os poemas o poema – Anais***

**Vitória**  
**PPGL**  
**2013**

© Copyright dos autores, Vitória, 2013.

Todos os direitos reservados. A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja ela total ou parcial, constitui violação da LDA 9610/98.

**Universidade Federal do Espírito Santo**

Reitor: Reinaldo Centoducatte

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-graduação: Neyval Costa Reis Júnior

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Fabíola Padilha

Coordenadora Adjunta: Maria Amélia Dalvi

Revisão: Yasmin Zandomenico

Catálogo: Saulo de Jesus Peres – CRB12/676

Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes

Telefone: (27) 33352515

Telefax: (27) 33352800

E-mail: ppglufes@gmail.com

Site: [www4.letras.ufes.br](http://www4.letras.ufes.br)

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

T639 Todos os poemas o poema – Anais [recurso eletrônico] / Alexandre  
Curtiss, Raimundo Carvalho, Wilberth Salgueiro, organizadores. –  
Vitória : PPGL, 2013.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web:

<http://www4.letras.ufes.br/periódicos-e-publicações>

ISBN 978-85-99345-20-7

1. Literatura – Congressos. 2. Estudos literários – Discursos,  
ensaios, conferências. 3. Poesia brasileira – História e crítica. 4.  
Criação poética. I. Curtiss, Alexandre. II. Carvalho, Raimundo. III.  
Salgueiro, Wilberth.

CDU 82-1.09

---

Todos os poemas são um mesmo poema,  
Todos os porres são o mesmo porre,  
Não é de uma vez que se morre...  
Todas as horas são horas extremas!  
("Pequeno poema didático".  
Mário Quintana )

## SUMÁRIO

### 9 / APRESENTAÇÃO

#### 11 / [1850] / ELIZABETH BARRETT BROWNING

ELIZABETH BARRETT BROWNING'S 'SONNET XLIII': UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE TRÊS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS

Fernanda Cardoso Nunes / UERN

#### 16 / [1851] / GONÇALVES DIAS

NOSSA SOCIEDADE É MARABÁ. NÓS TAMBÉM O SOMOS: UMA ANÁLISE HERMENÊUTICA DO POEMA "MARABÁ", DE GONÇALVES DIAS

Eli Brandão, Julyanna Germano, Isabelly Lima / UEPB

#### 23 / [1888] / SOUSÂNDRADE

O GUESA: UM POEMA ROMÂNTICO

Pedro Reinato / USP

#### 32 / [1914] / FERNANDO PESSOA

ODE TRIUNFAL OU A CANÇÃO À MODERNIDADE

Luís Eustáquio Soares, Marcos Rocha Matias / UFES

#### 38 / [1917] / FERNANDO PESSOA

LEITURAS DA CONSTRUÇÃO DO EU E DE SUAS FLUTUAÇÕES EM "A PASSAGEM DAS HORAS", DE ÁLVARO DE CAMPOS/FERNANDO PESSOA

Danilo Barcelos Corrêa / UFES

#### 45 / [1935] / MURILO MENDES

OS MUROS TÊM A PALAVRA: NOTAS SOBRE O POEMA "MUROS", DE MURILO MENDES

Paulo Muniz da Silva / UFES

#### 52 / [1938] / MURILO MENDES

MURILO MENDES, POETA SEM FRONTEIRAS

Karina Bersan Rocha / IFES

#### 61 / [1940] / MANOEL DE BARROS

VOO PANORÂMICO SOBRE O NADA: A POESIA DE MANOEL DE BARROS

Ana Remígio / UERN

#### 69 / [1941] / DALCÍDIO JURANDIR

QUE SIGNIFICA A RECEPÇÃO DOS TEXTOS POÉTICOS? UMA EXPERIÊNCIA DE LINGUAGEM OU OS POSSÍVEIS DE DALCÍDIO JURANDIR

André Luis Valadares de Aquino, Gunter Karl Pressler / UFPA

**79 / [1944] / CABRAL, SNYDER, WILLIAMS**

CAMINHOS DE PEDRAS

Sara Novaes Rodrigues / UFES

**87 / [1950] / W. H. AUDEN**

SUJEITO, LINGUAGEM E REALIDADE EM “WORDS”, DE W. H. AUDEN

Angie Miranda Antunes / UFJF

**94 / [1953] / AUGUSTO DE CAMPOS**

O POEMA E A SÉRIE: UMA LEITURA DE AUGUSTO DE CAMPOS

Rafaela Scardino / UFES

**103 / [1956] / VINICIUS DE MORAES**

A POÉTICA DIVINA E LITERÁRIA EM “O OPERÁRIO EM CONSTRUÇÃO”, DE VINICIUS DE MORAES:  
LITERATURA E TEOLOGIA EM DIÁLOGO

Isabelly Lima, Julyanna Germano / UEPB

**109 / [1960] / DYLAN, CROSBY, NASH**

A POESIA DO ROCK, A POESIA NO ROCK: DIALOGISMOS

Daise de Souza Pimentel / UFES

**117 / [1966] / JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS PARA SE PENSAR O TEXTO LITERÁRIO COMO VISUALIDADE INTERNA

Ernesto de Souza Pachito / UFES

**126 / [1966] / ERNESTO CARDENAL**

A REESCRITA DA HISTÓRIA COLONIAL NICARAGUENSE EM *O ESTREITO DUVIDOSO*, DE ERNESTO  
CARDENAL

Renata Oliveira Bomfim / UFES

**135 / [1972] / CECÍLIA, QUINTANA, GULLAR, BRAGA**

O LIRISMO NO ESPELHO

Ana Maria Quirino / IFES

**142 / [1974] / RAUL SEIXAS, PAULO COELHO**

RAUL SEIXAS E PAULO COELHO: UMA PARCERIA ALTERNATIVA

Adriana Pin / IFES

**152 / [1977] / NICOLAS BEHR**

“DIREITOS, DIREITOS, HUMANOS À PARTE”: A VIDA NO ANDAR DE BAIXO EM VERSOS DE NICOLAS  
BEHR

Leandra Postay / UFES

**160 / [1978] / FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO**

GRAFISMOS DE UMA POÉTICA: FIAMA HASSE E A ESCRITA DO INEXPRIMÍVEL

Alexander Jeferson Nassau Borges / IFES

**171 / [1978] / ALEX POLARI**

AURORA MARIA NASCIMENTO FURTADO: O TESTEMUNHO POÉTICO DE ALEX POLARI EM “RÉQUIEM PARA UMA AURORA DE CARNE E OSSO” (1978)

Lairane Menezes / UFES

**181 / [1980] / FERNANDO TATAGIBA**

O POEMA E SEUS DISFARCES: ANÁLISE DE “O SOL NO CÉU DA BOCA”, DE FERNANDO TATAGIBA

Sarah Vervloet / UFES

**187 / [1983] / PAULO LEMINSKI**

A DÍVIDA INTERNA: HISTÓRIA E CHISTE NA POESIA-LIMIAR DE PAULO LEMINSKI

Lucas dos Passos / IFES

**195 / [1984] / GILBERTO MENDONÇA TELES**

A METAPOESIA DE GILBERTO MENDONÇA TELES

Alberione da Silva Medeiros / UFRN

**203 / [1987] / CAETANO VELOSO**

TOTALMENTE TERCEIRO SEXO TOTALMENTE TERCEIRO MUNDO TERCEIRO MILÊNIO: ANÁLISE DE “EU SOU NEGUINHA?” DE CAETANO VELOSO

Yasmin Zandomenico / UFES

**214 / [1989] / JOSÉ PAULO PAES**

PODE SER TUDO E AO MESMO TEMPO? – A REINVENÇÃO DA LINGUAGEM ATRAVÉS DA RELAÇÃO POESIA-INFÂNCIA

Bruna Pimentel Dantas, Luciana Fernandes Ucelli Ramos / UFES

**220 / [1991] / CAETANO VELOSO**

CIRCULADÔ DE FULÔ: A VIAGEM DE CAETANO VELOSO NA GALÁXIA DE HAROLDO DE CAMPOS

Judson G. de Lima / UFPR

**229 / [1997] / EUCANAÃ FERRAZ**

UMA LEITURA DO POEMA “XILO” DE EUCANAÃ FERRAZ

Fabiane Renata Borsato, Juliana Santos de Moura / UNESP

**234 / [1998] / REINALDO SANTOS NEVES**

AUTOBIOGRAFAR-SE COMO UM OUTRO: AUTOFICÇÃO EM MUITO SONETO POR NADA, DE REINALDO SANTOS NEVES

Nelson Martinelli Filho / UFES



## APRESENTAÇÃO

Buscando incrementar o debate acerca de temas que envolvem as suas três linhas de pesquisa (a saber: Poéticas da antiguidade e da pós-modernidade, Literatura e expressões da alteridade, e Literatura e outros sistemas de significação), o Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes – com área de concentração em Estudos Literários – organiza, anualmente, um evento de caráter plural em que se procura mobilizar pesquisadores de todo o país.

No evento ocorrido em outubro de 2012, sob o título “Todos os poemas o poema”, a ideia era realizar um encontro em que os trabalhos convergissem para o Poema, isto é, que os trabalhos se dedicassem, sobretudo, ao exercício de análise e de interpretação do texto poético. Não houve nenhuma orientação prévia específica quanto a correntes críticas, períodos literários, linhas de pesquisa ou perspectivas teóricas, metodológicas e epistemológicas. O Poema, portanto, de qualquer época e em qualquer língua, tendo ou não a palavra como suporte principal, poderia ser lido à luz dos mais diversos horizontes, que não somente o dos estudos literários.

E a expectativa foi plenamente alcançada: esse volume – que reúne alguns dos trabalhos então apresentados – comprova o êxito do evento. Pesquisadores de várias instituições do país (IFES, UEPB, UERN, UFES, UFJF, UFPA, UFPR, UFRN, UNESP, USP) aqui se encontram, entrecruzando suas pesquisas e suas leituras de poetas bem distintos no tempo e no espaço. Há estrangeiros, como os ingleses W. H. Auden e Elizabeth Barrett Browning, o nicaraguense Ernesto Cardenal, os portugueses Fernando Pessoa e Fiama Hasse Pais Brandão. Há poetas da canção, seja o rock de Dylan, Crosby e Nash, ou o de Raul Seixas e Paulo Coelho, ou ainda a MPB de Caetano Veloso. Há estudos sobre poetas do Oitocentos, como Gonçalves Dias e Sousândrade, sobre poetas concretistas e marginais, como Augusto de Campos e Nicolas Behr, e sobre poetas cujos poemas analisados são de safra relativamente recente – dos anos 1990, como Eucanaã Ferraz e Reinaldo Santos Neves.

Há análises comparativas (Cabral, Snyder, Williams; Cecília, Quintana, Gullar, Braga), análises de obras (Manoel de Barros, Gilberto Mendonça Teles, José Paulo Paes) e, na maioria, análises de poemas específicos (Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, João Cabral, Alex Polari, Paulo Leminski). Há, até, ensaios sobre narrativas (do amazonense Dalcídio Jurandir e do capixaba Fernando Tatagiba), a partir de pressupostos da estética da recepção e dos conceitos de gênero literário. Como se vê, é amplo – mas convergente – o leque que estes Anais comportam.

Na ocasião do evento, os trabalhos se agruparam nos seguintes cinco simpósios: Poemas em língua portuguesa; Poemas em tradução; Poema e(m) canção; Poesia experimental, visual, sonora, holográfica, multilíngue; e Teorias do texto poético. Aqui, nesta publicação, optamos por ordenar os trabalhos cronologicamente, considerando a data do poema ou do livro ou, quando necessário, do ano de estreia do poeta em pauta.

Assim como um poema lança mão de técnicas irrepetíveis e surge tantas vezes do imponderável, os ensaios se fazem de forma semelhante: jogando uma luz – inesperada – nas penumbras do verso, ou afim, que estava lá, quieto, só e mudo, no seu canto. Para os estudiosos do assunto, ler um livro em que se pensa o Poema de cabo a cabo é uma oportunidade – cada vez mais rara – de travar conhecimento com reflexões crítico-teóricas a um tempo múltiplas e singulares; para os leitores em geral, é uma ocasião para se deleitar com dezenas de obras poéticas e, de quebra, testemunhar que nem sempre um poema é algo tão misterioso, inalcançável e hermético como se imagina.

Queremos agradecer aos participantes do evento, aos participantes dessa publicação, em especial aos professores coordenadores dos Simpósios: Alexander Nassau, Douglas Salomão, Ernesto

Pachito, Lino Machado, Lucas dos Passos, Maria Amélia Dalvi, Maria Mirtis Caser e Mónica Vermes. De modo semelhante, agradecemos o apoio da então coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, prof<sup>a</sup> Leni Ribeiro Leite, dos secretários Wander Magnago Alves e Yasmin Zandomenico, das designers Anaíse Perrone e Ludmilla Nascimento e, *last but not least*, dos monitores: sem todos, os Poemas não seriam.

Alexandre Curtiss  
Raimundo Carvalho  
Wilberth Salgueiro  
(organizadores)

## ELIZABETH BARRETT BROWNING'S 'SONNET XLIII': UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE TRÊS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS

**Fernanda Cardoso Nunes**

Universidade do Estado do Rio Grande Norte

fernandacardosonunes@yahoo.com.br

### **Introdução**

A tradução literária, mais especificamente a tradução poética, é vista por muitos tradutores como uma das mais difíceis em termos de realização. Para muitos autores e poetas, a traduzibilidade do texto poético muitas vezes é vista como algo impossível de ser alcançado. Para poetas como Robert Frost, a essência da poesia é o que se perde na tradução de um texto poético. Já para Giacomo Leopardi, poeta italiano, as ideias de um poema seriam inseparáveis das palavras com as quais ele fora originalmente escrito, ou seja, da língua de partida. Para alguns teóricos, existem preocupações que devem ser levadas em conta quando se é proposta a tradução de textos poéticos: “a sonoridade, com o acento dos vocábulos, com o aspecto visual, com a harmonia das rimas, com o comprimento e o ritmo dos versos, com a composição das estrofes que representam seu conteúdo e forma ao mesmo tempo” (RÓNAL *apud* SIMÕES, 2010, p.73).

No entanto, podemos observar que a tradução constitui um ato de criação no sentido de transportar um universo cultural linguístico de um lugar para outro. Para tanto, deve-se levar em conta sempre o contexto cultural e a época de sua produção: “Cada tradutor realizará sua tradução condicionando o texto da língua de partida à realidade da língua/cultura de chegada, procurando ser fiel à intenção do texto da língua de partida e às intenções do autor ali expressas” (SIMÕES, 2010, p. 73).

### **Duas Traduções**

O presente trabalho visa analisar duas traduções para a língua portuguesa do soneto XLIII (também chamado de “How do I love thee?”) de autoria da poetisa inglesa Elizabeth Barrett Browning (1806 – 1861), utilizando as estratégias gramaticais, pragmáticas e semânticas definidas por Chesterman (2007), além de alguns dos procedimentos técnicos da tradução propostos por Barbosa (2004). Os tradutores são o poeta Manuel Bandeira e o professor e diplomata Sérgio Duarte. A do primeiro está no volume de poemas traduzidos de várias línguas, *Alguns poemas traduzidos* (2007), e a do segundo na antologia *Três mulheres apaixonadas: Gaspara Stampa, Louise Labé e Elizabeth Barrett Browning* (1999).

O soneto XLIII foi publicado originalmente no livro *Sonnets from the Portuguese* (1847). O título da coletânea de 44 sonetos por si só já contém uma referência à questão da tradução. Não é à toa que a autora a nominou dessa forma. Segundo Manuel Corrêa de Barros, ela o teria feito por influência do marido, o também poeta Robert Browning, como uma forma de evitar expor o casal excessivamente, visto que os poemas relatavam passo a passo toda a evolução do romance até a felicidade do amor consolidado através do matrimônio. Robert então lhe sugeriu que desse um título que indicasse tratar-se de traduções. Elizabeth acatou a sugestão, mas “achando certa semelhança entre os seus sonetos e os de Camões - (...) pela análise delicada do sentimento amoroso -, preferiu chamar-lhes ‘Sonnets from Portuguese’” (s/d, p.9). Segue abaixo o poema em sua forma original:

How do I love thee? Let me count the ways.  
I love thee to the depth and breadth and height  
My soul can reach, when feeling out of sight  
For the ends of being and ideal grace.  
I love thee to the level of every day's  
Most quiet need, by sun and candle-light.  
I love thee freely, as men strive for right.  
I love thee purely, as they turn from praise.  
I love thee with the passion put to use  
In my old griefs, and with my childhood's faith.  
I love thee with a love I seemed to lose  
With my lost saints. I love thee with the breath,  
Smiles, tears, of all my life; and, if God choose,  
I shall but love thee better after death.

É interessante notar que se trata de um soneto inglês, em que as 14 linhas são escritas seguidas; raras vezes aparecem agrupadas em duas estrofes desiguais e quase nunca em dois quartetos e dois tercetos, como é comum em língua portuguesa. Essa é uma das primeiras considerações a serem feitas aqui acerca da primeira tradução a ser analisada, a de Manuel Bandeira (2007, p. 69):

Amo-te quando em largo, alto e profundo  
Minh' alma alcança quando, transportada,  
Sente, alongando os olhos deste mundo,  
Os fins do Ser, a Graça entressonhada.

Amo-te em cada dia, hora e segundo:  
À luz do sol, na noite sossegada.  
E é tão pura a paixão deque me inundo  
Quanto o pudor dos que não pedem nada.

Amo-te com o doer das velhas penas;  
Com sorrisos, com lágrimas de prece,  
E a fé da minha infância, ingênua e forte.

Amo-te até nas coisas mais pequenas.  
Por toda a vida. E, assim Deus o quisesse,  
Ainda mais te amarei depois da morte.

Bandeira divide o soneto em estrofes, fazendo com que se assemelhe, pelo menos em forma, ao soneto em língua portuguesa. Trata-se de uma adaptação estilística talvez visando a uma menor estranheza por parte do leitor brasileiro. Segundo Chesterman, tal estratégia gramatical constitui uma mudança de esquema, ou seja, mudanças na tradução de esquemas retóricos, o que também não deixa de constituir filtro cultural.

Outro ponto importante a se ressaltar é a omissão do primeiro verso do texto de partida: "How do I love thee? Let me count the ways". Segundo Barbosa, a omissão constitui "em omitir elementos do TLO que, do ponto de vista da LT, são desnecessários ou repetitivos" (2004, p.68). Na realidade, ele alonga o segundo verso do original ("I love thee to the depth and bread than dheight") e o transforma em dois versos: "Amo-te quando em largo, alto e profundo/ Minh' alma alcança quando, transportada". Para Chesterman, tal

procedimento constitui uma mudança de informação, quando o tradutor adiciona informação relevante para o texto alvo.

No quarto verso da primeira estrofe, Bandeira atribui características do Simbolismo brasileiro ao grafar as palavras “being” e “grace” com letra maiúscula (“Ser” e “Graça”), o que constitui uma mudança de ênfase, ou seja, a ênfase é dada, segundo Chesterman.

Na segunda estrofe, temos mudança de explicitação (“love thee to the level of everyday's”), o “level of everyday's” é explicitado em “cada dia, hora e segundo”: e ainda a estratégia semântica da hiperonímia (“Most quiet need, by sun and candle-light”) é traduzida por “À luz do sol, na noite sossegada.”, “candle-light”, mais específico, “noite”, mais genérico”). Há ainda vários deslocamentos de unidade: “I lovetheepurely” – “E é tão pura a paixão” e omissões de diversos versos, como se pode observar na última estrofe:

With my lost saints. I love thee with the breath,  
Smiles, tears, of all my life; and, if God choose,  
I shall but love thee better after death.

Na tradução de Bandeira:

Amo-te até nas coisas mais pequenas.  
Por toda a vida. E, assim Deus o quisesse,  
Ainda mais te amarei depois da morte.

É interessante notar que o tradutor omite e acrescenta várias partes, utilizando-se das estratégias de mudança de explicitação e de informação, além de deslocamento de unidades. Para Ivo Barroso, ao traduzir Elizabeth Browning, “Bandeira optou pela ‘recomposição’ rilkeana, ou, ainda, pela paráfrase, (...) de modo que é um tanto difícil de se acompanhar os passos do original na tradução”.<sup>1</sup>

Com relação ao esquema de rimas, no texto de partida temos o esquema ABBAABBACDCDCD (interpolada); no texto traduzido temos ABAB ABAB CDE CDE (rima alternada ou cruzada), o que constitui uma mudança no esquema de rimas.

Vale observar que a tradução de Bandeira é considerada por muitos estudiosos uma espécie de “cânone” da tradução da obra da poetisa inglesa para a língua portuguesa.

A tradução de Sérgio Duarte (1999, p. 121) se apresenta também como uma contribuição para a divulgação da obra de Elizabeth Browning em português. No entanto, de acordo com o supracitado Barroso, Duarte enfrenta um sério confronto de suas traduções com as já existentes de Manuel Bandeira, que teria “iconicizado” quatro dos mais famosos sonetos de Browning, o que tornaria inevitáveis as comparações:

Como te amo? deixa me que te conte:  
Te amo quando em largo, alto e profundo  
Minh' alma alcança, se fugindo ao mundo  
Busca a origem do Ser, da Graça a fonte.  
De dia, ou quando o sol cai no horizonte,  
Amo do mesmo amor cada segundo:  
O puro amor modesto em que me inundo,  
O amor liberto de quem ergue a fronte.  
Eu te amo com a paixão que conhecera

---

<sup>1</sup>Disponível em: <http://gavetadoivo.wordpress.com/2011/02/22/tres-mulheres-apaixonadas/>. Acesso em 4 de novembro de 2011 às 16:02.

Nas velhas dores, e com fé tão forte  
Como a da infância; o amor que se perdera  
Com minhas crenças; te amo no transporte  
Do pranto e riso, e apenas Deus quisera,  
Mais te amarei ainda após a morte.

Observa-se que o tradutor mantém o verso inicial que é omitido por Bandeira, além disso, a estrutura do soneto inglês é conservada.

Nos versos iniciais, temos uma tradução quase literal do poema. Para Aubert *apud* Barbosa (2004, p.65), a tradução literal como sendo “aquela em que se mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando, porém a morfossintaxe às normas gramaticais da LT”. No entanto, Duarte se utiliza da mesma estratégia usada por Bandeira, grafando com letras maiúsculas as palavras “Ser” e “Graça”.

No sexto verso, “*candle-light*” é traduzida por “quando o sol cai no horizonte”, metáfora que se refere à noite, ampliando assim o campo semântico e utilizando a estratégia de hiperonímia apontada por Chesterman, também usada por Manuel Bandeira.

Nos versos seguintes temos várias mudanças de informação e de explicitação:

I love thee with the passion put to use  
In my old griefs, and with my childhood's faith.  
I love thee with a love I seemed to lose  
With my lost saints. I love thee with the breath,  
Smiles, tears, of all my life; and, if God choose,  
I shall but love thee better after death.

Tradução:

Eu te amo com a paixão que conhecera  
Nas velhas dores, e com fé tão forte  
Como a da infância; o amor que se perdera  
Com minhas crenças; te amo no transporte  
Do pranto e riso, e apenas Deus quisera,  
Mais te amarei ainda após a morte.

Observa-se também a mudança de informação (acréscimo) na tradução dos versos “and with my childhood's faith./ I love thee with a love I seemed to lose/ With my lost saints.”, onde se traduz por “e com fé tão forte /Como a da infância; o amor que se perdera /Com minhas crenças;”. Há uma mudança estrutural de oração e “my saints” é traduzido por “minhas crenças”, mais uma hiperonímia.

Com relação ao esquema rímico, Duarte consegue conservar o esquema de Browning, ou seja, ABBAABBACDCDCD (interpolada). O tradutor, portanto, está bastante atento às peculiaridades do estilo do texto fonte conseguiu reproduzi-las em sua grande maioria.

### Considerações Finais

A tradução poética permanece como fonte inesgotável para estudos. A obra tradutória de Manuel Bandeira atesta que sua contribuição foi fundamental para a introdução no sistema literário brasileiro de várias obras estrangeiras. Sua metodologia de tradução funde-se ao seu fazer poético chegando ele mesmo a dizer que traduzia bem os poemas que gostaria de ter escrito. Legado tradutório que merece ser revisado e investigado

com maior acuidade. Sérgio Duarte permanece atento às particularidades do texto da poetisa vitoriana e realiza uma tradução que tenta se aproximar ao máximo do texto fonte.

A obra de Elizabeth Barrett Browning, portanto, permanece acessível ao público leitor de língua portuguesa através das traduções desses dois tradutores que, cada um a sua maneira, contribuem para a divulgação da sua poesia em nosso âmbito literário.

## Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Alguns poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta*. 2a Ed. Campinas: Pontes, 2004.
- BROWNING, Elizabeth Barrett. *Sonetos Portugueses*. (Tradução de Manuel Corrêa de Barros). Lisboa: Relógio D'água, s/d.
- SIMÕES, Alan Caldas. "Manuel Bandeira: o Tradutor". In: *A MARGem – Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes*. Uberlândia, ano 3, n.6, p.72-84, jul./dez.,2010.
- STAMPA, Gasparaet al.. *Três mulheres apaixonadas: GasparaStampa, Louise Labé e Elizabeth Barrett Browning*. (Traduções, seleções e apresentação de Sérgio Duarte). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

## NOSSA SOCIEDADE É MARABÁ. NÓS TAMBÉM O SOMOS: UMA ANÁLISE HERMENÊUTICA DO POEMA “MARABÁ”, DE GONÇALVES DIAS

**Julyanna de Sousa Barbosa Germano**  
Universidade Estadual da Paraíba  
julybeis@yahoo.com.br

**Isabelly Cristiany Chaves Lima**  
Universidade Estadual da Paraíba  
belly\_bb@hotmail.com;

**Eli Brandão**  
Universidade Estadual da Paraíba  
elbrandy@uepb.edu.br

### Introdução

A partir da análise interpretativa do poema *Marabá*, do escritor Romântico Gonçalves Dias, focalizaremos a discriminação que sofre a personagem dentro de sua tribo e a rejeição que passa a sentir de si mesma a partir da aversão do outro. Para tanto, nos apoiaremos na teoria sobre identidade, discutida por Stuart Hall (2002), já que a personagem possui uma fusão de “eus” que desencadeia em um conflito interno e externo ao mesmo tempo, conflito este presente desde o seu próprio nome até a configuração social em que ela está inserida; trabalharemos, também, o conceito de cidadania apresentado por Manzini-Covre (2007), para refletir acerca dos direitos do cidadão, se Marabá os possui ou se dele é usurpada de alguma forma; mostraremos a ideia de sujeito, segundo Touraine (2004), e discutiremos acerca das sociedades modernas, de identidades múltiplas, híbridas e conflitantes. Na análise do poema priorizaremos, dentre outros pontos importantes, estudar os conflitos entre a personagem Marabá e o seu próprio eu, mostrando principalmente que, por ser fruto da relação entre o branco e o índio e por representar essa mistura, Marabá é desvalorizada e, com isso, passa a negligenciar seus valores e sua origem em função do outro. Ressaltaremos que Marabá pode representar a nossa condição humana multifacetada e a de nossa sociedade, que tem tantas facetas quantas as tem a personagem.

### Marabá: misturas, conflitos e rejeições

O Romantismo entra em cena, no panorama literário europeu, em um período de bastante inquietação e agitação política e social. Na América, o momento tem um pendor ao discurso nacionalista, uma busca por símbolos nacionais que apontem a nossa brasilidade. Haja vista que o período é de constantes lutas pela independência política das colônias à metrópole. Embora, salientemos, que a procura pelo local remeta a períodos anteriores, como prova a obra de Santa Rita Durão, *Caramuru*, por exemplo.

O poema-narrativo *Marabá*, do primeiro grande poeta do nosso Romantismo brasileiro, Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), foi produzido num contexto em que se buscava caracterizar a literatura da época, sobretudo através do nacionalismo, do indianismo e da descrição da natureza (cor local).

Gonçalves Dias, escritor maranhense que era filho de um comerciante português e de uma cafuza (mestiça de negro com índio), pode ter utilizado traços de sua biografia para compor o que mais tarde seria um dos seus mais importantes poemas indianistas. Talvez a



origem de seus antepassados fronteiriços tenha influenciado a escrita literária do autor e o nascimento da personagem Marabá que, posteriormente, por ele seria criada. A origem mestiça foi causa de grande frustração quando, em dado momento de sua vida, o escritor também fora rejeitado apenas por ser oriundo de certa “mistura”: a família da jovem Ana Amélia não aceitou seu pedido de casamento e, aparentemente, o poeta nunca se recuperou dessa recusa. Seus principais poemas amorosos têm origem nesse episódio.

Embora o poema indianista *Marabá* não apresente especificamente um contexto amoroso, remete a situações conflituosas que são, podemos dizer, conotativamente semelhantes às que viveram o seu escritor, o que não se torna uma constante para a escrita poética o fato da vida particular do autor exercer influência sobre o momento da criação, mas isso também não deve ser descartado.

Na composição do poema, observamos uma estrutura de versos cuja escanção não obedece a uma linearidade. Isso pode sugerir a natureza dinâmica em que os versos foram criados, o que aponta também para a temática que remete à diversidade, à mistura e à contradição nas quais a personagem Marabá está inserida; além disso, parece haver uma busca por certa liberdade de expressão e criação, explicitada nas linhas do poema. Estas características presentes no poema em pauta apontam para o desejo que o movimento Romântico tinha de romper com os parâmetros consolidados pelos estilos de época que lhes antecederam, embora salientemos que as temáticas presentes no Romantismo são retomadas, como a idealização da mulher, o indianismo, dentre outras.

Ao lermos o poema *Marabá*, direta ou indiretamente, observamos questões políticas e sociais na tessitura da obra. O título do poema já é porta de entrada para a temática da miscigenação em foco, além de nos guiar para o drama existencial da personagem, decorrente do significado do próprio substantivo marabá – mistura aborrecível entre esta gente. Assim, Gonçalves Dias mostra-nos as dobras que compõem a emergência do sujeito Marabá.

O poema *Marabá* nos envolve numa atmosfera de solidão, preconceito e rejeição, sentimentos que são deixados transparecer pela personagem que narra a sua história de amarguras, interagindo e dialogando com os seus próprios pesares e desilusões. O verso um da primeira estrofe muito nos revela a condição solitária em que se encontra Marabá: “Eu vivo sozinha; ninguém me procura!” (DIAS, 2002).

Marabá deixa de ser sujeito e passa a ser apenas um indivíduo desprovido de sua própria subjetividade, episódio que consiste num evento de ruptura, uma vez que Marabá foi destituída dos seus direitos, inclusive do direito de ter sua religião (acaso feita / Não sou de Tupã?), conforme veremos na estrofe inicial do poema:

Eu vivo sozinha, ninguém me procura!  
Acaso feita  
Não sou de Tupã!  
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:  
- “Tu és”, me responde,  
“Tu és Marabá!” (DIAS, 2002).

Depois de reconhecer a solidão em que se encontra, a personagem passa a se justificar ao outro quanto ao seu ser misturado. Marabá começa a apontar suas características, a mostrar seus predicados aproximando-os da natureza e comparando-os ao que esta tem de mais belo. Dessa forma, apresenta suas feições engrandecendo-as com o que está em sua volta, conforme observamos nos versos que se seguem:

- Meus olhos são garços, são cor das safiras
- Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;
- Imitam as nuvens de um céu anilado,
- As cores imitam das vagas do mar! (DIAS, 2002).

Apesar de usar de todos os artifícios para seduzir o outro, Marabá sente que não é correspondida. É assim que, a partir do olhar enojado do outro, a personagem passa a negar suas predicações natas e a desejar características outras que se distanciam de sua própria aparência física e, dessa forma, Marabá caminha para uma identidade una, identidade sem mistura:

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:  
 “Teus olhos são garços”,  
 Responde anojado, “mas és Marabá:  
 “Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,  
 “Uns olhos fulgentes,  
 “Bem pretos, retintos, não cor d’anajá!”(DIAS, 2002).

Nas estrofes que se seguem, observamos que Marabá se apresenta como ser misturado: branca e índia. Isso faz com que, a partir do olhar de repulsa que o outro lança sobre ela, contrapondo suas características e indo de encontro à sua natureza hibridizada, a personagem passe a almejar outra natureza, outra constituição que difere da sua própria. Dessa forma, torna-se perceptível que a personagem vai adquirindo certos preconceitos sobre si mesma, preconceitos advindos da relação dialógica com o outro, que sempre provoca nela uma resposta, resposta esta que leva a personagem a descrever suas características físicas em contraponto a como gostaria que fosse, de fato, sua aparência. Vale frisar desde já: aparência de identidade única já que a múltipla nos leva uma fusão de “eus” que pode nos chocar em relação a si e ao outro:

- É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
- Da cor das areias batidas do mar;
- As aves mais brancas, as conchas mais puras
- Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.

Se ainda me escuta meus agros delírios:  
 - “És alva de lírios”,  
 Sorrindo responde, “mas és Marabá:  
 “Quero antes um rosto de jambo corado,  
 “Um rosto crestado  
 “Do sol do deserto, não flor de cajá.”

- Meu colo de leve se encurva engraçado,
- Como hástrea pendente do cactus em flor;
- Mimosa, indolente, resvalo no prado,
- Como um soluçado suspiro de amor!

“Eu amo a estatura flexível, ligeira,  
 Qual duma palmeira”,  
 Então me respondem; “tu és Marabá:  
 “Quero antes o colo da ema orgulhosa,  
 Que pisa vaidosa,

“Que as flóreas campinas governa, onde está.”

- Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
- O oiro mais puro não tem seu fulgor;
- As brisas nos bosques de os ver se enamoram
- De os ver tão formosos como um beija-flor!

Mas eles respondem: “teus longos cabelos,  
“São loiros, são belos,  
“Mas são anelados; tu és marabá:  
“Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,  
“Cabelos compridos,  
“Não cor d’oiro fino, nem cor d’anajá, (DIAS, 2002).

Ao longo do poema, percebemos múltiplas vozes entrelaçadas ao discurso da personagem, nas quais se subentende o discurso do outro. Os sentimentos e as sensações descritos pela heroína são colocados como as próprias palavras do *outro* introduzidas em sua fala e revestidas inevitavelmente de algo novo de sua compreensão e avaliação. Nesse contexto podemos citar o conceito de polifonia descrito por Bakhtin (2008) ao estudar os *Problemas da poética de Dostoiévski*, um dos maiores inovadores no campo da forma artística. A polifonia está ligada à plenivalência e à multiplicidade de vozes e, por sua vez, está vinculada ao estudo do texto literário, especificamente ao romance, o que não impede que se manifeste também na poesia uma polifonia em curso, por conta da densidade da escrita e da própria forma como o tema se apresenta.

No desencadear da história, Marabá se percebe conflituosa consigo mesma ao reconhecer a situação em que se encontra diante dos demais que com ela convivem; a solidão, o abandono e o desprezo em que vive faz com que estabeleça um diálogo, uma conversa constante consigo mesma; um diálogo em que o eu sai de si e retorna para si (TAURINE, 2004):

“E as doces palavras que eu tinha cá dentro  
A quem nas direi?  
O ramo d’acácia na frente de um homem  
Jamais cingirei: (DIAS, 2002).

Tanto na estrofe anterior do poema quanto na última, percebemos que a personagem encontra-se destituída da possibilidade de casar-se com um dos guerreiros de sua tribo, de ser desvirginada por algum deles, devido a sua constituição e as suas origens, e isso se torna para ela um lamento inevitável e irremediável:

Jamais um guerreiro da minha arazóia  
Me desprenderá:  
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,  
Que sou Marabá! (DIAS, 2002).

Percebemos, assim, na leitura do poema que, de fato, Marabá exerce um esforço individual para entrar no mundo simbólico dos silvícolas e, dessa forma, apresenta os seus predicados “olhos são garços”; “rosto da alvura dos lírios”; “loiros cabelos”. No entanto, as características não agradam aos índios, porque ela não é nem indígena, nem europeia, mas marabá, mistura. Nessa perspectiva, o preconceito étnico começa a ser delineado nas linhas

do poema. As dicotomias metrópole/ colônia, português/ índio, Portugal/ América começam a ser vistas como fronteiras que não podem ser ultrapassadas e, caso sejam amalgamadas, para desenhar-se em uma nova fronteira, há rejeição, preconceito, marginalização instaurados.

Augé (2010), no capítulo “A noção de fronteira”, faz-nos perceber que atravessar fronteiras traz consequências para seus autores, e Gonçalves Dias, através da sua personagem ficcional, nos faz ver essa realidade por meio das camadas textuais. Realidade que pode causar até nojo ao diferente e que, possivelmente, parte da sociedade brasileira de meados do século XIX passou, com o preconceito sofrido, a lusofobia que acarretava o silenciamento não do externo, nem do interno, mas do híbrido, do fragmentado, do heterogêneo, de Marabá. A concepção de fronteira de que trata Augé (2010, p.19) em sua obra *Por uma antropologia da mobilidade* também merece destaque em se tratando do poema *Marabá*. Primeiramente, a noção que se tem sobre fronteira, e que é a apresentada pelo autor, consiste em demarcar certas oposições: “Ora, no essencial, essa atividade constitui em opor categorias como o masculino e o feminino, o quente e o frio, a terra e o céu, o seco e o úmido, para simbolizar o espaço compartimentando-o”. Nesse contexto é possível inserir a personagem Marabá, que nasce a partir da vivência entre o índio e o europeu e estabelece essa fronteira entre esses povos, entre ela e sua gente e, principalmente, entre ela e o seu próprio eu.

Nestes versos, vemos implícito o extermínio que não só ocorria de forma unidirecional. Ou seja: do colonizador ao colonizado. Vemos a ordem invertida. Marabá na posição de sujeito, que vê nos olhos dos autóctones o desprezo, sente ainda que a virgindade e, em consequência, a esterilidade será ponto culminante de sua exclusão, não reconhecimento e negação de sua cidadania, por não ter direitos, ser discriminada e não poder perpetuar a sua semente. Tudo isso faz com que a melancolia seja elevada a um alto nível, fazendo com que ela apele até a religiosidade: “Acaso feitura/ Não sou de Tupã?” (DIAS, 2002).

Em sua obra *O que é cidadania*, Manzini-Covre (2007, p.11) descreve o conceito de cidadania como sendo “o próprio direito à vida no sentido pleno”. Essa teoria nos possibilita perceber o quanto Marabá se encontra totalmente destituída da possibilidade de constituir-se cidadã em sua comunidade, na medida em que é apontada entre os seus como diferente, sofrendo discriminação de raça, credo e cor; além de que Marabá não tem o direito de expressar-se livremente e, da mesma forma, o dever de cumprir as normas e propostas elaboradas e decididas coletivamente, por exemplo.

Os traços característicos da personagem são expostos no decorrer do poema e o seu anseio por vê-los modificados também: ora seus olhos são garços, verde-azulados, mas ora ela os quer pretos cintilantes; seu rosto é alvo, branco, mas ela o quer corado, vermelho, tostado pelo sol; seus cabelos são loiros e cacheados, mas ela os quer bem lisos. Pode-se dizer que Marabá está vivendo uma “crise de identidade”. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2002, p.09) discute acerca do posicionamento de alguns teóricos que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, graças a uma série de transformações que têm fragmentado e abalado diversas esferas da sociedade, inclusive o próprio indivíduo, que tem perdido a ideia de si próprio como sujeito integrado. Marabá perde esse “sentido de si” estável e vive, portanto, o que algumas vezes é chamado deslocamento ou descentralização do sujeito. Sua crise identitária se explica, pois, pelo fato de estar deslocada ou descentrada tanto do seu lugar no mundo em que vive com os seus, quanto de si mesma.

Em sua obra já citada, Stuart Hall (2002) apresenta, ainda, três distintas concepções a respeito da identidade: a do sujeito do Iluminismo, unificada, centrada e advinda de si mesma; a do sujeito sociológico, formada na “relação”, na interação; e, por último, a do sujeito pós-moderno, conceituado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. Dessa forma, pode-se considerar Marabá como integrante desse último grupo que apresenta uma identidade instável, móvel, que não é unificada em torno de um “eu” coerente.

## Conclusão

Marabá enfrenta o preconceito que sente o povo de sua tribo em relação a ela, ao seu jeito, à sua personalidade, ao seu gosto, às suas preferências, talvez, à sua aparência física, seus traços característicos, sua cor, seu cabelo, seus olhos, dentre tantos outros fatores que causam estranheza e repúdio nos outros. Essa aversão que a personagem causa resulta na repulsa que ela passa a sentir de si mesma. Marabá se deixa preconceituar e influenciar pela voz do outro, pela opinião do outro, e passa a negligenciar seus valores, suas diferenças, suas misturas. Ela passa a se negar, a se anular pelo e em função do outro.

Assim, por meio desse poema americano/ indianista, podemos observar as várias dobraduras de viés nacionalista, como também as variadas formas de brasilidade que compõem a nossa identidade, que de um lado é negada a favor de uma unidade, como em *Marabá* e, do outro, é confirmada a diferença, a alteridade, como pode ser visto em outros poemas de Gonçalves Dias e em outros escritores. Portanto, podemos dizer que obras de dois séculos atrás ainda têm muito a nos acrescentar, visto que podemos vislumbrar o inovador presente na tradição, que podem ser lidas à luz da pós-modernidade. Além disso, o poema pode ser um veículo facilitador para a abordagem em sala de aula de temas recorrentes tanto no próprio ambiente escolar quanto fora dele, como o preconceito, a discriminação, o *bullying*, dentre outros; além da interdisciplinaridade com outras áreas do conhecimento, como a História, a geografia, a sociologia etc., ou até com a própria literatura, quando usamos o método de estudo comparativo para fazer um contraponto entre textos da mesma época que compartilham da mesma temática indígena, como é o caso do romance indianista “Iracema” do escritor romântico José de Alencar; ou, ainda, quando aproximamos comparativamente contextos de outros momentos e épocas literárias, como o Modernismo (1922), por exemplo, do qual podemos citar a obra “Macunaíma”, do escritor Mário de Andrade, que também aborda a temática da miscigenação e de questões identitárias. Marabá pode ser estudada como a ‘Macunaíma’ do século XIX.

Essas várias possibilidades de interpretação e leitura da obra confirmam a mistura pela qual Marabá é formada, mistura à qual sempre estará presa, por mais que tente negar ou fugir desta realidade que lhe pertence. Marabá é resultado de uma mistura, de uma heterogeneidade, de uma complexidade. Marabá representa essa mistura que somos todos nós; ela é eclética assim como nós também o somos; ela é híbrida e apresenta um pouco de cada povo, de cada cultura; ela mesma se sente perdida diante de suas múltiplas identidades, não se aceita, não se reconhece; rejeita a si mesma, despreza a si mesma; ela própria se deixa inferiorizar e subalternizar. E quantas vezes já não o fizemos; quantas vezes não fomos e ainda somos “aborrecíveis entre essa gente”... Ou simplesmente renegamos quem somos nós apenas por sermos Marabá... Marabá somos todos nós e todos nós somos Marabá. Nossa sociedade é Marabá, e nós também o somos.

Por ser fruto da relação entre o branco e o índio e por representar essa mistura, Marabá é desvalorizada e, com isso, passa a negligenciar seus valores e sua origem em

função do outro. Assim, Marabá pode representar a nossa condição humana multifacetada, aliás, a nossa sociedade tem tantas facetas quanto as tem Marabá.

## Referências

- AMARAL, Emília; FERREIRA, Mauro; LEITE, Ricardo; ANTÔNIO, Severino. *Novas Palavras: literatura, gramática e redação*. São Paulo: FTD, 1997, p. 48-55.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010, p. 10-26.
- BAKHTIN, M.M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- DIAS, Gonçalves. Marabá. In: *Poesias completas*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- MANZINI-COVRE, Maria de Lourdes. *O que é cidadania*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 07-15.
- TOURAINÉ, Alain. *A busca de si: diálogo sobre o sujeito*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 95-105.

## O GUESA: UM POEMA ROMÂNTICO

**Pedro Renato**

Universidade de São Paulo (USP)

preinato@gmail.com

Sousândrade estabeleceu uma das obras mais singulares do romantismo brasileiro. *O Guesa*, sua obra mais conhecida, é um poema narrativo longo, com treze cantos escritos durante a segunda metade do século XIX. Essa obra chama a atenção por sua forma arrojada, estabelecida por uma poética reflexiva, na qual os limites ou regras formais rígidos são diluídos.

Objetivamente, a autonomia dos românticos em relação às formas artísticas não se deu por meio de criações divinas nunca antes utilizadas. Mas a grande conquista que legaram à modernidade foi a destruição dos limites entre as formas de arte. Segundo Benjamin:

(...) não compreendiam, como a *Aufklärung*, a forma como uma regra de beleza da arte e sua observância como uma pré-condição necessária para o efeito agradável e edificante da obra. A forma mesma não valia para eles nem como regra nem como dependente de regras (1993, p. 82)

A arte reflexiva romântica busca um meio de superar de maneira crítica as regras da arte, não as compreendendo mais como sinônimo de beleza estética. A superação dos limites dos gêneros vem justamente de sua fusão. O meio que permitirá ao artista criar uma forma mais “original” de arte é a ironia. Friedrich Schlegel já indicava o caminho que a poesia romântica deveria trilhar no seu famoso “Fragmento 116”, da revista *Athenäum*:

[...] é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie sólida, matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. [...] Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre novo potenciando e multiplicando essa reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. [...] O gênero poético romântico esta em devir; sua verdadeira essência é mesmo de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, o que arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica (1995, p. 64-65).

Se a reflexão artística se manifesta em sua forma, a objetivação da forma se dá pela ironia romântica, isto é, uma crítica da arte e do mundo no interior da obra. A declaração de Schlegel de que a poesia romântica está em devir, em formação, e jamais poderá ser apreendida por uma teoria, remete ao movimento da reflexão crítica infinita (“como numa série infinita de espelhos”). Isso favorece tanto a formação de uma arte heterogênea — e dada a incorporação dos diversos gêneros no interior de uma obra de arte (é só pensar na tragicomédia, por exemplo) — como a destruição de uma poética presa a padrões moldados pelos antigos. Os pressupostos do “Fragmento 116” podem ser relacionados às palavras de Octavio Paz sobre a constituição da modernidade que, segundo ele, baseia-se em três características: “heterogeneidade, pluralidade de passados e estranheza radical” (1984, p. 18).

A heterogeneidade da arte romântica deriva do fato de que a arte moderna assenta-se numa permanente ruptura consigo mesma e com a tradição, já que, para se estabelecer, cada novo artista e cada novo estilo, tende a romper com a convenção estética estabelecida. Deriva ainda da possibilidade de cada artista estabelecer suas próprias leis de criação ou sua própria maneira de utilizar as leis artísticas. Essa permanente ruptura gera uma pluralidade de passados: “não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos [passado e presente], [a arte moderna] afirma que esse passado não é único, mas sim plural” (p. 18). E a estranheza radical fica por conta das criações artísticas que rompem com a hegemonia de um estilo ou conceito estético, propondo vários horizontes artísticos.

*O Guesa* manifesta o poder da reflexão e da imaginação artística acerca de sua matéria e de sua forma, constituindo-se como uma obra eminentemente romântica. Seguindo os desígnios de sua natureza reflexiva, Sousândrade propõe uma obra que não só reúne as possibilidades ilimitadas de uma forma fragmentada (nos seus mais variados níveis), como também estabelece uma reflexão extremamente aguda sobre os temas que figura em sua obra.

A acusação da crítica de que Sousândrade não teria domínio da forma literária torna-se infundada quando se pensa sua produção nos termos da estética romântica. A suposta informalidade de sua obra que os críticos apontam é, na verdade, um elemento compositivo que permite o poeta passar a aparência informal. Para João Adolfo Hansen, a informalidade

[...] pode ser pensada como máquina muito eficiente que prevê inclusive o próprio emperramento, e cujo efeito máximo, quando funciona é o de fazer crer que não há efeito, nem funcionamento e, mais, que não há máquina, apenas “eus” na comunhão do “nós” da ideia. A informalidade dos procedimentos técnicos e dos efeitos imaginários é, enfim, resultado de procedimentos técnicos aplicados como aptidão de um modelo cultural de produção/consumo da poesia como ausência de técnica e espontaneidade (Hansen, p. 19).

Sousândrade constrói sua obra aparentemente sem uma forma definida pelos padrões previamente conhecidos nos manuais de retórica, valorizando a informalidade poética. Seus versos não são isométricos, o ritmo de sua poesia é disforme, suas metáforas muitas vezes são incompreensíveis, visando mais ao efeito visual que semântico, carregando sua poesia de hipérbatos, anástrofes, ablativos absolutos. Além disso, a informalidade poética deriva da apropriação da lenda do músico do Guesa cansada com a expressão de seus dramas pessoais e seu ideal democrático-republicano, tudo isso, formando um mosaico estranho ao leitor acostumado aos “bellos sons da orchestra”. Para o leitor brasileiro



familiarizado com certo tipo de poesia romântica, a de Sousândrade pode não ser tão interessante.

Partindo da ideia de uma forma poética programaticamente informal que busca expressar tanto a subjetividade do artista quanto potencializar os temas desenvolvidos, deve-se analisar pormenorizadamente quais são os pressupostos estéticos que baseiam a produção sousandradina. Segundo o poeta, a forma adotada em *O Guesa* é o traço de seu pensamento, ou, se se pode dizer, a expressão de sua reflexão. No entanto, ele ressalta várias vezes, como se nota nos textos citados, que a objetivação de sua reflexão ocorre de maneira imperfeita, por “formas externas rudes, bárbaras ou flutuantes”. Vale ressaltar a lucidez de Sousândrade na concepção formal de sua obra quando ele revela os procedimentos objetivos que utiliza para realizá-la, desmistificando a ideia de uma obra composta simplesmente por um arroubo de sentimentalismo ou irracionalismo.

Faz-se notória a preocupação do poeta em relação à metrificação que ele deve utilizar em *O Guesa*, buscando um verso que não contempla o caráter musical, mas sua reflexão. No seu programa estético, ele declara que utiliza

[...] o metro que menos canta, e que como se até lhe fosse necessária a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade sua dá aos pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual — nessa harmonia íntima de criação, que experimentando no meio do oceano e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influi do que pelas formosas curvas do horizonte — ao esplendoroso dos quadros quisera de antepor o ideal da inteligência (2003, p. 485).

Como se observa, o desprezo do poeta pela musicalidade de seus versos fica evidente nesse excerto, ao buscar apenas o verso que menos canta. A adoção da monotonia dos sons aproxima sua poesia da dicção da prosa e tem o propósito de aferir à reflexão mais força, concorrendo para atingir a “plenitude intelectual”. Vale destacar que a plenitude intelectual apontada concorre para afirmação de sua individualidade, primando pelo “sentimento que em nossa alma influi”, ou pela pretensão de “antepor o ideal da inteligência” aos mais diversos elementos do mundo exterior.

Em parte do canto V, Sousândrade desenvolve uma primeira reflexão sobre a forma poética de *O Guesa* e, conseqüentemente, sobre a sua recepção, demonstrando uma íntima relação entre a forma e o conteúdo da narrativa da lenda muísca<sup>1</sup>.

A partir dessa lenda, Sousândrade busca elementos poéticos adequados para narrá-la. O poeta preocupa-se em construir sua narrativa conservando a “essência selvagem” da história. Segundo ele, se a sua narrativa fosse mediada por elementos “exteriores”, a

---

<sup>1</sup> De acordo com essa lenda, o jovem Guesa foi oferecido em sacrifício ao filho do deus solar *Bochica*, uma das divindades mais importantes da cultura muísca. Quando criança, o jovem escolhido para cumprir essa missão era tirado de sua família e conduzido ao templo solar de *Sagamoso*, onde era educado e preparado para o sacrifício. Ao completar 15 anos, o Guesa devia refazer a trajetória pela via sagrada (o *Suna*) realizada por Bochica. De acordo com a lenda, esse trajeto tem extrema importância para o povo muísco, pois Bochica peregrinou pelos povoados da região de Bogotá para transmitir as práticas religiosas e civis até então desconhecidas. Quando o Guesa terminava sua peregrinação pela via sagrada, era imolado pelos sacerdotes do filho do deus solar (denominados *Xeques*) e o seu coração era arrancado e ofertado ao sol. Esse ritual tinha como fim propiciar o equilíbrio entre o povo muísco e suas divindades. Quando o Guesa cumpria o seu destino, outro menino era escolhido para se tornar um novo Guesa, dando continuidade, assim, ao ritual sagrado.

essência da lenda poderia ser destruída. Por isso, o canto V aponta que a forma ideal para narrar o périplo do Guesa seria oriunda de um “trato” firmado entre o poeta e a personagem principal da lenda:

— Vós, que na lenda, do princípio, vistes  
O bello, embora a fórma extravagante,  
O tractado firmai da paz, que existe  
Entre vós, o cantor e o Guesa errante:  
(Canto V, p. 101)

O “trato” entre o poeta e a personagem principal estabelece uma unidade “harmônica” (ou pacífica) entre a forma e o conteúdo. Observa-se que a beleza da lenda é contrastada por uma forma classificada como “extravagante”, supostamente própria dessa narrativa. Os versos seguintes descrevem como se constitui essa “extravagância” e a sua relação com o tema:

[...]  
Elle afinou as chordas de sua harpa  
Nos tons que elle somente e a sós escuta;  
Nunca os ouviu dos mestres — se desfarpa  
Talvez por isso a vibração d’inculta  
No vosso ouvido. Que aprender quizera,  
Sabem-n’o todos — Lêde lettras sestras  
Quando fóra das leis tambem: quem dera  
Que o fizésseis! e os bellos *sons* da orchestra  
Não vos levaram ao desdém tão facil  
Pelos *gritos*, que estão na natureza:  
Desaccordes, talvez; d’esp’rança grácil,  
Talvez não; mas, selvagens de pureza!  
E porque o sejam, palmas que arrebentem  
De si mesmas nos cumes aos espaços,  
Resulta *insurreição*, que as deshalentem  
Céus e que a raios quebrem-lhes os braços?  
Aos esplendores da arte desaffeito,  
Dos montes o escholar e das estrellas,  
Traja apenas sandalia e manto (ao geito  
Do Inca), mas de oiro puro e pedras bellas,  
Pois elle continúa, á propria fórma  
Do barbaro dominio, a rósea fita  
Ou já da historia a lámina, ou a norma  
Da saudade, a tragedia ou a vindicta.  
Vel-o-heis do amor o sempre afortunado;  
A agua mais *crystallina*, os mais rubentes  
Fructos são d’elle, os divinaes presentes  
Do aureo templo do Sol — pobre Leonardo,  
Que acceitando os dons, que eram-lhe devidos,  
E agradecendo aos céus de os dar tão doces,  
Viu na terra os seus dias denegridos  
Pela inveja dos homens — e aos ferozes  
Brados vãos, percorrendo Suna ao largo,  
Ao em tórno do mundo, após, então  
Vertido todo o pranto negro e amargo,  
Lhe arrancarem vereis o coração.  
(Canto V, p. 101-2)

Como se observa, a constituição da “extravagância” poética decorre da “afinação” distinta da harpa do poeta, a que entoaria uma vibração única que “elle somente e a sós escuta”. Esse verso supõe uma originalidade formal no poema *O Guesa*, visto que a “afinação” empregada na narrativa é única, pois somente o poeta é capaz de ouvi-la e, por consequência, o único que pode reproduzi-la. Sendo assim, o termo “extravagância”, cunhado para classificá-la, poderia ser substituído por “original”, no que concerne à questão da forma poética. Nos versos seguintes, o caráter da narrativa é reforçado pela declaração de que os sons entoados por sua harpa o poeta “nunca os ouviu dos mestres”,<sup>2</sup> ou seja, da tradição literária simbolizada aqui pelos “mestres”.<sup>3</sup> Atenta-se para os seguintes aspectos da relação desses versos: o primeiro refere-se a uma “afinação” (ou forma) que só o poeta conhece. O outro complementa a ideia do verso anterior, reforçando que a diferença do modelo empregado nessa produção não se baseia em princípios estéticos consagrados pela tradição literária. Esses versos indicam, ainda, o processo criativo por trás dessa produção, que se basearia na subjetividade do poeta.

Levando em conta a natureza da lenda muísca selvagem e a sua subjetividade, Sousândrade entendeu que podia criar uma obra “selvagem” a partir de ambas, como sugerido no “trato” entre a sua forma e o seu conteúdo. Porém, essa relação deverá ser aprofundada mais adiante, a fim de demonstrar que nem tudo é tão harmônico quanto parece.

No canto V, Sousândrade estabelece uma oposição entre a forma empregada em sua obra e a dos “mestres”. Esta é classificada como “culto”, e a primeira, como “inculto”. A comparação remete ao debate estabelecido pelos românticos entre as regras artísticas do romantismo e do classicismo. Esse debate decorre do fato de os românticos não aceitarem a imposição prévia das regras da poética antiga.

Os românticos e sua arte “moderna” — eminentemente reflexiva — trataram de estabelecer princípios de criação artística regidos não mais por modelos preestabelecidos, mas como indicado acima, pela subjetividade, entendida como imaginação artística e reflexão. Porém, isso não quer dizer que a obra de arte romântica não possua uma forma, mas, diferentemente da arte antiga, ela nasce com a obra de arte, tornando-se única. A arte romântica não buscava oferecer harmonia ou perfeição, mas tão-somente expor o sentimento de anarquia em relação às formas artísticas e à busca incessante para abalar o gosto do público.

Esse debate foi absorvido por Sousândrade em sua obra justamente na comparação entre o “culto” e o “inculto”. O primeiro termo remete à arte dos neoclássicos, cujas características são metaforizadas por meio dos “belos sons da orchestra”, evidenciando tanto seu aspecto rígido como forma quanto seu caráter elevado, “culto”. As regras da

---

<sup>2</sup> Os versos “[...] afinou as chordas de sua harpa/ Nos tons que elle somente e a sós escuta/ nunca ouviu dos mestres [...]” propõem um diálogo entre *O Guesa* e a obra de um autor bastante apreciado por Sousândrade: Lord Byron. Em sua obra *A peregrinação de Childe Harold*, Byron também sugere a insurgência à tradição por meio de uma melodia única: “[...] Sua harpa toma, donde às vezes solta,/ Quando crê que não pode ser ouvido,/ Melodias, que nunca ele aprendera:/ Já vão os dedos seus ferir as cordas [...]”.

<sup>3</sup> A expressão “mestres” refere-se aos autores que serviram de inspiração para muitos românticos brasileiros e de modelo para suas produções. Na segunda *Memorabilia* ele chama de “mestres da forma” autores como Homero, Dante, Shakespeare, Lamartine e Byron. A insurgência contra os mestres decorre da prática de muitos românticos de terem na obra destes uma fórmula para desenvolverem suas produções limitando-se a uma cópia, o que não contribuiria com a ideia de Sousândrade de realizar uma obra original.

produção neoclássica servem de pano de fundo para a demonstração dos elementos utilizados na narrativa sousandradina, que se vale de outra estrutura.

Deve-se esclarecer que o termo “inculto”, no âmbito da obra sousandradina, não significa sem cultura, mas dotado de uma cultura diferente da europeia e de suas convenções. Pelo termo o poeta pretende justificar a estrutura “extravagante” de sua produção perante as demais, aproximando-a da essência “selvagem” da lenda. Como se verifica no canto V, ele associa os sons de sua harpa aos “gritos que estão na natureza:/ Desaccordes, talvez d’esperança grácil/ talvez não, mas selvagens de pureza”. Supostamente, a forma poética de “desaccordes” aproxima-se do estado primitivo do índio da lenda muísca, assemelhando essa objetivação formal aos “gritos” que são “selvagens de pureza”. Os desacordes sousandradinos são de uma beleza incaica (se assim podem ser chamados), aparentemente bárbara, mas em sua essência, rica e bela. A partir das vestes da personagem principal do poema, cria-se uma metonímia para demonstrar a beleza rústica que estaria presente também em sua obra: “Traja apenas sandália e manto (ao geito/ Do Inca), mas de oiro puro e pedras bellas [...]”. O poeta atribui uma “aura selvagem” à sua obra, afirmando, assim, seu aspecto “inculto”. A afirmação da obra sousandradina como “selvagem” ou “inculta” pode ser encarada como o primeiro indício da consciência do poeta acerca da força indomável da natureza. Como se sabe, os românticos compreendiam a natureza como fenômeno irracional, ainda não domesticado pela ciência nem contaminado pela sociedade. Daí Sousândrade entende que, para narrar uma lenda indígena, o meio mais adequado deveria ser uma forma que se aproximasse da natureza selvagem, irracional ou, como ele próprio define, “inculta”.

O canto V amplia a discussão sobre essas duas formas no momento em que se discute a recepção. Como demonstrado, a forma empregada por Sousândrade em sua poesia é metaforizada pelo som da harpa e soa ao ouvido de seus receptores como “inculta”. Os motivos destacados pelo poeta como fomentadores da compressão dos desacordes de sua produção decorrem da não familiaridade do público com formas poéticas distintas das convencionais. Sousândrade ressalta que é necessária a leitura de “letras sestras” ou não convencionais para que o leitor amplie sua capacidade de apreensão de novas formas poéticas. De acordo com a hipótese que se infere de suas colocações, os leitores não teriam conhecimento de diferentes tipos de composições literárias além das convencionais, o que gera “desdém” em relação a obras que delas fujam.

Nos versos seguintes, observe a metaforização do enfrentamento de Sousândrade com os críticos que condenaram sua obra por sua suposta “ausência de regras formais”:

[...]  
Pela inveja dos homens — e aos ferozes  
Brados vãos, percorrendo Suna ao largo,  
Ao em tórno do mundo, após, então  
Vertido todo o pranto negro e amargo,  
Lhe arrancarem vereis o coração.  
[...]

(Canto V, p. 102)

O poeta vale-se da figura da personagem principal de sua narrativa — o Guesa — e de seu périplo para explicitar a negatividade dessas críticas. Tomando a figura do Guesa como *persona*, Sousândrade expõe sua trajetória artística (o *Suna* que aqui não se trata da estrada da lenda, mas o “em torno do mundo”) ao ataque dos críticos (*Xeques* — sacerdotes que

guiam o Guesa para seu sacrifício). Nos versos finais destaca-se que seu processo de criação artístico é subjetivo, ou melhor, um “dom”, o que permite a Sousândrade classificar suas obras como “divinaes presentes”. A reação dos críticos-xeques diante de sua produção é o “sacrifício”, tal como sofre o Guesa no final de sua jornada. A ferocidade da crítica contra a produção sousandradina explicita-se nos seguintes versos: “viu na terra os seus dias denegridos/ pela inveja dos homens — e aos ferozes/ Brados vãos, [...] / Vertido todo o pranto negro e amargo,/ Lhe arrancarem vereis o coração”.

Contudo, mesmo com o “sacrifício” de sua obra, o poeta toma seu trabalho como uma profissão de fé, visto que, ainda assim, ele não se deixa abater e continua sua missão com suas habilidades artísticas e perseverança, como ele próprio declara: “Pois elle continúa, à própria fôrma/ Do bárbaro domínio”.

A discussão sobre a forma colocada no canto V de *O Guesa* é estendida para a sua segunda Memorabilia (p. 482), de 1876. Sousândrade, assim como no canto V, apresenta uma sistematização dos elementos poéticos que compõem *O Guesa* e suas demais obras<sup>4</sup>.

Essa *Memorabilia* pode ser dividida em dois momentos, similar aos utilizados no canto V: no primeiro o poeta dedica-se a refletir sobre a forma empregada em *O Guesa*. Já no segundo estabelece-se uma visão crítica acerca da arte nacional e também sobre a recepção de sua obra:

[...] Compreendi que tal poesia, tanto nas ásperas línguas do norte como nas mais sonoras do meio-dia, tinha de ser a “que resiste toda no pensamento, essência da arte”, embora fossem “as formas externas rudes, bárbaras ou flutuantes”.

*O Guesa* nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual — nessa harmonia íntima de criação que experimentamos no meio dos oceanos e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influi do que pelas formosas curvas do horizonte. Ao esplendoroso dos quadros quisera ele antepor o ideal da inteligência.

Na modéstia, pois *O Guesa errante*, as “galas e formosuras do artista, a enfeitar a ideia”, tanto seria nocivo à sua mesma ideia. Além disso o autor creu sempre que todo o poeta, sob pena de escravidão e morte, deve ser o que ele é, e não o que o aconselham a ser. Nocivo à nudez, ao sentir profundo, à longa harmonia de uma lenda em doze cantos, fora esse deslumbramento das formas tão necessário, belo é nos poemas-romances de V. Hugo — sombras e clarões fascinadores, melodias de Bellini que nos arrancam a alma, porém momentâneas.

[...] Ora, todas essas generosas naturezas não me ensinaram a fazer verso, a traçar os contornos da forma, a imitar *vox faucibus* o seu canto, porém, a uma coisa somente: ser individualidade própria ao próprio modo acabada — enamorada e crente em si própria.

Ser absolutamente eu livre, foi o conselho único dos mestres e longe de insurreicionar-me contra eles, abracei de todo coração os seus preceitos. Pode, aquilo que for feito, ficar imperfeito, e será, talvez; mas tendo que estes adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém por lhes haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro — contanto que voem elas em firmamento distinto e derretam-se aos raios solares. Deixem-nas pois à sua forma original: forma que é o

---

<sup>4</sup> A relação dos elementos expressos nessa *Memorabilia* e nas demais obras de Sousândrade não é objeto desse trabalho, suscitando uma pesquisa futura mais aprofundada sobre esse tema.

traço deixado pelo pensamento, e que vereis ainda ser a única absolutamente verdadeira[...].

É porque me quer parecer a falta de ciência e meditação o motivo da nossa literatura não ter podido ainda interessar o estrangeiro. Até a nossa ortografia portuguesa não se entende entre si; a nossa escola não é nossa e nada ensina, não se entende entre si; a nossa escola não é nossa e nada ensina aos outros; estudando os outros tratamos então de *elegantizá-los* em nós, e pelas formas alheias destruimos a escultura da nossa natureza, que é a própria forma de todos. A nossa musica e nossos literários esplendores de certo que transportam e deslumbram os sentidos, mas também atormentam o pensamento, afrouxam a ideia do homem. Sons e perfumes, flores e fulgores, roupagens e adornos, graças e tesouros são, sem dúvida, grandes dotes de muitas princesas; porém, de poucas será o corpo belo, sadio, forte, e a alma com a dor da humanidade e com a existência do que é eterno.

Deixemos os mestres da forma — se até os deuses passam! É em nós mesmos que está nossa divindade. Não é pelo Velho Mundo atrás que chegaremos à idade de ouro, que está adiante, além. [...] (p. 484-485).

Antes de qualquer discussão sobre a forma poética de sua obra, vale observar a denúncia que o poeta faz em relação aos elementos que julga negativos para a realização não só da literatura, mas da arte em geral. Para ele, a falta de reflexão (ciência e meditação) por parte dos artistas e intelectuais é o motivo pelo qual as artes produzidas no Brasil não atingiriam o mesmo nível da produção europeia e, conseqüentemente, não interessariam ao estrangeiro. A *Memorabilia* critica o processo de construção artística em que os artistas apenas adaptam os elementos e os modelos poéticos europeus à cor local, sem elaborar uma arte própria, o que seria uma “elegantização” da cultura estrangeira. Assim, essa arte “elegantizada” não concorreria para o desenvolvimento de uma cultura nacional, mas teria o efeito inverso: destruiria a “escultura da nossa natureza” e, também, não favoreceria o amadurecimento das ideias artísticas e intelectuais no Brasil.

A influência da tradição europeia na arte nacional e na sua produção não são negadas pelo poeta. Ele destaca sua admiração por românticos como o compositor Bellini, o escritor Victor Hugo e, em certo momento, o poeta William Wordsworth em sua prosa. Em outro, expõe seu “amor” pelos artistas que considera “mestres da forma”: “Amo a calma platônica; admiro a grandiosidade do Homero ou do Dante; seduz-me a verdade terrível shakespereano-byrônica; e a celeste lamartiniana saudade me encanta” (p. 484).

Se, por um lado, Sousândrade reverencia os “mestres”, por outro, ressalta que estes não o ensinaram a “fazer verso”, mas contribuíram com uma valiosa lição:

[...] todas essas generosas naturezas não me ensinaram a fazer verso, a traçar os contornos da forma, a imitar *vox faucibus* o seu canto, porém, a uma coisa somente: ser *individualidade* própria ao próprio modo acabada — enamorada e crente em si própria (p. 484).

Diante dessa afirmação, Sousândrade parece contradizer aquela ideia de insurgência contra a tradição literária exposta no canto V. Nesse, ele não só reverencia os “mestres da forma”, mas abraça “de todo o coração os seus preceitos”.

O poeta não perde de vista que a “imitação” dos modelos estabelecidos pela arte dos antigos não contribuiria para estabelecer uma literatura nacional, como vislumbrado em seu projeto. Sousândrade adverte que a utilização da forma dos mestres teria um resultado “desastroso”, se assim pode ser nomeado, haja vista a metáfora do voo de Ícaro elaborada:

[...] Pode, aquilo que for feito, ficar imperfeito, e será, talvez; mas, tendo que estes adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém que por lhes haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro — contando que voem elas em firmamento distinto e não derretam-se aos raios solares (p. 484-485).

A *individualidade* aprendida dos mestres e ressaltada por Sousândrade nesse texto e, em parte, aplicada em sua produção, é o único meio para a criação de uma poética original. Só por via da individualidade subjetiva o artista nacional alcançaria com suas próprias asas, mesmo que de ferro, o seu “firmamento distinto”, ou seja, sua autonomia artística.

“É em nós mesmos que está nossa divindade”. Dessa afirmação se extrai as bases do projeto literário proposto por Sousândrade, visto que ele permite duas possibilidades: indica tanto a divindade encontrada na natureza americana quanto a “divindade” da subjetividade do artista. O poeta elenca os recursos naturais e a língua dos nativos como os temas essenciais para o seu projeto, permitindo, assim, ao artista libertar-se da influência europeia, a qual seria perniciosa para sua constituição, uma vez que eles a modificariam.

Apesar de indicar a individualidade como meio para o estabelecimento de uma literatura autônoma, Sousândrade propõe um diálogo entre os pressupostos poéticos estrangeiros e os elementos da cultura nacional. Isso pode ser afirmado pelo fato de que a presença da poética desenvolvida no Velho Mundo está presente na maioria dos preceitos adotados na obra dos românticos brasileiros.

Além disso, Sousândrade afirma em sua *Memorabilia* que nada tem contra os preceitos poéticos dos “mestres”, tanto que admite reverenciá-los. Porém, tais preceitos não devem ser adotados como modelos a serem copiados, mas tidos, somente, como um ponto de partida para o “voo” da subjetividade dos artistas brasileiros.

No entanto, deve-se apontar que a criação artística baseada na subjetividade é princípio elementar do romantismo, teorizado desde a segunda metade do século XVIII na Europa. Logo, a declaração do poeta sobre estabelecer regras e uma forma de acordo com a sua “divindade” para criar uma obra original ou, ainda, nos termos do poeta, elaborar uma “afinação distinta”, os “desaccordes” ou a “forma inculta”, já era sinalizada pelos românticos no Velho Mundo.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad., Intro. e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- HANSEN, João Adolfo. *Etiqueta, Invenção e Rodapé: O Guesa de Sousândrade*. (manuscrito inédito).
- PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*, trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos Fragmentos*. Trad., apres. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*, London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, 1884.
- SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *Poesia e Prosa reunidas de Sousândrade*, org. de Frederick G. Williams e Jomar Moraes. São Luiz: Edições AML, 2003.

## ODE TRIUNFAL OU A CANÇÃO À MODERNIDADE

**Luís Eustáquio Soares**

Universidade Federal do Espírito Santo  
luizeustaquio@oi.com.br

**Marcos Rocha Matias**

Universidade Federal do Espírito Santo  
marcosrocha80@yahoo.com.br

### 1. Introdução

Este texto tem como objetivo fazer uma análise comparativa das poéticas futuristas de Álvaro de Campos e Marinetti.

Começamos este artigo com a exposição da diferença entre modernidade, modernismo e modernização. Nosso diálogo é com o filósofo marxista americano Marshall Berman (1982:15-17), especialmente com seu livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, título inspirado no seguinte trecho do Manifesto Comunista, de Marx e Engels:

A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção. Essa revolução contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social. Essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de ideias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de ossificar. Tudo que era sólido se esfuma no ar. Tudo que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas (MARX & ENGELS, 1999,12).

Mais que figurar como mero diálogo intertextual na capa do livro de Marshall Berman, inspirando o título de seu mencionado livro, o trecho citado do *Manifesto Comunista* de 1948, de Marx e Engels, concentra nele mesmo o paralelismo que Berman atribui aos conceitos de modernidade e modernismo. Como um digno filósofo de extração marxista, Barman concentrou sua atenção no argumento de que a civilização burguesa se distingue das anteriores porque sabe que seu poder depende não apenas do controle dos meios de produção, mas antes de tudo da necessidade de transformá-los, revolucioná-los, sem cessar, razão pela qual, no mundo burguês, “tudo que é sólido se desmancha no ar”, pela singela e evidente razão de que tudo, absolutamente tudo, está a reboque da incessante revolução dos meios de produção; revolução que, sob o nome do progresso, só conhece o seu próprio movimento rumo ao futuro, de modo que nada importa em si, ser mulher, ser homem, índio, negro, criança, católico, pagão, comunista, uma vez que tudo, voltamos a dizê-lo, é usado e posto a serviço do movimento inexorável do progresso, sem que possamos fazer nada, se consideramos o contexto burguês dos meios de produção.

Sob esse ponto de vista, modernidade e progresso são conceitos desdobráveis: aquela se constitui através de sua relação com o futuro de um novo meio de produção, que, mais que concorrer com o meio de produção precedente, supera-o, tornando-o anacrônico, este, por sua vez, é literalmente a progressão da marcha moderna rumo ao futuro. Logo, a



progressão em tese sem fim da modernidade, como progresso, para ser tautológico, da modernidade em busca de mais progresso.

O futuro é a palavra-chave da modernidade, pois, via progresso, ela vive de colonizá-lo, produzi-lo, inventá-lo, tomá-lo, domesticá-lo. Assim, se a modernidade é o lado técnico-científico da civilização burguesa, lado programado para se renovar incessantemente, o modernismo, nos termos de Berman, é o lado cultural ou das mentalidades da civilização burguesa, motivo pelo qual a cultura modernista ou o modernismo como cultura da modernidade, para ser de fato moderno, deve conquistar o não existente, no plano dos artefatos culturais, produzindo a cultura que a cultura atual não produziu.

A radicalização do modernismo tem, por sua vez, o nome de vanguardas artísticas, assim designadas porque estavam comprometidas, no plano da cultura, a se colocarem literalmente à frente do instituído, do já proposto, já experimentado, já vivido, já feito, a fim de produzirem o novo do novo, não sendo circunstancial, a propósito, que o mexicano Octavio Paz, analisando as vanguardas do final do século XIX e início do XX, tenha escrito um livro cujo título é *Os filhos do barro*, outra forma de dizer artisticamente que tudo que é sólido se desmancha no ar.

Essa era, pois, a função social do modernismo, fazer valer a máxima de que tudo que é sólido se desmancha no ar, entendendo como sólido as artes já vividas, experimentadas, instituídas. É por isso, ainda com Berman, que Marx pode ser considerado um autor modernista, pois a leitura que o autor de *O capital* fez do capitalismo, do mundo burguês, também partia da premissa de que, sendo tudo que é sólido desmanchável no ar, então a própria civilização burguesa não era sólida, eterna, razão pela qual poderia e pode ser superada por um modelo de sociedade mais novo: o comunismo.

Essa digressão foi necessária porque, através dela, queremos argumentar a favor de duas formas de modernismo: um primeiro imbuído do objetivo de produzir culturalmente o futuro, sem, no entanto, questionar a modernidade burguesa, vivendo-a como se fora eterna; e, por sua vez, um segundo que investe no futuro, produzindo artefatos culturais, obras artísticas, voltando-se contra a própria modernidade burguesa, flagrando-a como provisória, filha do barro mercado, ou do barroco lucro, superável como tudo o mais.

Chamemos o primeiro modernismo de reacionário ou simplesmente de burguês e, por sua vez, o segundo, de revolucionário. E é precisamente no pêndulo desses dois modelos de modernismo que podemos analisar as correntes de vanguarda do século XIX e XX. Algumas eram mais revolucionárias; outras reacionárias. Algumas, sob a pena de um poeta, por exemplo, tornavam-se reacionárias e, de outro poeta, revolucionárias.

É nesse contexto que julgamos importante analisar o movimento de vanguarda conhecido pelo nome de Futurismo. Sob o ponto de vista de seu propositor, o poeta italiano Marinetti, o futurismo adquiriu uma forma nitidamente reacionária, pois, ao se submeter à modernidade burguesa, através do apego subserviente aos últimos artefatos técnicos da modernidade capitalista, apeou-se no movimento sem fim do progresso burguês dos meios de produção, naturalizando-o e, portanto, ignorando, como fez o modernismo revolucionário, que, considerando que tudo que é sólido se desmancha no ar, também a própria modernidade burguesa é passível de ser desmanchada no ar. Ao invés disso, Marinetti preferiu exaltar as técnicas e artefatos tecnológicos da sociedade capitalista, na suposição de que, tais artefatos - como o avião, por exemplo - eram a solidez em presença de um mundo solidamente novo: o mundo burguês.

## **2. Futurismo de Marinetti comparado ao futurismo de Álvaro de Campos**

Além da fé cega no progresso, a estética ou ideologia futurista do italiano Marinetti nega, repudia e tem ódio ao passado, razão pela qual nega museus, bibliotecas e academias, que são, na verdade, fontes de conservação e perpetuação das tradições, valores, costumes e conhecimentos. Essa atitude dos futuristas italianos, em relação ao passado, pode ser analisada como parte do que aqui estamos chamando de modernismo reacionário porque, novamente tendo em vista a premissa de que tudo que é sólido se desmancha no ar, tudo, por sua vez, pode ser remanejado, reescrito, inclusive e principalmente o passado, razão por que a questão de base não é a negação do passado, pura e simplesmente, mas a sua revisão, a fim de fazê-lo vibrar revolucionariamente no presente e no futuro, como passado outro, de um presente outro, para um futuro outro.

Se compararmos esta visão do futurismo italiano ao futurismo presente na poesia do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, veremos que há uma diferença fundamental entre os dois, pois, enquanto o futurismo italiano nega, repudia e tem ódio ao passado e suas tradições, o futurismo de Álvaro de Campos, ao contrário, percebe o presente moderno como fruto dos acúmulos dos conhecimentos, tradições e costumes do passado, e o futuro que virá como produto do presente. Esta visão é evidenciada nos versos da terceira estrofe do poema *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos:

Em febre e olhando os motores como a uma natureza tropical – grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força – canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro, porque o presente é todo o passado e todo o futuro e há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas. (PESSOA, 2007:306).

Além desta postura crítica em relação às heranças deixadas pelo passado ao presente, há também outra diferença do futurismo do heterônimo de Fernando Pessoa em relação ao futurismo de Marinetti, pois aquele não vê somente o lado positivo do progresso e da tecnologia na modernidade, mas também consegue enxergar as contradições ou misérias socioeconômicas geradas na e pela modernidade. Tal percepção é vista nos seguintes versos de *Ode triunfal*:

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma, que emprega palavras usuais, cujos filhos roubam às portas das mercearias e cujas filhas aos oito anos- e eu acho isto belo e amo-o! Masturbam homens de aspecto decente nos vão de escada. A gentinha que anda pelos andaimes e que vai para casa por vielas quase irreais de estreiteza e podridão. Maravilhosa gente humana que vive como os cães. (PESSOA, 2007:309).

No entanto, não há somente diferenças entre futurismo de Marinetti e o futurismo de Álvaro de Campos, mas também semelhanças e pontos de contato, já que em ambos há uma exaltação e entusiasmo em relação à modernidade com suas fábricas, barcos a vapor e automóveis. Na verdade, tanto o *Manifesto futurista* como a *Ode triunfal* são homenagens ou cantos à modernidade, pois afinal até mesmo o nome ode remete a uma forma de composição poética originada na Grécia, que tinha como finalidade homenagear o vencedor das olimpíadas, razão pela qual analisamos a *Ode Triunfal*, de Fernando Pessoa, para além da ironia provável, como uma exaltação poética do triunfo da modernidade capitalista, entendida como triunfal progresso sem fim, que a tudo destitui, implacavelmente, barbaramente.

### 3. Neofuturismo e a crise ecológica

O futurismo, faceta reacionária do modernismo burguês, tão combatido pelo anarquismo e socialismo revolucionário, ao longo da modernidade, principalmente nos séculos XIX e XX, tornou-se a ideologia mais vitoriosa e hegemônica de nosso tempo. Mas poder-se-ia perguntar: será que somos uma sociedade realmente futurista e como esta ideologia tornou-se onipresente? O futurismo tornou-se vitorioso porque se tornou senso comum, lugar comum na sociedade em que vivemos, onipresente em nosso cotidiano. Ele está em nosso trabalho, em nossas casas, nas fábricas, nas escolas, nos escritórios e nas ruas de nossas cidades. Somos uma sociedade de neófitos, amamos o novo, trocamos de celular, carro, tevê e computador todo mês, pois estes objetos já saem das fábricas obsoletos. Essa neolatria: amor, paixão e devoção pelo novo em nossa sociedade capitalista contemporânea tornou-se uma força produtiva, um motor para a produção sem limites.

Embora a ideologia e prática futurista tragam avanços técnico-científicos, os quais trazem benefícios para a humanidade no campo da medicina, aumentando o tempo de existência dos seres humanos, no campo da agricultura, aumentando a produção de alimentos, no campo industrial, aumentando a quantidade de bens, no entanto, ela traz consigo problemas ecológicos como aponta o filósofo Félix Guattari, no seguinte trecho, de *As três ecologias*:

O planeta Terra vive um período de intensas transformações técnico-científicas, em contrapartida das quais engendram-se fenômenos de desequilíbrios ecológicos que, se não forem remediados, no limite, ameaçam a vida em sua superfície. Paralelamente a tais perturbações, os modos de vida humanos individuais e coletivos evoluem no sentido de uma progressiva deterioração. As redes de parentesco tendem a se reduzir ao mínimo, a vida doméstica vem sendo gangrenada pelo consumo da mídia, a vida conjugal e familiar se encontra freqüentemente "ossificada" por uma espécie de padronização dos comportamentos, as relações de vizinhança estão geralmente reduzidas a sua mais pobre expressão... (GUATTARI, 1990: 07)

As questões que Guattari expõe acima são denominadas por ele de ecosofia, postura ético-político, que leva em conta as três ecologias: ambiental, coletiva e subjetiva. A primeira diz respeito às limitações da natureza, da questão da finitude dos recursos naturais como petróleo, minério de ferro, água, solo e florestas. A segunda diz respeito às relações sociais, que se tornam a cada dia mais difíceis no dia-a-dia das grandes cidades como São Paulo, por exemplo, na qual há uma grande explosão demográfica, gerando um déficit habitacional, desemprego, aumento da criminalidade, superlotação dos transportes e hospitais públicos, engarrafamentos quilométricos gerados pela superprodução e consumo de automóveis, os quais são sinônimos de modernidade ou símbolos de uma sociedade futurista. A terceira deriva obviamente da segunda, já que a subjetividade é formada a partir de uma coletividade. Os problemas coletivos podem formar pessoas agressivas, cruéis, deprimidas, enlouquecidas e doentes.

#### **4. As três ecologias e o fim do paradigma futurista**

O paradigma futurista de nossa sociedade capitalista coloca em risco o futuro do planeta: as sociedades humanas e os outros seres vivos que o habitam. Guattari, ao longo do livro *As três ecologias*, propõe um caminho para superar o paradigma do progresso, o qual é explicitado no seguinte trecho:

Chernobyl e a Aids nos revelaram brutalmente os limites dos poderes técnico-científicos da humanidade e as "marchas-à-ré" que a "natureza" nos pode reservar. É evidente que uma responsabilidade e uma gestão mais coletiva se impõem para orientar as ciências e as técnicas em direção a finalidades mais humanas. Não podemos nos deixar guiar cegamente pelos tecnocratas dos aparelhos de Estado para controlar as evoluções e conjurar os riscos nesses domínios, regidos no essencial pelos princípios da economia de lucro. Certamente seria absurdo querer voltar atrás para tentar e constituir as antigas maneiras de viver. Jamais o trabalho humano ou o hábitat voltarão a ser o que eram há poucas décadas. (GUATTARI, 1990:24)

Guattari questiona a fé cega na ciência e na técnica, abordando os problemas gerados pela tecnologia nuclear, que pode causar a contaminação, a morte de milhares de pessoas e a destruição de todo o planeta Terra, no caso de uma guerra nuclear. Mas, ao longo de *As três ecologias*, além de questionar a sociedade capitalista mundial integrada, ele propõe formas de mudança no paradigma atual, partindo, para tanto, das três ecologias: ambiental, social e subjetiva. Para ele, então, a constituição de uma nova subjetividade individual e coletiva passa por uma mudança nas instituições como: família, igreja, escola, sindicatos, trabalho e Estado, mas também pela mudança das ciências humanas e das ciências que ele chama de "psi" como psicologia e psicanálise, através também da mudança do modelo educacional, o qual não pode prescindir de um debate sobre a democratização das mídias, principalmente daquelas ligadas ao áudio-visual como a televisão, cinema e internet, pois a formação da subjetividade, da visão, da consciência de mundo, do posicionamento ético-político e ambiental, é formada por estes veículos de comunicação de massa, que alcançam bilhões de pessoas simultaneamente.

A formação da subjetividade individual, para Guattari, está em relação de reciprocidade com as formações e grupos sociais como Estado nação, religião, classe social, grupo ético e modelo de sociedade. Então, para modificar a subjetividade individual e coletiva é preciso a intervenção do indivíduo no grupo e do grupo no indivíduo. Mas além de propor uma transformação da subjetividade individual e coletiva, Guattari, propõe também uma transformação das relações do indivíduo e da sociedade humanas com o meio-ambiente, colocando em xeque a ideologia do futurismo, do progresso pelo progresso e do lucro pelo lucro, os quais não conseguem enxergar a lógica suicida presente por trás de sua prática, que a médio ou longo prazo poderá levar a destruição da espécie humana e de todo o planeta, visto que os recursos naturais não são ilimitados nem eternos.

## 5. Conclusão

As sociedades humanas do século XXI terão que enfrentar os problemas gerados pelo paradigma futurista da modernidade burguesa, os quais estão relacionados com o reequilíbrio das três ecologias: ambiental, subjetiva e social. A ambiental terá que tentar resolver os problemas da poluição da atmosfera e dos rios, do desmatamento, da produção e destinação do lixo, da extinção da biodiversidade animal e vegetal, dos limites dos recursos naturais, que, se não forem usados de maneira equilibrada, poderão se esgotar totalmente, causando problemas de produção e abastecimento de bens, alimentos e energia.

A subjetiva está relacionada aos problemas de abandono do indivíduo a sua própria sorte, numa sociedade cada vez mais egoísta, neoliberal, que tende a isolar o indivíduo do restante sociedade, deixando-o contrair psicopatologias, deixando-o cair no desespero, angústia e desesperança, causados pelo desemprego, pela falta de solidariedade entre as pessoas, pelo abandono dos velhos por não produzirem mais segundo a lógica do sistema,

que visa meramente lucro, pelo abandono da infância, que tem seu trabalho explorado pela indústria e a prostituição, pelo abandono da juventude, sem emprego, perspectivas de futuro, alienada pela indústria cultural e midiática, que se aprofunda e afunda a cada dia no mundo da alienação das drogas pesadas como crack e heroína.

Os desafios da ecologia social são com sociedades humanas mais justas social, econômica e politicamente, nas quais a riqueza seja dividida de maneira mais igualitária, nas quais o povo possa participar mais livre e igualitariamente das decisões políticas que dizem respeito ao seu presente e futuro, nas quais os recursos naturais e técnico-científicos sejam usufruídos pelos grupos sociais e indivíduos, nas quais homens e mulheres, crianças e adultos, animais e humanos vivam em equilíbrio, nas quais não haja etnocentrismo, xenofobia, racismo e nenhum tipo de discriminação.

Sociedades humanas não mais orientadas pelo progresso técnico-científico, do lucro pelo lucro, da exploração do homem pelo homem, de uma cultura por outra cultura, mas uma sociedade de equilíbrio entre a dimensão ambiental, social e subjetiva.

## Referências

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad.

Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. 11. ed. Campinas: Papyrus, 1990.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Paris, **Le Figaro**, 20 de fevereiro de 1909.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

## LEITURAS DA CONSTRUÇÃO DO EU E DE SUAS FLUTUAÇÕES EM “A PASSAGEM DAS HORAS”, DE ÁLVARO DE CAMPOS/FERNANDO PESSOA

Danilo Barcelos Corrêa

Universidade Federal do Espírito Santo

danilobcorrea@yahoo.com

A *passagem das horas*, extenso poema de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, apresenta-nos, ao longo de suas sete partes<sup>1</sup>, a tentativa de se pensar o tempo e sua passagem no ser. Busca o eu reunir todos os pensamentos e todas as opiniões possíveis para pensar sua questão principal, partindo da constituição do eu que cantará ao longo de todo o poema, de máxima importância por direcionar qual o caminho percorrerá, elevando seres e coisas à mesma categoria vital e universal no todo e na parte que contraditoriamente une e separa.

- Sentir tudo de todas as maneiras,  
Ter todas as opiniões,  
3 Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,  
Desagradar a si-próprio pela plena liberdade de espírito,  
E amar as coisas como Deus.  
.....  
(PESSOA, 2002, p. 175)

Com esses versos, o poeta inicia a busca pelo sentir – empreendida ao longo do texto – chegando à pesada revelação da impossibilidade de se dizer as coisas, podendo-se sempre dizer *delas*. Um eu obstinado aparece nestes versos iniciais, buscando, de forma consciente e sóbria, com uma simplicidade que envolve das maneiras mais difusas, aquilo que se quer efetivamente dizer e perceber a complicada relação que existe nisto, adensando a complexidade de um sentir feito de palavras. Intentando amar de uma forma que só a Deus seria permitido, esgota a linguagem por perceber que somente nela é possível dar alguma forma ao que pretende, percebendo a inútil empreitada de dizer exatamente o que se quer. Para sentir como a divindade, coloca-se de *permeio*, envolvido nas densidades do mundo e pensativo sobre qual é esse eu que cantará, sofrendo todas as coisas que canta. Busca um sentimento absoluto e questiona como isso seria possível. Coloca seu poema em outro lugar de significação, dá a ele outra importância e centra-o na busca por um saber, pela lição do sentir.

Voz que tenta superar a subjetividade formada pelo contato com a linguagem fundadora que o circunda, na primeira parte de seu extenso texto, o eu extrapola seu *lugar* de significação, indo ao encontro de tudo e de todos, trazendo-os conscientemente para si por meio da palavra poética para, poeticamente, concluir seu projeto dito no quinto verso. Sensível ao movimento do mundo no tempo constante em que vive, o eu *produz* este *lugar* de potência ao se desfazer de sua subjetividade limitada e buscar o passo para as potências todas que o circundam. Sabe da limitação que a linguagem lhe oferece e quer, a todo momento, romper com ela, “simpatizar-se” com as coisas que canta, “ser” tudo o que é poetizado por ele.

---

1 Escolhemos a fixação realizada por Teresa Rita Lopes, em 2002, que divide o texto em três grandes blocos em sete sub partes. Não trataremos aqui das questões problemáticas em torno da fixação do texto.

.....  
 O que quero não é cantar o ferro: é o ferro.  
 O que eu penso é dar só a ideia do aço – e não o aço –  
 O que me enfurece em todas as emoções da inteligência  
 É não trocar o meu ritmo que imita a água cantante  
 Pelo frescor real da água tocando-me nas mãos,  
 5 Pelo som visível do rio onde posso entrar e molhar-me,  
 Que podia deixar o meu fato socorrer,  
 Onde me posso afogar, se quiser,  
 Que tem a divindade natural de estar ali sem literatura.  
 Merda! Mil vezes merda para tudo que não posso fazer.  
 .....  
 (PESSOA, 2002, p. 169).

O eu não se satisfaz em ser somente parte do todo: quer romper com o limite imposto pela linguagem. Para ele, é insuficiente o lugar de cantar as coisas, de apresentar e dividir a *poiésis*. Pretende, sobretudo, vencer a impossível barreira imposta pela condição limite da palavra e cantar efetivamente, em sua maior potência, o impossível que está além delas, limite que ele não consegue nunca transpor, mas que busca a aproximação *simpática*. Só nesta proximidade consegue extrair a essência que quer para seus versos, não abandonando o projeto de vencer tal limitação, como nos indica no início da segunda parte do poema:

.....  
 Eu quero ser aquilo com que simpatizo  
 Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,  
 3 Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,  
 Seja uma flor ou uma ideia abstracta,  
 Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.  
 E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.  
 .....  
 (PESSOA, 2002, p. 179).

Simpatizar-se com o que quer cantar é a tarefa primeira antes de seguir no poético projeto de pensar a passagem das horas. A aproximação em sintonia com o *pathos* do objeto de seu canto coloca-o numa busca potente pela essência do que pretende cantar. Traz para si este *pathos* para, por fim, chegar de forma essencial ao tema de seu poema – o tempo e seu passar no íntimo do ser e das coisas, partindo da totalidade de um sentimento divinal. O início do texto, explorando quem cantará no poema pela sequenciação de um eu que constantemente se afirma ser ou um sentimento, ou uma coisa, ou um ato é o mergulho no mais íntimo de cada um desses elementos que ele pretende ser, nesta simpatia, para só depois, em movimento contrário, pleno das essências com as quais se simpatizou, poder praticar este amor maior e entender o sentir da passagem do tempo em sua plenitude.

.....  
 Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário,  
 Eu, que sinto mais a dor suposta do mar ao bater na praia  
 Que a dor real das crianças em quem batem  
 (Ah, como isto deve ser falso, pobres crianças em quem batem –  
 5 E porque é que as minhas sensações se revezam tão depressa?)  
 Eu, enfim, que sou um diálogo contínuo,

Um falar-alto incompreensível, alta noite na torre,  
Quando os sinos oscilam vagamente sem que mãos lhes toque  
E faz pena saber que há vida que viver amanhã.

.....  
(PESSOA, 2002, p. 175)

Depois do quinto verso, o eu apresenta-se vário, sendo a soma de toda uma infinidade de outros *eus* que também pretendem cantar no poema. Os muitos eus que compõem o eu lírico – a maneira como ele quer sentir o mundo; o encantamento e o fascínio que possui em pensar em fumar ópio a, de fato, fumá-lo; o de ser tanto o eu real, como tudo o mais que ele se diz ser, como ainda ser seu eu metafórico – é como o poeta cerca as múltiplas possibilidades de um eu possível, colocando-as simultaneamente em si, misturadas. O eu é tudo que diz que é e tudo o que ainda não diz, numa totalidade só possível por uma divindade que ele espera ser.

O poeta apresenta também a questão de que não é o eu somente o que diz ser. Quando assim se pronuncia, não nos transmite absolutamente nada de sua verdadeira constituição psíquica. O eu está constantemente em fuga, desmembrado e fragmentado em muitas outras possibilidades: em ações e sentimentos, gestos e palavras, lugares e coisas. No poema, é a tentativa de dizer de múltiplas formas que o eu que cantará é impossível de delimitação, é *letra* somente, ocultando-se ora em outros entes, ora no devir, ora no sentimento – de presença ou ausência – de qualquer coisa ou ato.

A questão do eu, então, está ligada intimamente ao seu presente e à linguagem. Pensando a noção de eu em Freud, Lacan, no *Discurso de Roma* (2003, p. 149), diz que ele, especialmente na teoria do narciso e na técnica da resistência, sustentada pelas formas latente e patente de denegação, denuncia as funções irrealizadoras de *miragem* e de *desconhecimento*, complementando com uma gênese que situa claramente o eu na ordem das relações imaginárias e que mostra, em uma alienação radical, a matriz especificadora da agressividade inter-humana, de forma a dar-lhe o status de essencialmente intersubjetiva. É relendo Freud e ampliando a leitura com base no pensamento de Heidegger e Hegel que Lacan faz seu *Discurso de Roma*, a fim de estabelecer de que maneira ele interpretava a linguagem como elemento constitutivo do sujeito. O pensamento que tem sobre o eu segue as orientações de Freud e aprofundam-se na problemática heideggeriana de uma constituição, por parte do eu, de um mundo, e de Hegel, com relação ao sujeito (DOSSE, 2001, p. 298-302).

Notamos, então, que o sujeito é percebido através do ato de fala, e este ato aparece menos como comunicação do que como fundamento dos sujeitos numa anunciação inicial. Isso porque a ação da fala é o que funda o homem em sua autenticidade ou apreende-o na sua condição absoluta, possibilitando, a partir dele, “ir diretamente para além da fenomenologia do *alter ego* na alienação imaginária, ao problema de mediação de um Outro que não é segundo enquanto o Um ainda não está.” (LACAN, 2003, p. 141).

É na medida do sentido que o sujeito traz, efetivamente, ao pronunciar o eu [*jê*], que se decide se ele é ou não *aquele que fala*; mas a fatalidade da fala, ou seja, a condição de sua plenitude, pretende que o sujeito, por cuja decisão em sua humanidade, seja tanto aquele que fala quanto aquele que escuta. Porque, no momento da fala plena, ambos participam dela igualmente. (LACAN, 2003, p. 143.)

Além de ocultamento, aquilo que constitui o sujeito, para Lacan, é linguagem. Só pode o ser perceber-se como tal no que lhe sobrevêm à consciência (na constante flutuação



que apresenta) se mantiver, na linguagem, uma relação fundadora com o mundo que o rodeia. Ela é todo o conjunto de relações que este pode estabelecer de forma simbólica em seu inconsciente e que, por isso, pode ser entendida como real. Traça contato com uma ideia de realidade o ser que, na linguagem, recebe o universo fundador que opera sobre ele os substratos simbólicos do inconsciente. Só pode ser entre os outros e perceber a relação dos outros com os outros se e porque as faz de forma simbólica na linguagem, que irá lhe fornecer uma imagem de realidade que a consciência crê real.

As falas fundadoras que envolvem o sujeito são tudo aquilo que o constituiu, os pais, os vizinhos, a estrutura inteira da comunidade, e que não só o constituiu como símbolo, mas o constituiu em seu ser. São as leis da nomenclatura que determinam – pelo menos até um certo ponto – e canalizam as alianças a partir das quais os seres humanos copulam entre si e acabam criando, não apenas outros símbolos, mas também seres reais, que, ao virem ao mundo, têm imediatamente esta pequena etiqueta que é o sobrenome, símbolo essencial no que diz respeito ao seu quinhão. (LACAN, 1985, p. 31)

Dizer “eu” é dizer de um fragmento de mutação em que operam concomitantemente tempo e linguagem no constante escapismo e ocultamento do que ali pronuncia “eu”. Nunca estamos em efetivo contato com o eu. Quando assim anunciamos, só podemos expressar uma parte muito pouco significativa de quem realmente está ali dizendo “eu sou”. Além disso, o “eu” só pode ser “eu” porque se reconhece graças a uma sucessão de negações. Quando consegue pelo olhar identificar-se como o não outro, começa a operar no sujeito o poder simbólico que a linguagem formadora tem. A primeira apreensão e flutuação de uma noção de eu que se opera no sujeito é a de, ao perceber-se no simbolismo de quem se mira ao espelho, saber que “eu não sou o outro” (LACAN, 1996, p. 97-103). Sendo o outro também um eu, serão nele processados as mesmas flutuações.

Este ato [o de se mirar no espelho], com efeito, longe de esgotar, como no caso do macaco, no controle – uma vez adquirido – da inatividade da imagem, logo repercute, na criança, uma série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas imediações (LACAN, 1996, p. 96-97).

O eu, no poema, é o “impessoal” ou o “aquilo do que se ocupa”, que mira no outro, de forma especular, toda a realidade simbólica com que comporá seus versos para cantar o tempo. Percebe-se, nesta mirada duplicada, a si mesmo nesses outros todos que o rodeiam, sabendo-se parte de uma unificação. Ao se definir, o eu é qualquer coisa para o que olha e tudo o que sente.

.....  
Eu, o polícia que a olha, parado para trás na álea,  
Eu, a criança no carro, que acena á sua inconsciência lúcida com um colar  
[com guizos,  
Eu, a paisagem por detrás disto tudo, a paz cidadina  
Coada através das árvores do jardim público,  
Eu, o que os espera a todos em casa,  
Eu, o que eles encontram na rua,  
Eu, o que eles não sabem de si-próprios,

Eu, aquela coisa em que estás pensando e te marca esse sorriso,  
Eu, o contraditório, o fictício, o aranzel, a espuma,  
O cartaz posto agora, as ancas da francesa, o olhar do padre,  
O lugar onde se encontram as duas ruas e os chauffers dormem contra os  
[carros,

.....  
(PESSOA, 2002, p. 176)

É tanto a criança quanto o ato que ela sofre, é tanto o engenheiro sensacionista quanto a ideia que faz o leitor sorrir. Ao dizer o que é, o eu nos mostra as imagens que se refletem em si, sempre diferentes de um corpo possível, de um eu que esteja numa condição de separação com o outro. Não quer ser ele mesmo – não desconsiderando nisso toda a complexidade e escapismo que encerra –, mas é (e nisso faz questão de dar ênfase) tudo aquilo que não cabe, em um primeiro momento, na fala de alguém que costumeiramente se diz eu. Esvazia-se de uma singularidade buscando uma união com o todo circundante. Assim, conseguirá cantar o que pretende. Só consegue perceber a passagem do tempo nas coisas, nos entes e nos seres porque preocupa-se em esclarecer a sua condição impessoal de forma a não criar dúvidas.

O eu em *A passagem das horas* é todos os outros que ele também não é, dissolvendo a ideia de cisão entre o eu e o Outro. Ao incluir em si também esse outro, tornando-se também ele de forma declarada, trazendo-o como parte íntima e indivisível de si mesmo para sua definição, para sua constituição simbólica, busca o eu lírico sua ligação com a totalidade. Só poderá, como anuncia no início do poema, “amar todas as coisas como Deus” se ele for, além de si mesmo, todos os outros que, inicialmente, um sujeito nega ser para se reconhecer como um eu possível. O eu não é só o não outro. Para o eu lírico, o eu é também o outro que o constitui, que o forma. Percebe, de fato, que é o ocultamento, e que delimitar um eu possível é inútil. Por isso, a necessidade que tem em dizer de variadas maneiras quem ele é, não sendo, por fim, ninguém em específico, nenhuma individualidade possível de se abarcar. É também esse eu a soma das “falas fundadoras”, dos significantes todos, e busca, mais do que entender-se nessa multiplicidade de seres, sentir tudo isso de forma universal.

O poeta sabe qual o eu deve cantar nos seus versos com clareza. Na mesma medida, este eu só pode perceber-se como tal no que lhe sobrevêm à linguagem (na constante flutuação que apresenta) se mantiver, nela, uma relação fundadora com o mundo que o rodeia. Ela é todo o conjunto de relações que este pode estabelecer de forma simbólica e que, por isso, pode ser entendida como real, transformando o poema no limite do que quer de fato cantar e não consegue. Ele se encontra neste lugar limítrofe da linguagem, na impossibilidade de transpô-lo, podendo fazer com que os saberes ali discutidos pelo eu sempre se voltem sobre si, na região *litoral* a que a linguagem se coloca.

Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?

A borda do furo do saber, não é isso que ela desenha? (LACAN, 2003, p. 18)

Enquanto letra, a literatura circunda a borda de um saber impossível de ser trazido à palavra, “saber em xeque” presente naquilo que Lacan chama de “furo da linguagem”. Por mais que circunde um tema, a literatura jamais consegue dizer dele, pois sempre haverá na linguagem um furo impossível de ser trazido a ela. Neste sentido, o poema apresenta-se como letra, como borda deste furo, e como “lixo”, como o que dele é resultado, resto.

Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a feitura da caligrafia (...).

Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar pelo agente que se sustenta. (...)

É pelo menos efeito que a escrita [*écriture*] é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante. A escrita não decalca este último, mas som seus efeitos de língua, o que dele se forja por quem a fala. Ela só remonta a isso se disso receber um nome, como sucede com efeitos entre as coisas que a bateria significante denomina, por havê-las enumerado. (LACAN, 2003, p. 22)

O poema é a “linguagem-limite” entre o poeta – e conseqüentemente aquele que com o eu lírico se reconhecer – e o “saber em xeque” impossível de ser trazido para a linguagem. Porém, é também o poema um caminho para nos aproximarmos ao máximo deste litoral, pois este nos levará ao contato com as demais potências.

A empreitada de cercar um eu das mais variadas maneiras se faz como norteador do que se processará em todo o poema. Primeiro, o eu lírico preocupa-se em, resumidamente na primeira estrofe, dizer o que pretende com o passar das horas. Para isso, diz quem ele é: tudo o que está no mundo e que, portanto, está nele, para depois buscar sentir esse mundo, perceber a sua velocidade, a não-causalidade de tudo, de se sentir vital como as máquinas, perceber-se novamente humano para, enfim, desejar só a lembrança. Fundamental torna-se a preocupação em desmontar qualquer possibilidade de um eu passível de delimitação, pois

o sujeito lírico, quanto mais adequadamente dá sinal de si, mais validamente corporifica também o Todo. A subjetividade lírica deve sua própria existência ao privilégio: somente a pouquíssimos seres humanos foi dado, a despeito da pressão da necessidade vital, captar o universal no mergulho em si mesmos ou, mesmo, simplesmente desenvolver-se como sujeitos autônomos, mestres da livre expressão de si mesmos. Os outros, contudo, (...) têm o mesmo ou maior direito de tatear em busca da voz em que sofrimento e sonho se acasalam. Esse direito inalienável sempre volta a irromper, ainda que de maneira impura, destrocada, fragmentária, intermitente (...) da parte daqueles que têm o fardo para carregar. Uma corrente subterrânea coletiva faz o fundo de toda lírica individual. (...) é somente ela que faz a linguagem o meio em que o sujeito se torne mais que apenas sujeito. (ADORNO, 1983, p. 200)

A questão do eu que se apresenta em *A passagem das horas* é “pura significação nascente” (MERQUIOR, 1965, p. 164), e, através dessa linguagem que busca uma significação, quer ser o universal, o eu-todos que se reconhece e que nele se identifica. Ao dizer que seu eu é feito da soma de pessoas e de coisas, de sentimentos de vária ordem que o ocupam, potencializa o poeta essa carga universalizante. Quer, efetivamente, abarcar a todos dentro de si criando essa relação de que diz Adorno. Daí a importância enfática de dizer quem irá cantar. A partir disso, todas as demais partes de *A passagem das horas* podem cantar outros pontos. Já percebemos quem é o eu lírico. Desfazendo-se de uma possível delimitação, tornando-se tudo o que o rodeia, o eu está desprovido de figuração, não podendo, de jeito algum, ser confundido com um poeta. É sim, o esvaziamento do pronome carregando-o de uma gama de outras representações, transformando o significante em um termo aberto, possível de referir qualquer uma das especificações ali

ilustradas como a soma delas, pensando, profundamente quem é o eu que se apresenta no poema e o que é um “eu”, de fato.

Neste sentido, temos no texto uma das muitas questões que o poeta desdobra ao pensar “a passagem das horas”, mas já nos oferta um litoral, mostrando-nos a complicada tarefa de pensar poeticamente questões profundas dano-nos um caminho possível, encenando poeticamente o que pretende cantar a partir do princípio maior, reconhecendo que o pensamento sempre partirá do eu em direção a qualquer caminho.

## Referências

- ADORNO, T. W. “Lírica e sociedade.” In: \_\_\_\_\_ et al. *Os pensadores*: Benjamin, Habermas, Horkeimer, Adorno. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho et al. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.193-208.
- DOSSE, F. “O caráter psíquico da história” In: *A história à prova do tempo*: Da história em migalhas ao resgate do sentido. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 271-293.
- LACAN, J. “Dircurso de Roma”. In: *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 139-172.
- LACAN, J. “Lituraterra”. In: In *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 15-28.
- LACAN, J. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: ZIZEK, Slavoy (org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 93-103.
- LACAN, J. *O seminário 2*. Trad. Marie Cristine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- MERQUIOR, J. G. *A Razão do Poema*: ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- PESSOA, F. *Poesia*. Álvaro de Campos. (Teresa Rita Lopes, ed.) São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

## OS MUROS TÊM A PALAVRA: NOTAS SOBRE O POEMA “MUROS”, DE MURILO MENDES

Paulo Muniz da Silva

Universidade Federal do Espírito Santo  
apollovalentin@uol.com.br

### INTRODUÇÃO

Da Arquitetura à Literatura, os *muros* adquirem relevância em face destes cinco paradoxos: vão de encontro a certos arquitetos urbanistas que pensaram cidades sem muros, a exemplo de Brasília, mas nem por isso menos excludentes: ali, distâncias, fossos e vegetações espinhosas afastam as ocupações não autorizadas; validam o direito à propriedade, mas aguçam o individualismo; acolhem, abrigam e protegem, mas corroboram o isolamento; erguem-se para dar segurança, mas não são intransponíveis; e impactam as urbes com inscrições e pichações, reduzindo-se como intenção nos projetos, mas multiplicando-se como resultado nos tecidos urbanos.

Os muros podem ser visíveis ou invisíveis. Uns e outros delimitam extensões no espaço e na hierarquia social. Os muros invisíveis, mesmo entre os povos sem cidades muradas, como os espartanos, que viviam em aldeias abertas, serviam às classes dominantes, que permaneciam alertas e intimidantes, de armas em punho. Ali, os governantes amuralhavam seus poderes com a prática do terrorismo aberto (MUMFORD, 1998). Os muros visíveis mantêm relações ambíguas com o contexto em que se inserem, e isso depende de que lado se lhes lançam os olhares. Dos muros se diz que acolhem, mas excluem; protegem, mas isolam; abrigam, mas encarceram (MURCUSE, 2004); e embelezam, mas poluem.

Os muros também podem ser estudados quanto às matérias que os compõem; quanto às técnicas com que se constroem; quanto às funções que desempenham; quanto aos impactos visuais que exercem; e quanto ao suporte de textos e expressões pictóricas que neles se inscrevem e acerca deles se escrevem. A cada um desses olhares, os muros revelarão aspectos culturais dos povos que os ergueram, certo grau de vitalidade e/ou morbidade social do lugar em que se erigiram e informações de extrações *antrópicas* e *bióticas*<sup>1</sup> dos materiais que se empregaram em sua edificação (SILVA, 2009).

O olhar que aqui se lançará sobre os muros é da ordem do perpendicular. “Lês murs ont le parole” (apud PÉRÉ-CHRISTIN, 2001, p. 105), porque neles se escreve e se inscreve. Leremos o poema “Muros”, de Murilo Mendes (1956), destacando os processos de *frottage* e colagens contidos na composição do poema, a partir dum *olhar vertical* dirigido às superfícies de criação de imagens (CARVALHO, 2001). Antes, procederemos a uma breve revisão de literatura.

### REVISÃO DE LITERATURA

Como delimitador sagrado da propriedade privada, os muros têm origem entre gregos e italianos antigos (COULANGES, 1971). Etimologicamente, a palavra *muro* passa pelo latim e pelo grego arcaico, carreando a ambiguidade entre o sagrado, a proteção maternal e a repressão paterna:

---

<sup>1</sup> Termos relativos às transformações que a ação do homem causa na superfície terrestre e aos biomas em geral (FERREIRA, 1986, p. 134 e 260).

Em latim, *murus* designa o recinto duma cidade e, por extensão, indica proteção e segurança. A forma greco-arcaica *moiros* estabelece aproximação com as *Moiras*, deusas gregas que, como a mão do destino, se iam embora, cortando o fio da vida dos homens. O muro, segundo esse olhar mitológico, simbolizaria, ao mesmo tempo, a ambiência matricial protetora e a proibição paternal castradora (PÉRE-CHRISTIN, 2001, p. 4: tradução nossa).

Em Ferreira (1986, p. 1172-1173), *muro* e *murar* associam-se a sentidos figurados e literais, relevando, para quem está dentro dum recinto cercado, as noções de defesa e de proteção, de abrigo. A palavra muro, do latim, *murum*, significa “**1.** parede forte que circunda um recinto ou separa um lugar do outro. **2.** fig. Defesa, proteção. **4.** Brás. CE. Quintal”. O verbo murar indica “**1.** cercar ou vedar com muro ou tapume; amuralhar. **2.** Defender contra assaltos; fortificar. [...]. **4.** Cobrir, fortalecer, defender contra ataques de qualquer natureza [...]”.

Os verbos *murar* e *morar* se equivaleriam, assim, o piso e o teto num edifício também seriam muros, paredes horizontais e/ou menos verticais. No campo morfológico, nota-se nesses termos uma derivação regressiva *denominal*: o verbo *murar* não denota ação; além disso, deriva da palavra primitiva (CARVALHO, 2007) *muro*. Pernot e Torquay ([s.d.]) listam 44 tipos de muros, classificando-os segundo o modo de construção.

Albernaz e Lima (2000) enumeram e ilustram cinco tipos de muros: a mureta, o muro de arrimo (contenção, suporte), o ático (platibanda), o de cintura e o de meação. Hoje, o muro de meação é o mais comum. Separando uma residência doutra e/ou um terreno doutro, ele delimita quintais ou edificações, mas mantém-se comum a ambos, perdendo, assim, seu antigo lance sagrado, como se verá. O muro de cintura (muro cego, que também cerca quintais e edifícios) contorna todo o piso, impedindo a visão para o interior do recinto criado. É muito usado pelas classes médias e altas, sitas em áreas mais sujeitas às ações do delito juvenil. O ático é um muro disposto sobre a cornija dum edifício, a fim de ocultar-lhe a vista do telhado. O muro de arrimo tem função estrutural.

Num passado distante, entre os povos que habitaram as penínsulas balcânica e itálica, os muros erguiam-se como projeto religioso. Lá, naquelas priscas Eras, cercar pressupunha fundar a proteção sob o amparo dum deus. As moradias aproximavam-se, mas não deviam se tocar, porque a mesma parede não podia ser comum a duas casas, para que não se profanasse o recinto sagrado dos *lares* ou *penates*: os deuses de cada família. Os *lares* ou *penates* tomavam posse do solo, que lhes ficava como bem imóvel. Dois *lares* constituíam divindades distintas, famílias diferentes; não se vinculavam nem se confundiam. No casamento, a mulher cultuaria os deuses do marido. A relação entre deus, família e solo era uma de aliança permanente. O altar dos *lares* se assentava no solo, a fim de permanecer enquanto existisse a família que o fundara, para conservar sua chama em sacrifício (COULANGES, 1971). Era inviolável, como previa esta Lei etrusca, prolatando sinistros divinais sobre os que a infringissem:

Aquele que tocar ou deslocar o marco será condenado pelos deuses; sua casa desaparecerá e sua raça extinguir-se-á; sua terra não produzirá mais frutos; o granizo, a ferrugem, os calores da canícula destruir-lhe-ão as colheitas; os membros do culposo cobrir-se-ão de úlceras e cairão por consumpção (apud COULANGES, 1971, p. 79).

A vedação sagrada ainda persistiu em menores proporções, “[...] muitas vezes reduzidas a um pequeno muro, a um fosso, sulco ou a uma simples faixa de terra de alguns

*pés de largura*". Em Roma, a largura do espaço livre entre duas propriedades, consagrado "ao deus da cerca", a lei a fixava em 2 *pés e meio*<sup>2</sup>.

Sobre esse espaço era proibido passar o arado e içar construções. O ritual de posse do solo se repetia à luz da religião: sagrado o lugar com as bênçãos dos deuses domésticos, erguiam-se os muros e fixavam-se os *termos*<sup>3</sup> que definiam pactos de concentração, isolamento e distinção dos limites da propriedade (COULANGES, 1971, p. 72; 165).

Esse pacto instituiu uma marca ainda perceptível na cultura urbana contemporânea, contendo o positivo e o negativo nas relações sociais. Na face positiva, destacam-se a coabitação solidária, a comunhão espiritual, a vasta comunicação e um intrincado aparato de cooperação vocacional. Na face negativa, evidenciam-se as segregações de castas, a corrosão dos afetos, a indiferença, a dissimulação, o controle imperioso e a violência extremada (MUMFORD, 1998). A religião politeísta entre gregos e italianos antiquíssimos foi o muro invisível que precedeu os muros visíveis, em cujas superfícies se escreveram textos e se leem mundos.

### O MURO E A ESCRITA

Murilo Mendes (1959, p. 155-156) faz dos muros poemas, trazendo para a escrita poética dois procedimentos artísticos de intervenção no muro que dialogam com a poesia, a pintura e a arquitetura: são o *frottage* (fricção) e a colagem, ambos introduzidos na arte pictórica por Max Ernst, segundo Carvalho (2001, p. 56). Veja-se no poema "Muros", que se compõe de três partes: "1. O pintor de olho vertical"; "2. O muro é um álbum em pé"; e "3. (Escrito na parede de uma igreja)".

1

O pintor de olho vertical  
Olha fixamente para o muro  
Descobre pouco a pouco  
Uma perna um braço um tronco  
A cara de uma mulher  
Uma floresta um peixe uma cidade  
Uma constelação um navio

Muro, nuvem do pintor.

2

O muro é um álbum em pé  
Política poesia  
Desordem sonhos projetos  
Anseios e desabafos  
Um coração atravessado por uma flecha  
"Gravo aqui neste muro  
O amor de João Ventania por Madalena"  
Datas de crimes, de encontros e de idílios.  
VIVA O COMONISMO.

---

<sup>2</sup> Unidade de medida linear anglo-saxônica, de 12 polegadas. Visto que cada polegada meça 2,54cm, 12 polegadas, isto é, um pé corresponde a 30,48cm do sistema métrico decimal (FERREIRA, 1986, p.1287), logo, o espaço sagrado, de 2 pés e meio, livre, entre os lados externos de duas cercas seria de 77,20cm.

<sup>3</sup> A palavra *Termo*, na Roma antiga, associava-se a esta lenda: Júpiter, desejando arranjar lugar no monte Capitolino, para ali possuir o seu espaço, não o conseguiu por não poder desalojar dali o deus *Termo* (COULANGES, 1971, p. 77). Isso sugere o direito perpétuo à propriedade do solo.

Pedra úmida  
 Altar frio imagens ignóbeis  
 Flores de papel ímã de moscas  
 Ó lugar triste e árido  
 O contrário do arco-íris  
 Baixará o Cristo aqui?  
 Ele baixou num estábulo  
 Baixou mesmo até em mim.  
 (MENDES, 1959, p. 155-156)

Na primeira estrofe desse poema, no muro número 1, lê-se a descrição dum procedimento de composição artística que aproxima o muro, a poesia e a pintura. Tal processo se assemelha ao *frottage*: uma técnica descoberta e desenvolvida por Max Ernst a partir de sua leitura das anotações de Leonardo da Vinci. Veja-se, neste excerto, a semelhança entre as palavras de Da Vinci e o poema (apud CARVALHO, 2001, p. 57):

[...] se olhares um muro cheio de muitas manchas ou feito de pedras multicores, com a ideia de imaginar alguma cena, encontrarás analogia com a paisagem de montanhas, rios, rochedos, árvores, planícies, grandes vales e colinas de toda espécie. Poderás ver aí também batalhas e figuras de gestos vivos e estranhos rostos e roupas e uma infinidade de coisas que poderás converter numa forma nítida e completa.

O *frottage* nasceria a partir duma visão casual. Esse processo consiste numa espécie de decalque em que os incidentes da superfície rugosa e manchada dum muro se incorporariam ao desenho. As formas do desenho seriam ampliações sugeridas pelos traços arbitrariamente percebidos na superfície vertical áspera, com as marcas que lhe imprimem o tempo. Para Serres (1997, p. 47), a aspereza predomina, porque se virmos de perto as superfícies, inclusive a das paredes, suprimiremos a noção de liso, pois,

[...] a uniformidade desaparecerá, dando lugar a pequenas percepções do granulado; consoante a distância, a iluminação, a delicadeza do toque, o liso desvanece-se perante a multiplicidade das pregas. Vaga caótica de embriões à espera. Leibniz diria: em rigor, não existe liso. Por trás das ilusões da Geometria, sobrevém o cálculo infinitesimal, que revela um mundo cheio de desvanecimento.

No domínio pictórico, o *frottage* seria aquilo que no plano literário se chamou de composição por automatismo psíquico entre surrealistas e dadaístas: seria um automatismo físico, em que a matéria da superfície do muro e o procedimento de olhá-la e decalcá-la ditariam a obra (GIMFERRER apud CARVALHO, 2001, p. 57-58). O pintor e o poeta de olhares verticais já não veriam o muro em sua aparente imobilidade. Diante de seus olhares, as formas se dissolveriam e se metamorfoseariam; o muro se transformaria em nuvem cambiante. O efeito principal do *frottage* é o desvanecimento, a dissolução (ARNHEIM; GIMFERRER, apud CARVALHO, 2001).

Na segunda estrofe, muro número 2, se lê o muro quanto ao suporte de textos e expressões pictóricas que neles se inscrevem e acerca deles se escrevem. Aí, posto à frente do olhar, como um quadro, o muro torna-se uma superfície disponível para a escrita, o vestígio, a inscrição e a leitura.



E isso vem de muito tempo. Os muros egípcios, por exemplo: as primeiras gravuras rupestres decoravam-nos, descrevendo lembranças de espaços turísticos (EGITO... Acesso em 17 jun. 2009). No muro poético em questão, a escrita não trata mais de decorá-lo ou disfarçá-lo, mas de se apropriar dele, deixando ali variadas marcas intempestivas dos que nele escrevem: e isso se manifesta, sobretudo, na cacografia. O gesto de grafar no muro o torna receptáculo, às vezes, afável aos sinais da vida.

Na terceira estrofe de “Muros”, exprime-se a contemplação religiosa. Aí se vislumbra a possibilidade da reconciliação entre o homem e o divinal, apesar da imperfeição dos contornos com que se tenta representá-lo.

Nas 3 estrofes, conciliam-se, sinteticamente, a vidência poética, a participação política e o show religioso. Mas nem tudo é tranquilo nos domínios em que se erguem muros. O conflito se instala em forma de estranhamento interrogativo, adaptação e acomodação. No entanto, é na exposição desse conflito que se destacam os “Muros” em sua aptidão poética para receber variadas inscrições gráfico-pictóricas e de emití-las como probabilidades duma escrita em que se leem imagens cambiantes ao olhar, o que amplia o diálogo entre arquitetura, poesia e pintura (SILVA, 2009).

O muro e o signo nele inscrito se associam entre si de forma que um dê sentido ao outro. Para Barthes (apud CARVALHO, 2001, p. 60), “[...] o que faz o *graffiti* não é [...] nem a inscrição nem sua mensagem; é a parede, o fundo da mesa: é porque o fundo existe plenamente como objeto que já viveu que a escrita lhe parece sempre como um suplemento enigmático”. Sobre as partes mais visíveis dum edifício, frontões, entablamentos, no interior e no exterior, a inscrição garante a informação e a intercessão entre terra e céu; a memória e o ensino. Os muros podem ser grandes livros abertos.

No século XV, surgindo a tipografia, com as cartas de chumbo substituindo as de pedra, pensou-se que os muros se tornariam obsoletos. No entanto, estes conservaram seu papel de plano de inscrição, como superfícies privilegiadas da expressão espontânea, tomando, em certa medida, a sua desforra sobre o documento impresso e oferecendo-lhe uma face de afixação: o muro ainda é o lugar da visibilidade e da comunicação direta.

Nos muros de Pompéia, encontrava-se, segundo Péré-Christin (2001, p. 103: tradução nossa), “[...] a etimologia da palavra italiana que mistura o gráfico e a garra (“*le graphe et le griffe*”), referindo-se a uma escrita rabiscada às pressas”. Isso nos reenvia ao modo dum escrever urgente sobre o primeiro apoio que se veja. As palavras grafadas nervosamente lembrariam uma escrita recorrente, quando, por exemplo, se anotam, de improviso, dados em qualquer extremidade dum papel, na palma da mão ou noutra superfície. Assim seria o grafite.

Inscrito no muro sob o impulso duma necessidade imperativa, o grafite, à revelia da lei, aliviaria a tensão de quem grafa na superfície vertical ou não. Abrandaria o sofrimento e a solidão dos prisioneiros que gravam nas paredes de suas celas os sinais de suas carências. Atenuaria as sensações de indiferença e humilhação para aqueles que furtivamente se exprimem como provocação nas faces dos muros que se lhes oferecem, sobretudo na cidade, cujas referências são os guetos negros de Nova Iorque, aproximadamente em 1970, onde surgiram as marcas mais elaboradas dos grafites (O GRAFITE... Acesso em 17 jun.2009). Afixar, colar e grafar são atos que apresentam, sobre os muros, pareceres de todas as espécies. A palavra *avis* (aviso), por exemplo, escreve Péré-Christin (2001, p. 104), “[...] é relacionada à idéia de visibilidade, e sugere a inscrição num muro, posto que provenha da palavra latina *vedere*, que quer dizer ver” (tradução nossa).

O ato de afixar cartazes ter-se-ia intensificado no século XVI. Apunham-se, nos muros, regulamentos, éditos e pareceres para a população. Tratava-se de levar, oficialmente, textos importantes ao conhecimento do público. Assim, os muros eram os mais acessíveis meios de comunicação social. Essa prática ainda está em uso recentemente no Brasil, com os painéis e santinhos de campanhas eleitorais. Essa forma de comunicação pode parecer obsoleta, visto que existem jornais, rádio, televisão e *internet*, entretanto, parece-nos que a aposição de algo sobre um muro conserva uma força específica, dada a intensa visibilidade que têm os muros.

No Brasil, ainda se assiste às afixações poluidoras que marcam as campanhas eleitoreiras. Os cabos eleitorais podem chegar à troca de tapas para conquistar um muro visivelmente mais estratégico. Para Péré-Christin (2001, p. 105), “Quando os estudantes de Maio de 68 disseram que ‘os muros têm a palavra’, é porque eles fizeram passar pelas paredes seus *slogans* mais poderosos”.

Mas se for transformado em simples propaganda e proclamação escrita, o muro pode perder a potência de seu impacto. Nessa onda, o transeunte pode ficar à mercê desses lugares informes que se assemelham aos universos virtuais dos jogos eletrônicos. Em termos de expressão arquitetônica e urbanística contemporâneas, há legislações que vêm tentando reconciliar a estrutura e a inscrição e, assim, reafirmar os muros com suas funções de memória, de intercessão e de proclamação (SILVA, 2009).

As fachadas das igrejas de muitas épocas também tenderam a levar sobre seus muros os louvores ou as súplicas dirigidas ao divinal. Esse dispositivo, quando é discreto, dá aos muros, assim revestidos, grande potência de evocação: os muros murmurariam uma surda prece de intercessão pela cidade. A inscrição ali proclamaria que os muros têm algo a dizer por nós, porque se calarem os homens, falarão as pedras.

## CONCLUSÃO

A imagem mental construída a partir do uso e da memória dá ao muro uma representação que constitui um modo de conhecimento sensível e histórico. Quanto ao sensível, vimos que o próprio Da Vinci olhava os muros como emissores de imagens versáteis, cujo decalque conduziria a própria pintura. Esse olhar, Murilo Mendes trouxe à poesia, realçando a parede como objeto apto a receber e a emitir a escrita como um suplemento misterioso.

Isso evoca o muro como apoio da expressão gráfico-pictórica em todos os tempos. Com a arte parietal, os muros têm recebido variadas marcas da linguagem humana. No império medo-persa, por exemplo, uma mão divinal escreveu na parede do palácio, à frente do rei Belsazar, esta profecia, “MENE, MENE, TEQUEL e PARSIM” (DANIEL 5), que só o judeu cativo, Daniel, pôde ler e traduzir. A escritura na parede prolatava a sentença de morte do rei e a divisão do império persa. Ambas as profecias foram cabalmente executadas, como nos narra o texto referido.

O desejo e a necessidade de inscrição na parede reforçam ainda a complexidade do muro que o homem se aplica a derruir ou a magnificar, a erigir ou transfigurar. Nos dias de hoje, os muros ainda se acham decorados, maquiados, consagrados, pichados e transpassados. *Fazer um muro* ou *poetizar* não serão modos distintos de atuar nas artes, se compreendermos esta e aquela palavra a partir da sua etimologia, *poíesis*, que, precisamente, significa *ação de fazer algo* (FERREIRA, 1986, p. 1352).

Enfim, obstáculos intransponíveis, símbolos de confinamento, perímetros de coerção, delimitações de propriedades, superfícies verticais para inscrições gráfico-pictóricas

profanas, poéticas ou sagradas, os muros também são fontes de energia protetora, de suaves carícias, de estáveis e tranquilas privacidades, além disso, absorvem confissões, conflitos e transmitem expressões de religiosidade, como se leu no poema “Muros” de Murilo Mendes. Os muros, como quaisquer outros elementos simples da Arquitetura, permitem-nos abordar a complexidade da História do homem, por meio da Literatura, da Arquitetura e de outras Artes e Técnicas. Dos muros se tem um conhecimento, ao mesmo tempo global e plural, situado no cruzamento da sensação, da técnica, da história e da arte. Foi nesse cruzamento que este texto se quis situar.

## Referências

- ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Pro Editores, 2000. 670 p.
- CARVALHO, José Augusto. **Gramática superior da língua portuguesa**. Vitória: GM Gráfica & Editora, 2007. 491 p.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Murilo Mendes: o olhar vertical**. Vitória: Edufes: Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001. 117 p.
- COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma**. São Paulo: Lisboa: Livraria Técnica, 1971. 556 p.
- DANIEL. In: BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**. 7. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ver. e corrig. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1985.
- EGITO ANTIGO. <Disponível em: <http://variasvariaveis.sites.uol.com.br/egito.html>>. Acesso em: 17 jun. 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed., rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838p.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed., rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838p.
- MARCUSE, Peter. No caos, sino muros: el postmodernismo y la ciudad compartimentada. In: MARTÍN RAMOS, Ángel. **Lo urbano en 20 autores contemporáneos**. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2004. p. 83-90.
- MENDES, Murilo. Muros. In: \_\_\_\_\_. **Poesias (1925-1955)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 155-156.
- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982. 741p.
- O GRAFITE CONTEMPORÂNEO... Disponível em: <http://lazer.hsw.uol.com.br/grafite1.htm>. Acesso em: 17 jun. 2009.
- PÉRE-CHRISTIN, Évelyne. **Le mur: un itineraire architectural**. Paris: Éditions alternatives, 2001, 113 p. (Colletion Leux-dits).
- PERNOT, L. T.; TRANQUOY, Camille. **Dictionnaire des termes techniques employés dans la construction et l'architecture civile**. 9. ed. Paris: J. Hetzel, [s.d.].
- SERRES, Michel. **Atlas**. Lisboa: Instituto Piaget, [1997?]. 265 p.
- SILVA, Paulo Muniz da. **Os muros têm a palavra: notas de um diálogo entre Arquitetura e Literatura nos domínios da escrita**. Monografia. 86 f. (Projeto de Graduação – PG). Centro de Artes, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

## MURILO MENDES, POETA SEM FRONTEIRAS

**Karina Bersan Rocha**

Instituto Federal do Espírito Santo

karinabersanrocha@gmail.com

O amor é uma aposta, insensata, pela liberdade.  
Não a minha, a alheia.  
(Octavio Paz)

Todo erotismo é sagrado.  
(Georges Bataille)

Murilo Mendes, poeta do Modernismo brasileiro, produziu uma obra em que se pode ler tanto o onírico e o insólito, de grande plasticidade imagética que caracterizaram parte de sua obra como surrealista, quanto o misticismo, o catolicismo, a objetividade e fragmentos da história, filtrados por um olhar revolucionário de grande amor humano.

Em seus poemas, percebemos um homem sensível à sensualidade das mulheres e às transformações do mundo à sua volta, perceptíveis por meio de suas “revelações poéticas”. “Católico, mas rebelde”, nas palavras de Gilberto de Mendonça Teles (TELES, 2005, p. 34), pratica menos a religião que um cristianismo voltado para o amor ao próximo. Alguém que se interessa “igualmente pelo finito e pelo infinito” (MENDES, 1994, p. 45), extremamente consciente da realidade que o cerca, e de seu papel diante dela, está “convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica” (MENDES, 1994, p. 46).

A referência ao Oriente, recorrente em vários de seus poemas, bem como um dos motivos por que vivia em Roma – “Porque aqui encontrei amigos deliciosos, que geralmente não crêem que  $2 + 2 = 4$ ” (MENDES, 1994, p. 47), evidenciam o questionamento da lógica, da “metafísica ocidental”, que compartimenta os saberes e o próprio mundo. Murilo Mendes demonstra uma concepção holista<sup>1</sup> que recusa essa compartimentação. Em texto intitulado “A imagem”, Octavio Paz, ao reportar o princípio da identidade dos contrários, “o que é e não é ao mesmo tempo”, reflete sobre um aspecto do Oriente bastante explorado por Murilo e que traduz muito de sua visão de mundo, em que conceitos diversos se misturam e se interpenetram na linguagem:

“Tu és mulher. Tu és homem. És o rapaz e também a donzela. Tu, como velho, te apóias num cajado... Tu és o pássaro azul-escuro e o verde de olhos vermelhos... Tu és as estações e os mares.” E essas afirmações o upanixade Chandogya condensa-as na célebre fórmula: “Tu és aquilo”. (1982, p. 124)

---

<sup>1</sup> A palavra “holismo”, segundo o Dicionário de Filosofia de MORA (1998, p. 1678), vem do grego “holos” que significa “todo”, “inteiro”, “completo”, e é usada para designar um modo de pensar, ou considerar a realidade, segundo a qual nada pode ser explicado pela mera ordenação ou disposição das partes, mas antes pelas relações que elas mantêm entre si e com o próprio todo. As realidades poderiam ser entendidas em dois estágios: o primeiro seria o “todo” e este, por sua vez, seria composto por partes distintas, porém inter-relacionadas, apenas compreensíveis dentro do contexto do “todo” (nossa tradução).

Essa visão de mundo permite a leitura, em seus poemas, de uma dissolução de fronteiras entre poesia, erotismo e religiosidade. Na tentativa de desvendar o mundo “visível” e o “invisível”, que o fascinam, o poeta cria imagens de grande força pictórica, que se dispõem em contínua metamorfose.

As invenções e os processos que transitam em sua poesia são oriundos da sua inquietude diante dos seres, do mundo e das coisas, inquietude que o conduz ao processo onírico de criação, de signos e de imagens, cujos objetivos transpõem os limites da poética tradicional.

São uma tentativa de compreender o universo humano, em constante conflito e transição, o todo que reside em cada indivíduo, consciente de que a ‘outridade’ está no próprio homem. A partir dessa perspectiva de morte e ressurreição incessante, na unidade que resulta em ‘outridade’ para se recompor numa nova unidade, talvez seja possível penetrar no enigma da ‘outra voz’ (PAZ, 1982, p. 215). É pela poesia que Murilo - “minúsculo animal”, como se reconhece – “acha-se inserido no corpo do enorme Animal que é o universo” (MENDES, 1994, p. 46):

A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou “daquele” esse “outro” que é ele mesmo [...]. A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a seu - é. A poesia é entrar no ser. (PAZ, 1982, p. 137)

Nessa busca de unidade com o cosmos que nos cerca, o questionamento de nossa finitude e de nossa consciência de descontinuidade ante a existência pretende a entrega a uma continuidade do ser que funde o sujeito ao objeto contemplado, quebrando-se, assim, a barreira entre o sujeito e o objeto e diluindo-se os dois num só ser, que é o que Georges Bataille afirma ser o traço identificador entre poesia e erotismo.

Consciente de que o “Ofício humano” (MENDES, 1994, p. 408) – do humano poeta – é “desdobrar a poesia em planos múltiplos / E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue”, e movido por amor, desejo, paixão, sensualidade, solidariedade e senso de justiça, o poeta ramifica o erotismo em seus versos e transita dos prazeres da carne aos prazeres do espírito. Sua poesia é inebriada pelos sonhos, que excitam a energia libidinosa encontrada em seus versos, concretizada por meio de uma linguagem erotizada ou pela exposição de partes sensuais do corpo da mulher, que ganham relevo no olhar e na linguagem do poeta.

O erotismo, mitificado na figura de *Eros* que, no Banquete de Platão, é apresentado como concebido pela união de *Póros* (Expediente) e de *Penía* (Pobreza), tem duplo caráter, relaciona-se tanto ao princípio de prazer quanto ao princípio de realidade, constituindo-se num lugar marcado pela falta, pela necessidade, e corresponde “aos espaços dos sujeitos mediatizados e orientados para a consecução do prazer, a supressão da necessidade, através de suas atuações, seus papéis, no espetáculo erótico” (DURIGAN, 1985, p. 31). Assim, o erotismo abrange o que George Bataille classifica como erotismo dos corpos e erotismo dos corações, ao construir sua teoria sobre as relações entre o desejo sexual e a morte. Ao destacar as formas de erotismo, incluindo também o erotismo sagrado, Bataille (2004, p. 206) atém-se à “substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade” e o erotismo se configura como a busca pela continuidade perdida.

Por consistir numa momentânea dissolução de um ser fechado na ordem do descontínuo, característica do indivíduo inserido na realidade cotidiana, o erotismo significa também uma recuperação da continuidade perdida, um desejo de retornar à ordem do eterno e infinito. Para operar essa dissolução do descontínuo, ele transgredir as interdições que sustentam a realidade. Essa dissolução transgressora é marcada por uma liberação violenta do excesso de energia acumulada na ordem do trabalho.

O ímpeto transgressor constitui uma primeira aproximação entre poesia e erotismo. Ambos são movimentados por um sentimento de falta, por isso a busca de quebrar os limites que lhes são impostos. Ainda no Banquete de Platão, o poeta é incluído nos que criam inspirados por *Eros*. Tanto no erotismo como na poesia há, então, o desejo de transgressão dos limites, com uma desorganização do cosmo para uma posterior reorganização. Tanto *Eros* como *poiesis* estão ligados à destruição e à recriação cósmica.

No jogo erótico, a linguagem busca desviar o indivíduo da sua consciência de sujeito inserido num tempo histórico, para conduzi-lo a uma nova realidade, transgressora da ordem produtiva, a ordem da continuidade que supera a ordem da descontinuidade. Ambos, o jogo erótico e o jogo poético, negam a finalidade produtiva, que movimenta o mundo do trabalho ocidental. O erotismo e a linguagem poética são, assim, transgressões à tentativa de reificação do humano, praticada tanto pelo totalitarismo que Murilo abomina, quanto pela sociedade que se submete aos ideais do progresso, da tecnologia e do poder do capital.

Ainda para Bataille, “o desenvolvimento do erotismo não é em nada exterior ao campo da religião” (2004, p. 50). Além disso, o erotismo se manifesta no homem como um dos aspectos de sua vida interior, fazendo-nos compreender a máxima “todo erotismo é sagrado” (BATAILLE, 2004, p.26).

Quando o poeta mantém um vínculo com o sagrado, pressupõe uma relação na qual se inserem o mundo sacralizado do homem religioso e o mundo dessacralizado do homem moderno que vive na profanação. Oposto ao sagrado, o profano é o que está “misturado, confuso, homogêneo”, palavras que evocam a relação sexual, em que os corpos, de certo modo, buscam se confundir, se misturar e se tornar homogêneos. No entanto, Murilo sabe que “a fronteira entre os dois mundos, o físico e o sagrado, não resulta assim tão clara.” (MENDES, 1994, p. 1056), realçando o desejo do poeta de aderir o texto ao corpo físico - “Articular a poesia [...], / escrever com o / Corpo” (MENDES, 1994, p. 692) - e espiritual “um Ente magnético sopra o espírito da vida. / Depois de fixar os contornos dos corpos / transpõe a região que nasceu sob o signo do amor” (MENDES, 1994, p. 115), o que lembra a lição de Barthes (1987, p. 25): “O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fonotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica”.

Em muitos poemas, o trabalho com a linguagem pode ser comparado a um embate corporal, erótico, entre os amantes, nesse caso, o poeta e a poesia ou a linguagem, como ocorre em “Ritmos alternados” (MENDES, 1994, p. 110-1):

Um cheiro de angélicas  
brota dos cemitérios do espaço.  
Noite, cruces no mundo, as idades voltam, não sei onde estou.  
Os relâmpagos iluminam os corpos flexíveis no outro mundo, o som  
do saxofone dos anjos previne o tempo, as famílias tremem  
dentro das casas,  
a terra molhada explode em formas novas, é o princípio e o fim.

Homens e mulheres  
se arrependem de não ter realizado  
todo o amor,  
chegam mais perto uns dos outros... o gosto  
da noite me leva aos teus seios.

No poema, linguagem, palavra e poesia se revelam como a mulher. O poeta brinca eroticamente com as palavras, em “ritmos alternados”, imagens surreais surgem como *flashes*, unindo este ao “outro mundo”, em “o princípio e o fim”, o arrependimento possível é “não ter realizado todo o amor”, e nesse momento mítico o poeta busca a continuidade nos seios da amada / linguagem.

O mundo físico e o sagrado não se separam, são apenas duas faces de um mesmo elemento, humano, do qual faz parte também a poesia. O “Poema espiritual” (p. 296-7) reflete essa concepção: Cristo, filho do homem, é perfeito, pois reflete a transformação da matéria por Deus. É matéria e é espírito, o que já se anuncia na primeira estrofe, quando o poeta se diz uno com Deus, bem como com todo o universo. Os elementos humanos – e eróticos – fazem parte inclusive do ambiente religioso, pois é “impossível separar o sexual do espiritual. Mesmo o canto religioso provém de zonas subterrâneas” (MENDES, 1994, p. 1282):

#### Poema espiritual

Eu me sinto um fragmento de Deus  
Como sou um resto de raiz  
Um pouco de água dos mares  
O braço desgarrado de uma constelação.  
A matéria pensa por ordem de Deus,  
Transforma-se e evolui por ordem de Deus.  
A matéria variada e bela  
É uma das formas visíveis do invisível.  
Cristo, dos filhos do homem és o perfeito.  
Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos  
Em toda parte, até nos altares.  
Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar  
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo  
Mil versões dos pensamentos divinos.  
A matéria forte e absoluta  
Sem ela não há poesia.

A poesia, jogo de linguagem, é feita de matéria: da materialidade das palavras. O “erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora” (PAZ, 1984, p. 12). A linguagem é o componente que materializa o prazer, dá o tom da poesia e denota sensações motivadas por uma erótica do corpo.

Mas a poesia é também sagrada – e erótica –, e em vários outros poemas, como na “Décima segunda meditação” (MENDES, 1994, p. 783-4), ela é evocada com o tom dos Salmos ou dos Cantares de Salomão:

Quem do abismo te evocou, jasmim de amor?  
Tua pele branca ao mínimo contato  
Enegrece, no mesmo instante fecha.  
Jasmim de amor és tu, poesia,  
Serve terrestre do infinito íntimo,

Infinito reduzido ao justo da palavra  
Essencial à vida mesma do consolo  
Palavra que Deus no último dia pesará...

E ainda é equiparada ao nascimento de Cristo, como no poema “Romance da visitação” (MENDES, 1994, p. 505-6): “Naquele tempo Maria / [...] / Levantou-se bem cedinho, / Dirigiu-se a toda pressa / Às montanhas de Judá, / Comunicar a alegria / Que lhe fora anunciada / Pelo Arcanjo Gabriel, / Comunicar poesia / À sua prima Isabel [...]”

A pluralidade de sentidos do material poético, na tentativa de abarcar o todo que reside em cada ser humano, o ser uno e a alma do universo, permite que o sexual e o religioso transitem no mesmo espaço. Em seus poemas, o erotismo é expresso por uma linguagem sublime que o aproxima do sagrado. Por essa razão, o poeta vive num eterno enamorar-se que se circunscreve não apenas à esfera do feminino, mas também a tudo aquilo que compõe seu espaço poético, como confessa em “Eternidade do homem”: “Minha história se desdobrará em poemas / Assim outros homens compreenderão / Que sou apenas um elo da universal corrente / Começada em Adão e a terminar no último homem” (MENDES, 1994, p. 255).

No entanto, a maior fascinação do poeta, desde a infância, são as mulheres. Tal visão causa um êxtase que dissolve fronteiras: “Mulher, tu és a convergência de dois mundos/ Quando te olho a extensão do tempo se desdobra ante mim” (MENDES, 1994, p. 209).

Pela leitura de suas memórias em “A idade do serrote”, percebemos que o poeta, desde muito cedo, mostra-se deslumbrado por todas as mulheres possíveis e pelos jogos verbais. Nessas memórias, Murilo evoca com riqueza de detalhes sua infância e adolescência vividas em Juiz de Fora, e fala-nos de suas experiências eróticas que se iniciam com as amas de leite e perpassam infância e adolescência em meninas/mulheres com muitos nomes, formas e cores. São flashes, imagens emolduradas em que se misturam casarões, ruas, pomares, canaviais, circo, histórias infantis, personagens pitorescos, irmãos, primas, babás, livros, professores, traquinagens, religião, música, carnaval, poesia, numa mística em que a mulher é agente catalisadora da sexualidade potencializada em sua autobiografia.

As mulheres que transitam nos poemas de Murilo centram-se ora nos espaços da terra, ora na extensão do universo. Elas transcendem formas, tempos e espaços, traduzindo-se ao mesmo tempo em sagradas e profanas, mas, sobretudo, essencialmente humanas. São corpos e almas, inseparáveis, compondo a totalidade do humano, como nos adverte Octavio Paz: “A alma é corpo, sensação; a sensação se converte em afeto, sentimento, paixão. O elemento afetivo nasce do corpo, mas é alguma coisa mais que atração física” (PAZ, 1994, p. 153).

O erotismo se propaga na recorrência mítica da poesia muriliana, com objetivo de retomar referências históricas, compreender o mundo contemporâneo e expressar o movimento interno de angústia e opressão a que as mulheres estão sujeitas ao buscarem a libertação seja sexual, seja social.

Integrando o surrealismo como forma/temática de sua poesia, com sua profusão de imagens desconexas, o poeta apresenta uma visão de mundo transcendente, cósmica, e mergulha nas várias dimensões do tempo, mas sem perder de vista seu objeto temático preferido: a mulher. O poema “Jandira” (MENDES, 1994, p. 202-4) reflete essa dissolução da “fronteira realidade-irrealidade”.



Jandira é a representação de uma figura mitológica, iniciadora de uma cosmogonia, pois “O mundo começa nos seios de Jandira”, mulher cósmica, maternal, que simboliza o princípio da criação e do prazer, e é também a mulher erótica e fatal, acolhedora e demoníaca, que representa o caos e a morte para seus amantes. É física e metafísica. Com seu corpo fragmentado, cujos “cabelos”, “braços”, “olhos” são dispostos gradativamente no poema, compomos um ser que se consagrará como advento da criação. Ao desvendarmos a enigmática criatura, que ganha forma no corpo de uma mulher de arrebatadora sensualidade, percebemos que paralelamente a esse processo ela desvela o mundo “E as antenas das mãos de Jandira / Captavam objetos animados, inanimados” (MENDES, 1994, p.203 - 4).

Trata-se de uma mulher que seduz e enlouquece os homens, tornando-se uma amante imaginária. Essa desagregação indica o poder diabólico de Jandira, síntese de um mundo obscuro, mas capaz de acolher a instabilidade interior que o poeta comporta. Em contrapartida, é uma mulher impactante pela força e pelo poder da carne, para além do seu tempo, capaz de resistir à morte, ou dela ressurgir mais exuberante, pela sua extraordinária beleza.

Esse poema de matizes surrealistas constitui-se em um paradigma de outros em que aparece a mulher fatal. Assim, ela não tem idade, está em todos os tempos e lugares e existiria desde os primórdios do mundo, o qual, aliás, começa por ela mesma, ou seja, pelos seus seios, tornando-a maternal e erótica.

Em “Jandira”, o poeta efetiva um dos motivos pelos quais se diz “compelido ao trabalho literário”:

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atrai-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história. (MENDES, 1994, p. 45).

Daniela Neves (2001, p. 113) observa a possibilidade de ler Jandira também como a poesia, “que também organiza, através das formas desconexas da imagem feminina, as formas do universo visitado pelo eu lírico”.

Erotizada, mas também espiritualizada, a mulher, “mais densa que uma forma” (MENDES, 1994, p. 316), é objeto de desejo sensual, mas também do desejo de “ver progredir a fraternidade entre os homens” (MENDES, 1994, p. 51), que o poeta proclama.

O amor entre o homem e a mulher representa o desejo de fusão interpessoal, em que se configuram o erotismo e a busca pelo ideal e pela essência última das coisas. Nessa poesia combativa, percebemos o grande erotismo, ou erotismo sublime, de que fala Francisco Alberoni, e que compreende o erotismo coletivo. Trata-se do intercâmbio de prazeres, uma forma a mais de amor que se revela como uma expansão do erotismo que se projeta na natureza e na sociedade e irmana os seres humanos.

O erotismo é uma forma de interesse pelas outras pessoas. É generosidade intelectual e emocional, capacidade de dar-se, de dedicar-se, de abandonar-se. O grande erotismo é o oposto da avareza, da mesquinhez, da prudência. Naturalmente pode haver generosidade sem erotismo. [...] Mas o verdadeiro erotismo implica também num envolvimento real de si mesmo, do próprio prazer. É, a um só tempo, altruísmo e egoísmo, síntese dos dois. (ALBERONI, 1988, p. 214)

Acreditamos que esse erotismo, carnal e espiritual simultaneamente, é a força maior que impulsiona o poeta Murilo Mendes em sua aventura poética e existencial.

O verdadeiro erotismo é dionisíaco e crístico, capaz de sacrifício, doação, em prol de todos. E precisamente esse é o objetivo maior do poeta, em cujo programa poético inclui o martírio, a redenção, o sofrimento pelos outros e o sacrifício pela redenção dos oprimidos, a transgressão, o combate a uma ordem injusta e o anúncio de um novo mundo, sem desistir da alegria.

#### Desejo

Ao sopro da transfiguração noturna  
Distingo os fantasmas de homens  
Em busca da liberdade perdida:

Quisera possuir cem milhões de bocas,  
Quisera possuir cem milhões de braços  
Para gritar por todos eles  
E de repente deter a roda descomunal  
Que tritura corpos e almas  
Com direito ao orvalho da manhã,  
À presença do amor, à música dos pássaros  
A estas singelas flores, a este pão. (MENDES, 1994, p. 416-7)

Em “cem milhões de bocas”, “cem milhões de braços”, o poeta relata seu desejo de partilhar as dores – e os amores – da humanidade, lutando ao lado dos homens “em busca da liberdade perdida”, e de “deter a roda descomunal que tritura corpos e almas”, a guerra. Ao homem, que se distingue dos fantasmas, não deve ser negado o prazer – sensual – de ter os sentidos atentos à percepção das belezas simples do mundo, obnubilada pelos conflitos, como já é anunciado no poema que abre o livro em que se insere “Desejo”, *Poesia liberdade* (1943-1945): “E um pensamento de guerra / Anula o que poderia vir / Da água, da rosa, da borboleta” (MENDES, 1994, p. 401).

As *metamorfoses* (1938-1941), livro também escrito no período imediatamente anterior e durante a segunda grande guerra, anuncia “O poeta futuro” (MENDES, 1994, p. 319): “Ele nasceu da terra / Preparada por gerações de sensuais e de místicos: / Surgiu do universo em crise, do massacre entre irmãos [...] apontará o inferno / Aos geradores da guerra, / Aos que asfixiam órfãos e operários”.

O interesse pelo bem estar da humanidade permanece recorrente, e cabe ao poeta denunciar a tirania e a opressão. “O amor é triste” (MENDES, 1994, p. 320), porque tem que conviver com a violência e com a guerra. Murilo coloca-se em igualdade com todos os homens, e confessa “Muita coisa sofro pelos outros” (MENDES, 1994, p. 242), refletindo seu desejo de ver implantado universalmente “o socialismo humanista, que permitisse a criação dum mundo só” (MENDES, 1994, p. 52). O desejo de comunhão com os homens faz parte do caminho para a comunhão com Deus.

Na união com Deus é possível experimentar o êxtase divino, pelo toque do espírito santo. “No cristianismo e no budismo o êxtase está fundado na superação do horror [...], a exuberância não é nenhuma forma de aniquilamento: é superação da atitude aterrorizada, é transgressão” (BATAILLE, p. 106-7). Esse amor com toques sensuais encontramos em poemas de Santa Teresa D’ Ávila e de São João da Cruz, aos quais Murilo dedica poemas.

Octavio Paz (1994, p. 22) já observa que “muitos textos religiosos [...] não vacilam em comparar o prazer sexual com o deleite extático do místico e com a união com a divindade”. Levando-se em consideração que em sua base a sensualidade e o misticismo não se apresentam tão diferentes, como diz Bataille (2004, p. 390):

é possível que um movimento místico do pensamento provoque involuntariamente o mesmo reflexo que uma imagem erótica tende a provocar. Se é assim, a recíproca deve ser verdadeira: os hindus, com efeito, baseiam os exercícios de tantrismo sobre a responsabilidade de provocar uma crise mística com a ajuda de uma excitação sexual. Trata-se de escolher uma parceira apropriada, jovem, bela e de uma espiritualidade elevada, e, sempre evitando o espasmo final, passar do amplexo carnal ao êxtase espiritual.

Ao longo de muitos poemas, podemos perceber figurações do erótico e do religioso juntos, como em Ecclesia (MENDES, 1994, p. 293-4):

Berenice, Berenice,  
Uma Grande mulher se apresentou a mim  
E te fez sombra.  
Ela exige de mim  
O que tu não podes exigir.  
Ela quer a minha entrega total  
E me oferece viver em corpo e alma  
A encarnação, a paixão, o sacrifício e a vitória.  
Desenrola diante de mim a liturgia do mundo,  
Querendo que eu tome parte nela contra mim mesmo.  
Berenice, Berenice, tua rival me chama,  
Ataca-me pelos cinco sentidos,  
Desdobrando diante de mim a toalha da comunhão.  
Eu recuo aterrado.  
Porque não me permites, Berenice,  
Comungar no teu corpo e no teu sangue.

À Igreja evocada no título ou a Nossa Senhora, “Uma Grande mulher” que “Desenrola diante de mim a liturgia do mundo”, contrapõe-se Berenice, figura da amada, que não pode permitir “comungar no teu corpo e no teu sangue”, como acontece com Cristo. Com essa aproximação, o corpo de Berenice é, a um só tempo, erotizado e espiritualizado, evidenciando o dom de Murilo de “assimilar e fundir elementos díspares”. (MENDES, 1994, p. 45)

A união só é possível quando envolve corpo e alma, momento em que a comoção erótica e a comoção religiosa se juntam, colocando em sintonia a experiência sexual e a experiência espiritual, pois “o sentido religioso do poema é indistinguível de seu sentido erótico profano” (PAZ, 1994, p. 23).

Na qualidade de homem religioso, o poeta encarna o Centro do Mundo, coração real de onde se originou a vida e de onde é possível comunicar-se com Deus e estar mais próximo dele. Esse estágio Eliade (1995, p.61) denomina “nostalgia religiosa” que “exprime o desejo de viver num Cosmos puro e santo, tal qual era no começo, quando saía das mãos do Criador”. Assim se resume o trabalho do poeta, no qual a poesia é um espaço de consagração do ser, do amor, do sexo, da religiosidade e de Deus.

O sexo é sagrado, sagrado é todo o amor humano e divino, e se consagra na poesia quando o poeta professa ser “O amor eterno” (MENDES, 1994, p. 754).

O amor eterno começa desde já neste mundo mesmo. Eu te amo para sempre -- e quando morrermos não seremos separados pela carne:

Quando o grande anjo gritar NÃO HAVERÁ MAIS TEMPO  
(quando o grande anjo gritar NÃO HAVERÁ MAIS SEXO)

Minha essência pura se reunirá à tua e seremos um só. Tu serás a musa e  
o poeta – eu  
serei o poeta e a musa. Nascerá a poesia eterna e una.

A dança poética de Murilo Mendes consagra seu corpo, como todos os corpos – e almas – da humanidade, em cujos movimentos o amor ao próximo, bem como a religiosidade e o erotismo se dispõem harmonicamente. Com uma poesia que busca incessantemente a experimentação, ele propõe transformar o real e corporificar em seus textos os discursos social e político, erótico e religioso, como unidade.

## Referências

- BATAILLE. Georges. **O erotismo**. São Paulo: ARX, 2004.
- DURIGAN. Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MENDES. Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MORA, José Ferrater. **Diccionario de Filosofia**, Tomo II (E-J). Barcelona: Ariel, Barcelona, 1998.
- NEVES, Daniela. **Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2001.
- PAZ. Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PLATÃO. **O banquete ou Do amor**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- TELES, Gilberto Mendonça. Espiritualidade na moderna poesia brasileira. In: **Magis** – cadernos de fé e cultura. nº 48, Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005. p. 22-38.

## VOO PANORÂMICO SOBRE O NADA: A POESIA DE MANOEL DE BARROS

Ana Remígio

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

remigioprof@yahoo.com.br

Segundo Gaston Bachelard (2001, p.95), “Um excesso de infância é um germe de poesia”, mas, ao enveredarmos pela obra de Manoel de Barros, podemos observar que ela quase toda é uma infância que transborda de possibilidades imaginantes. O próprio poeta, em entrevista (SAVAGET; RODRIGUES, 2007), diz que “O que comanda a poesia em qualquer tempo, em qualquer lugar do mundo é a infância”. Assim como vivenciamos em nossa infância, mundos são (re)criados a partir de retalhos de realidade: objetos são ressignificados em puro devaneio poético que passa a devaneio cósmico, colocando o poeta em um mundo, não em uma sociedade (BACHELARD, 2001a, pp. 11-14).

A matéria do mundo barreano talvez seja o grande movimento inesperado: além da alma-infância e da natureza, ela se faz do abandono, da desimportância, das ruínas, do ínfimo, do vagabundo, do nada... A partir daí, desse “*monturo*”, surgem as imagens poéticas que obrigam o leitor a libertar-se das amarras do convencional, assim como fazia Guimarães Rosa na transubstanciação da linguagem. Aliás, o próprio Rosa observou que assim como ele fugia do “mesmal” pela renovação sintática, Manoel de Barros o fazia pelas imagens (apud MARTINS, 2005, p. 12). Nelas concentramos nossas observações, nos livros publicados entre 1937 e 2010, reunidos na *Poesia Completa* (2010), excetuando-se os textos infantis. Esse período compreende 17 títulos.

Com a argamassa da ruína, da desutilidade, em “agramaticalidades”, Barros constrói a vastidão imagética da desimportância, que se afasta da (des)vida apressada, civilizada, cartesiana, material, que a tudo explica e, conseqüentemente, despoetiza, como faz o homem que visita os distantes: o doutor que “falava bobagens conspícuas” (BARROS, 2010, p. 330<sup>1</sup>).

Rapidamente Manoel de Barros vai se revelando: no primeiro livro (*Poemas Concebidos Sem Pecado*, 1937), ele foi descoberto poeta pelo padre-professor e assim se assume para a avó (“Vovó aqui é tristão/Ou fujo do colégio/Viro poeta/Ou mando os padres...” – p. 14); em *Face Imóvel* (1942), ele, que então morava no Rio de Janeiro, reconhece que sente falta da natureza, seu ambiente referencial da infância (“ai que saudades do Pantanal” – p. 45); em *Poesias* (1947), ele já vai “[...] apanhando objetos largados na tarde” (p. 51) e completa: “vadio e evadido/vagabundeio só” (p. 51). A mundividência apresenta-se dialética – ampla e microscópicas: “Como *tudo* é tão belo e tão cheio de encantos!/Olhar para todos os lados, olhar para as *coisas mais pequenas*,/E descobrir em todos uma razão de beleza” (p. 63 – grifo meu). Aí também o caramujo surge, voltando diversas vezes ao longo de sua jornada poética. O caramujo/caracol relaciona-se, a partir de sua concha espiralada (e encontrada em todas as culturas), com a rotação criacional (a evolução), um “signo de equilíbrio dentro do desequilíbrio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 398). Dessa forma é a jornada do poeta: a partir do mundo caótico, buscar a placidez, o equilíbrio no seu mundo, e percorrer fisicamente a palavra, como

---

<sup>1</sup> Todas as citações dos poemas de Manoel de Barros são de sua *Poesia Completa* (2010), portanto, daqui por diante cito apenas a página correspondente.

caramujo que rasteja nas pedras e nas paredes. O poeta mato-grossense também observa que a solidão dos caracóis é necessária à criação (SAVAGET; RODRIGUES, 2007).

Solidão para o devaneio (poético), que “[...] nos põe em estado de alma nascente” (BACHELARD, 2001a, p. 15). Nesse movimento inicial, o poeta busca a semente, o primordial das palavras, quando elas não denominavam nada, para que brotem em outras possibilidades, construindo imagens no pré-conceituar.

Ao longo dos anos/livros, Manoel de Barros não deixa dúvidas de seu caminho estético, mas é na segunda parte do *Livro sobre nada* (1996), “Desejar ser” (pp. 337-343), que ele condensa sua poética, desde a citação de Padre Vieira que, segundo o próprio poeta, foi mais uma salvação de castigo do que o castigo em si como punição pelos “pecados solitários” que horrorizavam os padres do internato. Com o *Sermão da Sexagésima*, Barros descobriu a palavra literária e seu destino de ser “inútil”. Ele explica: “Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário/[...]/Só as coisas rasteiras me celestam” (p. 338); “Escrevo o idioleto manoelês achaico” (p. 338); “Sou formado em desencontro” (p.339); “Não tenho habilidade para clarezas” (p. 340); e enfim “Pertencço de fazer imagens” (p. 340) porque “Imagens são palavras que nos faltam” (263). Assim, os versos de Manoel de Barros fartam-nos com imagens que não poderiam ser explicadas, apenas lidas/sentidas:

“O rio ficou de pé e me olha pelos vidros” (p. 264)  
“Um rio atravessou um besouro pelo meio” (p. 260)  
“Vi um incêndio de girassóis na alma de uma lesma” (p. 278)  
“Um sujeito mancava de madeira” (p. 282)  
“O riacho/que corre por detrás de casa/cria uma espécie de madrugada rasteira.”  
(p. 102)  
“E os ventos nas vestes amarelas” (p. 116)  
“Cipós e teias amarram esse abandono” (p. 248)  
“No chão de água/luava um pássaro/por sobre espumas/de haver estrelas.” (p. 104)

A relação com a natureza aproxima-o de São Francisco (por ele citado algumas vezes) e está intimamente ligada ao potencial de criação: “E aquelas permanências [urubus, cigarras, borboletas] nos relentos faziam-me alcançar os deslimes do Ser” (p. 323). É também uma aproximação com a infância que, segundo o poeta, foi feliz por estar ligada ao Pantanal: “A minha palavra hoje, a minha palavra poética, é uma palavra fertilizada pelas águas, pelo sol, pelo chão do Pantanal” (SAVAGET; RODRIGUES, 2007). Dessa forma, a quase totalidade das imagens de sua poesia é tomada por elementos da natureza – sons, cores, plantas, animais:

“No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca o sabiá” (p. 177)  
“Ó a luz da manhã. Empoçada em avencas!” (p. 275)  
“Ouço uma frase de aranquã: ên-ên? ço-ho!/ahê han?? hum?...” (p. 279)  
“A gente crescia sem ter outra casa ao lado.  
No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e/os seus peixes.  
Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios  
de borboletas nas costas.” (p. 391)

Essa natureza, espaço de liberdade que aproxima o homem do primitivo, é antípoda ao espaço rejeitado pela poesia barreana – a “civilização”. O mundo “civilizado” traz preocupações ao poeta: “Não sei se [os jovens] conseguirão matar dentro deles a centopéia do consumismo” (p.215). E reconhece: “Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce/por dentro deles um desejo de árvore e aves” (p. 199) – sua criação só é possível

comungando com a natureza. Farta-se de fauna e flora, escuta e torna-se pedra, orvalha-se e, mesmo ensolarando-se, está profundamente ligada às águas do rio (principalmente aquele que passa por trás de sua casa), sabe do chão – transfigura-se e compreende a necessidade de transfazer:

“Deixei uma ave me amanhecer” (p.275)

“Hoje sofro de gorjeios.” (p. 115)

“(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.)” (p. 197)

“Vou desmorrer de pedra como um frade” (p. 311)

“Quando o rio está começando um peixe,  
Ele me coisa

Ele me rã

Ele me árvore.” (p. 315)

A racionalidade, a ciência, o cartesiano despoetizam a vida: “A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá/mas não pode medir seus encantos” (p. 340). As explicações do homem que vem de longe servem apenas para comprometer a liberdade imaginante: “Perto de nós sempre havia uma espera de rolinhas / O doutor espantou as rolinhas” (p. 330). Por isso mesmo a sensatez o absurda (p. 339): “Só não desejo cair em sensatez / Não quero a boa razão das coisas. Quero o feitiço das palavras” (p. 370).

Não à toa ele menciona aves ao queixar-se da ciência: asas são um reconhecido símbolo de liberdade e inspiração (TRESIDDER, 2003, p. 38) – é o abandono do mundo terreno, palpável, do peso, para associar-se à “personalidade do sonhador” (CHEVALIER; GHERBRANT, 1982, p. 690), estreitamente ligado ao elemento ar, que evoca o devaneio, a própria criação poética. O ar é a desmaterialização, afastando-se, dessa forma, da realidade objetiva, apressada, de concreto e falta de tempo. Afastar-se da “máquina” que “ajuda os mais fracos a passarem fome” (p. 199).

Segundo Bachelard (2001, p. 170 – grifo meu), “Uma metafísica do conhecimento utilitário explica o homem como um grupo de reflexos condicionados. Deixa de fora do exame o homem que sonha, o homem sonhador. É preciso restituir à imagem o seu “psiquismo primitivo”. As imagens de liberdade, portanto, são imprescindíveis:

“Ventinho de pelo! Monto nele e vou.” (p. 110)

“O azul passando nas garças o seu céu” (p. 102)

Nessa última, a fusão plena da liberdade (o voo) com a amplidão (o céu) – o deslimite. Como alerta Bachelard (2001b, p. 69), a imaginação criadora aérea “não *desenha*, mas *vive* valores abstratos” (grifos do autor). Bachelard (2001a, p. 94) também lembra que essa existência sem limites é própria do devaneio das crianças e que esse não se dá por fuga, mas para alçar voo – a infância sempre presente nos modos barreanos...

As aves povoam, em profusão, os versos de Manoel de Barros: como “pássaro”, são citados 146 vezes, e “ave”, 46, além de garças (talvez as mais citadas), sabiás, aranquãs, sariemas, emas, pardais, urubus, gaivotas, entre tantos outros.

A liberação do “psiquismo primitivo” é fundamental para o poeta, principalmente nas palavras. Como o sentido “normal” delas “não faz bem ao poema” (p. 215), elas precisam ser corrompidas ou colhidas em seu estado inaugural: “Palavras têm espessuras várias: vou-lhes

ao nu, ao fóssil/ao ouro que trazem da boca do chão” (p. 264) e assim vou poder “descobrir novos lados” (p. 280), ou, antes, a compreensão primeva, aquela natural na infância: “As coisas que não têm nome são as mais pronunciadas por crianças/aproximação da compreensão primitiva/compreensão *pela sensação/* compreensão sinestésica” (p. 300 – grifo meu).

Transcendendo a relação física com a palavra (ou, ao modo manojê – caramujal), ele também necessita da sensorial, da interação entre as sensações - um amálgama de onde surgem imagens, por vezes, delirantes. Dessa forma, a sinestesia é uma de suas figuras mais frequentes.

“Eu escuto a cor dos passarinhos” (p. 301)

“A jia, quando chove, tinge de azul o seu coxo” (p. 258)

“Escuto a cor dos peixes” (p. 309)

“Quero apalpar o som das violetas” (p. 311)

“Lagartixas têm odor verde” (p. 333)

“Escutei um perfume de sol nas águas” (p. 335)

“O som do novilúnio sobre as latas será pleno/E o cheiro azul do escaravelho,tátil” (p. 239).

Essa relação mostra-se compreensível por afastar-se do mundo regido pela racionalidade, pois a experiência sinestésica, segundo Sérgio Basbaum (2003, p. 6 – grifos do autor), “[...] nos aparece como uma *experiência direta, pré-verbal* do mundo; uma imersão na *sensação*, oposta àquela analítica, racional [...]”. Estudos neurológicos afirmam que a percepção sinestésica é mais encontrada em crianças: “Mais que isso, o estado de preenchimento pela sensação, ou abandono à sensação (como oposta à razão), pode ser relacionado a um modo cognitivo da infância [...]” (BASBAUM, 2003, p. 5). Dessa forma, mais essa ligação estabelece-se entre Barros e a infância.

Ainda ligado ao aspecto primitivo, Manoel de Barros deleita-se no inaugural dos neologismos: olhoso, bundura, empeixado, insetal, sapal, pedrou, existidura, sengraceira.

Seguindo na importância das palavras, o poeta as utiliza sem preconceito ou pudores, principalmente aquelas que poderiam ser consideradas uma afronta à harmonia poética clássica: é a proximidade com o que as libera do aspecto incômodo, posto que saídas de um “encantamento infantil, inocente” (SAVAGET; RODRIGUES, 2007). Com a infância, além da liberdade em nomear as coisas, há o lúdico, a falta de compromisso com a racionalidade, a imaginação. Esclarece Manoel de Barros que “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (p. 348). Diz Bachelard (2001a, p. 96) que “O ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice”, portanto, Barros (que diz estar na sua 5ª infância), por meio dessa preservação, esquiva-se dos pudores, preconceitos, da maledicência que pesam nas palavras. As crianças nomeiam sem malícia.

Mesmo as palavras ligadas ao sexo ou aos órgãos sexuais não trazem um aspecto pornográfico, sórdido ou malicioso.

“Em passar sua vaginula sobre as pobres coisas do chão,/a lesma deixa risquinhos líquidos...” (p. 260)

Os termos estão presentes reconhecendo a naturalidade que não foi cerceada por pudores “civilizados”: venéreo, bronha, conas, cio, sêmen, prepúcio, foder, cópulas, pentelhos, coito.



Da mesma forma, palavras que poderiam ser consideradas nauseabundas, mas que surgem de forma espontânea na fala da criança ou da gente simples, que não liga etiquetas às relações interpessoais: fedor, excrementos, apodrecido/apodrecido, bueiro, náusea, escarrado, excreta, sebo, bosta/embostado, cagar, pus, tumor, passar taligrama (defecar), subaco, latrina, urinol, plastra (fezes), fazer força (defecar), peidou, vento (flato), porcaria, nojo, gosma, esterco, vômito, sujo, ânus, bunda.

“Martim-pescador, de repente, no alto da água, arregaça o cuzinho e solta sua isca de guspe.” (p. 258)

“Me mantimento de ventos.  
Descomo sem opulências” (p.313)

Sempre procurando a proximidade com o estado primitivo, Barros despreza o utilitário, despojando as palavras, desconstruindo-as. Por isso mesmo, há na poética dele uma profusão de prefixo “des”: desmolhadas, desnomear, desagero, desobjetos, desimportante, desconformada, desacontecimentos, desver, desherói, desacontecer, desúteis, desnome. Essas palavras, em si, trazem uma forte carga imagética e simbólica: é a “despalavra” que possibilita o novo significado, como no lúdico infantil, de desmontar objetos para resignificá-los ou, como diz Barros, “desinventar objetos”:

“Restolho tem mais força do que o tronco. Isso é uma desteoria que ele usava.” (p. 220)

“– Eu briguei *naquele* menino com uma pedra... Crianças desescrevem a língua. Arrombam a gramática.” (p. 221)

“[...] o roxo enfermo das violetas desmolhadas” (p. 245)

“Meu desagero/é de ser/fascinado por trastes.” (p. 414)

Nessa construção de imagens de resignificação, surge o grupo semântico ligado à corrupção material – dos escombros, poder reconstruir: trapo, restolho, estrago, restume, tratal/traste, tapera, sarjeta, carniça, ruínas, destroços, enferrujado, azinhavre, resíduo, estropiado, rebotalho, resto, andrajo, roído, puído, farrapo, roto, escombro, escalavrado, baldio, reino das traças. Sobre a persistência desse campo semântico, revela o poeta: “Só empós de virar traste que o homem é poesia” (p. 153). Mais tarde complementa: “Dão-lhe ênfase os destroços” (p. 247).

Essas desconstruções não revelam um caráter depreciativo, mas servem para afastar da vida nomeada, programada, pragmática, transfazendo-a para o estado “coisal”, liberto do conceitual. Da mesma forma, a insistência em imagens construídas por palavras ligadas ao diminuto, ao desqualificado, que ressaltam a importância do desprezível: cisco, desnobre, insignificante, inutensílio, ordinário, minúsculas, de-réis, niilidades, ínfimo, coisas que não pretendem, abandono, indignância. Afinal, “Nossa grandeza traz muito de cisco” (p. 179). Essa importância é ressaltada no título de um de seus livros: *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001). Manoel de Barros chega a irmanar-se aos inspirados que elevam a natureza e os desfavorecidos, proclamando-se (paradoxalmente) monumentador das coisas mínimas com a poesia:

Venho de nobres que empobreceram.  
Restou-me por fortuna a soberbia.  
Com esta doença de grandezas:  
Hei de monumentar os insetos!  
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os  
pés dos seus discípulos.  
São Francisco monumentou as aves.  
Vieira, os peixes.  
Shakespeare, o Amor, a Dúvida, os tolos.  
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)  
Com esta mania de grandeza:  
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas  
de orvalho. (p. 343)

A mania de grandeza (monumentar) do poeta só é possível porque ele sabe do potencial guardado nas mínimas coisas (destino de semente que é primordial e diminuta, mas traz a virtual expansão). Como explica Bachelard (2005, p. 164), “O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza”. E completa: “A miniatura é uma das moradas da grandeza”. Manoel de Barros compreende que o homem é um cisco no mundo – e o que há dentro desse cisco? “A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão” (BACHELARD, 2005, p. 190).

Chegando ao mínimo (o que pode se expandir), o poeta está próximo ao nada, ao “nadifúndio” (p. 342), ao “coisário de nadeiras” (p. 323). O grande espaço de sua poética, afinal, se os destroços amplificam as pessoas, “o nada as aperfeiçoa” (p. 247). Segundo Manoel de Barros, “As coisas me ampliaram para menos” (p. 313). E explica: “As coisas que não levam a nada/têm grande importância” (p. 145).

Chegando ao nada, a grande figura-síntese é Bernardo da Mata, cujo maior luxo “é ser ninguém” (p. 215). Bernardo “É ser que não conhece ter” (p. 211); sendo um andarilho, não pertence. “Não tem nome nem relógio. [...] Não é um idiota programado como nós” (p.214), Ele é o mestre do “transfazer a natureza” (p. 213). “Como foz de um rio/- Bernardo se inventa...” (p. 240) – por isso mesmo, “Bernardo está pronto a poema” (p. 212). Bernardo, que não tem sobrenome (ele é simplesmente Da Mata), não tem bens de valor, nunca comprou nada, tem a proximidade com a natureza – os animais não fogem dele, ao contrário, sentam-se no seu ombro. Ele é um despojado, um ser que vive com a natureza – não tem vínculos com o “civilizado”, com o materialismo ou o racionalismo. É um nada para a escala de valores capitalista – por isso mesmo, a poesia de Manoel de Barros o tem como uma de suas maiores fontes.

Nada. Esse, o grande ponto da poética de Barros: “Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma / e que você não pode vender no mercado / como, por exemplo, o coração verde / dos pássaros, / serve para poesia.” (p. 146). Para esse tema, ele dedicou o título de um de seus livros: *Livro sobre nada* (1996). Quase dez anos antes, o poeta já dedicara um dos títulos às coisas antes que elas tenham valoração: *Livro de pré-coisas* (1985), ou seja, as coisas quando ainda não são algo.

O Nada, para Manoel de Barros, é a poesia possibilitada, porque é o que se afasta do compromisso (por isso a aproximação com os andarilhos, os vadios, o vagabundo chapliniano), do materialismo, do encaixotamento da imaginação. O Nada possibilita voos, multipaisagens, mistura de sensações, liberdade para ser sem a obrigação, sem o ter.

Para ser coerente com sua poética, após passar dez anos sem escrever um verso, ganhando sua independência para poder comprar o “ócio” e a “vagabundagem” (SAVAGET; RODRIGUES, 2007), ele deixou a administração da fazenda com os filhos e passou a dedicar-se exclusivamente à poesia no seu “lugar de ser inútil”, ou seja, seu gabinete de trabalho, confirmando as palavras de padre Ezequiel (providencialmente profético), ditas décadas antes: “[...] pode ser que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...” (p. 319). E arrematou: “Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas” (p. 319) – É, Manoel: vá errar bem o idioma e ser *gauche* na vida...

“Poesia é uma aventura errática”, diz MB (apud MARTINS, 2005, p. 13) – sem nenhum compromisso com roteiros, chegadas. Também aí o Nada se manifesta: o não-comprometimento com metas estabelecidas. Ir, simplesmente, vagando/fazendo versos do que está espalhado, abandonado nas veredas; errando a língua na “desordem das falas infantis” (MARTINS, 2005, p. 13).

Exaltando uma postura contra o mercado (CARPINEJAR, 2005, p. 33), a poesia de Barros quer o Nada que se refere ao não-comercial (como aquele coração verde dos passarinhos) e que se aproxima das multisensações; o não-conceitual, que é sinestésico e que explode as departamentalizações do humano civilizado, aproximando-o do animal primitivo que não precisa de dinheiro e denominações: “Assim é que foram feitas todas as coisas – sem nome” (p. 288).

O poeta sabe que o potencial da palavra reside no tempo pré-verbal, quando ela está possibilitada ao desconhecido, ao porvir – ou, ainda, tendo já nomeado coisas/seres, quando puder renascer dos escombros e fazer-se em outra identidade nomeadora (a “despalavra”), porque antes do verbo havia a solidão do criador e o caos, e na solidão (“caramujal”), com o verbo criou-se a natureza. A partir desse mundo primitivo é que fazem sentido as sensações/percepções, longe, muito longe ainda, de compassos, réguas, ponteiros, prateleiras e gramáticas. É desse caldo primordial (que ainda é nada) que a poesia retira sua feitura. A cosmogonia do poeta. Ou, pelo menos, retroceder para reinventar:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao  
pente funções de não pentear.  
Até que ele fique à  
disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. (p.300)

Nesse ponto, as ideias de MB flertam com o Dadaísmo.

Na visão de Alberto Pucheu (2005, p. 48), “Poético passa a ser criar, do ‘nada-originário’, através de imagens, o que não existia antes nem poderá existir (fora das palavras) depois, e que, assim, mantém a potência obscura inerente a tudo o que existe. O que se estabelece é um desdobramento de universos que se descortinam nas construções que apenas as palavras tornam possíveis”. Mas, para ter a dimensão do potencial do Nada, é preciso estar ligado ao primitivo: “Uma coisa que o homem descobre de tanto/seu encosto no chão é o êxtase do nada” (p. 291). Confirma-se, portanto, o vínculo entre natureza (o aspecto primitivo) e a poesia sobre o Nada, que é “o nada mesmo” (p. 327), como explica Barros no Pretexto de seu *Livro sobre nada*. Não apenas o nada que tira a importância do tema e coloca-o no estilo (como pretendia Flaubert). O Nada de MB é “Tudo que use o abandono por dentro e por fora” (p. 327).

No Nada da “desutilidade poética”, Manoel de Barros nos faz saudavelmente insanos de poesia (p. 176), a voar livremente sobre bichos, plantas e águas, acima (e distante) de

cercas e muros, planando no vento erradio sem mapas, como criança que descobre a porta aberta, a vigilância frouxa e o mundo-brinquedo à frente.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 1. ed. 7ª tiragem. São Paulo: M. Fontes, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 1. ed. 3ª tiragem. São Paulo: M. Fontes, 2001a.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 2001b.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BASBAUM, Sérgio. *Sinestesia e percepção digital*. 2003. Disponível em <[http://www.musicossonia.com.br/aulas/sinestesia\\_e\\_percepcao\\_digital.pdf](http://www.musicossonia.com.br/aulas/sinestesia_e_percepcao_digital.pdf)>. Acessado em 01/09/2012.
- CARPINEJAR, Fabrício. A Teologia do traste – A eterna lição da poesia coomo descoberta consensual. In MINISTÉRIO DA CULTURA. *Poesia Sempre*. Ano 13. No 13. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, 2005. pp. 25-33.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 12. ed., revista e aumentada. Tradução de Vera da Costa e Silva et al.. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.
- MARTINS, Ana Cecília. A prática poética da infância. In MINISTÉRIO DA CULTURA. *Poesia Sempre*. Ano 13. Nº 13. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, 2005. pp. 11-17.
- PUCHEU, Alberto. Do esbarro entre a poesia e o pensamento: Uma aproximação à poética de Manoel de Barros. In MINISTÉRIO DA CULTURA. *Poesia Sempre*. Ano 13. No 13. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, 2005. pp. 34-49.
- SAVAGET, Cláudio; RODRIGUES, Enilton (dir./prod.). *Paixão pela palavra*. Documentário. 5 episódios. São Paulo, Non Sense/CNN, 2007.
- TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Tradução de Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

## QUE SIGNIFICA A RECEPÇÃO DOS TEXTOS POÉTICOS? UMA EXPERIÊNCIA DE LINGUAGEM OU OS POSSÍVEIS DE DALCÍDIO JURANDIR

**André Luis Valadares de Aquino**

Universidade Federal do Pará (UFPA)  
alvdeaquino@gmail.com

**Gunter Karl Pressler**

Universidade Federal do Pará (UFPA)  
gupre@ufpa.br

### INTRODUÇÃO

Em primeiro lugar, pretendemos justificar a tese anunciada sobre o uso poético da linguagem no texto em prosa de Dalcídio Jurandir. Para tanto, se fez imperiosa a opção por um modelo de estética da recepção (Wolfgang Iser: estética do efeito) em correspondência a um modelo de estética da produção (Roman Jakobson: poética linguística). Quer dizer, pretendemos apontar para um conjunto de respostas às estruturas de apelo da partitura textual dalcidiana, por isso a teoria da recepção funciona, de uma só vez, na forma de uma teoria do texto (poético).

Depois, destacaremos algumas categorias da corrente de origem alemã que interagem com aquelas da poética formal com o objetivo de uma revisão bibliográfica que sugere uma possibilidade de abordagem do texto poético, com vistas à apreciação das estruturas de acesso às significações e aos efeitos (efeito de realidade; efeito de ficcionalidade).

### UM *CLARO ENIGMA* OU A LINGUAGEM POÉTICA DE DALCÍDIO JURANDIR

Para demonstrar a opção pela configuração poética da linguagem no texto de Dalcídio Jurandir, apresentaremos um capítulo do romance, que sintetiza bem o caráter de projetista da linguagem que esse poeta em prosa assume.

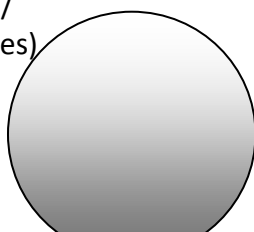
A fulguração das imagens poéticas intervém modelarmente mediante a concentração da linguagem por sobremontagem de metáforas, paranomásias, onomatopeias, prosopopeias, comparações, aliteraões, oxímoros, e assonâncias, tal como projetada no capítulo XI, “Clara, as frutas e o mistério de Clara” (D. JURANDIR, 1991, p. 170-175).

Em ação subliminar, não imposta por algum verbo, a sequência 1. “Clara” – 2. “frutas” – 3. “mistério” – 4. “de Clara” demonstra um movimento circular de coloração (impulsionado pela aparência do branco, por ordem do signo perfeito para a identidade entre som e sentido, “Clara”, esse nome coberto de vogal aberta; em seguida, pelo tom intermediário, uma coloração de “fruta”, pelo reforço da alternância fônica entre vogal aberta e fechada; nessa ordem, o “mistério”, o obscuro, funciona pela integração de sons médios e fechados, pelo cancelamento de qualquer lembrança daquele signo claro. Contudo, o escuro atinge mesmo o claro, “o mistério de Clara”, formulando um tipo de aliança por oxímoro. A gradação da linguagem pode ser expressa pelo diagrama:

#### Diagrama 1.

“Clara, as frutas e o mistério de Clara”

4. Claro (“de Clara”) /  
alto (vogais superiores)



1. Claro (“Clara”) /

alto (vogais superiores)

2. Tom intermediário (“as frutas”)  
/ médio (vogais altas e médias)

3. Escuro (“o mistério”) / baixo (descendência vocálica)

É memorável o oxímoro de Carlos Drummond de Andrade por esse projeto mesmo: o seu “Claro enigma” (1951).

A novidade perante o domínio antes das formas sombrias é, assim, a iluminação da *paisagem literária*, compreendida como todo espaço de relação entre o humano, o natural, até a leitura. Essa diferença qualitativa se dispõe imperiosa ainda mais à frente:

1. Veio Clara.
  2. Quando apanhava **água do poço**, empurrava montaria, em pé, em riba do banco do casco, se podia ver aqueles braços, aquele **corpo** vigoroso.
  3. Às vezes vinha, no **inverno**, dentro d’água.
  4. **Chegava rindo**, água até os joelhos.
  5. **o vestido ensopado**,
  6. batataranas e mururés pelos cabelos,
  7. e sanguessugas nas pernas.
- (D. JURANDIR, 1991, p. 171, grifo nosso).

“Veio Clara” para proteger a linguagem do escuro: o clareamento da linguagem adianta também para a reconciliação do “poema” com a umidade, a chuva sobre os campos inunda tudo de solidão (“O chalé é uma ilha batida de vento e de chuva”, D. JURANDIR, 1991, p. 63), mas é já o fluido de revelação para a imagem irradiante de Clara. A riqueza da composição do corpo de Clara se faz porque atravessado pela natureza, tornam-se indistinguíveis. Com efeito, tal afinidade toma realce em vista do fenômeno acústico-articulatório, formulado com grau máximo de acuidade, a começar pela envolvência aliterante, no “verso” 3. a consoante /v/, para significar o movimento de Clara. O “verso” 5. expressa, além da correspondência pela consoante /s/, uma construção de rima pelos finais de palavras em “\_ido” e “\_ado”, assim a reiteração dos fonemas /p/ /t/ /d/ para sonorizar até o gotejamento daquele “vestido ensopado”. Adiante, 6. “batataranas e mururés pelos cabelos” expõe a tessitura por aliança onomatopaica dos vocábulos, além do eco final “\_elos”, agente umidificador, sobrecarregado pelas 7. “sanguessugas nas pernas”, os seus /s/.

1. Gostava do verão
  2. mas o **inverno** era que a encantava,
  3. as águas lhe faziam **mais alegre**, mais doída,
  4. andando em montarias, pescando jijos para isca,
  5. jogando farinha para os matupiris que bojavam na porta da sua barraca,
  6. apanhando **flor de mururé que desabrochava linda dentro d’água**,
  7. para pôr ao pé de S. Pedro no oratório.
- (D. JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).

O *brilho* da alegria de Clara cintila mesmo no “inverno”, o que ameaça o argumento arrolado nas estruturas antecedentes, quando o “inverno” estava evocado para cobrir o “poema” de sombra e de melancolia (capítulos I a X). Bem assim, o florescimento só ocorre na superabundância da água, por outro lado, o personagem Alfredo, no primeiro capítulo, “indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores” (D. JURANDIR, 1991, p. 15). É notável, nesse conjunto, a proporção das assonâncias financiadas pela vogal /i/.

1. Aquele **corpo** dominou todo o quarto, encheu o chalé, **era toda a natureza**. 2. **As pernas nuas tinham a cor d'água** que Alfredo gostava de ver no inverno, 3. ao meio-dia, da janela de seu chalé. 4. Clara depois levava ele para jantar **murici** nos campos, 5. em novembro, descalça, com aquele seu chapéu de pano. (D. JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).

A síntese da fusão prosopopáica dominante no “poema” total, homem-natureza, se encontra no anúncio do desenho do corpo de Clara, pelo jorro das imagens líquidas. O corpo de Clara avança, em 1., a cada vez mais para ocupar o lugar de toda paisagem, de toda experiência. A clareza do dia, em 3., desinibe o calor, os tons quentes então são aqueles intermediários (Cf. “Diagrama 1”), devem se apoiar sobretudo nas matizes das “frutas”.

1. Tudo para ela era como se comesse uma **fruta** muito saborosa, 2. meio **ácida**, com o sumo escorrendo pelo canto da boca. 3. Ele a viu comendo um **taperebá** perto do poço. 4. Os dentes de clara deixavam a marca na polpa da fruta 5. e riam com os fiapos do taperebá. 6. A **boca úmida** devia estar **doce como** a fruta. 7. As frutas pareciam ter aparecido no mundo para terem **prazer** também em ser saboreadas por Clara. 8. As frutas eram mais gostosas comidas por ela, 9. partidas por aqueles dentes. (D. JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).

As frutas para coloração desse bloco de imagens são aquelas ácidas, dessa forma intensificam o resultado solar. Sob esse fundo, a sugestão ativada pelo esquema de comparação 6. “boca úmida... doce” – “fruta” libera um componente erótico bastante delicado (R. Jakobson diria: “subliminar”), facilitado pela seleção da palavra 7. “prazer” para participar do arranjo local indefectível.

1. Uma **tardinha**, Clara comia uma **manga** (...)  
2. Para Clara o **mundo** era aquele **taperebá**, aquela **manga**, aqueles **beijos**. 3. Dava para Alfredo **muruci** com açúcar, **amassado com as suas mãos**. 4. E **lambia e chupava** os **dedos lambuzados** de **muruci e açúcar**. 5. **Os dedos pareciam mais gostosos** do que o próprio muruci. 6. Era como **uma criatura que tivesse nascido também das fruteiras**, 7. dos muricizeiros, das resinas, dos **mururés**, 8. **daquelas águas** e daqueles **peixes** 9. que as grandes **chuvas** traziam para Cachoeira. (D. JURANDIR, 1991, p. 172-173, grifo nosso).

A doçura e o calor das imagens (a multiplicação e exalação das frutas), ao mesmo passo, o extravasamento da linguagem confirmam a expectativa de uma erupção de formas eróticas, conforme os grifos, sobre o corpo só natureza de Clara.

**Sonhou:** Clara, com **os pés n'água como raízes** e pelo **corpo nu** as **frutas** nasciam já **maduras, amarelinhas**. Murucis, mangas, bacuris, taperebás. Era só estender o braço. **Quanto mais se apanhava fruta do corpo de Clara, mais nascia fruta. Clara ou a morte de Clara** tinha de ficar **mistério** dentro de Alfredo. Ficou dentro do carocinho. Toda a vez que Alfredo desejava uma menina para **passar nos campos**, ser amiga dele no colégio, ler com ele os **livros de viagens**, o carocinho fazia Clara da idade do menino e era meia hora de sonho. **Com a morte de Clara as frutas deixaram de ser, como eram, tão gostosas**. (D. JURANDIR, 1991, p. 134, grifo nosso).

O ritmo de escoamento (o movimento mediado pelo líquido) convoca mais ainda a dispersão das formas, liberadas pela ambiência do sonho: Clara era a própria fruta, capaz do

reabastecimento da vida (da luz que acende pelo seu nome) naquele “mundo” (Cf. “verso” 2. da citação anterior).

“Clara ou a morte de Clara”, a vida ou o desfalecimento, equivalem ao “mistério” mesmo transgressor da expectativa salvífica de iluminação do “caminho dos campos” (D. JURANDIR, 1991, p. 142), para encontrar os caminhantes perdidos. O oximoro do título, “o mistério de Clara” / o claro e o escuro tem desde então um bônus pelo desfecho, vida/morte. A morte de Clara deve restabelecer todo som de solidão.

Porquanto, se instaura uma “Noite de silêncio no chalé” (D. JURANDIR, 1991, p. 175, grifo nosso), anunciada pelo título do capítulo XII. Tal desvio coincide com o atendimento da expectativa, contra a alegria sonora e luminosa de Clara fulgura na linguagem poética a escuridão.

### O TEXTO POÉTICO EM SITUAÇÃO DE PRODUTIVIDADE: POR POÉTICA DA RECEPÇÃO

A conferência dirigida ao público alemão diante contexto do político de revelação do poder jovem, proferida por Hans Robert Jauss na década de 1960, intitulada “O que é e com que fim se estuda a história da literatura”, para em seguida ser reconhecida pelo título mais polemizador “A história da literatura como provocação à teoria literária”, se sobressai como um tipo de manifesto da sua proposta de revisão da historiografia literária.

Jauss projeta sete teses que, ao mesmo tempo, traçam o perfil dos estudos literários em evidência e situam a nova compreensão do fenômeno ficcional, baseada, agora, na reconstituição histórica hermeneuticamente problematizada. Ou seja, por ocasião de uma “fusão de horizontes”, conceito de base gadameriana para dizer sobre o relacionamento temporal entre o período de produção/primeira recepção e o período de recepção atual, acontece um ganho mútuo (para a obra e para o leitor), além do que proporciona uma compreensão eficiente dos fundamentos de certa leitura e, assim, dos processos de canonização.

Para todos os efeitos, a teoria da recepção, em especial a estética da recepção de H. R. Jauss, contribui com o oferecimento, desde a primeira *Provocação*, em 1967, de uma forma aperfeiçoada de hermenêutica literária desde Gadamer, pela admissão do pressuposto estético, assim apta a organizar uma historiografia das formas, quer dizer, a fundamentar de maneira nova o relacionamento entre o sensível e o inteligível<sup>1</sup>.

A teoria da recepção (Escola de Constança e seus desdobramentos) esclarece a propósito do ato da leitura como “experiência” submetida à negociação entre as disposições individuais (Wolfgang Iser) e as “expectativas históricas” (H. R. Jauss). De tal modo, que significa a possibilidade de uma estética da recepção em complementação ao quadro antigo e moderno das estéticas da representação e da produção? A resposta já está disponível, significa uma ativação verdadeira dos *fatores de comunicação* (JAKOBSON, 2003) em condição interativa autor-obra-leitor, assim uma operação hermenêutica.

Com efeito de atestar essa relação, o sistema teórico de W. Iser torna-se modelar. Pelo trabalho inaugural de sua escola, *A estrutura apelativa dos textos*, de 1970, impõe uma nova pergunta: “que é o processo de leitura?” (1989, p. 133).

A “leitura” corresponde, do seu ponto de vista, a um momento estimulante frente à forma perceptível do texto, por outra parte o texto mesmo deve produzir um tipo de reação

---

<sup>1</sup> Pela poética linguística de Roman Jakobson: o relacionamento entre o significante e o significado, para a constituição do signo literário (2003).



(os “efeitos”) para o leitor que distingue uma “atualização” própria daquele, mediante uma compreensão subjetiva (ISER, 1989, p. 133).

Com isso, o “processo de leitura” visa a uma forma de atualização possível do texto, não ao descobrimento de seu sentido oculto (ISER, 1989, p. 134), não ao motivo de seu empobrecimento. Mais além, “o processo de leitura” é finalmente um estágio de interação texto-leitor capacitado a formular uma interpretação (hermenêutica) clareada por estabelecimento de uma “experiência”, uma interação equivalente àquela entre a configuração individualizada pelo autor (produção) e a participação do leitor na direção de uma configuração mesmo nova: a coprodução de uma “intencionalidade” (ISER, 1989, 134-135).

Dessa feita, as condições possibilitadoras de todo “efeito” estão expostas à negociação entre o autor e o leitor por ação de uma assimetria inicial produzida historicamente, geradora do potencial compreendido por Iser como aquele desibinidor da complexidade na literatura moderna: a “indeterminação” (ISER, 1989, p. 135). Iser está pensando no paradigma de sua estética do efeito, a obra de James Joyce “fora de controle” (ISER, 1989, p. 145).

Iser intervém com melhor dedicação sobre os acontecimentos suscetíveis no momento da combinação dos “fatores de linguagem”, como dissemos bem sistematizados por Jakobson, em trabalho dirigido enfaticamente para “O processo de leitura” (1976). Aqui, o teórico alemão preenche o esquema, com clareza, na perspectiva da corrente estético-recepcional, filiado a uma teoria da história: “(...) en el proceso de la lectura se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados” (1989, p. 152). Assim, a cada vez de leitura se recorda e se projeta um horizonte novo que não existia até o agora (ISER, 1989, p. 152).

Muito naturalmente, o mundo particular e antes não documentado em edificação se faz por estímulo próprio da participação produtiva na leitura, pela apreensão da forma como espaço constitutivo de sugestão (ISER, 1989, p. 150).

Mais efetivamente pelo ensaio iseriano de 1970, a impossibilidade de ajuste dos objetos em representação diante do mundo aparece como um fator normalizador de certa indeterminação ficcional. Não é por acaso que a significação literária resolve oscilar entre a rememoração dos objetos reais e aqueles desenhados em um instante de experiência no interior do mundo próprio de leitura (ISER, 1989, 136-137).

O componente indeterminador do texto de D. Jurandir é experimentado por força de uma “transgressão” da “expectativa”, para operar uma sobreposição dos conceitos de Iser e Jauss, que funciona pelo entrelaçamento efetivo da tríade iseriana do real, do fictício e do imaginário (compreendendo este último como o resultado que atinge o receptor no choque entre os dois primeiros), pela “transgressão dos limites” referenciais (ISER, 1996, p. 14). Em *Chove nos Campos de Cachoeira*, os “campos” se identificam com a dimensão mais ampla do próprio “mundo” organizado na forma de linguagem: assim, “um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo” (D. JURANDIR, 1991, p. 151, grifo nosso). Por essa forma, o texto dalcidiano, com efeito, perde o horizonte restrito de experiência pela liberação do signo capacitado para interpor o sentido de errância e de ultrapassagem significativa.

Sob o peso da indeterminação é proporcional o aumento da eficácia da *máquina do mundo* com efeito para a proliferação de significações, quiçá tão completamente distantes e contrapostas, porque desinibidas por repertórios e conexões diferentes, porque o espaço da forma só pode ser fixo e estável quando ainda não ativado.

O outro conceito iseriano de par com o de “indeterminação” ou “ambiguidade” é o de “vazio. O espaço de “jogo aberto”, inaugurado pelo texto, dispõe lacunas, junto com as trazidas pelo leitor, na forma de intervalos ou obstáculos, que jogam a recepção para fora e para dentro, na exigência fingida de sua solução e preenchimento. Tal tarefa, por outro lado, prolonga a viagem-leitura na direção de rotas imprevistas, estimula ainda mais o efeito de vaguedade, na explosividade dos sentidos passíveis de realização imaginante (ISER, 1989, p. 145, 152-153).

Os hiatos se expressam materialmente, gramaticalmente, no caso do texto dalcidiano pela sua organização sintática excessivamente fragmentária para uma narrativa, priorizadora da história, há muito mais uma sucessão simétrica indiciada pelos jogos de linguagem, morfológicos, sonoros (paranomásticos, aliterantes) e semânticos (metáforas, oxímoros), que pelo encadeamento lógico imperioso no romance. Por esse argumento, ainda, se mantém a tese de apreensão teórica do texto dalcidiano por estratégias de reflexão formuladas por uma teoria do texto poético.

Sob esse cenário, o destino da prática receptora sobre o texto de D. Jurandir, o destino mesmo da forma operada no quadro de leitura, é dirigido para benefício da aparição do contexto extratextual, da fixação da obra ficcional como “tradução fiel”, danificando o equipamento gerador de toda realização estética e polifônica do texto dalcidiano. Porque sua recepção dominante age determinando e localizando demais o lugar de sua própria experiência, diminuindo, com isso, o coeficiente de indeterminação motivador da disponibilidade de atuação “imaginária” (ISER, 1996) e da sua acomodação desacomodadora. Observemos a sentença de Alfredo Bosi na sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, que, sabemos, tem um *status* de manual:

#### **Permanência e transformação do regionalismo**

(...) O que predominou foi a crônica, a reportagem que mistura relato pitoresco e vaga reivindicação política. Tiveram numerosa prole romances que encarnavam um regionalismo menor, amante do tópico, do exótico, e vazado numa linguagem que já não era acadêmica, mas que não conseguia, pelo apego a velhas convenções narrativas, ser livremente moderna.

(...) assume nos casos mais felizes, um inegável valor documental.

(...) enfim, do mais complexo e moderno de todos, o marajoense Dalcídio Jurandir. (BOSI, 1970, p. 478-479).

Bosi, por seu turno, repete a posição ambígua da recepção crítica imediata (década de 1940) sobre o texto dalcidiano, a mesma assumida por Álvaro Lins (1943) a propósito do romance inaugural do escritor, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941): “uma força aliás bárbara e caótica, mas que deve um dia apresentar resultados surpreendentes”. Ainda segundo Lins esse “romancista da província”, “Dalcídio Jurandir[,] insiste num recurso que nunca domina inteiramente: a utilização da linguagem popular. (...) não consegue que a linguagem popular se ajuste à linguagem literária”. O texto de D. Jurandir é registrado como um acontecimento “estranho”, o crítico melhor define como uma “anarquia” em obra. Tal anarquia da linguagem que Lins não tem condições de compreender até então é mesmo a configuração poética dessituadora e indeterminadora.

A escrita da história na forma de uma fotografia aérea deve ser a mais incompleta, além de tudo impõe uma vista de longe para quem a contempla depois. Como acreditar na produção das periferias do país se o discurso de legitimação ocupa o centro irradiador de “cultura” e, claro, o posto do poder? Caso Alfredo Bosi tivesse disponibilidade para essa

dedicação, se encontraria com o próprio interesse pela conversão do regionalismo em idioma poético, como reconheceu em Guimarães Rosa (autor nascido em Minas Gerais), sua estrutura estética de alta complexidade.

De todo modo, pelo programa teórico iseriano a “estrutura” só pode ser admitida como um espaço de trabalho mútuo, como uma forma inacabada, tão provisória quanto o seu lugar na série histórica de produção-recepção, como uma estrutura de acomodação por certo desacomodadora (ISER, 1989).

Na dinâmica em que o texto de D. Jurandir é constituído enquanto “obra”, no momento interativo do processo de leitura, é imperioso o efeito, dialeticamente articulado, comparável à mirada de um espelho, na direção da audiência, que reflete em distorção o código linguístico e a paisagem cultural corrente no âmbito da referencialidade que coincide com a região da Amazônia marajoara.

De tal modo, a obra dalcidiana pode organizar uma topografia do arquipélago do Marajó, contudo bem mais uma demonstração de sua manipulação livre dos componentes contextuais, confirmada, de todo modo, pela experiência no mundo referencial.

A “versão” dalcidiana não evidencia completamente o nome do seu possível município referencial, Cachoeira do Arari, mas lida com o signo “Cachoeira”, que evoca um horizonte ambíguo de significação, mais ainda porque em relacionamento gramatical com a “chuva”, no título, que sugere uma umidificação excessiva da linguagem: “Chove nos Campos de Cachoeira”.

Por esse caminho, a topografia dos “campos” está forjada no texto dalcidiano pela ocupação do “chalé”, aos arredores a casa de Luciola, a taverna do Salu, a cabana de Felícia e, campos a dentro, a casa de Seu Cristóvão. Os “campos” são o espaço predominante da ação verbal. As indicações geográficas vêm enriquecidas por estruturas de indeterminação: “O caminho nos campos é estreito e sinuoso” (D. JURANDIR, 1991, p. 43).

Por outro lado, torna-se reconhecível a contrução irregular das casas e o reflexo da vida social fora do texto em situações como:

Eutanázio ficou de fora, na janela, espiando para dentro. A sala era grande, uma parte cimentada, outra de chão, esburacada. Os bancos, a cadeira de pano, aquele comprido, como uma tábua, rente à parede. A sala estava impregnada daquelas vozes, pintada com a máscara daqueles velhos, cheia das leis do Araguaia, do ódio de Guaribão ao namorado da sobrinha, das expectorações do Ribeirão, dos apelidos do velho Antônio, da vasta cabeça do seu Abade, pensando onde buscar tábua para o caixão da mulher do Domingão. Na parede forrada de jornais velhos, onde se via a cara do General Foch, um assalto das forças alemães a Verdun (Ah! Ezequias, Ezequias, o teu entusiasmo por Verdun!) uma gaiola vazia e o registro de S. Sebastião. (D. JURANDIR, 1991, p. 240-241).

Seria, por isso, D. Jurandir apenas um regionalista e documentarista da Amazônia, no sentido pejorativo dado pela historiografia literária, discurso em vigor até os dias de hoje? Tal saída receptiva é por demais imediata e fácil, se satisfaz numa primeira alternativa ou, para dizer com K. Stierle, numa primeira “camada” textual (2002, p. 122), livre da incidência de um trabalho estético e simbólico, próprios do ficcional e do poético, dispensa, assim, o “movimento centrípeto” (2002, p. 141) e a imaginação leitora. Ressalta Iser no trabalho sobre os *Atos de fingir* (1996, p. 21): “(...) é também apenas pelo ‘efeito de transgressão’ que o eu-lírico é capaz de mostrar a topografia semântica posta no poema”.

A alternância das funções de linguagem defendidas por Jakobson (2003) é melhor traduzida pelo sistema teórico iseriano com base no seu conceito-chave de “jogo”. *O jogo do*

texto (1989), que intitula o seu ensaio fulcral, impõe um contrato entre autor e leitor, parceiros de partida, quando o texto é o campo mesmo de jogo para uma disputa, melhor, despertada pelo imaginário, pela pausa e suspensão da vida fora do tabuleiro, “pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam o mundo referencial contido no texto” (ISER, 2002, p. 107).

Vale ressaltar que Jakobson faz uso da terminologia do “jogo”, em sentido mais *lato*, para designar a interconexão dos componentes estruturais (*A construção gramatical do poema “Wir sind sie” de B. Brecht*, de 1965, apoiado em Edward Sapir; e, o mais próximo do teórico alemão, para designar as regras classificatórias da atividade verbal *Poesia da gramática e gramática da poesia*, de 1961).

Com efeito, o “suplemento” (ISER, 2002, p. 109) ou o bônus de significado conquistado vale para a sobrevida e o prolongamento da leitura, para aumentar as possibilidades de lance. É evidente, nesse ensaio, a fulguração mallarméana, do seu *jogo de dados* “que jamais abolirá o azar” (MALLARMÉ, 2006, p. 149), o fracasso ou o desperdício das apostas.

Com isso, o jogo do texto dalcidiano acontece “no movimento para diante e para trás” (ISER, 2001, p. 110) forjado por suas estruturas gramaticais, assim, disponível enquanto estrutura movente, facilitado por ação leitora.

Importante que o trabalho das Teses de Jauss, inaugural para essa corrente, refere à noção de “percepção estética” como o processo orientado pelo “texto” organizado quanto uma “partitura” (2002, p. 877). É evocada, como no trabalho iseriano, a teoria do texto poético do *Lance de dados* de Mallarmé, especificamente presente no prefácio do poema-constelação – para fortificar o argumento de Jauss, vejamos:

Ajuntem-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. (MALLARMÉ, traduzido por H. de CAMPOS, 2006, p. 152).

A despeito da ideia do texto ficcional e poético como significante fraturado para representação do mundo, se aproxima de Jakobson a opção que julga o poema como possibilidade linguística: “(...) a própria língua é transgredida e enganada, para que, no engano, o imaginário, como causa possibilitadora do texto, se torne presente” (ISER, 1996, p. 33).

## CONCLUSÃO

A tríade teórica a partir da Escola de Constanza (H. R. Jauss, W. Iser, K. Stierle) se afirma em favor de um diagnóstico do fenômeno literário *lato sensu*, fica claro, porém, que todas as categorias estético-recepcionais se realizam ainda mais plenamente no espaço do poema, onde a indeterminação, os vazios, a percepção estética, o movimento centrípeto e o efeito de referencialidade são variáveis imperiosas, com efeito na prosa poética de D. Jurandir.

Por isso, a abordagem do texto dalcidiano pela orientação de uma teoria da recepção convergente com um tipo de teoria da produção permite melhor compreender o processo poético, em sua complexidade, entre os dois polos; ademais a obra de D. Jurandir demanda esse tipo de apreensão teórica por ordem de sua constituição ambígua: dada a refletir o mundo social de forma original, por um potente efeito de realidade, e, a um só passo, rasurar a referencialidade extratextual por ação do resultado “imaginário”, com a

participação do “fictício” sobre o “real” (ISER, 1996), potencializando o erguimento de um mundo de linguagem e a nova experiência, a experiência poética da linguagem.

Dalcídio Jurandir negocia, assim, suas formas entre o regulamento do romance brasileiro de 1930 (a representação das periferias regionais) e o horizonte de proliferação poética em desenvolvimento na década de 1950 (com o *Claro Enigma* de Carlos Drummond, o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, a Poesia Concreta dos irmãos Campos, o *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa...). Deve ser emergente a reflexão sobre os pontos de contato da obra dalcidiana com esse ambiente estético especial, dar um descanso a sua relação comprovável mas limitada com uma “literatura de reportagem” em prosa a que não consegue se ajustar plenamente, por isso desse ponto de vista só pode ser avaliado como um autor menor.

## Referências

- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (Trad. e Org.). **Mallarmé**. Perspectiva: São Paulo, 2006. (Coleção Signos, 2). 3ª ed.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Claro enigma**. (1 ed. de 1951). Record: Rio de Janeiro, 1991.
- ISER, Wolfgang. *El proceso de Lectura*. p. 149-164. In: **Estética de la Recepción**. Org. Rainer Warning. Madrid, Visor Dis. S,1989.
- ISER, Wolfgang. *La estructura apelativa de los textos*. p. 133-148. In: **Estética de la Recepción**. Org. Rainer Warning. Madrid, Visor Dis. S,1989.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura - uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, 2 vol.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: Perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O jogo do texto*. p.105-118. Trad. L. C. Lima et al. In: **A literatura e o leitor**. Textos de Estética da Recepção. Org. Luiz Costa Lima. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2002.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. **Trad.** Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética e cinema**. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellarolli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. *O texto poético na mudança de horizonte da leitura*. p. 873-925. Trad. Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. In: **Teoria da literatura em suas fontes**. Org.: L. Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, vol. 2.
- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. CEJUP: Belém, 1991.
- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. 7 Letras: Rio de Janeiro, 2011.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LINS, Álvaro. *Jornal de crítica: segunda série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- PRESSLER, Gunter. O Espelho Adiantado: sobre a Recepção da Obra de Dalcídio Jurandir. In: Biagio D’angelo, Maria Antonieta Pereira. **Um Rio de Palavras**. Estudos sobre Literatura e Cultura da Amazônia. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2007. p. 125-147.

- PRESSLER, Gunter. O maior romancista da Amazônia – Dalcídio Jurandir – e o mundo do arquipélago do Marajó. In: Wille Bolle, Edna Castro, Marcel Vejmelka (Org.). **Amazônia: Região Universal e Teatro do Mundo**. Ed. Globo: São Paulo, 2010.
- STIERLE, Karlheinz. *Que significa a recepção dos textos ficcionais?* p. 119-165. Trad. Heidrun Krieger, Luiz Costa Lima & Peter Naumann. In: **A literatura e o leitor**. Textos de Estética da Recepção. Org. Luiz Costa Lima. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2002.

## CAMINHOS DE PEDRAS

Sara Novaes Rodrigues

Universidade Federal do Espírito Santo

novaes.sara@terra.com.br

se você exige por um lado, / o material bruto da poesia em  
toda a sua brutalidade e / aquilo que é por outro lado /  
genuíno, você se interessa por poesia. (Marianne Moore)

Em seu texto “A inspiração e o trabalho de arte”, de 1952, João Cabral de Melo Neto (1999, p. 723-37) já alertava sobre a dificuldade de se falar sobre a poesia, uma vez que o movimento modernista na literatura trouxera ao poeta a possibilidade de trabalhar como achasse “mais conveniente à sua expressão pessoal” (p.724). Na verdade, a partir do modernismo, a poesia ganhou um campo maior de expressão e os poetas passaram a fazer uso de vocabulário coloquial em versos com ritmos e rimas não convencionais. Também o próprio trabalho de composição ganhou mais visibilidade, à medida que o poeta passou a revelar seu processo de criação em linhas que refletem a própria poesia ao trabalhar a linguagem que lhe dá vida. A ausência de normas fez com que cada poema passasse, assim, a ser sua própria referência.

Na visão de T. S. Eliot (1972, p. 38), é dever do poeta usar sua língua em sua atualidade. O importante é que a aproveite do melhor modo possível, de forma que ela represente com fidelidade a cultura que lhe dá origem. Ressalto a importância da linguagem para a poesia, por ser ela o ponto fulcral nas composições trazidas para estudo e escritas por poetas que fizeram da linguagem um instrumento a ser manipulado com objetividade. A minha proposta, neste trabalho, é fazer um cotejo entre três poemas escritos por homens de duas nacionalidades diferentes: um brasileiro, João Cabral de Melo Neto, escritor inserido, a princípio, na geração de 45, e dois americanos, William Carlos Williams, classificado, a início, como Imagista, e Gary Snyder, considerado um dos poetas da Geração Beatnik, embora não se veja como tal.

Os poemas em análise foram escolhidos por terem em comum a palavra *pedra* como elemento-chave no aspecto metalinguístico de cada um deles. Além disso, os três poetas tinham aspirações semelhantes para a sua poesia: desejavam mostrar que a poesia está em todas as coisas, que tudo pode ser matéria de poesia. Os três se importavam com o local – a sua terra –, e buscavam uma poesia que falasse desse lugar. Com o objetivo de situar cada um deles no espaço e no tempo, passo, então, a uma breve descrição das características de cada um deles, seguindo a ordem cronológica.

William Carlos Williams (1883-1963), médico pediatra americano, pertenceu inicialmente ao grupo de escritores chamados de Imagistas. Ezra Pound, que foi seu colega na faculdade, teve um papel importante no início de sua carreira de escritor: foi quem o ajudou a publicar seu segundo livro na Europa. Com o tempo, porém, Williams afastou-se do grupo formado por Pound, Eliot e Amy Lowell, entre outros, por discordar principalmente de Eliot, a quem considerava muito preso à tradição e cultura europeias. Em fevereiro de 1959, Eliot teria escrito sobre Williams: “Ele continua a arrebear rochas e rachar poemas” (ELIOT apud PAES, 2012).

Williams buscava uma poesia bem americana, feita com a linguagem popular autêntica e que falasse da vida diária de seu povo. Para ele, a poesia estava nas coisas simples do dia a dia, como um carrinho de mão, uma árvore, uma mulher idosa, um vaso de flores. Considerava que “o único universal é o local, tal como é visto pelos selvagens, os artistas e, em menor extensão, pelos camponeses” (WILLIAMS, 1976, p.II).<sup>1</sup> Além disso, considerava que a linguagem que usava era aquela modificada pelo meio-ambiente americano. Para Marc Hofstadter (2012):

Pensando em si mesmo como um poeta local que não tinha nem a alta cultura nem os modos de um Eliot ou um Pound, ele buscava expressar sua democracia através de seu modo de falar. Seu objetivo era falar como o leitor e usar o material da linguagem e do pensamento da América para expressar seu ponto de vista.

Williams defendia que os poetas deviam deixar de lado a forma poética tradicional e retratassem o mundo como ele é. Além disso, deveriam buscar a linguagem mais simples e que melhor falasse sobre o objeto selecionado. Segundo Marianne Moore, a linguagem de Williams era tão puramente americana que até “gatos e cachorros conseguiam entender”. José Paulo Paes (2012), um dos tradutores de Williams no Brasil, comenta que “William Carlos Williams se destaca por sua capacidade de transformar todo assunto ou objeto em matéria poética. Daí sua atenção toda peculiar ao fugaz e ao diminuto, ao aparentemente desimportante, enfim”.

Na consciência de que é no vazio entre palavras e formas que a poesia pode existir, Williams aguça a percepção do leitor para que ele também seja capaz de ver a beleza na simplicidade. Estudiosos afirmam que em um dos versos do poema “A Sort of Song”, o poeta norte-americano resume seu método poético na frase “No ideas, but in things” – “Ideias só nas coisas” – conceito que se tornou um princípio a ser seguido pelos seus sucessores.

Durante as décadas de 20 e 30, o trabalho de Williams foi ofuscado pelo de Eliot, principalmente pelo poema “Terra Devastada”. Com o tempo, porém, a qualidade de sua poesia tornou-se reconhecida e, durante os anos 50 e 60, recebeu grande aprovação dos poetas mais jovens, principalmente daqueles que pertenciam à Geração Beatnik e que admiravam principalmente a acessibilidade da linguagem que usava.

Passo, então, para a análise do poema “A Sort of Song” (1944), que transcrevo no original e em duas traduções diferentes, feitas pelos poetas Antônio Cícero (2012) e José Paulo Paes (2012):

A SORT OF A SONG  
(William Carlos Williams)  
Let the snake wait under  
his weed  
and the writing  
be of words, slow and quick, sharp  
to strike, quiet to wait,  
sleepless.  
-- through metaphor to reconcile

---

<sup>1</sup> As traduções sem referências foram feitas pela autora deste trabalho.



the people and the stones.  
Compose. (No ideas  
but in things) Invent!  
Saxifrage is my flower that splits  
the rocks.

#### **ESPÉCIE DE CANÇÃO**

(Tradução de Antônio Cícero)

Deixar a cobra espreitar sob  
a erva  
e a escrita  
ser palavras, lentas e rápidas, afiadas  
ao golpear, quietas ao aguardar,  
insones  
- pela metáfora reconciliar  
pessoas e pedras.  
Compor. (Nenhuma idéia  
senão nas coisas.) Inventar!  
Saxifraga é minha flor que cinde  
rochas.

#### **UMA ESPÉCIE DE CANÇÃO**

(Tradução de [José](#) Paulo Paes)

Que a cobra fique à espera sob  
suas ervas daninhas  
e que a escrita se faça  
de palavras, lentas e prontas, rápidas  
no ataque, quietas na tocaia,  
sem jamais dormir.  
- pela metáfora reconciliar  
as pessoas e as pedras.  
Compor. (Ideias  
só nas coisas.) Inventar!  
Saxífraga é a minha flor que fende  
as rochas.

Num poema inegavelmente metalinguístico, William Carlos Williams usa duas vezes a ideia de *pedra* para falar sobre poesia: na primeira para representar o mundo nomeado pela palavra, ou seja, todas as coisas materiais que cercam o homem; na segunda, para mostrar a força da poesia, que resiste à aridez e se eterniza em versos.

O poeta entende a escrita como algo alerta, incessante e paciente, capaz de fazer com que as palavras reconciliem o homem com sua existência material através das metáforas, ou seja, através da escrita poética que extrapola e se sobrepõe à materialidade da palavra. Nota-se, aqui, uma referência aos românticos para quem as figuras de estilo seriam o meio pelo qual a linguagem se torna capaz de dar conta de tudo que existe no mundo. Como as ideias buscam a vida, desejam a expressão mesmo que seja com sacrifício, a poesia iguala-se à saxífraga que encontra por entre as rochas o caminho para trazer à luz as suas flores.

Num intertexto com Williams em “A Sort of Song”, os editores da revista Máquina do Mundo (2012) comentam que a poesia é

circular, provocadora, gosta de ficar à espreita para atacar. (...) Ela se esconde na linguagem para dar o bote. É lenta em segredo para ser rápida e letal em público. Quando se pensa que não disse nada, resume uma vida. Quando se pensa que acabou, continua a dizer. Frustra as expectativas porque faz melhor do que elas. É serpente na grama.

Passando ao segundo poeta, vemos em texto de Marly de Oliveira (OLIVEIRA, in CABRAL, 1994, p. 15-6) que João Cabral de Melo Neto (1920-1999), autor de “Educação pela pedra” esteve

situado cronologicamente na geração de 45, dela se afasta por essa sua atitude diante do *fazer poético* que diz NÃO a todo tipo de confessionalismo, exigindo um tipo de verso que obrigue o leitor a despertar, fazendo apelo à sua razão e inteligência, não cedendo ao automatismo do surrealismo vigente, nem se deixando raptar por qualquer estado emocional ditado por aquilo que se chama de “inspiração”.

É possível ver, então, que também o nosso poeta brasileiro focava-se no local. Segundo Benedito Nunes (NUNES, 1971, p.71), a poesia de Cabral integra-se “à paisagem humana do Nordeste (...) e à universalização dos valores regionais (...)”. Para o crítico, o

paradigma desse mundo hostil é esse Nordeste, microcosmo do poeta, que o reflete e em que ele se reflete. Numa empatia silenciosa, João Cabral incorpora-o como um dado pessoal ao tom impessoal, conformado inconformista, sempre “capaz de pedras”, de sua poesia.

Vejamos, então, o poema:

A EDUCAÇÃO PELA PEDRA  
(João Cabral de Melo Neto)

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, freqüentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal

(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições de pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e se lecionasse, não ensinaria nada;  
lá não se aprende a pedra; lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.

Cabral foi um artesão da palavra, da pedra bruta que lhe cabia entender para então encaixá-la na forma desejada. O texto do poema “A educação pela pedra”, que dá o título ao seu livro de 1966, “explicita pelas suas sugestões estéticas vários preceitos fundamentais que norteiam a sua antilira” (GONÇALVES, 1989, p. 42). Para Benedito Nunes (1971, p. 171), a pedra,

palavra-tema ou emblemática, é, pois, um multissímbolo. Contendo o ideal poético de contenção e de impessoalidade, de petrificação ou mineralização das palavras, e o ideal ético de resistência fria, de dureza obstinada e agressiva (...), ela se transforma em lâmina de faca, seca e limpa (...).

Assim como no poema de William Carlos Williams, a pedra em Cabral representa o material do mundo descrito pela linguagem, aspecto que deseja ser visto e tem muito a ensinar. Ela é o símbolo do imutável, capaz de, mesmo depois de polida, manter em seu interior a sua própria essência e, ao mesmo tempo, refletir a imagem do homem (Idem). Ao dar à pedra a dupla significação, Williams e Cabral exercem um alto grau de reflexão. Eles a elegem como símbolo da palavra, por ser esta a possibilidade de conhecimento do homem sobre si mesmo e sobre o mundo ao seu redor. Ao mesmo tempo em que nomeia, a palavra guarda em si toda uma gama de significação que se desdobra num movimento infinito de perda e resgate de si mesma. Ao lado disso, quem olha uma pedra não se preocupa com todo o processo pelo qual ela passou para chegar ao seu estado atual; não faz ideia da enorme quantidade de recursos minerais ali contidos. Assim, símbolo da palavra, a pedra reflete a própria existência do homem que deve ser “reconciliado” com seu mundo através da metáfora/poesia. É preciso, então, aprender com a pedra em suas muitas lições. É necessário aprender a dizer; é preciso pesar as palavras, deixar que elas aguardem o melhor posicionamento para que, entrelaçadas num silencioso movimento de significação, elas tragam à mente toda uma possibilidade de reflexão.

Em “Riprap”, terceiro e último poema a ser aqui estudado, vamos encontrar a lírica de Gary Snyder (1930-), poeta antologicamente classificado entre os primeiros poetas Beatniks norte-americanos, e um dos que participaram do “Renascimento de São Francisco”. Hoje, ele é considerado um poeta místico – é Zen-Budista – e ecológico por causa do seu estilo de vida e preocupação com o meio-ambiente. O poema, que transcrevo a seguir, seguido da tradução para o português de Lucy Collin, poeta paranaense, dá título ao seu primeiro livro, publicado em 1959.

Segundo Glyn Maxwell (2012), a poesia de Snyder fala do passado nativo dos Estados Unidos e dos grandes detalhes da natureza. O budismo trouxe-lhe a simplicidade de expressão e confiança nas palavras e ele fala apenas do que viu e ouviu. A imaginação, para o poeta, deve estar a serviço da expressão que seja capaz de refletir o mundo lá fora. Para ele, “o símbolo e a metáfora distanciam a coisa em si”, que deve bastar a si mesma (Idem). David Kherdian (apud MAXWELL, 2012) relata que Snyder uma vez afirmou que tenta manter em mente o “passado histórico e a natureza selvagem para que [seus] poemas possam alcançar a medida certa das coisas e se levantar contra o desequilíbrio e ignorância do nosso tempo”.

Um dos fundamentos da poesia de Snyder, afirma Luci Collin (2005, p. 10), é a percepção que ele tem da “conexão e interdependência que existe entre todas as coisas – seres, pedras, lixo, estrelas”. Ainda segundo a escritora, para Snyder, “‘sentido’ significa responsabilidade e interação, aceitação de uma doação responsável ao lugar, com espírito de cooperação para participar na prática de desenvolvimento da família comunal – para re-habitar” (Idem, p. 12).

Em inglês, a palavra *riprap* significa pedrinhas que pavimentam uma trilha para cavalos nas montanhas. No poema, Snyder também compara as palavras com vários tipos de pedra que cobrem caminhos íngremes e milenares:

**RIPRAP**  
([Gary Snyder](#))

Lay down these words  
Before your mind like rocks.  
    placed solid, by hands  
In choice of place, set  
Before the body of the mind  
    in space and time:  
Solidity of bark, leaf, or wall  
riprap of things:  
Cobble of milky way,  
    straying planets,  
These poems, people,  
    lost ponies with  
Dragging saddles—  
    and rocky sure-foot trails.  
The worlds like an endless  
    four-dimensional  
Game of Go.  
    ants and pebbles  
In the thin loam, each rock a word  
    a creek-washed stone  
Granite: ingrained  
    with torment of fire and weight  
Crystal and sediment linked hot  
    all change, in thoughts,  
As well as things.

**RIPRAP**  
(Tradução de Luci Collin)

Assente estas palavras

Diante de sua mente como pedras.  
                                  postas firme[s], por mãos  
Em busca de lugar, dispostas  
Diante do corpo da mente  
                                  no tempo e no espaço:  
Solidez de casca, folha, ou muralha  
                                  calçada de coisas:  
Pavimento de via láctea,  
                                  planetas extraviados,  
Este poema, gente,  
Cavalos perdidos com  
Selas arrastando  
                                  e pétreas trilhas confiáveis.  
Os mundos como um infinito  
                                  e quadrimensional  
Jogo de GO.  
                                  formigas e pedriscos  
Na greda magra, cada pedra uma palavra  
                                  um seixo lavado pelo riacho  
Granito: entranhado  
                                  com o tormento de fogo e pressão  
Cristal e sedimento ardendo unidos  
                                  total transformação, em pensamentos,  
Bem como as coisas.

Os versos descrevem com clareza a percepção do poeta sobre a composição lírica. Cada palavra tem o peso e a importância da pedra na construção de um caminho. É necessário, então, que o poeta encontre o lugar certo para cada uma delas a fim de que a poesia aconteça em direção à significação. É preciso saber escolher, arrumar as palavras diante da mente, selecionando as que melhor se entrelacem no tempo e no espaço, no ritmo e na forma, em benefício da poesia.

Falando sobre o poema, Richard Gray (2012), comenta:

essas linhas são notáveis tanto pelo que elas omitem quanto pelo que elas excluem: não há figuras elaboradas; nenhum argumento entrelaçado; nenhuma ironia ou introspecção. Como o poeta diz, as palavras aqui tem a substância e peso das pedras; e o poeta é um bom artesão, que não trabalha contra a essência das coisas, permitindo-lhes expressar sua natureza. O material não é forçado: a voz é clara e calma em busca da experiência.

O estudioso diz ainda que a emoção presente no poema está a serviço da própria atividade que os versos sugerem ao mencionar o calor indispensável à formação das rochas. Para ele, esse calor eventualmente se refina na linguagem que gera “a firme, particular superfície deste poema. A energia produziu a matéria fria, sólida e específica”, ele continua, e aquela matéria, por sua vez, deve nos levar a pensar a vida.

Tudo no mundo está interligado como num tabuleiro de GO, jogo chinês, parecido com o xadrez, diz o poeta. Tudo tem seu lugar e sua função, como as pedrinhas e formigas nas fendas dos caminhos. Nada é desprovido de importância na harmonia do universo. O humano e o não humano não devem se opor, mas se harmonizar. Às palavras, então, limpas como os seixos lavados pelos riachos, cabe trazer ao homem a consciência de ser e pertencer a um determinado lugar.

É clara, no poema, a homenagem de Snyder a um de seus mestres, Williams Carlos Williams, na última frase: “Bem como as coisas”. Como foi dito anteriormente, os poetas da geração Beat acolheram a poesia de Williams como modelo a ser seguido. A clareza da linguagem, o amor à natureza, à vida em todos os seus aspectos e ao local de origem são preocupações muito constantes na poesia dos Beatniks.

Pedras e palavras, sedimento de caminhos que, embora pavimentados por materiais diferentes, correm na mesma direção: para uma poesia que acontece em qualquer lugar. Assim como as flores nascem nas fendas das rochas, a poesia se move em direção à luz. É preciso apenas que a sensibilidade de um poeta a desvele e que leitores lhe deem a vida necessária para que brote e renasça à luz da significação. A poesia faz parte da vida que move um mundo onde inteligência e matéria se interligam num processo contínuo de troca. Tudo tem significado, tudo ensina. Sendo assim, até os caminhos de pedras têm lições para dar.

## Referências

- CICERO, Antonio. “Espécie de canção”. Disponível no site [antoniocicero.blogspot.com.br](http://antoniocicero.blogspot.com.br). Acesso em setembro de 2012.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia. Estudos & ensaios*. Introdução de Affonso Romano de Sant’Anna. Tradução de Maria Luíza Nogueira. Artenova, 1972.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição e permanência. Miró/João Cabral. Da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. Reino Unido: Longman, 1990. Disponível no site [www.english.illinois.edu](http://www.english.illinois.edu). Acesso em setembro de 2012.
- MAXWELL, Glyn. *The Oxford Companion to Twentieth-century Poetry in English*. Ed. Ian Hamilton. Oxford: Oxford University Press, 1994. Disponível no site [www.english.illinois.edu](http://www.english.illinois.edu). Acesso em setembro de 2012
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto. Nota biográfica, introdução crítica, antologia, bibliografia*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Orientação e coordenação de Afonso Ávila. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.
- PAES, José Paulo. “Uma espécie de canção”. Disponível no site [www.culturapara.art.com.br](http://www.culturapara.art.com.br). Acesso em setembro de 2012.
- SNYDER, Gary. *Re-habitar. Ensaios e poemas*. Tradução e apresentação de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- WILLIAMS, William Carlos. *Selected Poems*. Edição e introdução de Charles Tomlinson. Aylesbury: Penguin Books, Ltd., 1976.

## SITES CONSULTADOS

- [www.poemhunter.org](http://www.poemhunter.org)  
[www.poetrymountain.org](http://www.poetrymountain.org)  
[www.poetryfoundation.org](http://www.poetryfoundation.org)  
[www.bestiario.com.br/maquinadomundo](http://www.bestiario.com.br/maquinadomundo)  
[www.illinois.english.edu](http://www.illinois.english.edu).

## SUJEITO, LINGUAGEM E REALIDADE EM “WORDS”, DE W. H. AUDEN

Angie Miranda Antunes

Universidade Federal de Juiz de Fora

angie.ma@ig.com.br

No cerne das questões mais badaladas da poesia ocidental, desde os registros dos poetas da Antiguidade grega como Hesíodo e Homero no século VIII a.C., discute-se a capacidade de interferência da palavra no mundo real. A distinção entre *mythos* e *logos*, cujos significados remetem, de modo *en passant*, a uma palavra privilegiada para pensar e dizer o real no último e, naquele, à aliança do homem com o mundo, à identificação de uma comunidade que partilha o sentido original das palavras (cf. FIORESE, 2011, p. 88-91).

Aedos e rapsodos seriam as autoridades em relação ao *mythos*, enquanto que, no âmbito do *logos*, seriam os filósofos e pensadores. Este posto de autoridade-mor no que tange o discurso tem mudado ao longo dos séculos de acordo com a referência expoente no mundo Ocidental: o Império Romano, a Igreja, Portugal e Espanha nas Grandes Navegações, o Império Inglês e a Revolução Industrial, a Física, a Matemática, a Ciência, a França e a arte, a Psicologia, a Burguesia, os Estados Unidos e as grandes forças do capitalismo. Busca-se a língua e a linguagem daqueles que, de alguma forma, apontam caminhos, interferem no nosso modo de nos relacionarmos com o mundo.

A palavra poética, ora enaltecida, ora arrefecida, para o bem ou para o mal, está submetida, de alguma forma, aos humores dos “donos” do discurso. A própria palavra poética ora se aproxima do discurso de realidade, ora casmurra, se afasta, refugiando-se em ideais. De uma ponta a outra, a linguagem pela linguagem e a linguagem como determinante de um comportamento mantêm a tensão entre subjetividade e objetividade da palavra poética. No ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno afirma:

... a exigência da palavra virginal é, em si mesma, social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva (...). Em protesto contra ela (a existência), o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente (ADORNO, 2003, p.68-69).

Poderíamos pensar que, de acordo com Adorno, mesmo quando a linguagem poética parece distante do mundo considerado real, está, na verdade, apontando um caminho diferente daquele que está posto. Ainda que, como diz a expressão popular, palavra não quebre osso, está atrelada a uma materialidade, referindo-se ao que está presente ou ao que está ausente no momento da pronúncia. É principalmente a capacidade da linguagem que nos distingue dos outros animais. No verbete “homem” da versão eletrônica do *MiniAurélio* consta: “qualquer indivíduo de uma espécie animal de mamíferos bípedes, simiiformes, mas com grande desenvolvimento cerebral, *capacidade de fala e raciocínio*; ser humano” (grifo nosso) (AURÉLIO, 2004).

Nesta busca por trabalhar língua e linguagem, W. H. Auden (1907-1973) “was the first poet writing in English who felt at home in the twentieth century. He welcomed into his poetry all the disordered conditions of his time, all its variety of language and event<sup>1</sup>”

<sup>1</sup> Foi o primeiro poeta a escrever em língua inglesa que se sentiu à vontade no século XX. Em sua poesia foram bem recebidas todas as condições desordenadas de seu tempo, todas as variedades de língua e acontecimento (tradução nossa).

(MENDELSON, 1986, p. 111). Auden pratica uma poética que não somente observa uma realidade, mas que adequa suas formas de acordo com o arredor, de forma a fazer parte, a integrar-se. A poesia de Auden parte da palavra, ou ao menos a retoma constantemente, como se nos convidasse a refletir acerca da tensão entre subjetividade e objetividade que contém cada palavra. Para tanto, destacamos o poema “Words”, publicado no início da década de 1950, na fronteira entre a modernidade artístico-literária e a pós-modernidade, se considerarmos as afirmações de Alfonso Berardinelli:

O Pós-moderno começa já nos anos 1940, durante e sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando a centralidade europeia declina e o ‘século americano’ sai definitivamente do estado de latência e explode nas formas mais evidentes em todos os campos: política, estilo de vida, cultura de massa e cultura das elites (BERARDINELLI, 2007, p. 177).

Nos anos seguintes, ocorre um processo definido por Berardinelli como “envelhecimento da modernidade” (*Ibidem*, 179). Enquanto as vanguardas são estudadas e classificadas pelas universidades, a estética da segunda metade do século XX restabelece o diálogo com a tradição greco-latina e mesmo com o passado mais recente, do século XIX, buscando uma prática de pluralidades, que almeja a exuberância temática e estilística.

Inserido neste contexto e ao mesmo tempo colaborando para tais mudanças, o poema “Words” trata da questão da palavra e da palavra poética. Em meio às teorizações estruturalistas da palavra pela palavra, o arrefecimento da figura do autor, bem como das infundáveis intertextualidades, “Words” começa afirmando:

A sentence uttered makes a world appear  
Where all things happen as it says they do;  
We doubt the speaker, not the tongue we hear:  
Words have no word for words that are not true.  
(AUDEN, 1966, p. 320-321)

A relação linguagem e realidade está estabelecida: “Uma sentença pronunciada faz um mundo aparecer / Onde todas as coisas acontecem como ela diz”<sup>2</sup>. E a crença está na linguagem não no falante: “Nós duvidamos do falante, não da língua que ouvimos”. Aparentemente tratamos a língua como algo exterior, como se fosse concedida ou pelo menos partilhada com um plano superior e não uma característica inerente ao ser humano. Tal *status* se apoia na pretensa concomitância entre a intenção e o alcance da palavra ao ser pronunciada. E essa situação de crença na palavra que opera no discurso da verdade nos remete à palavra mitológica, com algo de divino, propagadora da verdade, uma vez que, no último verso da primeira estrofe, o poeta afirma: “Palavras não têm palavra para palavras que não são verdadeiras”.

Nesta proposta de leitura, pensamos o poema “Words” também como um percurso da própria palavra. Assim, na primeira estrofe, seriam os primeiros passos da palavra capaz de unir um grupo de pessoas em torno da sua verdade indiscutível, como exposto anteriormente na ideia de *mythos*. Esta palavra com força mitológica de estabelecer realidades e fundar ideais foi aos poucos perdendo a capacidade criadora do Verbo divino. Passa-se, então, a necessitar de mais palavras e de precisá-las melhor, buscando exatidão.

---

<sup>2</sup> Utilizaremos no corpo do texto uma tradução livre, enfatizando o significado em detrimento da forma, mas no fim do texto encontra-se a tradução de João Moura Júnior ([ver Anexo 1](#)).



Syntactilly, though, it must be clear;  
One cannot change the subject halfway through,  
Nor alter tenses to appease the ear:  
Arcadian tales are hard-luck stories too.  
(AUDEN, 1966, p. 320-321)

Da efusão da palavra na primeira estrofe, passamos já à necessidade de um maior detalhamento na segunda, para que a linguagem e a mensagem não sejam desviadas do sentido primeiro: “Sintaticamente, porém, deve ficar claro; / Não se pode mudar o assunto no meio do caminho, / Nem mudar o tempo verbal para agradar o ouvido”. O uso da palavra pede destreza e conhecimento e, além disso, nós, os falantes, estamos presos aos caprichos da própria linguagem. Somos o que somos porque a temos, mas é preciso ter consciência de que estamos limitados às amarras da língua que partilhamos.

No último verso desta segunda estrofe, podemos vislumbrar o conhecimento literário e a ironia do poeta. Afirmar que as histórias contadas nos poemas, denominados como pertencentes ao Arcadismo, são histórias de má sorte é, no mínimo, irônico, pois nestes poemas são idealizadas a vida campestre e a simplicidade da poesia em detrimento da verbosidade do Barroco literário. Assim, o poeta de “Words” parece querer nos avisar desta possibilidade de mascarar a linguagem, alertando-nos acerca das adequações sintáticas e temporais realizadas nos poemas e, concomitantemente, da ausência de correspondência entre a palavra e a realidade que ela afirma.

But should we want to gossip all the time,  
Were fact not fiction for us at its best,  
Or find a charm in syllables that rhyme.  
(AUDEN, 1966, p. 320-321)

Declarado este distanciamento entre palavra e realidade, a palavra passa a ser usada “em vão”, como que de modo profano. Assim, no primeiro terceto, Auden questiona: “But should we want to gossip all the time,” (“Mas deveríamos querer essa falação o tempo todo”), ressaltando o vínculo que a palavra mantém com a realidade, enquanto separa, no segundo verso, fato e ficção, ou seja, realidade e imaginação: “Were fact not fiction for us at its best,” (Não eram fatos melhor que a ficção para nós). No terceiro verso “Or find a charm in syllables that rhyme” (Ou achar um charme em sílabas que rimam), a ideia de jogar com a língua, descobrindo seus contornos e peripécias. Por outro lado, o deterioramento da palavra parece nos confundir e nos distanciar dos princípios básicos da linguagem criadora. Poucas e precisas palavras passam a numerosas e fantasiosas, mas, no poema, como afirmou Adorno (2003) anteriormente, mesmo que a palavra seja fantasiosa, está enunciando ou buscando uma realidade possível.

Na última estrofe, o poeta traz para a primeira pessoa do discurso “nós” a questão da palavra, como força capaz de alterar a realidade:

Were not our fate by verbal chance expressed,  
As rustics in a ring-dance pantomime  
The Knight at some lone cross-roads of his quest?  
(AUDEN, 1966, p. 320-321)

“Não seria nosso destino expresso ao sabor da fala”, questiona o poeta, como se nos convidasse a refletir acerca do verbo, destacando o papel primordial da linguagem. Neste sentido, o poeta encerra o poema com dois versos intrigantes, pois unem situações opostas: “Como os rústicos em uma ciranda natalina / O cavaleiro em alguma distinta encruzilhada de sua questão?” Ainda que a palavra tenha se distanciado de seus caminhos primeiros, é possível perceber que ainda faz questão, não perdeu o poder de criar e intervir, uma vez que o uso do verbo une as duas pontas: comunidades (os rústicos) que comungam as mesmas experiências e o cavaleiro que caminha solitário às voltas com suas questões. É a linguagem que os une, pois as realidades distantes são trespassadas pela linguagem que, ao mesmo tempo, determina e é determinada por cada um de nós.

À primeira vista, “Words” parece um resumo do pensamento crítico-teórico do próprio Auden, talvez até mesmo um poema algo didático, divulgando e cobrando o emprego da linguagem gramaticalmente correta, enaltecendo formas tradicionais. Por tratar-se de um soneto de modelo petrarquiano, com rimas ABAB nas duas primeiras estrofes e CDC na terceira e DCD na última, devemos assinalar que Auden escolhe uma das formas líricas mais tradicionais para dizer, na verdade, das peripécias da palavra.

O último verso da primeira estrofe – “Words have no word for words that are not true” – coloca a linguagem em um patamar acima do falante, pois é este quem altera a sempre verdadeira palavra. Também em destaque no poema “Words” está o tom de pergunta dos dois tercetos finais, que nos parece mais um recurso para envolver o leitor na questão da linguagem do que dúvidas do próprio sujeito lírico.

O sujeito lírico do poema “Words” expõe uma preocupação com o emprego da palavra e, pelo conhecimento histórico e literário que demonstra, torna inevitável a aproximação com o sujeito empírico W. H. Auden, poeta e professor de literatura. Em determinada passagem de sua obra ensaística, Auden afirma que “the most poetical of all scholastic disciplines is, surely, Philology, the study of language in abstraction from it uses, so that words become, as it were, little lyrics about themselves<sup>3</sup>” (AUDEN, 1962, p. 35). A poética e o pensamento crítico de Auden estão tomados pela ideia da palavra tensionada como unidade mínima, mas carregada de sentidos, os quais poeta e leitor precisam buscar.

George Steiner (1988) propõe a voz humana como milagre e transgressão, sacramento e blasfêmia, uma vez que vive esta dualidade de degradar a obra divina e homenageá-la através da nomeação (cf. STEINER, 1988, p. 55-56). Assim, toda a poesia viveria, *a priori*, esta outra tensão. O sujeito lírico de “Words” parece tentar alertar para esta situação, sabe que “uma civilização de palavras é uma civilização atormentada” (*Ibidem*, p. 73), mas acredita que estar ciente destas questões poderia ajudar.

Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária* (1986), discute a questão do sujeito da enunciação e a condição do enunciado lírico. Para tanto, a autora faz uso dos conceitos “pólo-sujeito” e “pólo-objeto”, denominados a partir da classificação teórico-linguística do sistema da criação literária. Tal teoria divide o poema lírico em duas partes: uma sob o ponto de vista do sujeito da enunciação (o lírico), a outra, a partir do objeto do qual se enuncia (cf. HAMBURGER, 1986, p. 167-209). Na já tão discutida questão do sujeito, Hamburger afirma a possibilidade de coincidir sujeito da enunciação e sujeito empírico. A diferença estaria no âmbito da atuação de cada, ou seja, o sujeito da enunciação só existe naquele momento da enunciação, no suporte da enunciação, enquanto o outro, o cidadão, atua nas esferas e

---

<sup>3</sup> A mais poética de todas as disciplinas é, com certeza, a Filologia, o estudo da língua abstraída do uso, de forma que as palavras se transformem, como eram, em pequenas líricas sobre si mesmas (tradução nossa).

trâmites sociais. O ponto convergente seria a coincidência de experiências, mas não se trata de uma obrigação ou exigência do gênero lírico (Idem).

No processo de estabelecimento do gênero lírico pode-se perceber os sintomas do lírico. O primeiro destes sintomas seria a declaração de tratar-se de um poema lírico; o segundo, a junção dos elementos linguagem, verso e rima; em terceiro lugar estaria a subjetividade de um único ponto de vista, uma vez que o sujeito da enunciação faz declarações a respeito de um objeto (Idem).

Até aqui não temos dúvidas da condição de poema de “Words”, de W. H. Auden, declarado e publicado como poema e de acordo com as questões formais de linguagem, verso e rima. Pensemos, então, no “pólo-objeto”. Os poemas podem variar, em maior ou menor grau, nas suas características emocionais e objetivas, dependendo se o foco está no sujeito ou no objeto. Neste quesito, o poema de Auden em questão torna-se fronteiro. Como dissemos anteriormente, a princípio, “Words”, intitulado “palavras”, ao referir-se na primeira estrofe às relações entre linguagem e realidade, parece, simplesmente, um poema metalinguístico. Se assim fosse, poderíamos classificá-lo como poema objetivo, pois o pólo-objeto linguagem se sobreporia à expressão do sujeito lírico. Para além de argumentar sintaticamente a favor das palavras ou discutir a falta de fôlego da poesia na modernidade tardia, o sujeito da enunciação de “Words” expõe a relação do falante e da linguagem. Não se trata essencialmente da linguagem poética, mas do trio realidade-linguagem-poesia. Ora focado em um pólo, ora no outro, a tensão sofrida por tais elementos ao longo dos séculos parece estar reproduzida na tensão que caracteriza os versos. Das certezas do tempo mitológico às indagações inquietantes da modernidade, o sujeito lírico da enunciação consegue tramar e tratar tanto da história da linguagem quanto da nossa relação com ela na forma do soneto.

Testemunham a favor do pólo-objeto realidade e linguagem as afirmações encontradas nos seguintes versos: “A sentence uttered makes a world appear / Where all things happen as it says they do”, da primeira estrofe, e “Syntactilly, though, it must be clear / One cannot change the subject halfway through”, da segunda estrofe. O ponto de mudança entre o pólo-objeto e o pólo-sujeito seria “Nor alter tenses to appease the ear” (terceiro verso da segunda estrofe), que refere a frágil relação de (des)obediência entre falante (sujeito) e linguagem (objeto). Este verso de transição é sucedido por “Arcadian tales are hard-luck stories too”, o último verso da segunda estrofe, com aproximações explícitas das questões literárias. Entre os dois versos, o sinal gráfico dois-pontos (:) nos permite pensar no corrompimento da linguagem através da linguagem literária, em especial a poesia. Dizer que “não se pode alterar os tempos verbais ao próprio gosto”, afirmando logo em seguida que as “fábulas árcades são histórias de má-sorte também”, nos permite entrever, como dito anteriormente, a ironia do sujeito lírico em relação aos poetas árcades e o quanto há de humor e não-real na poesia. Pode-se brincar com a linguagem também e esta ideia de ironia e humor se completa no verso seguinte – “But should we want to gossip all the time” –, que João Moura Júnior traduziu como “Para que um blabláblá interminável” (AUDEN, 1986, p. 165). A verbosidade, ainda que poética, pode ser criticada e descartada.

No pólo-objeto realidade há mais espaço para o sujeito da enunciação. O verso “We doubt the speaker, not the tongue we hear”, da primeira estrofe, testemunha a favor da língua, mas já há o posicionamento do sujeito marcado pelo pronome “we” (nós). Diferente dos versos do pólo-objeto, que são impessoais e dão ênfase à linguagem, os versos seguintes expressam a opinião do sujeito da enunciação: “But should we want to gossip all the time” e “Were fact not fiction for us at its best” (primeiro terceto). Da mesma forma, todo o

segundo terceto: “Were not our fate by verbal chance expressed / As rustics in a ring-dance pantomime / The Knight at some lone cross-roads of his quest?”. No primeiro terceto, observamos a presença dos pronomes “we” (nós) e “us” (equivalente ao pronome objeto “nos” ou “para nós”). Já no segundo, a primeira pessoa do plural aparece no pronome possessivo “our” (nosso) apenas no primeiro verso, mas, nesta última estrofe, temos um *enjambement* e, por isso, o pronome “our” determina sintaticamente todos os versos.

Nos dois quartetos, com o predomínio do pólo-objeto linguagem, temos um tom de afirmação, como se o sujeito da enunciação tivesse certeza do que está dizendo. Já os dois tercetos constituem uma pergunta. Todo o tom é de questionamento ou incerteza na predominância da opinião do sujeito marcada nos pronomes. A passagem das afirmações para a questão se dá na conjunção adversativa “but” (“mas”) no primeiro verso do primeiro terceto. Registre-se, ainda, o emprego de vírgulas nos seis últimos versos e do ponto de interrogação no fim do último verso. Além disso, os versos “Words have no word for words that are not true” e “Or find a charm in syllables that rhyme”, assim com “Arcadian tales are hard-luck stories too”, também testemunham a favor da poesia e da tensão que esta mantém entre linguagem e realidade.

O lirismo do poema “Words” sobressai exatamente nesta tensão entre o pólo-sujeito e o pólo-objeto que se ligam pela poesia e se afastam um do outro na mesma poesia, lembrando que, neste poema, são possíveis três pólos, encadeados pelo trio realidade-linguagem-poesia.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ———. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.
- AUDEN, W. H. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes e João Moura Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- AUDEN, W. H. *Forewords and afterwords*. Edward Mendelson (org.). Londres: Faber and Paper, 1973.
- AUDEN, W. H. *Collected shorter poems: 1927-1957*. New York: Random House, 1966.
- AUDEN, W. H. *The dyer's hand and other essays*. New York: Random House, 1962.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. “A inspiração” In: ———. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, 161-188.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Trad. Alberto Pucheu. In: *Terceira Margem*, Ano IX, nº 11, 2004, p. 165-177.
- COLLOT, Michel. “O outro no mesmo”. *Alea*, Rio de Janeiro, jan. 2006, v.8, n.1, p.29-38.
- FIORESE, Fernando. “A palavra, seus princípios: considerações acerca do étimo da poesia”. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *Poesia contemporânea: olhares e lugares*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2011, p. 87-97.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 167-209.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MENDELSON, Edward. "Auden's revision of modernism". In: Harold Bloom (org.). *W.H. Auden: modern critical views*. Chelsea House Publishers. New York, 1986, p.111-120.

MINIAURÉLIO Eletrônico versão 5.12 corresponde à 6a. edição do Minidicionário Aurélio, da Língua Portuguesa © 2004 by Regis Ltda.

## Anexo 1

### Tradução de "Words", por João Moura Júnior

Nasce um mundo da frase pronunciada  
Onde tudo acontece tal e qual;  
Na palavra a palavra está empenhada:  
À fala, não ao falante, dá-se o aval.

Clara seja a sintaxe, e mais: que nada  
Mude ao tema seu fluxo natural  
Nem troque os tempos por amor à toada  
Pois há tristes versões da pastoral.

Para que um blablablá interminável  
Se os fatos são nossa melhor ficção?  
Antes o verbo facilmente achável

Do que da rima a falsa encantação,  
Qual dança de zagais mima o insondável  
Cavaleiro a vagar na solidão.  
(AUDEN, 1986, p. 165).

## O POEMA E A SÉRIE: UMA LEITURA DE AUGUSTO DE CAMPOS

Rafaela Scardino

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)  
rafaelascardino@yahoo.com.br

### 1. Música para a poesia concreta

*o olhouvido ouvê.*

Décio Pignatari

Surgido na década de 1950, o movimento de poesia concreta partia da crise do verso, já evidenciada por Mallarmé, para uma poética que privilegiava os aspectos sonoro e visual das palavras, além do verbal. Para tanto, propunha um esfacelamento da sintaxe, através do método ideogramático, e uma objetificação das palavras, tornadas material (plástico) do poema. Esse tratamento do material poético, que rompe com a linearidade e incorpora o espaço gráfico à sua estrutura, gerou manifestações críticas que o acusavam de opor-se à vocalização dos poemas.

O modo de ver um poema concreto aproxima-se daquele reservado às artes plásticas, um olhar de simultaneidades, que se dá em diversas direções num ritmo “espácio-temporal”, em lugar de linear. A leitura em voz alta desses poemas parece, então, impossível, visto que a fala se organiza linearmente, uma palavra seguindo à outra, sem a multidimensionalidade proporcionada pelo olho. Em consonância com a pretensa dificuldade de vocalização de tais textos, poderíamos citar o crítico Adolfo Casais Monteiro, que, a respeito da produção poética de Mallarmé, cummings e dos fundadores do grupo Noigandres, escreveu que essa poesia, feita para ser olhada, não poderia ser ouvida (citado em CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 80).

Adotando ponto de vista oposto, Haroldo de Campos, a propósito do poema “Terra”, de Décio Pignatari, aponta para a tendência à vocalização dos poemas concretos, que “pedem voz humana que os enfatize, que reflita, através de uma vocalização criativa, seu movimento próprio” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 79-80). A importância da letra, que advém da “pulverização fonética” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 47) efetuada por e. e. cummings, é, muitas vezes, observada apenas em seu aspecto fisiognômico — o que parece aproximar a poesia concreta das artes visuais, mais que quaisquer outras —, desconsiderando que a aproximação por semelhanças, característica da estrutura ideogramática, se dá também no âmbito da sonoridade.

Ainda atendo-nos à dimensão acústica da poesia concreta, cabe destacar a importância da música não apenas para a constituição do *paideuma*<sup>1</sup>, mas também para a nova estrutura proposta pelos poetas concretos, como podemos observar em diversos manifestos. A compreensão da música como “um contraponto do som e do silêncio” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 30) está intimamente ligada à importância conferida aos espaços em branco, como uma pausa que coloca em destaque a palavra que a segue.

Em diversos manifestos de poesia concreta podemos encontrar referências à música moderna — especialmente à série dodecafônica de Webern e Schoenberg e a compositores posteriores, como Cage e Boulez. Também em entrevistas, os poetas concretos discorrem

<sup>1</sup> Fazem parte do *paideuma* concretista, isto é, de um conjunto de influências básicas eleitas, os músicos Arnold Schoenberg, Anton Webern, Karlheinz Stockhausen, John Cage e Pierre Boulez.

sobre a importância da música para sua produção poética, como podemos ver nesta declaração de Augusto de Campos em entrevista à revista Cult:

A música é para mim uma 'nutrição de impulso' indispensável. Como a poesia, no dizer de Pound, está mais próxima da música e das artes plásticas do que da própria literatura, acho natural que assim seja. Sem Webern, Mondrian e Maliévitch, eu não teria formulado o 'Poetamenos' (também devedor, é óbvio, de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings) (citado em LACERDA, 2006, p. 4).

Pretendemos, a partir do amálgama entre visão e audição proposto por Décio Pignatari (na frase que serve de epígrafe a este trabalho) e da grande importância “nutritiva” atribuída à música por Augusto de Campos, discutir a influência da música dita moderna, em especial o serialismo, em sua produção poética, propondo que se “ouvejam” os poemas de Augusto a serem analisados, como forma de compreendê-los.

## 2. O serialismo de Webern

Uma das principais influenciadoras da poesia concreta — no que diz respeito à música —, a *série* foi “descoberta” por Schoenberg (segundo expressão do compositor) em 1921 (cf. GRIFFITHS, 1998, p. 80) e configurava uma maneira de retorno à ordem, que o compositor austríaco imaginava perdida dada a falta de suportes harmônicos da música atonal.

De acordo com Paul Griffiths (1998), o serialismo consistia na ordenação, fixa, das doze notas da escala cromática. Essa série passa, então, a funcionar como fonte obrigatória para a geração das melodias, sem necessariamente aparecer na obra:

ela pode ser manipulada das mais diversas maneiras em uma composição: deslocando-se as notas individuais em uma ou mais oitavas, transpondo-se uniformemente toda a série em qualquer intervalo ou mesmo invertendo-a. Desse modo, o compositor tem à sua disposição uma variedade de formas da série, todas ligadas pela mesma seqüência de intervalos, e pode usá-las como lhe aprouver (GRIFFITHS, 1998, p. 81).

Apesar de criado por Schoenberg, o principal nome do serialismo foi seu discípulo Webern, que radicalizou sua prática, elevando-a à estruturação mesma de suas obras.

Rogério Câmara destaca a proximidade entre o serialismo em música e o método ideogramático, via Pound, por aquele decompor a estrutura hierárquica que o precedia, estabelecendo “a igualdade absoluta de todas as notas” (CAMARA, 2000, p. 87). Tal ruptura da hierarquia avizinha-se à obstinação, por parte dos concretos, em valorizar os aspectos acústico e visual das palavras, tradicionalmente prezadas por sua capacidade de transmitir ideias.

A obra de Anton Webern é especialmente importante para a produção de Augusto de Campos. Sua utilização da *klangfarbenmelodie*, de Schoenberg, foi utilizada como fonte de inspiração estrutural para a série pré-concreta *Poetamenos*, como deixa claro o poeta no texto que serve de introdução aos poemas:

ou aspirando à esperança de uma

## KLANGFARBENMELODIE

(melodiadetimbres)

com palavras

como em WEBERN:

(CAMPOS, 1986, p. 65)

Cabe, aqui, determo-nos um momento sobre o conceito de “melodia de timbres”, criado por Schoenberg antes mesmo do serialismo. O timbre, também chamado de cor, é uma das qualidades que caracterizam e diferenciam os sons. Para a *Enciclopédia Abril*, *Klangfarbenmelodie* designaria “a fragmentação e distribuição da frase musical por instrumentos de diferentes timbres” (CAMPOS, 1998, p. 253). Em seu texto introdutório, Augusto de Campos a define como “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (CAMPOS, 1986, p. 65) e propõe que “frase/palavra/sílaba/letra(s)” sejam utilizadas como o foram os instrumentos nas composições de Webern, obedecendo a um tema que se defina de maneira ideogrâmica, com o uso de cores para representar os diversos timbres. Interessante notar que o compositor germânico muitas vezes restringiu suas séries a apenas seis notas, como também são seis as cores presentes na de Campos — além de corresponderem à totalidade do espectro visível, compreendido entre o infravermelho e ultra-violeta.

O poeta preocupa-se, também, com a vocalização de seus poemas, tema cuja polêmica abordamos anteriormente. Por tratar-se de texto — em que palavras, frases etc., atuam como instrumentos —, a leitura em voz alta impõe-se como forma de reverberação: diversas vozes atuando como os diversos timbres, conforme indicado pelas cores, possibilitando, ainda, uma simultaneidade e interpenetração que, segundo o autor, são dificultadas pela impressão em cores<sup>2</sup>.

### 3. A série *Poetamemos*

A série *Poetamemos*, que teve origem em correspondência de Augusto à sua então namorada, Lygia Azeredo, pode ser encarada como um epitalâmio, um hino composto como forma de celebração nupcial. Os seis poemas, de temática erótica, encenam a separação dos amantes e a busca do poeta por uma forma de expressá-la.

---

<sup>2</sup> Em *Poetamemos* as cores são consideradas a partir da relação de complementariedade, e não de composição, em que as cores secundárias seriam consideradas fruto da mistura (simultaneidade, interpenetração) das cores primárias. Assim, as seis cores utilizadas são consideradas complementares, obtendo os pares azul-laranja, vermelho-verde e amarelo-violeta. Rogério Câmara afirma que “esse conjunto de cores é estruturalmente completo (...). Uma totalidade em cores, prismadas pelo branco do papel (...) ou decompostas pelo preto da escritura (...)” (CAMARA, 2000, p. 83)



A introdução aos poemas — único texto em preto e branco, como se enfatizando suas características de manifesto — explícita, como já observamos, a influência da obra de Webern para a composição dos poemas, especialmente no que toca ao uso das cores. Mas cabe determo-nos, novamente, sobre a série schoenbergiana a fim de analisarmos a obra do poeta paulista.

Como vimos, a série é um motivo que guia toda a obra, ainda que sua presença, na ordem em que foi concebida, não seja fundamental. Citamos, novamente, Paul Griffiths, para quem

não é necessário que os temas consistam de doze notas, nem que a série seja transformada em melodia: ela pode ser aproveitada para construir um tema e seu acompanhamento, por exemplo, e há espaço ainda para combinar diferentes formas da série em seqüência de acordes num trecho polifônico. As possibilidades são enormes, mas o princípio serial funciona como garantia de que a composição terá um certo grau de coerência harmônica, já que o padrão intervalar básico não varia. Esta coerência não é necessariamente invalidada pelo fato de que, na maioria dos casos, o funcionamento do princípio serial numa peça musical não é audível, nem deve sê-lo (GRIFFITHS, 1998, p. 81-82).

Em *Poetamenos*, podemos propor que o nome *Lygia*, ademais do tema amoroso, seja o motivo, a série, que serve de fonte e de referência básica — não apenas em “lygia fingers”, poema em que aparece explicitado, mas, invertido, transposto e deslocado, como as notas que compõem a série, funcionaria como tema, nem sempre audível, que conferiria coerência à obra. A esse respeito, citamos trecho do estudo de Antonio Bessa:

Throughout the series Lygia is the principle that animates, enlivens and organizes the world around the poet. Before her arrival the poet is inert, rock-like. Her presence is both a force of nature (“lynx,” “felyna”), and the possibility of writing (“digital,” “dedat illa(grypho)”) (BESSA, 2007, s/p)<sup>3</sup>.

Além da clara influência de Webern, a série de poemas pré-concretos contém referências à literatura provençal, Luís de Camões e ao poeta parnasiano Luis Guimarães Junior, dentre outros (cf. BESSA, 2007; AGUILAR, 2005). Uma outra fonte de inspiração foi, conforme afirma o autor em *Balanço da bossa*, a produção musical do cantor popular Lupicínio Rodrigues, a cuja obra Augusto de Campos dedicou diversos ensaios. Sobre as influências do terceiro poema da série, “lygia fingers”, o autor, aproximando a produção erudita de Werben à popular de Rodrigues, escreveu que

“lygia fingers”  
(da minha série de poemas coloridos *poetamenos*)  
segue quase literalmente

---

<sup>3</sup> “Por toda a série Lygia é o princípio que anima, dá vida e organiza o mundo que envolve o poeta. Antes de sua chegada, o poeta encontra-se inerte, petrificado. Sua presença é tanto uma força da natureza (“lynx,” “felyna”), quanto a possibilidade da escrita (“digital,” “dedat illa(grypho)”).” (Tradução minha)

a klangfarbenmelodie (somcormelodia  
ou melodiadetimbres)  
da parte inicial do *quarteto*  
composto em 1930  
1ª audição em 13-4-31  
que eu, nascido nesse ano,  
ouvi entre 52-53  
na gravação de leibowitz  
na mesma época em que ouvia  
o “roteiro de um boêmio”  
(álbum com 4 discos em 78 rotações  
fase pré-LP)  
de lupicínio rodrigues  
(CAMPOS, 1978, p. 315)

A compreensão retrospectiva de *Poetamenos* por parte dos concretos valorizava, para Gonzalo Aguilar, o tratamento do material poético ao mesmo tempo em que descartava a expressividade subjetiva desse conjunto, situada, para o estudioso, “na busca da *união amorosa* dos corpos, das palavras e das imagens” (AGUILAR, 2005, p. 292). As influências musicais da série, curiosamente, parecem refletir esta singular fusão entre o racionalismo concreto e a expressão de um eu: a aparentemente excessiva racionalização de Webern e o sentimentalismo de Lupicínio, que “ataca de mãos nuas, com todos os clichês da nossa língua, e chega ao insólito pelo repellido, à informação nova pela redundância” (CAMPOS, 1978, p. 222).

### 3.1. “poetamenos”

“Poetamenos”, primeiro poema da série, é composto em apenas duas cores: amarelo, cor primária, e violeta, sua complementar. Alinhado à margem esquerda e disposto no centro da folha, o poema serve de prelúdio à série, introduzindo seus temas principais.

O texto inicia com a expressão “por suposto”, incomum em língua portuguesa, na qual tal estrutura sintática funciona apenas se compreendermos “suposto” como hipotético ou fictício. Em língua espanhola, por outro lado, a expressão “por supuesto” indica assentimento, afirmação. As duas primeiras linhas do poema — especialmente pelos dois pontos que seguem “por suposto”, que, em geral, precedem a enunciação — propõem, então, grande ambigüidade: há a afirmação de uma voz poética ou uma declaração acerca do caráter ficcional do que segue?

Metalingüístico, o poema conta com duas palavras-valise de grande importância<sup>4</sup>: “**rochaedo**”, composta pelos radicais *roch-* (de rocha) e *aedo* (poeta, bardo), cuja pronúncia, que se assemelha a rochedo, propõe um poeta inerte, como as rochas, e “**rupestro**”, formada por *rupestre* (relativo a rocha) e *estro* (inspiração), como que indicando a força criadora aprisionada nas estruturas petrificadas a que está submetido o poeta, que, por sua vez, busca romper com as formas poéticas tradicionais através da utilização inortodoxa do material. Para Gonzalo Aguilar, o tratamento do material poético se dá,

por um lado, [pelo] esforço de colocar a poesia em diálogo com a música e as artes plásticas e de recuperar seu tratamento evolutivo

---

<sup>4</sup> cf. BESSA, 2007.

dos materiais. Por outro lado, a angústia e gozo como os dois estados anímicos pelos quais transitam as composições [...] são outra explicação possível para a desintegração vocabular à que se assiste: como se fosse este impulso, também, que exige a busca de uma nova linguagem (AGUILAR, 2005, 290-291).

Em “poetamenos” está presente, também, o tema da união amorosa. O pronome de primeira pessoa do plural, expresso em inglês (“us”), indica o desejo do poeta de unir-se à amada, “somos um”, formando um todo com ela, “unissono”, ao mesmo tempo em que aponta para a angústia da separação: a união dos amantes é ainda um sonho, está condenada ao “sono” do “poetamenos”, subtraído, talvez, por essa impossibilidade.

### 3.2. “paraíso pudendo”

A temática erótica encontrada nos seis textos torna-se, em “paraíso pudendo”, encenação do ato sexual — bem como em “dias dias dias” — tendo como cenário a natureza (“figueiral”, “jardim”), numa referência à passagem bíblica de Adão e Eva<sup>5</sup>. Lygia, fragmentariamente representada pela nomeação de partes do corpo (“pubis”, “braços”, “fêmoras”), é, também, a donzela resgatada do figueiral que se casa com seu herói<sup>6</sup> e aquela que retira o poeta de seu torpor: o poeta, “petr’eu”, volta-se para o exterior, “examp’eu”, após o encontro com a amada.

### 3.3. “lygia fingers”

Em texto publicado no livro *Balanço da bossa*, Augusto de Campos escreve sobre a estrutura weberniana de “lygia fingers”, terceiro poema da série publicada em 1953 (ver citação acima). Partindo da decomposição e rearranjo das sílabas, letras e fonemas que compõem o nome da mulher, o poema, impresso em cinco cores, encena sua presença na escritura, composta em torno dos fragmentos originados da pulverização daquela que seria a *série*:

a palavra *lygia* (nome próprio de mulher) era reiterada fragmentariamente ou sob a forma de anagrama no corpo de outras palavras (fe-ly-na) (*figlia*) (only) (lonely), para dar um efeito de ubiquidade à presença feminina, culminando na última letra do

---

<sup>5</sup> Cito nota de Antônio Bessa em que, a propósito das palavras-valise “examp’eu” e “fêmoras”, escreve:

Both expressions are complicated creations with very little trace of Portuguese. [Jacques] Donguy writes that “examp’eu” is “un néologisme latinisé, au sens de ‘ouvrir vers l’extérieur’”, while “‘fêmoras’ est une autre création à partir du latin ‘femina’, ‘femme’, et ‘femora’, ‘femur’”. It’s worth noting that the Latin root *ampl-* is also present in *amplexus* [embrace]. This convoluted line would suggest thus an inversion of the biblical account of the creation of Eve. (BESSA, 2007, s/p)

[As duas expressões são complicadas criações com poucos traços de português. [Jacques] Donguy escreve que “examp’eu” é “um neologismo latinizado, com sentido de ‘abrir em direção ao exterior’”, enquanto “‘fêmoras’ é uma outra criação a partir do latim ‘femina’, ‘mulher’, e ‘femora’, ‘fêmur’”. É interessante notar que a raiz latina *ampl-* está também presente em *amplexus* [abraço]. Este verso intrincado sugeriria, então, uma inversão da narrativa bíblica a respeito da criação de Eva.]

<sup>6</sup> O poema faz referência à *Canção do figueiral*, poema anônimo que narra o resgate de donzelas capturadas pelos mouros.

poema, “l”, que remetia, como um *da capo* musical, circularmente ao começo (CAMPOS, citado em CAMARA, 2000, p. 86).

Como em “poetamenos”, está presente, no início do poema, a questão da ficcionalidade (“lygia **finge**”), mas, desta vez, em direção ao próprio ato da escrita: o fingimento da mulher — que se metamorfoseia em mãe, irmã, lince — transforma-se na presença de suas mãos (“**finge rs**”) a datilografar o texto (podemos encarar a linha “**dedat illa(grypho)**” como uma versão, por aproximação sonora, do verbo datilografar).

Transfigurada em “lynx” a amada torna-se animal (lince), mas também ligação, o elo que conecta o poeta à escrita — a pronúncia da palavra “lynx” assemelha-se à da palavra inglesa *links*, elo, ou ligar — ao mesmo tempo em que deixa só o poeta<sup>7</sup>, sem retornar por longo tempo (“so **lange**”, em alemão, equivale à expressão “quanto tempo!” em português), decompondo-se até ficar reduzida à letra “l”, num movimento cíclico, como que anunciando seu retorno nos outros poemas da série.

### 3.4. “nossos dias com cimento”

Presente em todos os textos da série, o tema da separação dos amantes, em “nossos dias com cimento”, é encenado através da incomunicabilidade na cidade, hostil, que não protege da angústia (AGUILAR, 2005, p. 294). Aqui, a fragmentação que antes acometia o nome próprio estende-se para o ambiente urbano: a cidade aparece através de símbolos tradicionalmente usados para representá-la, “bancos da praça”, “cubos”, “cimento”, como clichês, esvaziados de significação. Para Gonzalo Aguilar, tal forma de representar a cidade, incompleta e fragmentária, “corresponde à insistência na designação das diferentes partes do corpo” de “paraíso pudendo”, cujo desejo de união dos corpos dos amantes é contrapontado pelo fracionamento que submete a metrópole (AGUILAR, 2005, 294).

O nome Lygia, que propomos atuar como a *série* weberniana a guiar a composição, se insinua no texto — foneticamente, na palavra “conchiglia” — como refúgio, que protegeria o poeta, e, também, como material (calcário) que constitui a cidade, como parte do cimento.

### 3.5. “eis os amantes”

Impresso em apenas duas cores (azul e laranja, complementares), “eis os amantes” encena a união dos corpos do poeta e de sua amada, separados em todos os outros poemas da série. Organizado simetricamente a partir de um eixo central, as palavras se interpenetram, fecundando-se e gerando novas palavras derivadas de “fragmentos- sementes” (JACKSON, 2004, p. 29). Em lados opostos à coluna central do texto, em laranja, temos pares de palavras que poderíamos chamar de semanticamente complementares. Em primeiro lugar, numa leitura guiada verticalmente a partir do topo, temos, em azul, “amantes” / “parentes”, abaixo, mais próximos do centro da página, estão os *port-manteau* “irmã**um**”/ “geme**outrem**” e “c**ima**eu”/“b**ai**xela”, compostos em duas cores, numa fusão representativa do ato sexual, como explica Kenneth Jackson:

As palavras *port-manteau* representam o encanto e a aproximação eróticos, produzidos pelo poder mágico da música e das cores, como numa noite de verão shakesperiana. Os corpos se unem

---

<sup>7</sup> Vale ressaltar que a cor azul, reservada para a partícula “so” é a única que, no poema, não estabelece relação de complementariedade.

(ecoraçambos) através de longas orações lineares, levando à fecundação (semen(t)emventre) e ao novo ser (inhumenoutro) (JACKSON, 2004, p. 29).

Como em “lygia fingers”, a mulher é transformada em irmã. A presença de palavras relacionadas à família significa, para Rogério Câmara, o embaraço que sucederia ao coito (CAMARA, 2000, p. 83). Tal constrangimento traria, então, a necessidade de decompor e rearranjar essa mulher a quem não se deve nomear: a amada, antes chamada de irmã, torna-se “ela”, quando do encontro erótico.

### 3.6. “dias dias dias”

O último poema da série, “dias dias dias”, é o único a conter todas as seis cores. Nele, Lygia, distante e enigmática, torna-se esfinge (“sphynx”) e, mais uma vez, é nomeada por laços familiares (“filhazeredo”), o que podemos compreender como um elemento de discórdia (seria a família a responsável pela separação dos amantes?).

Com claras referências a Camões e a Luis Guimarães Junior, o poema trata da memória — daí a importância do diálogo com a tradição — e, através dela, da falta da amada. Os amantes separados (“separamante”) e sem comunicação (“sem uma linha”) devem recorrer à memória, que articula os “fragmentos da fusão e da ausência” com os quais o poeta deve lidar ao transpor a experiência vivida para a linguagem poética (AGUILAR, 2005, p.295-296).

Como dito anteriormente, a valorização de *Poetamenos* durante a fase mais ortodoxa da poesia concreta buscava deixar de lado a dimensão subjetiva da obra e detinha-se unicamente sobre o uso do material poético. Gonzalo Aguilar, discordando dessa apreciação teleológica, afirma que, na série, o sujeito

trata de buscar seu lugar a partir da fragmentação e da desagregação do mundo moderno.

A crença de que já não é possível uma voz poética *tradicional* capaz de dar conta dessa dialética da fusão e da ausência [...] é a base da demolição que o livro faz dos instrumentos tradicionais do poema [...] (AGUILAR, 2005, p. 296).

Tal demolição, fundamental para o movimento de poesia concreta, tem sua expressão, em toda a obra de Augusto de Campos, através da negação e negatividade, que marcam sua poética, chamada por Aguilar de “poesia mínima”.

### Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Trad. Regina Aínda Crespo e Rodolfo Mata. São Paulo: Edusp, 2005.
- BESSA, Antonio Sergio. The “image of voice” in Augusto de Campos’ *Poetamenos*. *Ciberletras: revista de crítica literária e de cultura*, n. 17, 2007. Disponível em <<  
<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/bessa.htm>>>. Acesso em 09 de set. 2007.

- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *VIVA VAIA: Poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- JACKSON, Kenneth David. "Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta". In: SÜSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 11-35.
- LACERDA, Daniel. *Multum non multa: essências e medulas*. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, mar. 2006. Disponível em <<  
<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/suplemento-marco-revisado.pdf>>>. Acesso em 09 set. 2007.

## A POÉTICA DIVINA E LITERÁRIA EM “O OPERÁRIO EM CONSTRUÇÃO”, DE VINICIUS DE MORAES: LITERATURA E TEOLOGIA EM DIÁLOGO<sup>1</sup>

**Isabelly Cristiany Chaves Lima**

Universidade Estadual da Paraíba

[belly\\_bb@hotmail.com](mailto:belly_bb@hotmail.com)

**Julyanna de Sousa Barbosa Germano**

Universidade Estadual da Paraíba

[julybeis@yahoo.com.br](mailto:julybeis@yahoo.com.br)

### TRADIÇÃO E MODERNIDADE

“[...] os clássicos servem para entendermos quem somos e aonde chegamos [...]” (CALVINO, 2007, p. 16).

A literatura não está solta no ar, perdida no espaço, fora do tempo. A literatura existe no espaço, faz o tempo e por ele é feito. Dessa forma, surgem os chamados clássicos da literatura. Tesouros coletivos, obras que pertencem à memória e nela se ocultam, propõem releituras infinitas, sempre presentificadoras e, paradoxalmente, releituras novas, inesperadas, inesquecíveis e esquecíveis, como aponta Ítalo Calvino (2007).

Essa valoração, própria dos clássicos, efetiva-se porque neles encontramos camadas textuais com níveis de significados abertos, ou seja, eles nunca terminam de dizer o que tinha para ser dito, fazendo com que cada leitura seja uma nova descoberta, atravessando o tempo, as artes e as culturas.

No entanto, alguns críticos da literatura transformaram o estudo do clássico em um conceito circunscrito a uma tradição engessada. Isto é: tradição como limitação, restrito a transmissão de práticas, modelos e valores de um século a outro, supondo obediência a uma autoridade e presa a uma raiz única.

A tradição está, portanto, para eles, ligada apenas a um passado, a uma história, a um tempo determinado e somente a isso.

Por outro lado, o Moderno, o contemporâneo, o que diz respeito a uma época e a um tempo atual, é visto em contraposição a essa tradição, tendo como palavra-chave a ruptura, o questionamento, a mudança, a heterogeneidade, a negação da tradição herdada. E apenas isso também.

Entretanto, Paz (1984), em seu texto tautológico sobre a tradição da ruptura, mostra que a modernidade, que critica severamente a tradição, é uma espécie de autodestruição criadora, uma negação da tradição - mas que, ao negar, acaba propondo outra tradição em seu lugar. Isso significa que existe ligação entre o antigo e o novo, e que é possível trabalhar estes dois conceitos juntos, pois o passado e o presente se entrecruzam como duas linhas no tempo, construindo diálogos fecundos e promissores em seus entrelaços e buscando sempre responder a algo que, por alguma razão, ficou perdido no tempo e no espaço. Portanto, andam juntas a tradição e a modernidade: vivem uma em função da outra, como bem nos fala Calvino (2000, p.09) em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*: “Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal,

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado sob a orientação do professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, doutor Eli Brandão (UEPB/ CAPES/ PPGLI).

sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro”, ou seja, a tradição em função da modernidade e, ampliamos, a modernidade, por sua vez, servindo à tradição.

Todavia, salientamos, se olharmos para os termos tradição e modernidade apenas em seu sentido *stricto sensu*, perceberemos que as palavras só poderão remeter a dicotomias como antigo e moderno, tradição e ruptura. Modernidade e Tradição, porém, não têm seus conceitos fechados, mas estão em construção, já que a Modernidade traz em seu seio uma tradição e a Tradição pode ser, e muitas vezes é, moderna. Com isso, os dois termos passam a serem construções dialógicas de trocas recíprocas, resultando em uma tradição moderna, pois moderno não é somente aquilo que é novo, mas o que é atual, contemporâneo, perene, digno de se tornar clássico, semelhante aos antigos talismãs<sup>2</sup>, e isso a tradição literária já soube fazer.

Sendo assim, em suma, a Modernidade negadora acaba transformando-se em uma tradição. O que um dia foi moderno acaba tornando-se tradição/clássico e o que é tradicional/clássico um dia já foi moderno.

E assim é nossa literatura contemporânea, repleta de temas antigos que vêm ao longo do tempo sendo recriados, recontados, reinventados, mas que continuam a nos despertar gosto, interesse, apreciação, encantamento e deslumbre a cada nova leitura.

## UMA ANÁLISE TEXTUAL EM CONSTRUÇÃO

“Em operário construído  
O operário em construção”  
(Vinicius de Moraes)

Os textos e os discursos nunca são novos. Os textos são formados por discursos ditos, não ditos e ainda por dizer, que conferem significados à obra literária. Calvino (2000), em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, traz à tona a Multiplicidade como uma das qualidades da escritura. Para ele, a Multiplicidade é um valor literário capaz de transformar o texto em uma rede que enlaça eventos, saberes e conhecimentos reciprocamente condensados, concisos e, ao mesmo tempo, múltiplos, como em um processo constante de reconfiguração.

Essa reconfiguração pode ser visualizada no poema de Vinicius de Moraes, “O operário em construção”. Com uma riqueza simbólica, o eu poético faz reencarnar o protagonista da tradição cristã (Jesus), presente na narrativa bíblica<sup>3</sup>, em seu personagem, o operário. Ressaltamos que essa personificação não revela somente uma repetição, mas denuncia a possibilidade de leituras infintas, várias vozes que deságuam na filosofia, na teologia, na literatura.

No texto de Vinicius, a tradição se insinua assim como a modernidade propaga a sua mensagem, possibilitando um processo de leitura em palimpsesto, em que a tradição ecoa na modernidade, por meio de um resgate feito na atualização do discurso.

O Livro de *Lucas*, capítulo quatro e versículos de um a doze (LUCAS 4:1-12), que trata do tema “A tentação de Jesus” e que serve de epígrafe para o poema de Vinicius, é paratexto de uma interpretação que tem como foco a temática do desejo, da sedução, da tentação. O narrador bíblico mostra Jesus sendo conduzido para o deserto. Lugar hostil e

<sup>2</sup> Nomenclatura usada por Ítalo Calvino (2007).

<sup>3</sup> Trataremos a Bíblia, nesse estudo, como texto literário preso à tradição clássica e por isso mesmo possível de se reencarnar constantemente nas tramas da modernidade. Vale salientar que já é consenso para muitos estudiosos ver esse livro como literário, devida à riqueza textual e intensidade das tramas e personagens.



potencialmente mortal para o ser humano despreparado. Figuradamente, lugar de solidão, jejum e, conseqüentemente, de reflexão.

Porém, é nesse lugar que surge o Diabo para tentar seduzi-lo, oferecendo alimento, poder e glória. Como está presente na epígrafe do início do poema:

E o Diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-lhe num momento de tempo todos os reinos do mundo. E disse-lhe o Diabo: – Dar-te-ei todo este poder e a sua glória, porque a mim me foi entregue e dou-o a quem quero; portanto, se tu me adorares, tudo será teu. E Jesus, respondendo, disse-lhe: – Vai-te, Satanás; porque está escrito: adorarás o Senhor teu Deus e só a Ele servirás (LUCAS 4: 5-8)<sup>4</sup>.

Partindo dessa epígrafe, começamos a perceber as intenções intertextuais que serão levantadas durante a leitura do poema. O narrador começa a delinear o seu personagem à luz dos resquícios textuais que configuram o personagem bíblico. Recheado de intenções, vemos ser erguido um arquiteto do mundo, um tipo de Jesus que “fez todas as coisas” e “é feito pelas coisas”, mas, simultaneamente, é um operário construído pelas amarras sociais. Cumpridor de uma “[...] grande missão:” (MORAES, p. 51) construir casas, templos, prisões, quartel, “Que lhe brotavam da mão” (MORAES, p. 50). Um homem subjugado, alegoria da alienação do homem pelo trabalho e pelos homens, além de reificação<sup>5</sup> desse homem, pois “[...] ele desconhecia/ [...] / Que o operário faz a coisa/ E a coisa faz o operário” (MORAES, p. 51).

O eu poético mostra que certo dia à mesa, momento sagrado segundo a tradição religiosa e o pensamento popular, o operário é tomado de uma súbita emoção ao perceber que tudo à sua volta - “Banco, enxerga, caldeirão/ Vidro, parede, janela/ Casa, cidade, nação” (MORAES, p. 52) - fora ele quem tinha feito, um operário que sabia exercer a profissão. E em um momento de epifania, ele descobre um novo mundo que nasce a partir dele mesmo, porque ele o levantou.

Foi dentro da compreensão  
Desse instante solitário  
Que, tal sua construção  
Cresceu também o operário.  
Cresceu em alto e profundo  
Em largo e no coração  
E como tudo que cresce  
Ele não cresceu em vão  
Pois além do que sabia  
– exercer a profissão –  
O operário adquiriu  
Uma nova dimensão:  
A dimensão da poesia.  
(MORAES, p. 53)

Depois de revestido da dimensão poética, assim como o Jesus revestido do Espírito, em *Lucas 4: 1*<sup>6</sup>, o operário / Jesus “que sempre dizia *sim*/ Começou a dizer *não*” (MORAES, p.

<sup>4</sup> Fragmento extraído de “O operário em construção”, de Vinicius de Moraes.

<sup>5</sup> Outra forma peculiar de alienação, designada principalmente nos estudos marxistas como um modo de produção capitalista que consiste na coisificação das relações sociais e também como relações entre objetos de troca.

<sup>6</sup> E JESUS, cheio do Espírito Santo, voltou do Jordão e foi levado pelo Espírito ao deserto; E quarenta dias foi tentado pelo diabo, e naqueles dias não comeu coisa alguma; e, terminados eles, teve fome. E disse-lhe o

53). A mudança do advérbio de afirmação para o de negação é bastante simbólica para os textos em análise, pois os dois personagens, depois do estado de descoberta da essência das coisas, não se submetem mais as estruturas pré-estabelecidas, contudo, avançam para uma relação social que se desprende da subserviência aos diabos / patrões.

Depois disso, o operário de Vinicius aprende a notar as coisas às que ele não dava nenhuma atenção, como a dicotomia entre ele, o operário, e o patrão, através do jogo antitético de marmita e prato, macacão de zuarte e terno, casebre e mansão, dois pés andarilhos e rodas do patrão, dureza do dia e noite do patrão. E, por isso, o operário continuou com o seu não.

Como era de se esperar  
As bocas da delação  
Começaram a dizer coisas  
Aos ouvidos do patrão.  
[...]  
Dia seguinte, o operário  
Ao sair da construção  
[...]  
Teve seu rosto cuspidado  
Teve seu braço quebrado  
Mas quando foi perguntando  
O operário disse: Não!  
(MORAES, p. 54, 55)

Nesse fragmento ecoam vozes de outras passagens da Bíblia<sup>7</sup>, as imagens poéticas se repetem, como a que Jesus foi entregue, perante Pilatos e Herodes, por um de seus companheiros, o discípulo Judas, o que acarretou em humilhação, agressão, porém Jesus não disse o que eles queriam escutar: a afirmação de que ele “não” era filho de Deus.

---

diabo: Se tu és o Filho de Deus, diz a esta pedra que se transforme em pão. E Jesus lhe respondeu, dizendo: Está escrito que nem só de pão viverá o homem, mas de toda a palavra de Deus. E o diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-lhe num momento de tempo todos os reinos do mundo. E disse-lhe o diabo: Dar-te-ei a ti todo este poder e a sua glória; porque a mim me foi entregue, e dou-o a quem quero. Portanto, se tu me adorares, tudo será teu. E Jesus, respondendo, disse-lhe: Vai-te para trás de mim, Satanás; porque está escrito: Adorarás o Senhor teu Deus, e só a ele servirás. Levou-o também a Jerusalém, e pô-lo sobre o pináculo do templo, e disse-lhe: Se tu és o Filho de Deus, lança-te daqui abaixo; Porque está escrito: Mandará aos seus anjos, acerca de ti, que te guardem, E que te sustentem nas mãos, Para que nunca tropeces com o teu pé em alguma pedra. E Jesus, respondendo, disse-lhe: Dito está: Não tentarás ao Senhor teu Deus.

<sup>7</sup> (Lucas 21: 37-38) E de dia ensinava no templo, e à noite, saindo, ficava no monte chamado das Oliveiras. E todo o povo ia ter com ele ao templo, de manhã cedo, para o ouvir. (Lucas 22:1-6) ESTAVA, pois, perto a festa dos ázimos, chamada a páscoa. E os principais dos sacerdotes, e os escribas, andavam procurando como o matariam; porque temiam o povo. Entrou, porém, Satanás em Judas, que tinha por sobrenome Iscariotes, o qual era do número dos doze. E foi, e falou com os principais dos sacerdotes, e com os capitães, de como lho entregaria; Os quais se alegraram, e convieram em lhe dar dinheiro. E ele concordou; e buscava oportunidade para lho entregar sem alvoroço. (Lucas 22:63-71) E os homens que detinham Jesus zombavam dele, ferindo-o. E, vendando-lhe os olhos, feriam-no no rosto, e perguntavam-lhe, dizendo: Profetiza, quem é que te feriu? E outras muitas coisas diziam contra ele, blasfemando. E logo que foi dia ajuntaram-se os anciãos do povo, e os principais dos sacerdotes e os escribas, e o conduziram ao seu concílio, e lhe perguntaram: És tu o Cristo? Dize-no-lo. Ele replicou: Se vo-lo disser, não o creereis; E também, se vos perguntar, não me respondereis, nem me soltareis. Desde agora o Filho do homem se assentará à direita do poder de Deus. E disseram todos: Logo, és tu o Filho de Deus? E ele lhes disse: Vós dizeis que eu sou. Então disseram: De que mais testemunho necessitamos? pois nós mesmos o ouvimos da sua boca. (Lucas 23:1-48)

De forma similar ao trecho bíblico, o poeta segue o percurso figurativo para caracterizar o operário, trazendo essas figuras do campo religioso para o campo literário, a fim de sobrepor camadas textuais de diálogo no texto moderno. Uma recriação de maneira original e atual. Um regresso correlato a um progresso. E, a partir da epígrafe, o eu lírico recupera aquilo que o passado tinha de melhor, oferecendo uma roupagem nova. E narrador continua:

Um dia tentou o patrão  
Dobrá-lo de modo vário.  
De sorte que o foi levando  
Ao alto da construção  
E num momento de tempo  
Mostrou-lhe toda a região  
E apontando-a ao operário  
Fez-lhe esta declaração:  
– Dar-te-ei todo esse poder  
E a sua satisfação  
Porque a mim me foi entregue  
E dou-o a quem bem quiser.  
Dou-te tempo de lazer  
Dou-te tempo de mulher.  
Portanto, tudo o que vês  
Será teu se me adorares  
E, ainda mais, se abandonares  
O que te faz dizer *não*.  
(MORAES, p. 55, 56)

Percebemos, a partir do exposto pela tradição, como o eu poético reelabora o discurso religioso, estimulando o repensar e trazendo para a cena a temática do capitalismo. Assim, a sedução é feita por um discurso persuasivo de oferta de poder, satisfação e tempo para lazer, isto é, uma oferta aparentemente simples, como a que o diabo ofereceu a Jesus: transformar a pedra em pão, mas essas ofertas tornam-se preciosas perante a configuração do texto. De um lado estava a fome, do outro um mundo capitalista que restringe do proletariado o tempo e a satisfação, além de afastar o poder.

Entretanto, o que o operário e Jesus, no texto bíblico / literário, viam, o patrão nunca veria: “A marca de sua mão” (MORAES, p. 57). Em tudo havia parte do operário e, com isso, ele disse não à proposta do patrão.

– Loucura! – gritou o patrão  
Não vês o que te dou eu?  
– Mentira! – disse o operário  
Não podes dar-me o que é meu.  
(MORAES, p. 57)

Nessa resposta do operário, a nossa compreensão até do texto bíblico é alargada. De forma inesperada, o eu poético nos oferece um caminho de retorno ao texto da tradição para que voltemos a ele com um novo olhar. Um olhar em construção. Um olhar de acréscimo, em que o moderno pode oferecer uma leitura alternativa para o tradicional, uma leitura de mais valia em que o novo e o velho se juntam para que, em leituras construídas, surjam leituras em construção, pois, diferente de Jesus, que respondeu que a sua

subserviência só era dada ao Pai Deus, o operário constata que tudo é dele e por isso ele não deve “adoração” a ninguém. É o fim das dicotomias que tanto o fez pesar.

Com essa leitura atestamos que a Tradição e a modernidade, o ontem e o hoje se encontram para mostrar que o clássico continua vivo, permanece entre nós numa insistência indiscutivelmente apropriada e conveniente. É sempre reconfortante ver que a tradição clássica ainda não perdeu a capacidade de se eternizar. Atravessa oceanos, vive nas mais exóticas regiões, anda nas bocas de povos de todas as cores e todos os credos, numa teimosia de fazer gosto. E o melhor a fazer é criteriosamente aproveitar, reaproveitar e continuar reutilizando esse vasto material do passado, para bem melhor cultivarmos nosso futuro e dele termos o que contar com orgulho quando um dia ele também for passado.

## Referências

- BÍBLIA*. Português. *Bíblia de estudo Aplicação Pessoal*. Versão Almeida revista e corrigida. Rio de Janeiro: CPAD, 2004.
- BÍBLIA DE ESTUDO ALMEIDA*. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CALVINO, Italo. “As Odisséias na Odisséia”. In: *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MORAES, Vinicius de. *O operário em construção*. Receita de poesias. São Paulo: Companhia de Letras, 2003.
- PAZ, Octavio. *A tradição da ruptura*. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. SAVARY, Olga (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 16-35.
- PIRES, Francisco Murari (org.). “Borges e a tradição clássica”. In: *Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 187-199.
- SCHWAB, Gustav. *As mais Belas Histórias da Antiguidade Clássica: Os Mitos da Grécia e de Roma*. Trad. Luís Krausz. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

## A POESIA DO ROCK, A POESIA NO ROCK: DIALOGISMOS

Daise de Souza Pimentel

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

daise\_pimentel@uol.com.br

Not marble, nor the gilded monuments of princes,  
shall outlive this powerful rhyme...  
Shakespeare, **Sonnet 55**

O diálogo entre música e literatura sempre foi frutífero: desde Homero e seu canto épico, da poesia métrica de Safo e Alceu, da cantiga trovadoresca medieval até o Renascimento, a poesia foi cantada e/ou musicada. A relação estabelecida entre os dois sistemas de signos, o literário e o musical, tem-se constituído de diversas maneiras, seja por procedimento alusivo ou mesmo por apropriação. Assim, trechos da melodia de determinadas canções ou de sua letra podem ser encontrados em obras literárias, assim como poemas, personagens ou histórias narradas em prosa constroem o núcleo temático de peças musicais. As influências literárias na música, e vice-versa, propiciam um trabalho de transformação da obra matriz, pois novos sentidos são criados, um novo texto resulta dessa mistura.

Ao fazer um levantamento de obras musicais sucedâneas desse entrelaçamento, da ópera à canção popular, deparei-me com várias canções de famosas bandas de rock, cujas letras têm seu fundamento na literatura. Letras de intensa poeticidade, poemas construídos com riqueza de recursos expressivos que têm a palavra como força motriz para o ritmo, para as correspondências sonoras, além de se abrir em imagens de múltiplos sentidos.

Essas letras muitas vezes passam despercebidas para os ouvintes, arrebatados pelo ritmo e pelo som lancinante dos instrumentos. Para muitos fãs de rock, não importa a letra das canções, outrora importantes veículos da insatisfação juvenil com a guerra e as injustiças sociais, importa a música, os *riffs* das guitarras, a batida forte da bateria e a atitude de contestação dos artistas. Embora digam que o rock tenha sido assimilado pelo mercado, e se tornado um produto cultural como outros, amantes do rock de todas as idades ainda sentem arrepios com o altíssimo som de guitarras e de baterias destruídas pelos instrumentistas em shows de grandes bandas, antigas e novas.

Um marco da história do rock estabelece-se com o surgimento da guitarra elétrica no final dos anos 1930, quando novos ritmos passaram a marcar a música popular. Após a 2ª Grande Guerra, movimentos musicais diversos põem em cheque valores que determinam o que é a música. Considerado como uma evolução natural do *blues* e do *rhythm and blues* – acrescido de outros elementos como o *gospel*, o *big band jazz*, o *folk*, o *country* – o rock aparece como um movimento de jovens rebeldes nos anos 1950 e se estende pelas décadas seguintes. Entre os primeiros a difundir o novo gênero musical destacam-se Bill Halley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis e Elvis Presley, nos EUA. É de Bill Halley a canção *Rock around the clock*, de 1955, que se tornou uma espécie de hino internacional do *rock and roll*. Mas já em meados da década de 1960, o rock inglês (com sua experimentação, inclusive de instrumentos como a cítara) invade a cena musical americana com os Beatles e os Rolling Stones, marcando o 2º período do movimento.

De 1967 a 1972, temos o que os críticos denominam a era de ouro do rock (o amadurecimento sincrônico de artistas de vários gêneros, incluindo os ingleses, o soul, o

som de San Francisco e a ascensão dos reis da guitarra: Jimmy Hendrix, Eric Clapton, Jeff Beck, entre outros; de 1968 a 69, a explosão do hard rock com o Led Zeppelin, que influenciaria o Aerosmith e o AC/DC, entre outros; de 1975 a 77, a manifestação ruidosa do punk como reação a uma era pop dominada pela tecnologia de gravação<sup>1</sup>.

Nos anos 1980, uma grande variedade de estilos de rock dominava o mercado: *hard rock*, *pop-rock*, *new wave*, *cool funk*, *heavy metal*. Dessa mesma época o *indie-rock*, cujas raízes estão fincadas na cena roqueira dos anos 70, misto de *punk rock* e *hardcore*, abrange a produção de bandas como Pixies e Sonic Youth.<sup>2</sup> A propósito, da formação original do Sonic Youth, o também poeta e artista visual Lee Ranaldo tem se destacado como autor de poemas de variada temática e delicadeza no trato com a palavra. Nos anos 1990, temos a ascensão e o declínio do *grunge* e o *rap* se expande para além de Nova York.

A estrutura musical do rock é ABA, com acentuação nos tempos 2 e 4 dos compassos (um – dois – três – quatro), cuja repetição leva ao reconhecimento do gênero pelo ouvinte. Compreende também a improvisação e as tessituras musicais. Acrescente-se a letra/texto e a performance dos músicos, que, segundo Finnegans, integra os demais elementos da canção.

Susan McClary se refere à fisicalidade, à corporeidade do rock. O movimento trouxe um vocabulário de gestos físicos que a sociedade rejeitou como subversão dos valores burgueses. Segundo a musicóloga americana, o rock deu aos jovens a percepção da própria sexualidade numa sociedade repressora.

O rock, gênero híbrido desde sua origem, amplia esse hibridismo com a apropriação de outros gêneros musicais, criando canções dentro de canções, como no diálogo com a música erudita efetuado por Jeff Beck, que toca de forma magnífica “Nessum dorma”, área do último ato de Turandot, de Puccini, no cd *Jeff Beck: Emotion & Comotion* (2010).

No entretecer do rock com a literatura há vários exemplos: já em 1967, Jefferson Airplane, no disco *Surrealistic Pillow*, apresenta a canção “White rabbit”, uma clara referência aos efeitos das pílulas alucinógenas, que tem como intertexto Alice no país das maravilhas, de Lewis Carrol.

Do mesmo ano, Disraeli Gears, do Cream, traz a canção “Tales of Brave Ulysses”. Deve-se ressaltar o efeito especial do pedal da guitarra de Eric Clapton (o *wah-wah*) para a narrativa épica cantada por Jack Bruce.

Dire Straits, em *Making movies*, de 1980, traz a balada “Romeo and Juliet”, que atualiza a história do par shakespeariano, com letra quase recitada por Mark Knopfler, acompanhada por ritmo bem marcado pela batida da bateria e pelo som da guitarra.

Romeu e Julieta também estão na canção “(Don’t fear) the reaper”, do álbum de 1976, *Agents of fortune*, do Blue Oyster Cult. A letra refere-se à passagem do tempo; nela, Eric Bloom e Donald Roeser (vocals) convidam uma garota a não temer a fatalidade, pois “Romeo and Juliet are together in eternity”. A música é construída em planos de vozes que se interpolam, sons altos, agudos e graves produzidos pelas guitarras, bateria, sintetizador e harmônica, que também se intercalam, produzindo um belo efeito sonoro que remete à passagem do tempo.

O Iron Maiden, no disco *Powerslave*, de 1984, traz uma canção de 13 minutos sobre um homem amaldiçoado por uma sereia, “The rime of the ancient mariner”, fundada no poema homônimo do poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge (século XVIII). No

---

<sup>1</sup> Conforme dados de Friedlander, 2003, p. 18.

<sup>2</sup> O termo *indie-rock* se aplica a bandas que permaneceram no universo *underground*.

seu álbum de estreia, Iron Maiden, de 1979, distingue-se a música “Phantom of the opera”, baseada na peça homônima, adaptação do romance do escritor francês Gaston Leoux, de 1910. A música é composta de sons de guitarra, que se repetem e se intercalam, secundada pela bateria. A voz do cantor se confunde com os *riffs* da guitarra, promovendo uma atmosfera fantástica.

Em *Ride the Lightning*, segundo álbum da banda de heavy metal Metallica, de 1984, temos a canção “For whom the bell tolls”<sup>3</sup>, título retirado do verso (*Meditation XVII*) de John Donne, poeta metafísico inglês do século XVII. Da mesma forma, outros artistas do século XX se inspiraram nessa passagem de Donne, como Thomas Merton, no título do romance *No man is an island*. Em 1993, os Bee Gees lançam a canção “For Whom The Bell Tolls”, cuja letra traz um sujeito que chora o amor perdido e canta: “Por quem os sinos dobram? Por mim”, modificando a resposta de Donne à mesma pergunta, em seu lamento pelas perdas humanas: “Por quem os sinos dobram?”, indaga Donne, “Por ti”, responde o poeta<sup>4</sup>.

Nos anos 1960 surgiu o poeta-músico Bob Dylan, cujas canções tornaram-se referência da poesia no rock, a letra tão ou mais importante do que a música. Autor de um único livro, *Tarântula*, com textos que se alternam entre poesia e prosa, seu estilo de compor inspirou o rock dos Beatles, o *folk rock* dos Birds e de Crosby, Stills and Nash, entre outros. Na sua evolução como artista, do *folk* passou ao *folk-rock* e depois ao *blues-rock*, segundo os críticos. Dessa última fase, selecionei a canção “Thunder on the mountain”, do cd *Modern Times*, para tecer alguns pontos de análise.

Com o mesmo propósito, distingi a canção de Crosby, Stills and Nash, “Guinnevere”, do álbum de 1969, Crosby, Stills & Nash, em que a música suave do *folk rock*, marcada pelo som do violão, harmoniza-se com as vozes de David Crosby e Graham Nash.

#### “Guinnevere”

- 1 Guinnevere had green eyes
  - 2 Like yours, mi'lady like yours
  - 3 When she'd walk down
  - 4 Through the garden
  - 5 In the morning after it rained
  - 6 Peacocks wandered aimlessly
  - 7 Underneath an orange tree
  - 8 Why can't she see me?
- Guinnevere
- 9 Drew pentagrams
  - 10 Like yours, mi'lady like yours
  - 11 Late at night
  - 12 When she thought
  - 13 that no one was watching at all / on the wall
  - 14 She shall be free
  - 15 As she turns her gaze

<sup>3</sup> Título de um romance de Ernest Hemingway, filmado nos anos 40.

<sup>4</sup> Outros artistas do século XX se inspiraram nessa passagem de Donne, como Ernest Hemingway, que tem um romance com o título: **Por quem os sinos dobram**, filmado nos anos 40. Thomas Merton, no título do romance **Homem Algum é Uma Ilha**, usa um outro verso da obra.

- 16 Down the slope
- 17 to the harbor where I lay
- 18 Anchored for a day
- 19 Guinnevere had golden hair
- 20 Like yours, mi'lady like yours
- 21 Streaming out when we'd ride
- 22 Through the warm wind down by the bay
- 23 Yesterday
- 24 Seagulls circle endlessly
- 25 I sing in silent harmony
- 26 We shall be free

A letra da canção apresenta muitas aliterações e repetição de palavras, entre os diversos recursos sonoros que conferem caráter melopaico ao texto, realçado pela musicalização. O conjunto de sons em harmonia apresenta uma tão grande suavidade que evoca um tempo perdido nas brumas do passado. Guinnevere, o nome que dá título à canção, faz lembrar uma outra Guinnevere, amada por Arthur e Lancelot. No poema-canção, há duas mulheres – Guinnevere e a *milady* – com quem se relaciona o poeta-cantor. Este se dirige a uma delas, a quem chama respeitosamente de *milady*, como a Guinnevere, de Camelot, para contar sobre essa outra Guinnevere.

Até o verso 8, Guinnevere – cujos olhos são verdes como os da *milady* – anda pelo jardim onde pavões caminham sob uma laranjeira – uma das imagens do texto que remetem ao mundo medieval. O poeta-cantor indaga a razão pela qual ela não pode vê-lo.

Do verso 10 ao 14, Guinnevere é descrita como alguém que, percebendo-se só, tarde da noite, desenhava pentagramas no muro, pentagramas como os da *milady* – lembrando que o pentagrama é um dos principais símbolos da magia, de representação múltipla, assim como os da Cabala francesa. Figura de grande representatividade no mundo medieval, tempo do qual emerge a Guinnevere das lendas arturianas.

Do verso 16 ao verso 27, o poeta descreve o olhar lançado por Guinnevere até o porto, onde ele está ancorado por um dia. Ela tem cabelos dourados como os de *milady*, adianta o poeta, que narra a corrida a cavalo que ele e Guinnevere fizeram sob o vento morno da baía, no dia anterior. O poeta também descreve o círculo eterno de gaivotas enquanto ele canta em silenciosa harmonia. E conclui a canção repetindo o verso catorze, alterando o sujeito da oração: não mais “she shall be free”, mas sim “we shall be free”.

De Bob Dylan, *Thunder on the mountain* congrega muitas imagens que evocam um provável sentido religioso e político – principalmente as imagens encontradas nos versos 3, 12, 16, 17, 20, 27 a 32, 39, 44, 46 a 48 – aliadas a uma musicalidade bem típica do autor, adaptada a sua quase inexistente voz.

“Thunder on the mountain”

- 1 Thunder on the mountain, and there's fire on the moon
- 2 A ruckus in the alley and the sun will be here soon
- 3 Today's the day, gonna grab my trombone and blow
- 4 Well, there's hot stuff here and it's everywhere I go
  
- 5 I was thinkin' 'bout Alicia Keys, couldn't keep from crying



6 When she was born in Hell's Kitchen, I was living down the line  
7 I'm wondering where in the world Alicia Keys could be  
8 I been looking for her even clear through Tennessee

9 Feel like my soul is beginning to expand  
10 Look into my heart and you will sort of understand  
11 You brought me here, now you're trying to run me away  
12 The writing on the wall, come read it, come see what it says

13 Thunder on the mountain, rollin' like a drum  
14 Everybody going and I want to go too  
15 I don't need any guide, I already know the way  
16 Remember this, I'm your servant both night and day

17 The pistols are poppin' and the power is down  
18 I'd like to try somethin' but I'm so far from town  
19 The sun keeps shinin' and the North Wind keeps picking up  
speed  
20 Gonna forget about myself for a while, go out and see what  
others need

21 I've been sittin' down studyin' the art of love  
22 I think it'll fit me like a glove  
23 I want some real good woman to do just what I say  
24 Everybody got to wonder what's the matter with this cruel  
world today

25 Thunder on the mountain, rolling to the ground  
26 Gonna get up in the morning walk the hard road down  
27 Some sweet day I'll stand beside my king  
28 I wouldn't betray your love or any other thing

29 Gonna raise me an army, some tough sons of bitches  
30 I'll recruit my army from the orphanages  
31 I been to St. Herman's church, said my religious vows  
32 I've sucked the milk out of a thousand cows

33 I got the pork chops, she got the pie  
34 She ain't no angel and neither am I  
35 Shame on your greed, shame on your wicked schemes  
36 I'll say this, I don't give a damn about your dreams

37 Thunder on the mountain, heavy as can be  
38 Mean old twister bearing down on me mean old  
39 All the ladies in Washington are scrambling to get out of town  
40 Looks like something bad gonna happen roll your airplane down

- 41 Everybody going and I want to go too  
 42 Don't wanna take a chance with somebody new  
 43 I did all I could, I did it right there and then  
 44 I've already confessed, no need to confess again
- 45 Gonna make a lot of money, gonna go up north  
 46 I'll plant and I'll harvest what the earth brings forth  
 47 The hammer's on the table, the pitchfork's on the shelf  
 48 For the love of God, you ought to take pity on yourself

No lançamento de *Modern Times*, a crítica demonstrou que várias canções do cd apresentam-se como uma refusão de obras mais antigas do próprio Bob Dylan, além de citarem trechos de obras de outros autores – sem referência a eles, é claro. Em “Thunder on the mountain”, especialmente, o verso 2 baseia-se na canção “Ma Rainey”, de Memphis Minnie – compositora e cantora de blues da primeira metade do século XX –, em que o nome de Alicia Keys (jovem e famosa pianista) substitui “Ma Rainey”, da canção original, assim como “Hell’s Kitchen” substitui “Georgia”, terra natal de Memphis Minnie. O verso 21 remete à *Arte de amar*, de Ovídio: “I've been sittin' down studyin' the art of love”; os versos 22 e 23 corroboram essa intertextualidade.

Quanto à música, há uma grande semelhança com “Let it rock”, de Chuck Berry, com seus *guitar licks and riffs*<sup>5</sup>. Mas, tratando-se de canções de *rock* ou de *blues*, a imitação de trechos musicais compostos e/ou executados por outros artistas é uma prática recorrente.

Sabemos que até há pouco tempo, a não qualificação da letra de música como poesia era defendida pelos puristas. Atualmente, porém, compreende-se que as fronteiras entre as artes são transpassáveis, música e poesia são linguagens que se interpenetram. Entretanto, devemos considerar que poesia e música apresentam diferenças. “Poema é poema, letra de música é letra de música”, Gilberto Gil afirmou no programa *Sem censura*, da TV Brasil, há alguns meses. Francisco Bosco resume essas diferenças no seguinte trecho:

O poema é autotélico, dirige-se a si mesmo, sua estrutura é “simples” (discurso verbal, apenas), sua tarefa, como a de toda obra de arte, (segundo a estética deleuziana), é pôr-se de pé, mas pôr-se de pé sozinho, através de seus próprios recursos; já a letra de música é heterotélica, dirige-se à totalidade estrutural a que pertence – a canção –, e por isso não deve pôr-se de pé, mas antes pôr de pé a canção, o que só será feito no jogo das reciprocidades e sobredeterminações de sentido que se dá no interior da estrutura “complexa” da canção (discurso verbal, linguagem musical)<sup>6</sup>.

Se o código linguístico de ambas as expressões é o mesmo, o que Alfredo Bosi diz sobre a palavra poética (em “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”), a partir das considerações de Jakobson, vale também para a letra de música:

<sup>5</sup> Partes de solo que se repetem na obra do artista, formando um estilo que o identifica e fraseados musicais repetidos em determinada música.

<sup>6</sup> BOSCO, 2006, p. 45.

...fica evidente que a poesia atualiza e leva à máxima potência as virtualidades todas do signo e sobretudo a sua faculdade de dar nome a aspectos singulares da experiência. A palavra poética, assim pensada, deixa de ser letreme opaco e intransitivo para tornar-se feixe de relações que prismatizam (...) o som pelos sentidos e o sentido pelos sons, a imagem pelas ideias e a ideia pelas imagens<sup>7</sup>.

Acrescente-se que essa letra se corresponderá de forma íntima com a música da canção, formando um todo diferente do poema, que se ergue por si, repetindo Francisco Bosco. Além desses fatores de ordem estrutural, que mais aproximam que separam poema e letra de música, um outro aspecto deve ser destacado: o poema, inteiro em si mesmo, prescinde da voz de alguém que o divulgue, pode ser lido silenciosamente, enquanto a letra da canção depende da performance do cantor, das modulações de sua voz, que poderão traduzir a intensidade de sentimentos do compositor e a do próprio intérprete, naquele momento.

As relações dessa letra de música com o seu cantor também têm que ser vistas de forma mais ampla, compreendendo: as relações desse *performer* com o espaço onde atua; as relações consigo mesmo ou com membros do grupo, da banda etc.; e da sua própria atuação com os espectadores<sup>8</sup>. Se nos referimos aqui à arte da performance, há que se destacar grandes *performers*, roqueiros como David Bowie e aqueles do movimento punk como os integrantes do Sex Pistols, The Police, Blondie, Duran Duran, Talking Heads; os ícones da música eletrônica como David Byrne, Brian Eno e Laurie Anderson, que em algum momento passaram pelo *new wave*, além dos alemães Kraftwerk, inicialmente seguidores da *krautrock* – música progressiva alemã. Segundo Renato Cohen, alguns desses músicos “transformam suas apresentações, ao vivo, em verdadeiras performances, com grande preocupação com o fechamento estético-ideológico dos seus *shows*<sup>9</sup>”. A performance seria, portanto, o veículo para a expressão do pensamento estético-filosófico desses músicos e dos movimentos dentro da música a partir dos anos 1970.

Portanto, nessa outra vertente da música popular – a do rock – encontramos versos de enorme força lírica, que, aliados à suavidade possível de ser extraída de guitarras – no caso de uma balada – ou ao som rouco e pesado dos diversos instrumentos de uma banda, proporcionam aos ouvintes um prazer, uma verdadeira epifania, quando se harmonizam na canção a voz do artista, a melodia, a harmonia, a letra, as relações com outros textos e com o contexto.

Se se compreende a cultura como conexão constante com a diferença, compreende-se ainda mais que os gêneros artísticos sejam permeáveis e possibilitem múltiplas conexões, pois toda obra artística resulta da soma de várias outras.

Música popular, “música séria” (com Adorno), teatro, cinema e demais artes, todas as linguagens, em relação mútua, podem estruturar o sentido das coisas, o sentido da vida, traduzindo os anseios do homem no mundo cada vez mais múltiplo e plural.

## Referências

---

<sup>7</sup> BOSI, 1996, p. 27.

<sup>8</sup> Jorge Glusberg refere-se “à arte da performance como um fenômeno global de participação [nesses] dois níveis.” GLUSBERG, 2011, p. 84.

<sup>9</sup> COHEN, 2011, p. 154.

- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: **Prismas**. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1997. Col. Temas.
- BECK, J. **Jeff Beck: Emotion & Comotion**. Produced by Trevor Horn, Steve Lipson. U.K: Eagle Rock Entertainment, 2010.
- BEE GEES. **Size isn't everything**. Produced by Bee Gees, Femi Jiya. USA: Polydor, 1993.
- Blue Oyster Cult. **Agents of fortune**. New York: Sony Music Entertainment Inc./Columbia Records, 1976.
- BOSCO, Francisco. **Por uma ontologia da canção**: poema e letra. Revista Cult, ed. 102. São Paulo: Bregantini, maio de 2006.
- BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. (Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões, p. 27).
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2011 (Col. Debastes, 219)
- CREAM. **Disraeli Gears**. The definitive authorized story of the album. Featuring cuts from *Strange Brew*, *Sunshine of your love*, *Tales of brave Ulysses* plus exclusive interviews & acoustic performances by Eric Clapton of *Sunshine of your love* & *Outside woman blues* plus an exclusive performance from Jack Bruce of *We're going wrong*. DVD. USA: Isis production/Eagle rock entertainment ltd/NRK, 2006.
- CROSBY, STILLS & NASH. **CSN: Greatest hits**. Compilation Produced by Graham Nash, Joel Bernstein. 2004 Atlantic Recording Corp. 2005 Warner Music Brasil Ltda.
- DIRE STRAITS. **Making movies**. Produced by Mark Knopfler, Jimmy Iovine. USA: Warner Bros, 1980.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva et al. (orgs.) **Palavra cantada**. Ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- DYLAN, Bob. **Modern Times**. Produced by Jack Frost. 2006 Sony BMG Music Entertainment.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**. Uma história social. Trad. de A. Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011 (Col. Debates, 206).
- HAREWOOD, conde de (org.) **KOBBE: O livro completo da ópera**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- JEFFERSON AIRPLANE. **Surrealistic Pillow**. Produced by Rick Jarrard. USA: RCA Victor, 1967.
- IRON MAIDEN. **Powerslave**. Produced by Martin Birch, USA: EMI, 1984.
- IRON MAIDEN. **Iron Maiden**. Produced by Will Malone, USA: EMI, 1979.
- KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- McCLARY, Susan. **Feminine Endings**. Music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. (Chapter 1)
- METALLICA. **Ride the Lightning**. Produced by Metallica, Flemming Rasmussen, USA: Elektra, 1984.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ROLLING STONE BRASIL, nº. 65. São Paulo: Spring Publicações, fevereiro de 2012.

## FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS PARA SE PENSAR O TEXTO LITERÁRIO COMO VISUALIDADE INTERNA

**Ernesto de Souza Pachito**

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

pachito\_professor@hotmail.com

Algumas palavras: este não é um trabalho que se propõe ser holístico. Seu foco está numa certa questão da estrutura de uma visualidade possível na obra cabralina em análise. Embora não se esmere em conteúdo político e social, reconhecemos a impossibilidade de abordagem da temática de João Cabral de uma forma isolada de tais questões. E, a questão sócio-política está aqui presente, sim. Outro ponto: quando falamos em manhã “cósmica”, não nos referimos a esoterismo, ou, a metafísica idealista: buscamos aquela síntese dialética entre o puro materialismo e o idealismo descompromissado com o real, já ultrapassado, é óbvio. Um puro materialismo nunca está presente mesmo em autores revolucionários, pois, todos nós temos um sentido maior de coletividade e um “afeto” ao ambiente natural, nem que seja apenas por questões éticas. Ambos transcendem mesmo a mecânica dialética. Começemos, pois.

É impossível falar da poesia de Haroldo de Campos sem falar na sua dimensão verbivocovisual, que, em poucas palavras, consiste num incremento do signo escrito quanto à sua expressividade sonora, imagética – aqui nos referimos à imagem suscitada internamente no leitor – e gráfica (visualidade externa), configurando, ao fim, uma poesia de palavras mais densas, quase materiais. No jogo das relações que se dão entre estas propriedades do signo tornadas espessas, temos também, nas palavras de Pound, “a dança do intelecto entre as palavras”, a dimensão *verbum* (cf. POUND, 1998, p. 13).

Tal fenômeno, ocorrido em grau superlativo na pesquisa da poesia concreta, seguiu a esteira do que o movimento modernista operou em todas as artes: uma maior emancipação do signo em relação às remissões referenciais. A partir do realismo nas artes plásticas, o trajeto da experimentação se deu rumo a uma expressão cada vez mais autônoma, culminando na criação de um objeto estético autossuficiente, livre de toda dimensão mimética “verista”. Na poesia, tal “abstração” ocorreu em menor grau dadas as características da linguagem verbal, havendo experiências radicais de anulação da sua referencialidade no Dadaísmo, tendo ocorrido, ainda no século XIX, o ideal da poésie pure. De forma geral, o que houve nesta arte foi o “adensamento” do signo.

A supressão da dimensão profundidade na pintura do Realismo já tinha trazido à tona a densidade do *empaste*, a massa de tinta (ARGAN, 1998, p. 94). Em seguida, a forma abstrata trouxe-nos a completude deste processo de reificação do signo, principalmente nas manifestações concretistas. Na poesia, a palavra assumiu plenamente a sua carnadura, seu quase-sabor, sinestesticamente evocado por associações táteis-visuais-sonoras e, mesmo na poesia que não é espacial, encontramos exemplos desta densidade matéria do signo escrito. Num texto crítico de Haroldo de Campos, por exemplo, há menção ao “mundo substantivo” de Murilo Mendes e suas evocações sensoriais:

[...] Em *Poesia Liberdade* havia um pequeno poema, “Algo”, de extrema transparência [...] que pode ser tomado como uma pedra-de-toque da marcha de Murilo empós da crescente substantivação que não se detém nos víveres do real, mas franqueia o marco do irreal, operando não propriamente uma poesia

metafísica, não no sentido umbroso que a conceituação possa assumir, mas antes convertendo a atitude metafísica naquilo que Gaston Bachelard chamou “ontologie directe” [...] (CAMPOS, 1992, p. 68).

Outro crítico, Davi Arrigucci Jr., comentou este tipo de expressividade material no poema “O cacto” de Bandeira:

[...] o processo de caracterização simbólica do cacto é um processo analógico no qual uma simples planta das regiões áridas, por sua plástica dramática como a dos gestos humanos e por sua *aspereza selvagem*, se assemelha ao padrão elevado do arquétipo mítico, como se fosse a imagem simbólica de um mito trágico. (ARRIGUCCI JR., 1997, p. 55: destaque nosso).

Mallarmé, segundo passagem do mesmo texto de Arrigucci Jr., havia afirmado que a poesia “se faz com palavras e não com ideias e sentimentos” (ARRIGUCCI JR., 1997, p. 31), o que sugere a ênfase do texto poético no elemento plástico da palavra e não no seu poder substitutivo de um Objeto (no sentido peirceano). Embora haja a referencialidade da analogia (no texto de Bandeira) do signo escrito como o arquétipo mítico (pois o cacto é a metáfora de um *epos* desafortunado que por fim é extraído do pacato meio urbano aonde irrompe, retirante) já se pode entrever a materialidade deste símbolo (no sentido retórico do termo). Não levando em conta o sentido marxista do termo, preferimos chamar tal corporificação de *reificação*, pois o signo preparado pelo poeta assume um estatuto ontológico emancipado, sai de alguma forma da submissão ontológica a um Objeto (aqui, peirceano). Já Pound afirmava que as melhores poesias estão próximas à música e as melhores músicas perto da dança (POUND, 1998, p. 60-61), o que enfatiza a busca daquilo que a poesia de todos os tempos tem de corpóreo. Em termos semióticos, este fenômeno poderia ser visto como um crescente sobressair, na experiência do modernismo, do aspecto Obsistente do signo que se impõe a nós, como Objeto do mundo real (Secundidade). A partir de sua independência e de sua absolutamente desnecessária, e indesejável referencialidade – no contexto da arte modernista –, o signo artístico *vem-a-ser*, emerge como dobradura, vinco ou curvatura do Ser. O signo de arte agora não é mais simulacro, cópia imperfeita, mas, arte-fato onde a matéria (fônica, imagética e gráfica) da palavra “enfoca” a si mesma, o *Einstellung* que, para Roman Jakobson, é típico da função poética da linguagem (JAKOBSON, 2003, p. 127).

Porém, na análise do amálgama verbivocovisual, parece-nos que pouco se falou da imagem interna em sua manifestação quase-material, presente na tradição da poesia imagética, como se pode notar num Hai-Kai, por exemplo. Também carece de maiores considerações o sintagma formado pelas sequências de tais imagens, a montagem “cinematográfica” interna ao leitor do poema. Juntamente com Peirce, acreditamos que a iconicidade está no cerne da possibilidade de interpretação de um texto artístico. Se não houvesse ícones não haveria sentido. É lógico: Símbolos, os genuínos signos em Peirce, envolvem Índices que envolvem Ícones.

Analisando uma das classificações semióticas possíveis neste autor, aquela em que combinando as suas categorias quanto ao Objeto (Ícone, Índice, Símbolo), quanto ao Representamen (Qualissigno, Sinsigno e Legissigno) e quanto ao Interpretante (Rema, Dicente e Argumento) produz dez tipos gerais de signos (cf. PEIRCE, 2000, p. 55-57), vemos que, nela, o segundo destes tipos – um tanto híbrido de Ícone e Índice, mas que está mais para Ícone –, já possuidor de traços de Secundidade por sua peculiaridade de ser um existente, envolve um Qualissigno. Trata-se do Sinsigno Icônico, que, “(e.g. um diagrama

individual) é todo objeto de experiência na medida em que alguma de suas qualidades faça determinar a ideia de um objeto” (PEIRCE, 2000, p. 55). Lembrando; um Qualissigno é “uma qualidade qualquer na medida em que for um signo” (PEIRCE, 2000, p. 55) envolve um Sinsigno Icônico, logo um Qualissigno. Esta dependência do Qualissigno permanece até as últimas formas do Símbolo da listagem em questão.

É lógico que nem toda qualidade é visual. Temos também aquelas que são olfativas, táteis, sonoras, gustativas e toda uma gama de estados vagos de alma – Proust bem os expôs – como que conectados a sentidos internos. Mas, a nós, parece ser a visualidade o sentido predominante na cognição humana. Peirce afirma que entender realmente um argumento é um fato que ocorre depois de o termos sustentado em nossa mente por certo tempo e visualizado as relações entre suas partes, ou seja, depois de termos traçado e analisado um certo diagrama:

81. [...] Ao mesmo tempo, sou forçado a dizer que a matemática requer um certo vigor do pensamento, o poder de concentração da atenção de forma a manter na mente uma imagem altamente complexa, e mantê-la assim o bastante para ser observada; [...]. (PEIRCE, 2000, p. 22).

Embora também não haja signo sem Interpretante, nem sem algo que o corporifique (logo um existente, um Segundo), mantemos a opinião de que o núcleo do sentido de uma dada faixa de semiose reside na Primeiridade. Dizemos “de uma dada faixa” porque, como é sabido, tal operação é ilimitada: múltiplos e disseminados são os Interpretantes e infindáveis são os Objetos Imediatos, o que contradiria a ideia de *núcleo*. Porém, concordamos com Lucia Santaella, quando afirma que permanecemos dentro de uma faixa mais ou menos delimitada do processo semiótico por razões pragmáticas (cf. SANTAELLA, 2000, p. 19-20).

A própria teoria peirceana das proposições baseia o sentido destas na predicação e esta é icônica. Enquanto o Sujeito de uma proposição é um Índice, ou seja, dirige nossa atenção para os individuais ou particulares envolvidos nesta predicação, a forma restante da proposição, uma vez retirados todos os Índices de realidade, é um Ícone.

Uma proposição é, a princípio, um tipo de Índice. Um Índice refere-se a si mesmo além de referir-se a seu Objeto Primário. Peirce chama Objeto Primário àquilo a que a proposição remete primordialmente. Por exemplo, na proposição “o cão pisou o jardim”, “cão” e “jardim” são sujeitos (não gramaticais, mas lógicos) e, de certa forma, Índices que tratam de dois Objetos Primários (cf. PEIRCE, 2000, p. 77-106). Assim, um Índice tem como Objeto “total” o seu Objeto Primário *e também a si mesmo* enquanto relação diádica entre si e o seu Objeto Primário (que, no exemplo dado está desdobrado: “cão” e “jardim”). Esta auto-referenciação diádica é o Objeto Secundário do Índice.

Desta forma, o Dicissigno, que é relação, lança-se a si mesmo na região de seu Objeto, enquanto Objeto Secundário de si próprio, pois só assim pode lançar-se no Interpretante, que não pode ter em si nada que já não esteja no Objeto, pois Signo nenhum pode expressar informação “original”. Aquilo que proporciona a formação deste Interpretante do Dicissigno é o *caráter icônico* “daquele constituinte do Dicissigno que é representado no Interpretante como sendo uma parte do Objeto” (cf. PEIRCE, 2000, p. 79). A outra é aquela que é “representada para representar o Objeto Primário” e “deve ser representada como um Índice ou como algum Representâmen de um Índice do Objeto Primário” (PEIRCE, 2000, p. 78). Esta parcela é o Sujeito do Dicissigno. A anterior (o

Predicado) é icônica e “é ou representa um Ícone de uma Primeiridade (ou qualidade, ou essência)”.

Mas uma proposição pode ainda ser um Símbolo na medida em que estabeleça uma equação do tipo “A é A” que envolva Símbolos, ou seja, a partir do momento em que tenha um grau de universalidade ou coletividade, pois tal relação permanece a mesma se mudarmos os membros da igualdade para outro par de nomes iguais (“B é B”, por exemplo) e não tem sentido se referida a um ente do mundo real (cf. PEIRCE, 2000, p. 80-81).

Podemos inferir de tudo isso que todas as questões de sentido implicam primariamente questões de imagem, daí a importância da pesquisa semiótica, lógica e literária sobre o caráter da imagética de uma parcela, ou totalidade, de texto.

## BREVE ANÁLISE DE TEXTO A IMAGEM DO ESQUEMA LÓGICO

Tomemos o poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Mello neto, para uma breve análise esquemática:

Um galo sozinho não tece a manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro: de outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzam  
os fios de sol de seus gritos de galo  
para que a manhã, desde uma tela tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entrem todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão”. (MELO NETO,  
1997, p. 15)

Se analisarmos o poema acima de João Cabral de Melo Neto segundo a visão teórica esboçada no início do texto, veremos:

- 1) “Um galo sozinho não tece uma manhã” – Verso 1, sujeitos lógicos da proposição negativa: “galo sozinho” e “manhã”, o predicado em sentido lógico é “\_\_\_\_\_ não tece \_\_\_\_\_”, ou, a impossibilidade de execução de uma tarefa, uma impossibilidade de relação entre os sujeitos da proposição. Frase altamente referencial, tem apenas o “tecer” como metáfora para o análogo “estruturar” e “galo” para o análogo “ator social”
- 2) Verso 2: “Ele precisará sempre de outros galos” – Sujeitos: “ele” e “outros galos”, predicado “\_\_\_\_\_ precisará sempre de \_\_\_\_\_” Aqui, o predicado é uma relação pseudo-Necessária, pseudo-apodíctica, de sujeição entre os sujeitos lógicos, uma falsa Necessidade, visto que “galo” e “galos” são metáforas para “ator social humano”, transposta para a “razão prática” do dia-a-dia com a substituição de “galo” por “homem reformador”, teremos, então



uma Necessidade de fato, ou quase, pois um revolucionário teceria o futuro. Um gallo, não.

A partir deste ponto vemos uma estrutura em gradação:

- 3) De um que apanhe... que ele
- 4) De outro que apanhe... que um gallo antes (relação de variação do 1o. sujeito e de generalização do 2o. sujeito)
- 5) De outros que com muitos gallos (relação de generalização dos dois termos-sujeitos)
- 6) Relação de subsunção de todos os gallos-homens ao ambiente, metaforizado por “manhã” que contém o sema “início de movimento, de percurso, de período de tempo” (cf. GREIMAS, 1976);
- 7) Aniquilamento dos sujeitos e estabelecimento de relação de “coincidência ponto-a-ponto” entre manhã e cosmos.

O que poderia ser re-esboçado:

- A não se relaciona com M (manhã), inexistência de uma função  $f$  de A sobre M;
- A se relaciona com A1, A2, A3..., An, com o estabelecimento de relações bilaterais entre os diversos sujeitos);
- A totalidade (ou quase) dos A's se relaciona com M (manhã), estruturação de uma “malha” de relações inter-sujeitos (revolucionária);
- A malha “m” se relaciona com “M” (objetivo, nova manhã), função  $f(m)$  sobre M, surge a nova M;
- M (manhã) transforma-se em C (cosmos), relação de identidade (coincidência ponto-a-ponto) entre “manhã renovada” e “universo”;
- Consequência: o mundo se transforma em algo bom, uma tenda sem suportes, auto-sustentada, a abrigar todos os gallos-homens-humanidade.

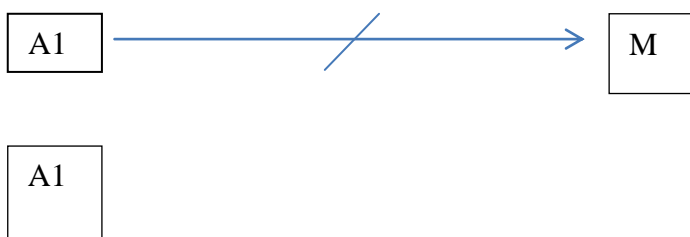
Vejamos a forma propriamente dita, numa página seguinte.

Assim cremos poder iniciar um movimento que visa expor, não apenas a imagética sensível, os fotogramas mentais das coisas, fotogramas objetais, óbvios no poema, mas a visualidade lógica do diagrama implícito na construção do poema em questão. Buscaremos, em outros trabalhos a ampliação de tal processo.

A seta cortada no primeiro par de quadrados representa a proposição negativa: “\_\_\_\_\_ não tece \_\_\_\_\_”, onde os dois quadrados que contêm as letras A1 e M, contêm o par de sujeitos lógicos (em Peirce) “gallo sozinho” e “manhã”. Mesmo numa relação dual entre dois gallos A1 e A2 não conseguimos firmar uma relação de implicação, representada tal negativa, pela seta cortada entre a relação biunívoca A1 e A2 e a pretendida “manhã” M. Quando se estabelece a série infinita (ou deixada em aberto) dos gallos A1, A2, ... , An; é que se consegue então uma estrutura intermediária m (malha das ações dos gallos) que implica na consecução do objetivo M (manhã) e indiretamente, “manhã renovada”.

A ausência de mastros ou suportes à “tenda” dá-nos a existência livre, independente e totalizante desta “manhã-cosmos” renovada que pode representar qualquer avanço espiritual (mas não religioso ou esotérico) e/ou material substantivo para a espécie humana.

Figura 1



## AS IMAGENS EIDÉTICAS

Do ponto de vista de uma visualidade não construída a partir de esquemas lógicos, mas com as imagens internas (eidéticas) (cf. ARNHEIM, 2005), quase materiais, colocadas no poema por João Cabral, três elementos básicos nos surgem de saída: o galo, o tecido pretendido da manhã (m) e a manhã (M) propriamente dita. Este tecido, “entretocado” torna-se ele mesmo um tecido feito de “fios de sol”, com a óbvia presença da ideia de nascimento e ou renovação da manhã e de clareza lógica, a clareza do bom senso que afirma a necessidade de uma nova manhã.

Ao mesmo tempo, dependendo de qualidades estritamente visuais desta “luz”, ela pode representar uma evolução espiritual para a humanidade, mas não uma espiritualidade religiosa, antes, uma transcendência, mas, em nada “carola” ou “beata”, pelo contrário, uma “imaneente transcendência”.

Se observarmos o Galo raionista, ou raísta, de Mikhail Larionov, pintor russo, participante das primeiras vanguardas no século XX daquele país, ainda antes da revolução de 1917, veremos um potencial elemento órfico, ou futurista na obra de João Cabral acima exposta. O Raionismo, ou Raísmo, foi um movimento com raízes místicas que tentava representar as coisas não em sua materialidade das substâncias físico-químicas que as compõem, mas, como se as coisas fossem, em sua representação pelo menos, construídas a partir apenas dos raios de luz que elas, as coisas, refletem.

O orfismo primava por dar à cor, em pintura um elemento de sonoridade vibrante e que se projetava para fora da bidimensionalidade do quadro, embora com cores mais avermelhadas e purpúreas, mas também com amarelos e o futurismo prima por um dinamismo dos processos energéticos da natureza e da civilização, a própria figura do galo e sua energia fálica representando tal dinamismo dos “atores sociais” que promovem a mudança. Mas aqui tudo se encaminha para um construtivismo, na sequência de relações de transitividade onde o grito inicial do primeiro galo é transmitido de galo em galo até a “construção” de uma “tenda” metafórica, elemento por excelência dinâmico, dado o seu uso nômade, e em certo sentido militar ou lúdico. As figuras 2 e 3 trazem a obra de Gontcharova e uma pintura Orfista de Robert Delaunay (cf. ARGAN, 1992, p. 324-330).

Até que nem tanto esotérica assim, a obra de João Cabral revela, antes, uma antimetafísica, como disse, se algo é transcendente em João Cabral, trata-se de uma imaneente transcendência. Seria uma outra síntese a ser descrita, dentro da dialética? É o que pergunto.



ORFISMO – ROBERT DELAUNAY

Homenagem a Bleriot, 1914

Óleo sobre tela.

76 1/2 x 50 1/2 in

Kunstmuseum, Basle

Figura 3



---

Mikhail Larionov – O Galo  
(Estudo Raionista), 1912, óleo  
sobre tela, com 68.8x65 cm.  
Moscou, Pinacoteca Estatal  
Tret'jakov

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. São Paulo: Pioneira/Thompson Learning, 2005.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O Cacto e as ruínas: a poesia entre as outras artes*. São Paulo, 1997, p. 9-76.
- CAMPOS, Haroldo de. 1992. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 65-75.
- GREIMAS, Algirdas J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JAKOBSON, Roman. "Linguística e Poética". In. \_\_\_\_\_. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19a. Ed. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 118-162.
- MELO NETO, João Cabral de. *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 15.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 4a. Ed. Col. Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paulo. São Paulo Cultrix, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *Teoria geral dos signos*. São Paulo: Thompson/Pioneira, 2000.

## A REESCRITA DA HISTÓRIA COLONIAL NICARAGUENSE EM *O ESTREITO DUVIDOSO*, DE ERNESTO CARDENAL

**Renata Oliveira Bomfim**

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

renatabomfim2006@gmail.com

A obra<sup>1</sup> *O Estreito Duvidoso* (1994), de Ernesto Cardenal (1925), foi escrita quando o poeta e sacerdote nicaraguense era interno no Monastério de *Cuernavaca*, no México, e publicada em Madri, cinco anos depois, em 1966. Dividida em vinte e cinco cantos, a obra é uma epopéia que reescreve o processo de colonização na América Central, começando com a passagem de Cristóvão Colombo pelo Cabo de Graças, na Nicarágua, na sua quarta e última viagem, e se estendendo até a destruição da primeira capital nicaraguense, León Velha, pelo vulcão Momotombo.

A Nicarágua é o maior país da América Central e está situado entre os Oceanos Atlântico (Mar do Sul) e Pacífico (Mar do Norte). Essa localização estratégica fez com que muitos conquistadores cobiçassem a sua posse, e motivou a crença da existência de um *Estreito* pluvial que uniria os dois Oceanos, facilitando o tráfego das especiarias - vem daí o título da obra. A crença na existência do dito *Estreito* deve, também, ao fato de a Nicarágua possuir vários rios navegáveis que se intercomunicam, e lagos de grandes extensões como o Cocibolca, maior da América Latina, chamado na obra de “Mar doce”. O poderio espanhol entrou em declínio na Nicarágua no século XIX, quando o capitalismo mundial estava em franca expansão, liderado pelos Estados Unidos e pela Inglaterra. Eis que nessa época, novamente, a questão do *Estreito* entrou em pauta, quando houve a necessidade de os países capitalistas ampliarem o comércio internacional por meio da criação de novas rotas marítimas e se cogitou a construção de um canal interoceânico na Nicarágua, ideia que foi rechaçada pelos nicaraguenses. Na contemporaneidade, o *Estreito Duvidoso* volta a fazer parte da pauta política nicaraguense, como descreveu o artigo *O ilusório canal*, do jornalista Fabio Gadea Mantilla, publicado no jornal *La prensa* do dia 03 de julho de 2012. Mantilla afirma que a ideia, nada nova, do Presidente Daniel Ortega, de abrir em dez anos o Canal interoceânico, revela o desejo deste de se manter no poder por um longo prazo. O jornalista defende que o tal *Estreito* deve ser encarado como um projeto nacional que trará estabilidade econômica ao país, assim como o Canal do Panamá, país vizinho.

A busca pelo *Estreito* inexistente foi o *leitmotiv* utilizado por Cardenal para recontar a história da colonização da América Central sob um novo prisma, tornando possível a audição de vozes que foram historicamente silenciadas e, também, uma forma de tecer uma crítica ao governo ditatorial de Anastácio Salazar, assassino de Augusto Sandino<sup>2</sup>. *O Estreito Duvidoso* é um canto poético que se realiza, desde o título, sob o signo da dúvida, aspecto valorizado pela crítica pós-colonial.

A crítica pós-colonial é um possível instrumento teórico e crítico utilizado na investigação das práticas discursivas de resistência anti-colonial<sup>3</sup>. O crítico Homi Bhabha, na

---

<sup>1</sup> A tradução deste texto, originalmente em espanhol, foi realizada pela autora deste artigo.

<sup>2</sup> Augusto César Sandino foi um líder revolucionário nicaraguense que foi assassinado, em 1934, pela Guarda Nacional de Anastácio Somoza García.

<sup>3</sup> Foi a partir da década de 80 que o pesquisador da literatura estreitou mais o diálogo com outras áreas do conhecimento, como a filosofia, as artes plásticas, a história, a antropologia, a sociologia, entre outras, e

obra *O local da cultura* (2007, p. 23), destacou que a utilização do prefixo “pós”, jargão contemporâneo de conceitos (muitos deles controversos) como pós-modernismo e pós-feminismo, deve muito à dificuldade de se nomear o tempo presente, marcado pela “sensação de desorientação” e por um “distúrbio de direção”. A abordagem pós-colonialista recebeu críticas como a do chinês Arif Dirlik, que a acusou de celebrar o fim do colonialismo, porém, Stuart Hall (2009, p. 99) destacou que o conceito foi “confusamente universalizado” graças, em parte, à sua popularização e a alguns usos inapropriados do mesmo. O pós-colonialismo se deslocou do seu contexto popular, que indica sequencialidade, para indicar a capacidade de “apontar insistentemente para o além”, transformando “o presente em lugar ex-cêntrico de experiência e aquisição do poder” (BHABHA, 2007, p. 23). Sendo um campo de pesquisa marcado pelo dissenso, institucionalizou-se que dele faria parte a busca pela compreensão dos processos pelos quais a escrita se apresenta como instrumento de resistência à colonização, seja ela de qualquer natureza (BONNICI, 2000).

Para Boaventura de Souza Santos (2010), o pós-colonialismo é um discurso alternativo ao projeto de dominação colonialista – o que lhe confere potência dialógica – numa perspectiva que busca problematizar quem produz o conhecimento, em qual contexto este conhecimento é produzido, e a quem ele se destina, questionando assim a grande marcha do historicismo ocidental e as suas oposições binárias: nós/outros, metrópole/colônia, centro/periferia, bom/mau, civilizado/selvagem, etc. Alfredo Bosi nos faz saber, na obra *Dialética da Colonização* (1992), que a colonização<sup>4</sup> é um processo totalizante cujas forças motrizes devem ser buscadas sempre ao nível do *colo*, ou seja, da terra, do chão. Assim, o processo de colonizar implica explorar e expropriar, além dos bens da terra, os habitantes nativos que dela fazem parte.

A obra *O Estreito Duvidoso* tem início com a descrição feita por Toscanelli a Cristóvão Colombo, na qual ele afirma: “O país é belo”. O cronista, além de ressaltar nos seus escritos a beleza das novas terras, especulou sobre a existência de um *Estreito* que levaria à “Terra firme das Índias”. Segundo Toscanelli, estas terras fariam parte dos reinos do “Grande Can”, com “duzentas cidades com pontes de mármore” (CARDENAL, 1994, p. 7). O cronista detalhou a organização das cidades indígenas, que eram governadas pelos homens mais sábios; falou sobre a existência de templos e palácios “cobertos de ouro”, e das ricas províncias nas quais abundaria “toda sorte de pedrarias”. Tendo como aporte as palavras de Toscanelli, Colombo parte em busca do Estreito, iniciando a jornada, poética, de colonização da América (CARDENAL, 1994, p. 7).

Colombo chegou ao Cabo de Graças a Deus após setenta dias de tormenta e de muitos apuros, daí o nome dado ao cabo. Observamos aqui o lugar dinâmico que a natureza ocupará em toda a obra: ela é uma expressão de alteridade e a afirmação da resistência da América, que desafia e põe em xeque o poderio europeu. A América, especialmente as ilhas da Nicarágua, deixa de ser descrita como uma virgem indefesa, ou como um paraíso terreal dado por Deus ao homem (colonizador), como fez com Adão no Gênesis bíblico, para se tornar uma barreira natural e, muitas vezes, uma armadilha mortal, revelando a pequenez e a arrogância do colonizador frente a sua portentosa força.

---

começaram a se disseminar, especialmente, na América Latina, linhas de pesquisa que buscavam, além do diálogo multidisciplinar, a escuta e a valorizar de vozes até então excluídas.

<sup>4</sup> Vale ressaltar que a ascensão intercontinental, e até mesmo global, do Ocidente, ocorreu após 1492, marco simbólico do “descobrimto da América”. Até então os povos europeus não exerciam hegemonia cultural e nem econômica sobre outros povos, não eram dominantes e nem superiores. Os caminhos que levaram a Europa à hegemonia cultural, social, econômica, passam pelo colonialismo.

A expedição de Colombo buscou o *Estreito Duvidoso* ansiando ligar os Oceanos Pacífico e Atlântico, porém, após cruzarem várias localidades em busca do mesmo, encontraram um estreito de terra. O poema relata que os colonizadores foram tomados pela fúria e voltaram para *La Española*, primeiro assentamento criado por Cristóvão Colombo no Novo Mundo. O poema passa a descrever uma série de acontecimentos nos quais a “conquista” é apresentada ao leitor como fruto de variados insucessos do colonizador e de acasos.

Thomas Bonicci, na obra *O pós-colonialismo e a literatura* (2000, p. 25), destaca que, “estrategicamente”, a análise pós-colonial opta por trabalhar textos escritos por autores cuja cultura passou pelo jugo colonial, observando de que forma este responde literariamente a arrogância do colonizador. Originário de uma família de posses, Cardenal teve uma educação esmerada, viveu e estudou no México e nos Estados Unidos. Sua poesia cumpriu um percurso de três fases, como proposto por Frantz Fanon: a primeira foi a assimilação do discurso e da cultura do colonizador; na segunda fase, esta nacionalista, o intelectual nativo resgata o que restou de sua identidade autêntica; e, na terceira, a fase revolucionária, ele incita o povo à luta, torna-se “um despertador do povo” (BONNICI, 2000, p. 27).

Um dos pilares do sistema colonial é a dicotomia que dividiu o mundo em dois, conferindo ao colonizador o lugar de poder (e o poder da fala), enquanto ao colonizado restou o lugar da submissão, da exclusão e do silêncio. Ainda no primeiro canto da obra, observamos que a terra foi dividida: uma metade até ao Golfo, que foi dada a Alonso de Hojeda, e a outra, que ia do Golfo ao Cabo de Graças a Deus, para Diego de Nicuesa. Tal divisão foi feita para resguardar as terras do assédio do “sereníssimo Rei de Portugal” (Cardenal, 1994, p. 13). A imagem dos colonizadores feridos de morte pelos índios assombrava os aspirantes a “conquistadores”. Diz o texto que Juan de la Cosa se calou “como um ouriço” ao rever nos seus sonhos a assombrosa imagem de Hojeda deformado pelas pontas de muitas flechas e morrendo de fome e de frio. Observamos uma subversão do discurso colonial com o silenciamento do colonizador a partir das ações de resistência dos grupos indígenas.

O pântano assombrava os colonizadores. Muitas vezes estes eram obrigados a andar por dias com lama que lhes chegava até ao joelho. Diz o texto que eles seguiam acreditando que logo chegariam ao seu destino, mas a viagem durava dias, e cada vez mais os espanhóis iam afundando na lama sem ter como voltar. Eles seguiam sem a possibilidade de descanso, não dormiam e, com fome e com sede, comiam raízes e bebiam a água salobra do pântano. A lama, cada vez mais profunda, chegava à cintura, depois aos “sovacos”, “ao pescoço” e os “conquistadores” seguiam por vinte, trinta dias “com um fio de esperança de que o pântano acabasse”, ao fim do percurso apenas a metade dos homens conseguiu sair (CARDENAL, 1994, p. 14). Hojeda, um dos donos das novas terras, por exemplo, saiu apenas para morrer e “foi enterrado por caridade em *La Española*”, em um lugar onde “todos os que passam pisam” (CARDENAL, 1994, p. 14). Os colonizadores que sobreviveram ao pântano foram dizimados pelos índios ou pela doença. O poeta conferirá aos índios um papel ativo no processo de resistência à colonização. Estes têm as suas potencialidades e valores destacados. Os índios foram descritos pelo colonizador de forma depreciativa, porém, segundo a visão do poeta, eles são:

extremamente ligeiros e velozes para correr  
Tanto os homens quanto as mulheres  
Nadam como peixes  
As mulheres melhor que os homens.



Suas armas são o arco e a flecha  
Que fabricam com muita habilidade.  
[...]  
Esta gente vive em liberdade, não obedece a ninguém  
E nem tem senhor  
Não há disputa entre eles, são simples no modo de falar  
mas, na realidade, são muito astutos e sagazes.  
(Cardenal, 1994, p. 11- 12)

Esta descrição não coincide com as que foram registradas em muitos documentos oficiais, como, por exemplo, nos diários de viagem de Cristóvão Colombo. A primeira referência feita aos índios pelo almirante genovês diz respeito a sua nudez. Colombo concluiu que, por estarem sem vestimentas, os nativos eram desprovidos, também, de qualquer propriedade cultural: sem religião e sem ritos, e escreveu ao Rei de Espanha: “pareceu-me que eram gente muito desprovida de tudo<sup>5</sup>” (TODOROV, 2007, p. 49). Observamos que foi a partir da falta que o colonizador europeu inscreveu o índio na história.

A história do índio Lempira, “Senhor das serras”, é narrada no décimo sétimo canto. Lampina reuniu sob seu comando 200 povos indígenas, e nos seus discursos afirmava ser vergonhoso que “tantos homens estivessem cativos de tão poucos estrangeiros, em sua própria terra” (CARDENAL, 1994, p. 91). Ele se ofereceu para ser capitão dos indígenas e guiá-los na resistência, e “lhes assegurou que, se estivessem unidos, venceriam”. Da identidade indígena fazia parte o sistema calendário, instrumento de união entre os povos e entre o passado e o presente. O calendário indígena foi abolido e no seu lugar foi introduzido o calendário cristão, o que marcou o fim do tempo sagrado indígena, contribuindo grandemente com o colapso e desmantelamento de sua cultura e de rituais e cerimônias que davam sentido à vida das comunidades. A memória coletiva perdeu o seu centro unificador e ficou reduzida à oralidade.

O poema descreve que era a época de se plantar uma nova árvore “Yaxche” (a paineira), como se fazia ao final de cada época para as novas épocas. Mas, agora, as novas árvores “eram as cruzes que plantavam nas praças” (CARDENAL, 1994, p. 93).

*La Española* foi um campo de experimentação do sistema colonial e palco das primeiras lutas entre índios e espanhóis. Nela o colonizador iniciou o processo de expropriação dos índios em variados níveis: eles foram proibidos de falar o seu idioma, de adorar os seus deuses e perderam a posse de suas terras, que foram divididas entre os colonizadores (*repartimientos*). O discurso na obra *O Estreito Duvidoso* torna-se um instrumento de denúncia e de resgate de um passado que, se precisa ser superado, não deve ser esquecido. Observamos um movimento de reescritura da história a partir da periferia, desconstruindo a idéia de um colonizador monolítico e absoluto, e conferindo a possibilidade da construção de uma identidade diferente e híbrida para os povos colonizados. Esta modalidade de escrita literária é rebelde na medida em que passa a valorizar tudo aquilo que foi desvalorizado e, até mesmo, excluído pelo padrão discursivo dominante. O poeta ridiculariza colonizadores que são glorificados há séculos pela história.

Além da dicotomia, outro pilar do sistema colonial é a desigualdade nas relações de poder, da qual nem os próprios colonizadores conseguiram escapar. As disputas não

---

<sup>5</sup> Segundo Bonicci (2000, p. 20) a nudez do indígena, que é descrita em quase todos os documentos históricos, “é metonímia da suposta incapacidade dos povos pré-coloniais de emergir com a sua literatura e produzir obras de arte iguais as européias”, pressuposto que faz com que esta literatura assumia caráter modelar, inviabilizando o questionamento sobre a mesma.

aconteciam apenas entre índios e espanhóis, mas, também, entre os variados grupos de colonizadores, pois alguns gozavam de muitos privilégios, já outros viviam à própria sorte. No canto vigésimo primeiro, o poema traz a questão do silêncio com vistas a quebrá-lo, reforçando o questionamento do poder legitimador do discurso colonial e pondo em xeque a veracidade dos documentos históricos.

Como observamos, no sistema colonial, o colonizador escreveu a história (de suas vitórias) afirmando o seu poder e apagando os registros da resistência dos povos colonizados. A obra registra a existência do velho governador, “um conquistador de barba branca”, “quase cego e quase surdo”, de *Santiado de los Cavalleros de Guatemala*, que resolveu escrever a “verdadeira História” e as coisas que viu e ouviu nas batalhas. O velho “conquistador” afirmou que, tendo sido excluído da história oficial, “talvez se elogie bastante, por que não?”, afinal, “as coisas não foram como conta Gomara” (CARDENAL, 1994, p. 115). O velho se lembrava com toda clareza:

de todos os nomes dos companheiros mortos.  
E se lembra de como todos morreram. Hernán Cortés  
Morreu em “*Castilleja de la Cuesta*”, Alvarado em Jalisco. Olid, degolado, em Honduras.  
Juan Velázquez de León nos poentes de Tenochtitlán.  
Diego de Ordaz morreu no rio Marañón.  
Gonzalo de Alvarado em Oaxaca, Juan de Alvarado no mar.  
Medina de Rioseco, “o belo”, morreu sobre as pontes.  
Gonzalo Dominguez, esforçado e, grande cavaleiro,  
Morreu em poder dos índios.  
[...]  
De quinhentos e cinqüenta que passaram com Cortés  
Não restaram vivos mais que cinco em toda Nova Espanha.  
**E suas sepulturas? São as barrigas dos índios**  
Que comeram suas pernas, e seus músculos e seus braços,  
E o resto foi atirado aos tigres e as serpentes  
e facões que tinham enjaulados.  
**Estas são as suas sepulturas e ali estão seus braços.**  
Seus nomes deveriam estar escritos em letras de ouro.  
**Agora, apenas cinco estão vivos, mas, velhos e doentes,**  
**E o pior de tudo, muito pobres, carregados de filhos,**  
**E com filhas solteiras, e netos e pouca renda,**  
**Sem dinheiro para ir a Castilha reivindicar.**  
**E nenhum destes nomes foi escrito por Gomara,**  
Nem o doutor Illesca, nem os outros cronistas.  
Somente deste Marqués Cortés falam os livros.  
Ele foi o único que descobriu e conquistou tudo,  
E os demais capitães não contam para nada.  
(CARDENAL, 1994, p. 112, grifo nosso).

Francisco López de Gomara foi um cronista espanhol que escreveu a *História verdadeira da conquista da Nova Espanha*. Ironicamente, ele escreveu seus relatos sem nunca ter ido ao Novo Mundo, tendo como aporte, apenas, as histórias que ouviu dos colonizadores que voltavam à Espanha e as entrevistas que fez com Hernán Cortés, a quem exaltou grandemente no livro, deixando de lado os outros colonizadores. Seus escritos foram uma referência para outros cronistas como, por exemplo, Garcilaso de la Vega, o Inca. O velho se lembrou de que “não contam nada do que realmente se passou em Nova Espanha, “[a História] está cheia de mentiras, exaltam a alguns capitães e rebaixam a outros. Dizem

que participaram da conquista aqueles que não participaram delas” (CARDENAL, 1994, p. 120).

Diz o poema que o velho escreveu suas memórias sem elegância e nem retórica, “segundo o jeito de falar de castilha antiga”, pois ele era apenas um soldado, porém o seu objetivo com tal relato era mostrar para os seus filhos e netos que realmente participou da conquista; ele acreditava que, se a história fosse escrita, saberiam que é verdadeira (CARDENAL, 1994, p. 120).

Outra característica do sistema colonial é que este volatiliza o campo político. Assim, observamos que conquistadores e índios ora atacavam, ora contra-atacavam e ora faziam alianças, entrando também nessa ciranda os sacerdotes. Os indígenas eram a parte mais vulnerável nesse jogo, pois os espanhóis utilizavam armas e cavalos nas suas investidas, além de não terem nenhum código de honra, atacando muitas vezes na surdina, e utilizando artimanhas como a mentira e a traição. O texto ressalta que os índios não tinham interesse no ouro que não fora trabalhado por um artesão, e ficavam surpresos que os espanhóis mandassem derreter jóias para fazer barras.

O conquistador Balboa sonhava com o momento de tomar posse do ouro de Montezuma, e não tirava da cabeça, também, a ideia de ser o descobridor do *Estreito* que os levaria às Índias. No caminho, Balboa mandou cortar uma grande árvore e fazer uma cruz, que foi erguida ao som do “*Te Deum*”. Mas a marcha da conquista teve que ser interrompida, pois a maré baixa deixou a costa toda enlameada, e os espanhóis tiveram que esperar a maré subir. Quando a maré subiu, o mar ficou muito caudaloso. Foi nesse cenário e nessas condições climáticas que Balboa entrou no mar com “uma bandeira e um pendão real, que tinha estampado a imagem da Virgem com o menino e as armas de Castilha”; ele tomou posse “dos mares e terras e costa e portos e ilhas austrais com todos os seus anexos e reinos e províncias” em nome dos Reis de Castilha Don Fernando e Dona Joana (CARDENAL, 1994, p. 21).

A biografia de Cardenal registra que em 1954 o poeta participou da frustrada Revolução de Abril, contra o ditador Anastácio Somoza Garcia. Em 1956 o poeta viajou para os Estados Unidos e ficou interno em monastério trapense, sob a tutela de Thomas Merlon, um escritor místico. Esta experiência marcou Cardenal profundamente e, quando ele retornou para a Nicarágua como sacerdote em 1965, fundou a comunidade Solentiname, formada por artesãos e revolucionários. Solentiname, que foi destruída pela Guarda Nacional nicaraguense, era formada por artesãos e foi um centro de resistência ao Governo ditatorial de Somoza (MOYA, 2012, p. 278). As primeiras comunidades de guerrilha, formadas por intelectuais, estudantes, operários e camponeses, surgiram na Nicarágua por volta de 1960, com o intuito de combater a Guarda Nacional. Em 1961 foi criada a *Frente Sandinista de Libertação Nacional* (FSLN), na qual Cardenal atuou ativamente. Foi com este espírito crítico e de insurreição que o poeta associou a personagem Pedrarias Dávila à do ditador Anastácio Somoza na obra *O Estreito Duvidoso*.

Pedrarias Dávila, “*Furor Domini!!!!*”, se tornou senhor da Nicarágua e “o primeiro ditador” (CARDENAL, 1994, p. 53). Ele introduziu “*homens sujos*”<sup>6</sup> na Nicarágua e porcos, cavalos, éguas, ovelhas e outros gados, porém (“gados dele”). Foi o “primeiro promotor do comércio da Nicarágua” (“de índios e negros”) para o “Panamá e o Peru” (“nos barcos dele”) (CARDENAL, 1994, p. 53). Conta nos “*ridículos documentos comerciais*”, registros da “*coleção Somoza*”, os “*doces nomes*” que Pedrarias “jogava como xadrez” (CARDENAL, 1994, p. 53, grifo nosso):

---

<sup>6</sup> *Chanchos*.

- Uma égua castanha velha \_\_\_\_\_
  - Outra égua castanha de três anos \_\_\_\_\_
  - Uma potranca, sua filha \_\_\_\_\_
  - O negro Juan, o negro Francisquillo \_\_\_\_\_
  - A escrava Isabela com o rosto marcado por ferro \_\_\_\_\_
  - perico e seu filho que tem o rosto marcado \_\_\_\_\_
  - A escrava Marica \_\_\_\_\_
  - ysabel da guatemala escrava prenha \_\_\_\_\_
  - [...]
- (CARDENAL, 1994, p. 53).

Pedrarias praticou variadas modalidades de crime. Ele tramou contra o seu genro Vasco Nuñez de Balboa, acusando-o falsamente de ter sido o responsável pela morte de Nicuesa - mandou prendê-lo e decapitá-lo em praça pública. Todo o processo de acusação de Balboa foi feito via pregão, “*como se fosse democracia*”, destacou Cardenal (CARDENAL, 1994, p. 25, grifo nosso). Observamos o revide no seio da narrativa, por meio da ironia, da revolta e da denúncia. A dimensão do enunciado acentua-se quando, em letras maiúsculas, o personagem Herrera responde ao ser ameaçado pelo neto de Pedrarias, integrante do “conselho de Guerra” espanhol, que “O CRONISTA NÃO DEVE DEIXAR DE FAZER O SEU TRABALHO” (CARDENAL, 1994, p. 54).

Alguns padres se colocaram ao lado dos indígenas, e o fizeram sob forma de transgressão. O próprio Cardenal, representante da Teologia da libertação, foi advertido publicamente pelo papa João Paulo II, em março de 1983, quando este visitou a Nicarágua. Na obra, o trabalho realizado por Bartolomeu de Las Casas ganha destaque. Las Casas partiu da América com o objetivo de expor à Coroa Espanhola e à cúpula da igreja católica as atrocidades que estavam sendo feitas pelos conquistadores no Novo Mundo.

Outra dimensão da obra é o mito. Antes da chegada do espanhol, a Nicarágua era uma terra rica, havia nela muito mel, cera, milharais e cacau (que utilizavam como moeda). Havia cervos do monte, veados, coelhos e muito algodão que era tecido pelas índias. Havia pergaminhos feitos com pele de veado que traziam as terras pintadas com tinta preta e vermelha e os rios, os bosques. Cada povo tinha um mercado e uma praça onde aconteciam as festas, com cantos e danças na época da colheita do milho (CARDENAL, 1994, p. 49).

Combater qualquer tentativa de ativação da memória histórica indígena fez parte da agenda colonial, resgatá-la faz parte da agenda pós-colonial. Idealizar o tempo passado foi uma das muitas estratégias de resistência utilizadas pelos índios contra o sistema colonial, pois era uma forma de contraposição ao tempo colonial e cristão.

Cardenal põe em cena outro personagem histórico, Francisco Hernandez de Córdoba, fundador das cidades de Granada e de Leon, que também encontrou um fim trágico nas mãos de Pedrarias e foi degolado em praça pública.

A (in)gloriosa conquista do México, por Hernán Cortés, também foi relatada. Cortés também buscava o *Estreito Duvidoso*, e, dessa vez, buscou-o nos rios cheios de lagarto, nos quais “perdeu as roupas, a prata”, e o que não se perdeu nos rios se perdeu nos pântanos, que “fechavam os passos como muralhas” (CARDENAL, 1994, p. 41). Os índios tinham dado a Cortés um mapa feito de pele, só que, onde constava existir um povo, existia apenas bosque. Os conquistadores perdidos, e com fome, não tinham o que comer senão ervas que queimavam a boca. Quando acabavam os caminhos eles subiam nas árvores para ver se viam o mar, mas só viam árvores. A chuva durante a noite apagava o fogo e, ao redor, os animais rugiam. Nessa hora muitos homens desertavam. Os guias índios diziam que estavam

perdidos e não mostravam os caminhos para fora dos pântanos. Os espanhóis passaram a comer os cavalos e os índios, comeram, até mesmo, os sexos de um “Montezinos”, “isso Cortés não conta nas suas cartas de Relação” (CARDENAL, 1994, p. 41, grifo nosso). Os soldados queriam voltar para a *Nova Espanha*, mas, era tarde para voltar e “Cortés não sabia o que fazer” (CARDENAL, 1994, p. 41, grifo nosso). Depois de haverem comido até mesmo os guias, Cortés e os seus homens deixavam cruces com cartas pelo caminho onde se lia: “Por aqui passou Cortés”.

Pedro de Alvarado foi outro conquistador que se perdeu. Ele partiu de León para novas descobertas, porém, depois de percorrer 400 léguas de mar, foi pego pelas correntes de vento contrárias e foi parar no Peru (CARDENAL, 1994, p. 79). Perdido entre mangues e montanhas, Alvarado abria caminho com a espada; alguns de seus homens enlouqueceram (CARDENAL, 1994, p. 61). Vagaram durante sete meses para atravessar as montanhas e se depararam com um frio “furioso” e a secura de uma terra sem árvores. Adentraram na neve sem saber onde acabavam aquelas serras. O frio os cegava, e morriam ou ficavam loucos (CARDENAL, 1994, p. 80).

Pedro Gomes morreu congelado com seu cavalo e suas esmeraldas. As armas e as roupas iam se perdendo pela neve.

Sobre a neve ficou o ouro

Ali ficaram as esmeraldas.

Quando saíram da neve iam como defuntos.

Os índios iam sem dedos, sem pés e muitos deles cegos.

[...]

Estas eram terras de Pizarro.

(CARDENAL, 1994, p. 81).

O apocalipse começa a se anunciar, o vulcão de Quito lançava cinzas longe e o seu estrondo podia ser ouvido a 100 léguas. Logo, o céu da Guatemala escureceu com nuvens carregadas de raios e relâmpagos. E choveu por muitos dias, enquanto o vulcão vomitava fogo.

No canto vigésimo terceiro, todos os nomes próprios iniciam-se com letras minúsculas. Nele o poeta descreve as ações de Pedrarias Dávila e de seus familiares, como se quisesse destacar a pequenez destes: “Pedrarias Dávila, depois que degolou ao capitão Francisco Hernandez, buscou de muitas formas aniquilar a província” (CARDENAL, 1994, p. 123).

Apocalipticamente o vulcão Momotombo retumbava “como trens dentro da Terra, o barulho podia ser ouvido de longe, como um tambor de guerra”. Todas as noites a Terra tremia. Um rio de fogo descia do vulcão e o lago subia. A água do lago tinha sabor de enxofre. As mulheres não pariam, e, se pariam, as crianças morriam. A praga descrita pelos chefes tribais tinha começado (CARDENAL, 1994, p. 141). O Momotombo seguia bramando e a água continuava subindo, “e a cidade maldita” ia afundando e afundando na água (CARDENAL, 1994, p. 141). Entretanto, este não foi o fim: no poema observamos que a cultura espanhola sobreviveu ao cataclisma, e seus representantes, a salvo, deram início a uma nova/velha sociedade. O fenômeno literário da reescrita, próprio da crítica pós-colonial, dá forma a textos literários que são lidos de “forma não unívoca”; eles são um contraponto à consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada, e de outras histórias nas quais atuam o discurso dominante” (BONICCI, 2000, p. 43).

Cardenal está com 87 anos e continua escrevendo e militando, segundo ele, contra o “Partido Sandinista corrompido”, que ascendeu ao poder.

## Referências

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 4. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BONICCI, Thomas. **O Pós-colonialismo e a Literatura**: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CARDENAL, Ernesto. **El estrecho dudoso**. Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1994. (Colección Visor de Poesia)
- CASTANTE, Francisco Rodríguez. La cartografía Centroamericana de *El Estrecho Dudoso* de Ernesto Cardenal. **Revistas Comunicación**, Costa Rica, ano 28, v. 16, n. 1, p. 29-33, 2007.
- FLORESCANO, Enrique. A conquista e a transformação da história indígena. In: BONILLA, Heráclio; (Org). **Os conquistados**: 1492 e a população indígena das Américas. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GADEA, Mantilla. **O ilusório canal**. La prensa. Disponível em <<http://www.laprensa.com.ni/2012/07/03/voces/107129>>, acesso em 03 de jul de 2012.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MOYA, Daniel Rodríguez. **Antología**: La poesia del siglo XX em Nicaragua. Madrid: La Estafeta del Viento, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. 3. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VARGAS, Germán Romero. **História de Nicaragua**. 2. ed. Manágua, Hispamer, 2011.

## O LIRISMO NO ESPELHO

Ana Maria Quirino

Instituto Federal do Espírito Santo

anamaria@ifes.edu.br

Manifestações poéticas de lirismo ocorrem desde a Antiguidade clássica, por meio dos ditirambos, elegias, odes, epitalâmios e outros tipos de poemas de expressão do sentimento. A caracterização da lírica como gênero, no entanto, ao lado do drama e da narrativa, só vai ocorrer, de forma sistematizada, a partir do século XVII.

Já nos primeiros textos teóricos sobre o estudo dos gêneros, a lírica é definida como expressão subjetiva, um gênero particular do poeta, associado ao tempo presente. Paz (1990, p. 64) conceitua a própria poesia como “búsqueda de un aqui y de un ahora”.

O formalismo russo associa o gênero lírico à função emotiva da linguagem e, de um modo ou de outro, o lirismo sempre está associado ao mundo subjetivo das emoções, da memória, da confissão, enfim, à presença de uma primeira pessoa poética (expressão pessoal), embora a expressão lírica independa de uma figuração do “eu”.

Ao analisar o caso específico da poesia lírica, Salete de Almeida Cara afirma:

A situação sempre foi mais ou menos a seguinte: a poesia nunca gostou dos esquemas classificatórios, já que sua natureza não se presta a encaixes dóceis em modelos previamente constituídos. A teoria, no entanto, sempre preferiu trabalhar em cima de amplos esquemas, o que parece facilitar seu trabalho. (Cara, 1989, p. 5)

Mais adiante, a autora conclui:

É desta perspectiva histórica, com olho na tensão entre propostas teóricas e concomitante prática poética, que deve ser enfrentada a questão do *sujeito da (na) poesia* de expressão pessoal, o *sujeito lírico*: do “ego” racionalista da poesia clássica, passando pelo subjetivismo romântico e chegando ao sujeito da poesia moderna quando, assumindo a diferença entre o “eu” real do poeta e o “eu” que aparece no poema, o conceito de *sujeito lírico* se amplia. (Cara, 1989: 7 - grifos da autora).

O lirismo moderno vai se deparar com o poeta como um homem na multidão. As oportunidades de recolhimento e de reflexão solitária são raras. O modernismo é expressão artística urbana. Por isso, o conceito de lirismo como expressão pessoal, confessional, solitária passa por uma significativa transformação. A grande cidade na qual vive o poeta moderno não lhe reserva tempo ou espaço para a meditação individual. O espaço urbano, com sua diversidade de paisagens, fragmenta os ambientes e gera manifestações artísticas também fragmentadas.

Em capítulo dedicado ao estudo de Baudelaire, Friedrich (1978, p. 423) apresenta o conceito de modernidade relacionado ao “mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens.” A poesia lírica não sai ilesa.

O poeta moderno é essencialmente urbano e, por isso, perde a aura de ser único, eleito, solitário. A poesia lírica perde, com isso, a possibilidade de ser encarada como expressão confessional de um sujeito empírico. Friedrich (1978, p. 36) afirma que

com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido de que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores.

Segundo o autor, “Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal” (Idem, p. 37).

A lírica moderna não pode ser entendida como expressão autobiográfica, pois sua tendência é desvincular-se dos autores. Como afirma Cara (1989: 47): “Na poesia moderna, o sujeito explicitado como “eu” *não* se refere a uma pessoa particular. A poesia *não* alimenta nenhuma ilusão de ser um armazém de emoções reais” (grifos da autora).

Na poesia lírica moderna, a capacidade de trabalhar a linguagem em todas as suas potencialidades cria um sujeito poético que, de muitos modos, não corresponde ao poeta como entidade civil. Como afirma Octavio Paz (1990: 157): “La voz del poeta es y no es suya”. Também afirma o poeta-crítico mexicano: “La voz poética, la ‘otra voz’, es mi voz. El ser del hombre contiene ya ese otro que quiere ser” (Idem, p. 180).

Tendo claro, então, que a voz que aparece no poema lírico não corresponde, necessariamente, à voz do poeta, mas a de uma *persona*, fruto de criação artística, é nosso objetivo analisar cinco poemas de autores brasileiros modernos que posicionaram o eu lírico diante da própria imagem ao espelho. Quais as reações possíveis diante desse objeto tantas vezes considerado mágico? Admiração, nostalgia, melancolia, surpresa, espanto, autocensura, incômodo, encontro do outro, embate com o duplo.

No ensaio *Sobre os espelhos*, Umberto Eco (1989), retomando Lacan, lembra como se dá o primeiro contato da criança com o espelho: “Entre os seis e oito meses, a criança se defronta com a própria imagem refletida no espelho. Numa primeira fase confunde a imagem com a realidade, numa segunda fase percebe tratar-se de uma imagem, numa terceira, compreende que a imagem refletida é a sua. Nesse estado de júbilo, a criança reconstrói os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo, mas o corpo é reconstruído como alguma coisa de externo...” (Eco, 1989, p. 12), estágio que só é superado quando o sujeito adquire o sistema simbólico, ou seja, a linguagem verbal.

O autor desfaz a idéia do senso comum de que o espelho apresenta imagens invertidas. Afirma que, na verdade, é o observador que, “por identificação, imagina ser o homem dentro do espelho”, o outro, portanto, esquecendo que o espelho não tem um dentro. Este outro é que veria a tal imagem invertida. Cria-se uma espécie de “divergência entre percepção e juízo”. Mas o espelho “registra aquilo que o atinge da forma como o atinge”. “Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem – diante do espelho – perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude”. “(...) o espelho não interpreta os objetos” (Eco, 1989, p. 17).

No poema *Retrato*, criação de Cecília Meireles, o eu lírico faz essa constatação.

Eu não tinha este rosto de hoje  
Assim calmo, assim triste, assim magro,  
Nem estes olhos tão vazios,  
Nem o lábio amargo.



Eu não tinha estas mãos sem força,  
Tão paradas e frias e mortas;  
Eu não tinha este coração  
Que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança  
Tão simples, tão certa, tão fácil:  
– Em que espelho ficou perdida  
A minha face?  
(Meireles, 1972, p. 63-4)

Ora, o que se espera do espelho? Em geral, que ele reflita a nossa imagem, de preferência, que corresponda exatamente à imagem que fazemos de nós mesmos. Surpresas não são bem vindas. Lembremos a rainha má do conto infantil *Branca de neve e os sete anões*. Ela esperava que, diante da pergunta pela mulher mais bela, o espelho desse sempre a mesma resposta, e torna-se irada quando ele aponta outra que não ela como a portadora da maior beleza. O eu lírico do poema *Retrato* não enraivece quando o espelho mostra um rosto “desconhecido”, mas entristece, constata que não percebera a mudança ocorrida, mesmo que ela fosse previsível: “Tão simples, tão certa, tão fácil”. Mas a imagem do espelho é sempre presente e exige a presença do ser que deseja ser refletido. A pergunta final do poema aponta para a impossibilidade de uma resposta.

Umberto Eco afirma que a “relação entre objeto e imagem é a relação entre duas presenças, sem nenhuma mediação” (Eco, 1989, p. 25).

O espelho não guarda uma imagem que não está diante dele. Ferreira Gullar retrata bem esse fato no poema *Ovni*:

Sou uma coisa entre coisas  
O espelho me reflete  
Eu (meus  
olhos)  
reflito o espelho  
Se me afasto um passo  
o espelho me esquece:  
- reflete a parede  
a janela aberta

Eu guardo o espelho  
o espelho não me guarda  
(eu guardo o espelho  
a janela a parede  
rosa  
eu guardo a mim mesmo  
refletido nele):  
sou possivelmente  
uma coisa onde o tempo  
deu defeito  
(Gullar, 1991, p. 303-4)

O eu lírico e sua imagem no espelho são o duplo de um mesmo ser. Mas ele percebe que a relação especular não é perfeita, cabendo a ele “guardar a si mesmo”, com a consciência de ser, possivelmente, “uma coisa onde o tempo deu defeito”.

O mirar-se no espelho remete-nos ao mito de Narciso, considerado um patrimônio universal por traduzir características do ser humano, não importando a cultura a qual pertença.

O ato de mirar-se nas águas da fonte e contentar-se sobremaneira com a própria imagem fez de Narciso um dos arquétipos atemporais do homem, por representar metaforicamente um comportamento tipicamente humano. À ninfa Eco só restou o papel de companheira nunca vista a quem cabe apenas repetir o que o amado diz.

Freud utilizou esse mito para sistematizar um dos aspectos do comportamento humano, e podemos dizer que o narcisismo é uma teoria basilar da psicanálise, dela derivando o estudo das neuroses. A libido afasta-se do mundo e concentra-se no ego. A atitude principal do narcisista é tratar o próprio corpo como se ele fosse o corpo de um objeto sexual, incluindo aí a contemplação, o afago, a carícia. É importante diferenciar narcisismo de auto-erotismo, pois este é instintivo enquanto aquele faz parte do necessário desenvolvimento do ego.

O narcisismo é, segundo Freud, uma perversão, exceto nos casos em que se configura como forma de resistir à influência. Nesse caso, caracteriza-se como instinto de autopreservação, comum a todo ser vivo.

A psicanálise freudiana considera que existem duas manifestações do narcisismo: o narcisismo primário e normal, e o narcisismo secundário que, em alguma época da vida, se superpõe àquele, o qual é obscurecido por diversas influências. Para explicar o que seria o primeiro, Freud afirma: “Dizemos que um ser humano tem originalmente dois objetos sexuais – ele próprio e a mulher que cuida dele – e ao fazê-lo estamos postulando a existência de um narcisismo primário em todos...” (Freud, 2006, p. 95). Esse tipo de narcisismo é tipicamente infantil, mas pode retornar em qualquer época da vida, por exemplo, quando adultos se tornam pais. Diante do filho, o adulto se infantiliza bem como deposita nele metas e ideais próprios.

Uma das construções do narcisismo infantil é o ego ideal, recurso usado pelo adulto para retornar a uma suposta perfeição de valor já perdida. Tal recurso funciona como um escape em situações nas quais pode ocorrer a repressão. Nesse caso, é interessante retomar as palavras de Freud: “(...) a autoestima depende intimamente da libido narcisista” (Freud, 2006, p. 104).

Para tratar do narcisismo, Freud enfatiza o papel do amor, no sentido da escolha de um objeto a quem dirigir a libido. Ele afirma que “a finalidade e satisfação em uma escolha objetal narcisista consiste em ser amado” (Freud, 2006, p. 104). Afirma ainda que, ao amar, o indivíduo “priva-se, por assim dizer, de uma parte de seu narcisismo, que só pode ser substituída pelo amor de outra pessoa por ele” (Freud, 2006, p. 105).

Para Lacan, “O ser humano não vê sua forma realizada, total, a miragem de si mesmo, a não ser fora de si” (Lacan, 1986, p. 164). A imagem, no entanto, não é o real. O que é buscado, enfim, é o ego ideal, criado para autoproteção. Narciso depara-se, afinal, com um duplo. Ele é ele mesmo e seu outro. Ao mirar-se na fonte, Narciso percebe-se como sujeito e como o outro. O outro refletido, afinal, atesta a existência do eu. O outro espelha o eu e representa, segundo Rosset (1988), a origem do eu, este sim, um duplo. Ocorre que o duplo, criado como forma de autopreservação e perspectiva de eternidade, às vezes parece adquirir vida própria, provocando um desequilíbrio inesperado.

Ao mirar-se no outro/espelho, o sujeito poético busca a própria imagem nos olhos do outro, pois o espelho, além de proporcionar uma visão do mundo, permite que cada um se

veja como os outros o veem. A busca do outro revela-se, então, como busca da própria subjetividade e, nesse aspecto, buscar o outro é buscar a si mesmo.

Em *O velho do espelho*, de Mario Quintana, o eu lírico depara-se com um outro, seu velho conhecido, seu próprio pai, de quem ele adquiriu características sem se dar conta do processo.

Por acaso, surpreendo-me no espelho: quem é esse  
Que me olha e é tão mais velho do que eu?  
Porém, seu rosto é cada vez menos estranho...  
Meu Deus, meu Deus... Parece  
Meu velho pai – que já morreu!  
Como pude ficarmos assim?  
Nosso olhar – duro – interroga:  
“O que fizeste de mim?!”  
Eu, pai?! Tu é que me invadiste,  
Lentamente, ruga a ruga... Que importa? Eu sou, ainda,  
Aquele mesmo menino teimoso de sempre  
E os teus planos enfim lá se foram por terra.  
Mas sei que vi, um dia – a longa, a inútil guerra! –  
Vi sorrir, nesses cansados olhos, um orgulho triste...  
(Quintana, 2006, p. 55)

Como no poema de Cecília, aqui também temos a impressão de que uma lacuna de tempo separou um momento no passado do momento em que o eu lírico se coloca diante do espelho. No verso “Como pude ficarmos assim?!”, o uso da primeira pessoa, ora no singular (pude), ora no plural (ficarmos), denuncia a fusão eu/outro, numa simbiose impossível de ser desfeita. Mas o eu lírico também constata que, não obstante o velho refletido no espelho, “Eu sou, ainda,/ Aquele mesmo menino teimoso de sempre”.

A imagem refletida é um intruso que, de algum modo, nos mostra como nos veem os outros. Segundo Freud, quando o narcisismo primário, caracterizado pelo amor-próprio ilimitado, é superado, o duplo inverte seu aspecto: “Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte.” (Freud, 2006, p. 252) O espelho/fonte representa a fronteira entre o simbólico e o imaginário e não pode concretizar o real, mas tão somente, num primeiro momento, manifestar a invenção do ego ideal.

No poema *Ao espelho*, Rubem Braga, em um de seus raros textos em versos, posiciona o eu lírico diante do espelho e fala com a imagem refletida. O encontro com o duplo traz decepção e provoca uma tentativa malograda deste de fugir do olhar inquiridor. Como poderia a imagem refletida desviar os olhos do ser que se mira no espelho? Ou o contrário, se os movimentos são simultâneos?

Tu, que não foste belo nem perfeito,  
Ora te vejo (e tu me vês) com tédio  
E vã melancolia, contrafeito,  
Como a um condenado sem remédio.

Evitas meu olhar inquiridor  
Fugindo, aos meus dois olhos vermelhos,  
Porque já te falece algum valor  
Para enfrentar o tédio dos espelhos.

Ontem bebeste em demasia, certo,

Mas não foi, convenhamos, a primeira  
Nem a milésima vez que hás bebido.

Volta portanto a cara, vê de perto  
A cara, tua cara verdadeira,  
Oh Braga envelhecido, envilecido.

(Braga, 1993)

Observa-se uma mistura de papéis. Passa-se uma descompostura. Mas quem dá e quem recebe a bronca? Na segunda estrofe confundem-se o eu lírico e o outro. Quem está inquirindo? Em quem já “falece algum valor/ para enfrentar o tédio dos espelhos”? A constatação final reúne as duas faces num mesmo ser, nomeado um “Braga envelhecido, envilecido”.

Em Ferreira Gullar, o outro é um conceito especular. A busca da outridade traduz-se na busca do próprio sujeito. Em *O espelho do guarda-roupa*, o eu lírico fala ao espelho:

e te bebi  
sem o saber te bebi e te trago  
entalado  
de um ombro a outro  
dentro de mim  
e dóis e ameaças  
estalar  
(Gullar, 1991, p. 297-8)

O espelho está dentro do sujeito poético, impedindo-o de isolar-se, ao mesmo tempo em que o obriga a olhar para dentro de si. O efeito do espelho é unir o eu e o outro.

Na terceira parte do poema citado, o sujeito poético reconhece o desconforto de “carregar um espelho”, pois a imagem refletida não é perfeita, não contém todos os elementos. Ao mesmo tempo em que o espelho reflete a vida e as coisas simples, deixa de reter a essência dessas coisas.

Carregar um espelho  
é mais desconforto que vantagem:  
a gente se fere nele  
e ele  
não nos devolve mais do que a paisagem  
  
Não nos devolve o que ele não reteve:  
o vento nas copas  
o ladrar dos cães  
a conversa na sala  
barulhos  
sem os quais  
não haveria tardes nem manhãs  
(Gullar, 1991, p. 298)

Por ter “bebido” o espelho, o sujeito poético, embora consciente de que a imagem especular não seja tradução perfeita do ser refletido, está imbuído da missão de refletir o outro. Nesse aspecto, Octavio Paz (2006) defende que a própria poesia é criação do homem pela imagem, é experiência da outridade, pois nela o homem se nomeia outro e se torna ele mesmo e outro.

Ao mirar-se no outro/espelho, o sujeito poético busca a própria imagem nos olhos do outro. A busca do outro se revela, então, como busca da própria subjetividade e, nesse aspecto, buscar o outro é buscar a si mesmo.

Em resumo, para finalizar: o eu lírico de *Retrato*, de Cecília Meireles, se pergunta: “Em que espelho ficou perdida/ a minha face?”; em *Ovni*, de Ferreira Gullar (1991), há a constatação: “Se me afastar um passo/ o espelho me esquece.”; em *O velho do espelho*, de Mário Quintana, percebe-se uma descrença bem humorada: “...quem é esse/ Que me olha e é tão mais velho do que eu?”; em *Ao espelho*, de Rubem Braga, o eu lírico se depara com um duplo: “Ora te vejo (e tu me vês) com tédio”; em *O espelho do guarda-roupa*, de Ferreira Gullar, o eu-lírico incorpora o espelho ao próprio corpo com o intuito de refletir em si a imagem do outro. Em todos os poemas estudados, o espelho extrapola, e muito, a simples função de refletir o ser que se coloca a sua frente. A reflexão de e sobre si mesmo reforça a desigualdade entre o ser que reflete e o que é refletido, reiterando uma posição de desajuste com o mundo e com o tempo.

## Referências

- BRAGA, Rubem. *Livro de versos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- CARA, Salette de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Edição Standard brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Vol. XIV.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- LACAN, Jacques. *O seminário livro 1*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Companhia José Editora, 1972.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira – El poema. La revelación poética. Poesia e historia*. 3. ed. 7. reimpresión. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica S.A, 1990.
- QUINTANA, Mario. *Quintana de bolso: Rua doa cataventos & outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

## RAUL SEIXAS E PAULO COELHO: UMA PARCERIA ALTERNATIVA

**Adriana Pin**

Instituto Federal do Espírito Santo (IFES)

adrianapin@ifes.edu.br

### 1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que a escrita de Paulo Coelho é, ainda, muito refutada, no Brasil, sendo localizada como subliteratura. Os argumentos, geralmente utilizados, baseiam-se na linguagem e temática, considerando a sintaxe da narrativa coelhiana repleta de problemas, cuja abordagem traz sempre o esoterismo como fórmula.

Que sua linguagem não é predominantemente culta e que os seus textos são direcionados a um público menos intelectualizado, isso é notório e até o próprio escritor sabe. Contudo, seus livros são lidos em todo o mundo, cujos leitores são variados. A obra é recebida de forma mais positiva, na Europa e nos Estados Unidos, por exemplo. Boa tradução? Talvez. Intervenção da indústria cultural? Sim, mas isso não é determinante, pois os leitores não são tão ingênuos assim.

É preciso investigar com cuidado essa recepção, buscando delinear o perfil desse leitor, compreendendo a identificação deste com a narrativa de Paulo Coelho, bem como entender as diferenças que existem entre a crítica daqui e a do exterior. Entender essa escrita e sua recepção é compreender o próprio contexto onde ela é produzida. E tomar como parâmetro os cânones literários e decidir o que deve ser lido ou não, com base em uma estética convencional, parece não ser o melhor itinerário.

### 2 ANÁLISE DE CANÇÕES DA PARCERIA RAUL SEIXAS E PAULO COELHO

*“Se você não está dentro da Sociedade Alternativa, a Sociedade Alternativa sempre esteve dentro de você.” (Raul Seixas)*

Na condição de “metamorfose ambulante”, Raul Seixas, ao longo da sua carreira, apresenta várias faces e performances. Após a fase inicial, a qual vivenciou no grupo *The Panthers*, Raul compõe suas canções com base na ideologia da Sociedade Alternativa, filosofia baseada nos escritos do ocultista e esotérico britânico Aleister Crowley. Chamado também de bruxo, Crowley nasceu na Inglaterra em 1875 e é considerado um dos maiores estudiosos no assunto. A obra que mais se destaca é *O Livro da Lei*, publicado no Brasil em 1976 e misteriosamente retirado de circulação. Considerado destruidor, maligno, perigoso..., Crowley escandalizou sua época, fato que contribuiu para a divulgação da sua obra, a qual traz como tema a “Lei de Thelema”: “Faze o que tu queres, há de ser tudo da Lei”.

Liberdade ampla, sem limites... Sem saber muito bem o que era a tal “sociedade”, Raul Seixas difundiu essa ideologia a partir de 1971, com o lançamento do segundo LP, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*. Os *shows* eram verdadeiros espetáculos teatrais, destacando-se as performances de Raul Seixas.

Analisar uma canção enquanto performance evita perguntas sobre o que vem, ou o que deveria vir, primeiro, pois nessa perspectiva a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura, nem em alguma

origem primeva na história da humanidade ou na natureza humana. Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance. Nesse momento encantado da performance, *todos* os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais. E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são *todos* facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido. (FINNEGAN, 2008, p. 24.)

Texto, música e performance transformam-se em amálgama, em Raul Seixas, adquirindo um tom irreverente. São inseparáveis, característicos do artista, até o final da sua carreira, mesmo recortada por algumas mudanças. Ocorre, posteriormente, uma intensificação dessa ideologia ao conhecer Paulo Coelho, em 1973, o qual era redator da revista “A Pomba”. A parceria consolida-se e Raul lança o LP “*Krig-Ha, Bandolo!*”. Divulgando o LP, nos *shows*, são distribuídos gibis-manifesto, difundindo a Sociedade Alternativa. Curioso que, ao ser perguntado a respeito da concepção de tal sociedade, Raul demonstrava não ter uma ideia a respeito, pois essa era a proposta: liberdade ideológica.

Ao lançar o LP *Gita* (em hindu: “Canção de Deus), em 1974, ocorre uma afirmação da Sociedade Alternativa nos meios de comunicação, solidificando-se com os LP's posteriores: *Novo Aeon* ((1975) e *Há dez mil anos atrás* (1976). Contendo uma temática esotérica, as canções transmitem a ideologia da Sociedade Alternativa, construída pela parceira de Raul Seixas e Paulo Coelho. Nota-se que os elementos encontrados na narrativa coelhiana são similares aos das canções, fazendo com que aquela, anos depois, desse continuidade aos ideais destas. A seguir, serão apresentadas e analisadas três canções de Raul Seixas, identificando-se elementos comuns aos da narrativa do Mago Coelho.

## 2.1 GITA (LP “GITA”)

- Eu que já andei pelos quatro cantos do mundo  
procurando, foi justamente num sonho que Ele  
me falou:

Às vezes você me pergunta  
Por que é que eu sou tão calado,  
Não falo de amor quase nada,  
Nem fico sorrindo ao teu lado.

Você pensa em mim toda hora.  
Me come, me cospe, me deixa.  
Talvez você não entenda,  
Mas hoje eu vou lhe mostrar.

Eu sou a luz das estrelas;  
Eu sou a cor do luar;  
Eu sou as coisas da vida;  
Eu sou o medo de amar.

Eu sou o medo do fraco;  
A força da imaginação;  
O blefe do jogador;

Eu sou!... Eu fui!... Eu vou!...

Gita! Gita! Gita!  
Gita! Gita!

Eu sou o seu sacrifício;  
A placa de contra-mão;  
O sangue no olhar do vampiro  
E as juras de maldição.

Eu sou a vela que acende;  
Eu sou a luz que se apaga;  
Eu sou a beira do abismo;  
Eu sou o tudo e o nada.

Por que você me pergunta?  
Perguntas não vão lhe mostrar  
Que eu sou feito da terra,  
Do fogo, da água e do ar!

Você me tem todo dia,  
Mas não sabe se é bom ou ruim.

Mas saiba que eu estou em você,  
Mas você não está em mim.

Das telhas eu sou o telhado;  
A pesca do pescador;  
A letra "A" tem meu nome;  
Dos sonhos eu sou o amor.

Eu sou a dona de casa  
Nos pegue pagues do mundo;  
Eu sou a mão do carrasco;  
Sou raso, largo, profundo.

Gita! Gita! Gita!  
Gita! Gita!

Eu sou a mosca da sopa  
E o dente do tubarão;  
Eu sou os olhos do cego  
E a cegueira da visão.

Eu!  
Mas eu sou o amargo da língua,  
A mãe, o pai e o avô;  
O filho que ainda não veio;  
O início, o fim e o meio.  
O início, o fim e o meio.  
Eu sou o início,  
O fim e o meio.  
Eu sou o início  
O fim e o meio.

[Composição: Raul Seixas e Paulo Coelho]

Tanto a letra como a melodia expressam uma aura de sonhos. A canção apresenta-se como uma revelação: [...] “foi justamente num sonho que Ele me falou” [...] – letra e melodia anunciam a grande mensagem. A temática do sonho vai se confirmar em outros versos, como: [...] “Dos sonhos eu sou o amor” [...]. Nessa esteira mística, notam-se referências ao vampirismo e à bruxaria: [...] “O sangue no olhar do vampiro/E as juras de maldição.” [...]; e ao Bem e o Mal: [...] Eu sou a vela que acende;/Eu sou a luz que se apaga;/Eu sou a beira do abismo;/Eu sou o tudo e o nada.” [...]. Há uma alusão ao símbolo “Yin-yang”, o qual traz as duas faces do ser humano: luz e escuridão, expressando-se a ideia de que o ser humano não é unilateral –totalmente bom ou ruim –, mas sim um amálgama disso. A sabedoria oriental aliada ao esoterismo permeiam as canções, em que o mistério, os segredos, o inalcançável pela razão constroem as letras e a melodia. Elementos similares serão notados na narrativa de Paulo Coelho, apontados, mais a frente, com base na obra *O demônio e a senhorita Prym*.

Sobre essa canção, ainda, percebe-se, na estrofe: [...] “Eu sou a dona de casa/Nos pegue pagues do mundo;/Eu sou a mão do carrasco;/Sou raso, largo, profundo.” [...], uma referência ao povo, representando as críticas que Raul fazia às estruturas arcaicas e limitadas de um Brasil “terceiro mundo”, no contexto dos anos setenta. A biografia do cantor e compositor mostra que havia uma grande identificação da classe popular com suas canções, o que hoje acontece com Paulo Coelho, seu antigo parceiro, em relação às narrativas.

[...] Campeão de vendas, figura implausível, ídolos das empregadas domésticas e das cocotas do píer, aprendiz de feiticeiro, *rocher*, demolidor e anarquista, Raul se firmou como um corpo estranho, incoerente e colorido, no uniforme cenário da música popular (digo, de massa) brasileira. (REVISTA ROCK, 1975, *apud* PASSOS, 2011, p. 29-30).

A essência da maioria das letras consistiam em perguntas e respostas à problemática existencial, buscando uma iluminação interior, ser essencialmente metafísico. Isso se dava não só pelo contato com a obra de Aleister Crowley, mas também porque Raul interessava-se muito por Filosofia. Lia Shopenhauer.

## 2.2 SOCIEDADE ALTERNATIVA (LP GITA)



Viva! Viva!	Viva A Sociedade Alternativa
Viva A Sociedade Alternativa	Han!...
(Viva! Viva!)	
Viva! Viva!	Mas se eu quero e você quer
Viva A Sociedade Alternativa	Tomar banho de chapéu
(Viva O Novo Aeon!)	Ou discutir Carlos Gardel
Viva! Viva!	Ou esperar Papai Noel
Viva A Sociedade Alternativa	Então vá!
(Viva! Viva! Viva!)	Faz o que tu queres
Viva! Viva!	Pois é tudo
Viva A Sociedade Alternativa...	Da Lei! Da Lei!
	Viva! Viva!
Se eu quero e você quer	Viva A Sociedade Alternativa
Tomar banho de chapéu	Viva! Viva!
Ou esperar Papai Noel	Viva A Sociedade Alternativa...
Ou discutir Carlos Gardel	
Então vá!	"-O número 666
Faz o que tu queres	Chama-se Aleister Crowley"
Pois é tudo	Viva! Viva!
Da Lei! Da Lei!	Viva! A Sociedade Alternativa
Viva! Viva!	"-Faz o que tu queres
Viva A Sociedade Alternativa...	Há de ser tudo da lei"
	Viva! Viva!
"-Faz o que tu queres	Viva! A Sociedade Alternativa
Há de ser tudo da Lei"	"-A Lei de Thelema"
Viva! Viva!	Viva! Viva!
Viva A Sociedade Alternativa	Viva A Sociedade Alternativa
"-Todo homem, toda mulher	"-A Lei do forte
É uma estrela"	Essa é a nossa lei
Viva! Viva!	E a alegria do mundo"
Viva A Sociedade Alternativa	Viva! Viva!
(Viva! Viva!)	Viva A Sociedade Alternativa
Viva! Viva!	(Viva! Viva! Viva!)...
(Composição: Raul Seixas / Paulo Coelho)	

É nítida, nas canções da parceria, a influência filosófica e mística. Em “Sociedade Alternativa”, nota-se o manifesto da sociedade de mesmo nome fundada pela parceria, caracterizando-se como um grito existencial. Na concepção de Raul Seixas: “Devemos ser revolucionários; dentro de nós deve operar uma profunda revolução psicológica para o encontro de si mesmo.”.

Na segunda estrofe da canção, há a presença do irracionalismo em favor da liberdade: “Faze o que tu queres”. Na narrativa *O demônio e a senhorita Prym*, a morte da personagem Berta revela a atitude irracional da aldeia, movida pela ambição. O irracionalismo é um elemento frequente tanto nas canções da parceria como na obra coelhiana. Outro elemento presente na canção em análise é a numerologia: “666”, ou seja, o número da besta, referindo-se ao discurso esotérico de Aleister Crowley. Nota-se esse elemento, também, na narrativa do mago.

### 2.3 EU NASCI HÁ DEZ MIL ANOS ATRÁS (LP *DEZ MIL ANOS ATRÁS*)

Um dia, numa rua da cidade, eu vi um velhinho                      sentado na calçada

Com uma cuia de esmola e uma viola na mão  
O povo parou pra ouvir, ele agradeceu as moedas  
E cantou essa música, que contava uma história  
Que era mais ou menos assim:

Eu nasci há dez mil anos atrás  
e não tem nada nesse mundo que eu não saiba  
demais (2x)

Eu vi cristo ser crucificado  
O amor nascer e ser assassinado  
Eu vi as bruxas pegando fogo pra pagarem seus  
pecados,  
Eu vi,  
Eu vi Moisés cruzar o mar vermelho  
Vi Maomé cair na terra de joelhos  
Eu vi Pedro negar Cristo por três vezes diante do  
espelho  
Eu vi,

Eu nasci  
(eu nasci)  
Há dez mil anos atrás  
(eu nasci há dez mil anos)  
E não tem nada nesse mundo que eu não saiba  
demais (2x)

Eu vi as velas se acenderem para o Papa  
Vi Babilônia ser riscada do mapa  
Vi conde Drácula sugando o sangue novo  
e se escondendo atrás da capa  
Eu vi,  
Eu vi a arca de Noé cruzar os mares  
Vi Salomão cantar seus salmos pelos ares  
Eu vi Zumbi fugir com os negros pra floresta  
pro quilombo dos palmares  
Eu vi,

Eu nasci  
(eu nasci)  
Há dez mil anos atrás  
(eu nasci há dez mil anos)  
E não tem nada nesse mundo que eu não saiba  
demais (2x)

Eu vi o sangue que corria da montanha  
quando Hitler chamou toda a Alemanha  
Vi o soldado que sonhava com a amada numa  
cama de campanha  
Eu li,  
Eu li os símbolos sagrados de Umbanda  
Eu fui criança pra poder dançar ciranda  
E, quando todos praguejavam contra o frio,  
eu fiz a cama na varanda

Eu nasci

(eu nasci)  
Há dez mil anos atrás  
(eu nasci há dez mil anos atrás)  
E não tem nada nesse mundo que eu não saiba  
demais  
não, não porque

Eu nasci  
(eu nasci)  
Há dez mil anos atrás  
(eu nasci há dez mil anos atrás)  
E não tem nada nesse mundo que eu não saiba  
demais  
Não, não

Eu tava junto com os macacos na caverna  
Eu bebi vinho com as mulheres na taberna  
E quando a pedra despencou da ribanceira  
Eu também quebrei e perna  
Eu também,  
Eu fui testemunha do amor de Rapunzel  
Eu vi a estrela de Davi brilhar no céu  
E praquele que provar que eu tou mentindo  
eu tiro o meu chapéu

(eu nasci)  
Eu nasci  
(há dez mil anos atrás)  
Eu nasci há dez mil anos atrás  
(e não tem nada nesse mundo que eu não saiba  
demais)

(Composição: Raul Seixas / Paulo Coelho)

Na primeira estrofe da canção, tem-se uma áurea de revelação encontrada em *Gita*. A figura do velhinho retrata o elemento “sabedoria”, também encontrado na obra de Paulo Coelho, por exemplo, a personagem Berta da narrativa *O demônio e a senhorita Prym*, apresentada como uma anciã sábia. O segredo é revelado: um homem que nasceu há dez mil anos – outro elemento característico das canções e das narrativas mencionadas. A canção apresenta uma temática religiosa e faz referência à bruxaria – o bem e mal como duas faces de um mesmo rosto. Na décima estrofe, nota-se o uso da Simbologia. Percebe-se, também, o místico desafiando a lógica:

Eu fui testemunha  
Do amor de Rapunzel  
Eu vi a estrela de Davi  
Brilhar no céu  
E pr'aquele que provar  
Que eu tô mentindo  
Eu tiro o meu chapéu...

### 3 ELEMENTOS DAS CANÇÕES DA PARCERIA ENCONTRADOS NAS NARRATIVAS COELHIANAS

#### 3.1 O LOCAL E O GLOBAL

Um dos elementos presentes na narrativa coelhiana é a abordagem da mutação vertical que o mundo vem sofrendo com a globalização. Em *O Demônio e a Srta. Prym*, Viscos é mais uma das tantas “aldeias” que sofrem com esse processo, na tentativa de manter sua cultura local, porém os próprios habitantes já não acreditam mais nisso.

Tentar manter as raízes na incerteza de que esse ato realmente valerá a pena? Será essa uma luta solitária? Entregar-se a mundialização da cultura? Para alguns, essas dúvidas podem ser amenas, quase imperceptíveis, vagarosas; para outros, grandes conflitos. É o que ocorre no romance em questão. Para boa parte dos moradores, era melhor deixar que o tempo ou alguém decidisse por eles o futuro de Viscos, enquanto continuavam com sua rotina, entretanto, para a personagem Chantal Prym, não. A mais jovem moradora daquele lugar, a qual trabalhava no único hotel que ali existia, vivencia os conflitos construídos pela narrativa, entre eles: o embate entre o Bem e o Mal; o local e o global; autocontrole e desequilíbrio.

A personagem Chantal Prym representa, na obra, esse novo momento em que se vive, de certa forma, em todo o mundo. Essa busca por um novo território também está presente em outras obras de Paulo Coelho, como *O Alquimista*, cujo personagem central sai de sua aldeia à procura de novas experiências, de novos lugares, pessoas diferentes..., entretanto, depois de vivenciar tudo isso, este volta para sua aldeia, pois descobre que sua essência está ali; o grande tesouro encontra-se em sua aldeia e ele precisou distanciar-se para achá-lo. O mesmo não acontece com Chantal Prym. Ela finalmente descobre que não quer viver em Viscos e vai embora, com seu tesouro. O tesouro, em *O Alquimista*, é da ordem dos valores, representando a procura e o encontro da verdade na existência humana; o tesouro, em *O Demônio e a Srta. Prym*, é de ordem material, concreta: onze barras de ouro. Considerando que *O Alquimista* foi publicado pela primeira vez em 1988, e *O Demônio e a Srta. Prym*, em 2000, doze anos de diferença, pode-se compreender, possivelmente, as posturas diferentes dos personagens, representando as mudanças ocorridas com a globalização.

Já na primeira metade do século XX, como uma primeira leitura, Adorno previa

indícios do que seria a globalização, no sentido de uma homogeneização:

A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço. As sedes decorativas das administrações e das exposições industriais são pouco diferentes nos países autoritários e nos outros. Os palácios colossais que surgem por toda a parte representam a pura racionalidade sem sentido dos grandes cartéis internacionais a que já tendia a livre iniciativa desenfreada, que tem, no entanto, os seus monumentos nos sombrios edifícios circundantes – de moradia ou de negócios – das cidades desoladas. Por sua vez, as casas mais velhas em torno ao centro de cimento armado têm o aspecto de *slums* (favelas), enquanto os novos bangalôs às margens das cidades cantam (como as frágeis construções das eiras internacionais) louvores ao progresso técnico, convidando a liquidá-las, após um rápido uso, como latas de conserva. Mas os projetos urbanísticos que deveriam perpetuar, em pequenas habitações higiênicas, o indivíduo como ser independente, submetem-no ainda mais radicalmente à sua antítese, o poder total do capital. (ADORNO, 2002, p. 7-8).

Adorno parece prever as diferenças sociais globais com a transnacionalização da economia e da cultura, as quais iriam aumentar em larga proporção no contexto do pós-guerra, desafios para o século XXI.

À primeira vista, a globalização pode apresentar um caráter homogeneizador, entretanto, o fato desta envolver várias nações faz com que haja diferenças na sua estrutura. Diferenças estas que, às vezes, traduzem-se como desigualdades:

O processo de globalização, portanto, não parece produzir a uniformidade cultural. Ele nos torna, sim, conscientes de novos níveis de diversidade. Se existir uma cultura global, seria melhor concebê-la não como uma cultura comum, mas como um campo no qual se exerçam as diferenças, as lutas de poder e as disputas em torno do prestígio cultural. (FEATHERSTONE, 1997, p. 31)

A partir da segunda metade do século XX, a comunicação de massa se submete ao controle do lucro, ocorrendo a intervenção da indústria cultural. O cidadão agora se interessa em “alcançar qualidade de vida”, em detrimento a representar uma causa, uma opinião pública. O sonho da modernidade – o bem-estar para todos – sofreu um corte ocasionado pela globalização, em que nem todos têm direitos aos bens de consumo, ficando a produção e distribuição destes novamente restritos às elites.

### 3.2 O BEM E O MAL, SONHOS, ALQUIMIA, BRUXAS E SABEDORIA ÁRABE

Essa temática (O Bem e o Mal), tão comum em obras literárias, é abordada na obra de forma explícita, sendo um elemento corrente na narrativa coelhiana. A personagem Berta representa a voz da sabedoria, ainda que muitos na aldeia a chamem de bruxa, por causa de seus poderes psíquicos. Outra personagem em condição similar é o árabe Ahab, o qual transformou o lugar, tornando-o um ambiente exemplar. Sabedoria árabe e alquimia/bruxaria – elementos explorados, também, na prosa de Paulo Coelho. Apesar de haver um padre na aldeia, poucos frequentam as celebrações, conservando, ainda que de forma velada, as tradições religiosas da antiga civilização celta. Esse mistério que perpassa suas histórias, uma aura mística, tramas além do cotidiano convencional move o seu texto, envolvendo o leitor.

O desfecho da narrativa tem como origem o último sonho de Chantal Prym, em que

seu anjo a orienta. Por meio do sonho, a resolução do grande conflito gerado pelo estrangeiro surge do inconsciente. Após outros sonhos, o último destes sugere um forte argumento, constituído de racionalismo.

### 3.3 NUMEROLOGIA, SIMBOLOGIA, SEGREDOS E IRRACIONALISMO

Um aspecto peculiar desta obra é a mística que há em torno dos números, construindo toda uma simbologia. A aldeia tem sete dias para decidir o que fazer diante da proposta do estrangeiro. O sete é o número místico por excelência. Ele usufrui de uma série de privilégios, não apenas entre os ocultistas como também em todas as religiões e seitas, das mais primitivas as mais modernas. A obra *O Demônio e a Senhorita Prym* representa a conclusão da trilogia "E no sétimo dia", seguindo *Na margem do rio Piedra eu sentei e chorei* (1944) e *Veronika decide morrer* (1998). O número três (TRÊS, 2011, p.), para a Numerologia, é mágico e misterioso. São 281 ( $2+8+1= 11$ ) habitantes, em Viscos, em busca das onze barras de ouro. O número onze, na Numerologia, representa o poder. Finalmente, o ano da publicação da obra: 2000 – virada do milênio, tempo de mudanças no mundo.

Interessante observar os esconderijos das barras de ouro. As dez, o estrangeiro esconde-as em uma formação rochosa, em forma de águia. A outra, eles a enterra num buraco em forma de Y. Considerando a simbologia como forte elemento da narrativa coelhiana, é possível interpretar o primeiro esconderijo como uma opção para os habitantes de Viscos, uma vez que as dez barras são direcionadas a eles: o acesso ao poder por meio do assassinato ou uma evolução espiritual, o que aconteceria caso eles não cometessem o assassinato. De acordo com o dicionário de símbolos, a águia (ÁGUIA, 2011, p. 1) representa tanto o desejo de poder quanto elevação espiritual. Quanto ao segundo esconderijo, este tem formato de Y. Segundo a filosofia chinesa, o símbolo "yin-yang" (YIN-YANG, 2011, 1) representa o princípio da dualidade: yin – o princípio passivo, noturno, escuro, frio; yang – o princípio ativo, diurno, luminoso, quente. Diante desse esconderijo, Chantal Prym tem dois caminhos: o do Bem e o do Mal. Na visão do estrangeiro, "o Bem e o Mal têm a mesma face; tudo depende apenas da época em que cruzam o caminho de cada ser humano". (COELHO, 2000, p. 50)

Chantal Prym, na narrativa, convoca nove mulheres para examinarem as barras de ouro. Para a Numerologia (NOVE, 2011, p.1), o número nove significa "[...] o número da iniciação: assinala o fim de uma fase de desenvolvimento espiritual e o início de outra fase superior." E é isso que acontece, nesse ponto da narrativa, com a cidade de Viscos.

Os segredos que delimitam a narrativa e suas conseqüentes revelações tornam a escrita de Paulo Coelho interessante e singular para seu leitor. A trama é recortada por omissões que criam um certo suspense, movendo a curiosidade do leitor página a página.

O primeiro segredo: Quem é o estrangeiro? A identidade revelada é falsa, causando surpresa e mais curiosidade. O que ele veio fazer em Viscos? Intencionalmente, a proposta "absurda" é revelada aos poucos, provocando novamente o estarrecimento. Interessante notar que o passado de Viscos (o legislador Ahab, as tradições dos celtas) é revelado paralelamente à identidade do estrangeiro, possivelmente com a intenção de mostrar que as pessoas podem evoluir e tornarem-se melhores, no âmbito espiritual. O passado do estrangeiro parece tentar justificar a estupidez dos seus atos, como se fosse um meio para aliviar a dor que sente pela perda da esposa e filhas.

O segundo segredo: Revelada a proposta à Chantal Prym e à aldeia, o que acontecerá? Alguém cometerá um assassinato? Quem irá morrer? O que fará Chantal Prym? Com o que sonhou? Novas surpresas são reveladas.

Finalmente, o terceiro e último segredo: A atitude de Chantal Prym, de certa forma inesperada, muda o curso da história. Ela assume uma posição de controle, conseguida por seu autocontrole, e salva Berta da morte. Os argumentos que utiliza são racionais, lógicos, convencendo a aldeia que, naquele momento, parecia ter perdido a razão. A jovem evita um crime hediondo e torna-se uma heroína, mas sem áurea, pois lucra (e como lucra) com seu êxito.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidencia-se, neste trabalho, a influência que as canções compostas pelos parceiros Raul Seixas e Paulo Coelho exerceram na narrativa deste, com um intervalo considerável de tempo. A obra de Paulo Coelho dá continuidade (com um estilo próprio, é claro, e “conectado” ao seu tempo).

Apesar de toda reserva de sua recepção, alguns críticos tentam entender a grande aceitação do leitor em relação à obra, tanto aqui no Brasil, como no mundo. Não se pode reduzir essa expressão ao resultado de uma mera produção da indústria cultural. Sua intervenção existe, de fato, entretanto reduzir essa discussão parece não ser o melhor caminho.

Para Bordieu, quando um estilo atinge a perfeição às mãos dos agentes criadores que esgotam as possibilidades de uma arte de inventar herdada, segue-se um período de ruptura, no qual uma nova arte de inventar é criada e com ela uma nova gramática gerativa das formas, deslocada das tradições estéticas em vigor em sua época ou grupo social, ou seja, o habitus. Para que um ovo habitus seja instaurado a partir daquela mudança estilística e passe a gerar poder simbólico a um determinado grupo, é necessário que aquele grupo seja bem sucedido em modificar seus modos de percepção e dominar os novos códigos e competências artísticas. Contudo, o processo é lento, e em períodos de ruptura é muito comum que obras produzidas com novos códigos sejam ainda por algum tempo percebidas e avaliadas sob os mesmos códigos e instrumentos de percepção contra os quais elas foram criadas. (BUDÁSZ, 2009, p. 49.)

É possível que a obra do mago não se inscreva no tempo e daqui há alguns anos mergulhe no anonimato, ou não. Talvez esteja surgindo uma nova maneira de se fazer literatura. Adentrando a própria historiografia literária, nota-se que a decadência de um período literário era causada por um novo período, trazendo inovações na linguagem, estrutura e temática, as quais sempre causaram estranhamento e rejeição, no princípio, e posteriormente firmaram-se como arte.

Analisar a obra coelhiana à luz da teoria e crítica que a recebem com reserva parece não ser a melhor alternativa, pois para entendê-la é necessário tomar o caminho contrário ao do parâmetro dos cânones. Compreender o universo desses leitores, sua condição histórica pode ser um começo de uma longa análise, que requer cuidado e desejo de se conhecer o próprio tempo.

#### Referências

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.  
 ÁGUIA. In: GUEDES, G. Norma culta. 2007. Disponível em  
 <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br.htm>> Acesso em: 29 set. 2011.

- BUDÁSZ, R. "Música e cultura". In: **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas**. Goiânia: ANPPOM, 2009.
- COELHO, P. **O alquimista**. São Paulo: Gold, 2007.
- COELHO, P. **O demônio e a senhorita Prym**. São Paulo: Objetiva, 2000.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio nobel/SESC, 1997.
- FINNEGAN, R. "O que vem primeiro: o texto, a música ou a *performance*?" In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: FAPERJ; 7 Letras, 2008.
- O MISTÉRIO DO NÚMERO TRÊS. In: Mr. Tlaloc. S.l., s.n., 2007. Disponível em: <[http://www.wingdings.com.br/artigo\\_misterio\\_do\\_numero3.htm](http://www.wingdings.com.br/artigo_misterio_do_numero3.htm)> Acesso em: 28 set. 2011.
- O número nove. In: Simbologia sagrada. S.l., s.n., s.d. Disponível em: <<http://www.numerologo.com.br.htm>> Acesso em: 29 set. 2011.
- PASSOS, S. **Raul por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2011. YIN-YANG. 2006, s.l., s.n. Disponível em <<http://www.dicionarioinformal.com.br.htm>> acesso em 29 set. 2011.

## **“DIREITOS, DIREITOS, HUMANOS À PARTE”: A VIDA NO ANDAR DE BAIXO EM VERSOS DE NICOLAS BEHR**

**Leandra Postay**

Universidade Federal do Espírito Santo

leandra.postay@hotmail.com

independen  
te  
men  
te  
de quem  
te  
men  
te  
tens o  
de  
ver  
de outra ver  
dade de  
fender

(Glauco Mattoso)

Os anos de regime militar no Brasil estabeleceram profundas transformações em diversos âmbitos do cenário nacional. Os direitos políticos dos cidadãos, o respeito à universidade como centro intelectual, a livre manifestação, o amparo legal que impedia a violação física e psicológica de suspeitos foram algumas das áreas afetadas pela nova forma de governo. Também a produção cultural, assim como sua circulação, passou por mudanças significativas. Em julho de 1971, Zuenir Ventura publicou o texto “Vazio cultural”, que começava com a seguinte sentença: “alguns sintomas graves estão indicando que, ao contrário da economia, a nossa cultura vai mal e pode piorar se não for socorrida a tempo” (VENTURA, 2000, p. 40). O estado precário da cultura era fruto de uma recessão criadora, conseqüente, principalmente, da severidade da censura e do Ato Institucional número 5. Foi nesse momento, em meados dos anos 1970, que começou a se destacar no espaço alternativo uma produção poética, chamada marginal, que falava principalmente do cotidiano, com um tom desbocado e bem humorado, muitas vezes crítico. Os poemas, majoritariamente curtos, eram publicados em livrinhos mimeografados, vendidos de mão em mão pelos próprios autores. É a essa geração que pertencem Cacaso, Chico Alvim e Leila Miccolis. A respeito de tais publicações, Heloísa Buarque de Hollanda dizia que “em pleno vazio, os jovens – e os não tão jovens – põem em pauta os impasses gerados no quadro do Milagre e desconfiam do Poder e do Saber” (HOLLANDA, 2000, p. 187).

Graças a esse registro do cotidiano e a certa preocupação em denunciar e apreender por meio da escrita a realidade de autoritarismo e repressão, a obra dos poetas marginais representa uma fonte de informações sobre a situação brasileira durante os anos de chumbo. Há, certamente, uma importante distinção entre literatura e história, entre arte e documento, que não deve ser ignorada, mas o teor testemunhal presente nos versos mimeografados oferece uma visão do que se passava no Brasil militarizado diferente daquela construída e propagada pelas fontes oficiais. A expressão individual, aqui, dá voz a



todo um grupo afetado e subjugado pelo Estado ditatorial. Em “Literatura e trauma: um novo paradigma”, Márcio Seligmann-Silva diz:

Em que medida ainda seria válido persistir em uma abordagem exclusivamente formalista e poética em um mundo dominado pela ideologia da informação e abalado pela onipresença dos choques [...]? Se o trauma é um conceito central na psicanálise, e se, por outro lado, ele não pode ser pensado independentemente da noção de realidade traumática [...], também aquele que se debruça sobre a literatura não pode crer – de modo inocente – que, tanto subjetiva quanto objetivamente falando, o trauma não esteja presente de antemão. A Estética como campo autônomo do conhecimento existe apenas na qualidade de ideologia estética. Aprendemos que o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado, e essas categorias temporais não existem sem a questão da representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios, e, enfim, na literatura. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64)

A despeito das especificidades teóricas e da explanação mais aprofundada que o conceito de trauma exige, o ensaísta aponta que uma sociedade pós-catástrofes, como é o caso da ocidental, atingida pela Shoah e pelas ditaduras da América Latina, está irrevogavelmente marcada por tais acontecimentos. Assim, as reminiscências do evento-limite se espalham pelos elementos de cultura e por meio deles podem ser recuperadas, viabilizando uma revisão histórica construída a partir da visão dos oprimidos. Em uma realidade onde predomina a historiografia tradicional, essa revisão se faz necessária, porque representa uma alternativa à visão linear dos acontecimentos históricos, pensados como uma cadeia natural de causas e consequências, e não como resultados de ações arbitrárias e violentas, que se perpetuam e que tendem a se repetir, tantas vezes amparadas pelo emblema do progresso.

É nesse contexto de articulação entre a estética e a ética com fins de reflexão que se localiza a produção de Nicolas Behr, poeta que, morando em Brasília desde a adolescência, foi responsável pela vasta composição e veiculação de livrinhos mimeografados nos quais se destaca a crítica, tão ácida quanto o humor utilizado em diversos momentos, de quem assistiu às ações do poder central tão de perto. Partindo da análise de alguns de seus textos é possível desenhar a Brasília que se impunha, violenta e soberana, aos brasileiros durante o regime militar. O poema abaixo foi publicado originalmente em 1978, em *Caroço de goiaba*:

se é para o bem de todos  
e felicidade geral da nação  
diga ao povo  
que direitos, direitos,  
humanos à parte  
(BEHR, 2007, p. 98)

Nos primeiros versos do poema, Nicolas Behr se apropria da famosa proclamação feita por Dom Pedro de Alcântara, então príncipe regente do Brasil, em 9 de janeiro de 1822, data que ficou conhecida posteriormente como “dia do fico”: “se é para o bem de todos e felicidade geral na nação, estou pronto! Digam ao povo que fico”. A exclamação, desde sua origem, está relacionada a interesses políticos e não a uma luta genuína pelo “bem de todos”. Ela foi emitida por Dom Pedro quando este resolveu permanecer em solo brasileiro, resistindo às pressões portuguesas que exigiam seu retorno à Europa. Se tal ocasião

representou de fato um grande passo em direção à independência do país em relação a Portugal, estava muito distante de simbolizar um posicionamento pela “felicidade geral da nação”. O processo de emancipação do Brasil foi favorável àqueles mais diretamente ligados ao poder, ou seja, a políticos, grandes proprietários de terras e comerciantes abastados. Foi favorável, antes de tudo, ao próprio Dom Pedro de Alcântara, afinal, em Portugal ele seria apenas filho do monarca, enquanto aqui, além de regente, era o rei em potencial. Mas a parcela da nação constituída por homens pobres e, principalmente, pelos negros, ainda escravizados, e pelos índios, demoraria muito para ser agraciada pelas decisões governamentais e ainda sofreria anos de exploração e subjugo.

No século XIX, Pedro de Alcântara usou de demagogia ao fazer sua proclamação. Nicolas Behr, por sua vez, em pleno Brasil ditatorial, a resgata em sua poesia de forma irônica, como ressaltam os três versos finais: “diga ao povo/ que direitos, direitos/ humanos à parte”. Ora, não restam dúvidas aqui de que o “bem de todos” não passa de uma piada, afinal, a mensagem é clara: os direitos serão garantidos, até que sua transgressão seja imprescindível. Mas qual é essa felicidade que, para ser assegurada, depende da violação da humanidade (“humanos à parte”)? Para os militares, era a chamada “segurança nacional”, lema que justificou tanto o golpe quanto a perpetuação do governo militar, assim como todas as medidas arbitrárias e repressivas adotadas nos anos da ditadura, tais como a cassação de mandatos legislativos, o exílio, a censura e a tortura. O que se chamava de segurança nacional tomava forma na boca dos militares por meio de dois compromissos: combater a corrupção e livrar o país do perigo comunista.

A utilização de diversos tipos de violência é uma tática amplamente adotada por Estados autoritários. É o que percebemos ao analisar, por exemplo, os casos de totalitarismo, com o nazismo e a revolução soviética, e as diversas ditaduras da América Latina. Ainda que com motivações, graus, justificativas e ferramentas diferentes, os regimes citados de alguma maneira violentaram a vida humana, por meio da tortura sistemática, pela exposição ao frio ou a longos períodos de fome, pelo trabalho forçado, pelas condições precárias de moradia e saúde, pela ameaça constante da morte. O que se verifica, sejam quais forem os métodos aplicados, é uma redução do ser humano a uma posição instintual, a partir da qual as atitudes tomadas têm como estímulo a preservação do corpo, a manutenção da vida. Por isso, mesmo o mais nobre dos homens conduzido ao campo de concentração pelos alemães poderia, após algum tempo de prisão, roubar a comida de seu companheiro na primeira oportunidade. Mesmo o mais convicto militante de esquerda, levado aos porões da ditadura e submetido à tortura, poderia passar informações acerca de seus companheiros. Esse era o sujeito desumanizado, o “humanos à parte” levado a cabo.

A desumanização, no entanto, não se restringia a lesões físicas. Não se pode subestimar o valor da liberdade criativa e intelectual do homem, tampouco os danos provocados por seu impedimento. Para muitos, a expressão de ideias, tanto por meio da palavra escrita, quanto pelo cinema, pela música, pela atuação, é, mais que um prazer, uma obrigação, especialmente em momentos de exceção, quando a proliferação na mídia oficial da ideologia estatal é tão abundante e eficaz. Para esses indivíduos, ser impedido de se manifestar pela censura é ser privado de uma de suas principais armas de atuação. A insistência na comunicação, por outro lado, quando esta contrariava o poder, podia ter consequências graves. Elio Gaspari em “Alice e o Camaleão” lembra que “ver pessoas como Chico Buarque e Antônio Callado defendendo a democracia e batalhando pela causa da liberdade pode parecer coisa antiga, mas [...] eles viveram em um tempo em que no Brasil

morria-se por conta de ideias políticas” (GASPARI, 2000, p. 17). É como esse sujeito que não se adequa ao regime que o poeta escreve no texto abaixo, de 1977:

tem alguém cutucando o teto  
e fazendo muito barulho

não sei se quer falar comigo  
através de um código qualquer

vai ver nem sabe que  
que aqui mora alguém

e talvez esteja apenas  
tentando matar as baratas  
que correm pelo teto  
(BEHR, 2007, p. 134)

A princípio, existem duas leituras possíveis desse “cutucando o teto”, que interfeririam em toda a análise do texto. Na primeira, aquele que fala no poema é um morador do andar de baixo e aquele que cutuca o teto é o morador de cima. Nesse caso, o que é o teto para o poeta, para o vizinho é o chão. A segunda leitura possível é a da visão invertida, de um morador do andar de baixo cutucando seu próprio teto e fazendo, portanto, muito barulho no andar superior, onde está aquele que fala. Pretendemos nos deter, no entanto, apenas à primeira leitura, já que, em outro texto, analisado mais adiante, publicado no mesmo livrinho que o poema já exposto, o autor deixa clara sua posição de morador do andar de baixo.

A existência do paradigma andar de baixo/andar de cima, faz do andar de cima uma representação de posição privilegiada, de superioridade, indica uma escala de hierarquia e valoração. Durante o regime militar, o andar de cima representava o próprio poder. Brasília, centro administrativo, afastada da concentração populacional do país, é em si um grande andar de cima, porque é cidade construída pelo Estado para o próprio Estado e exclui os que não se encaixam em sua realidade política e econômica, como verificamos pela existência das cidades-satélites e das imensas rodovias e distâncias que dificultam para os não motorizados a locomoção pela capital. O morador do andar de baixo, por sua vez, é representação metonímica de toda uma parcela da população afastada do poder, diversas vezes prejudicada e perseguida por ele: os que lutam contra o governo, as populações mais pobres, os pais de jovens desaparecidos pelas mãos dos militares, os que deixam seu país em busca de liberdade e qualidade de vida.

No poema, o morador do andar de cima sequer sabe se embaixo mora alguém. O Estado é, na maior parte do tempo, indiferente ao indivíduo destituído de poder e influência. Por outro lado, aqueles privilegiados que, mesmo indiretamente, lucram com o regime ditatorial, estão igualmente no andar de cima e são acolhidos por esse governo porque servem muito bem a seus interesses. É o que vemos em *A ditadura escancarada*, no que concerne ao funcionamento do sistema de tortura:

Para funcionar, o porão expande-se além das fronteiras da sua clandestinidade. Ele precisa de diretores de hospitais, médicos e legistas dispostos a receber presos fisicamente destruídos, fraudar autos de corpo de delito e autópsias. Outro vínculo natural surge nas fímbrias da plutocracia, junto à qual a máquina de repressão vai buscar dotações extra-orçamentárias. Por mais que esse

serviço seja conduzido com discrição, sua mecânica acaba fazendo que apareçam tanto o empresário prestigiado na sua comunidade em função das conexões que montou no porão, como o torturador que pretende se transformar em homem de negócios.

Quanto mais duro o regime, mais prestígio tem o promotor, médico ou empresário que colabora com o porão. (GASPARI, 2002, p. 29)

Assim, com uma complexa rede composta por militares e civis, o regime se sustenta, mantendo as condições necessárias para execução de suas ações, certificando-se de que aquilo que precisa ser simulado o seja e de que aquilo que deve permanecer oculto não venha a público. Primo Levi fala de uma disponibilidade de colaboração com o poder por diferentes motivações: “terror, engodo ideológico, imitação barata do vencedor, ânsia míope por um poder qualquer, [...] covardia e até lúcido cálculo dirigido para escapar das regras e da ordem imposta” (LEVI, 2004, p. 37). Seja qual for a razão do auxílio, certo é que sem o apoio de empresários, comunicadores e diversos outros profissionais, o Estado encontraria muito mais obstáculos à sua gestão.

O poder é ciente de sua posição de andar de cima, sabe que aqueles que não lhe servem e que poderiam tentar miná-lo estão sob seus pés. Com a máquina administrativa em mãos, amparado por todo um sistema de informação e repressão, assegurar o controle das massas é tarefa fácil, por isso, quem está no andar de baixo não chega a ser uma grande preocupação. Ainda assim, esse morador do andar de cima cutuca o teto, faz barulho como forma de se anunciar, de se impor, indicando que existe e que está atento. Caso esse indivíduo menor tente agir de modo a ameaçar sua posição superior, ele interferirá: ainda que pequena, essa ameaça incomoda, ela é como as baratas de que fala o poeta, que correm pelo teto (no caso do morador de cima, pelo chão) e, como as baratas, deve ser exterminada. De fato, muitos tentaram abalar as estruturas governamentais, por meio, por exemplo, da militância, em alguns casos armada, e da publicação de material literário e de jornais claramente oposicionistas. Uma das formas de dar fim à atuação destes foi a estruturação da tortura. O projeto *Brasil: nunca mais* informa que

[...] afora o imenso número de réus que podem ter sido vítimas de tortura sem tê-las denunciado em juízo, nada menos que 1.918 cidadãos, ao depor durante a etapa judicial, declaram ter sido torturados na fase de inquérito. E a distribuição dessas denúncias mostra outro marco expressivo daquela época de grandes números do governo Garrastazu Médici e do chamado “Milagre Brasileiro”: 1.558 (81%) dessas denúncias se referem ao período 1969/1974. (1985, p. 87 e 88)

Quanto ao período correspondente ao governo Médici, os dados deixam claro que, se para os moradores do andar de cima aqueles eram os anos do Milagre econômico, para os moradores do andar de baixo eram os anos de chumbo. Se por um lado foi o tempo da intensa industrialização, da diversificação de produtos de exportação, do crescimento do PIB e da estabilização da inflação, foi também o período de maior perseguição à oposição e de mais intensa repressão. Durante o mandato de Médici, o Ato Institucional número cinco, que conferia poderes extraordinários ao presidente, estava em pleno vigor e foi uma das ferramentas de autoritarismo e massacre. Certa vez, em conversa com um ministro, o então presidente disse: “eu posso. Eu tenho o AI-5 nas mãos e, com ele, posso tudo” (MEDICI apud, GASPARI, 2002, p. 129 e 130). Nas mãos do Estado, aconteceu uma burocratização da máquina repressiva, o que se constata principalmente pelo modo como a tortura era praticada.

Todos os torturadores eram funcionários públicos no exercício de suas funções, a tortura lhes dava gratificações e mimos burocráticos, como, por exemplo, a Medalha do Pacificador, comenda do Exército espetada no paletó do delegado Sérgio Fleury, dono dos porões paulistas, e de quase todos os oficiais que comandavam interrogatórios nos DOI. A tese segundo a qual as violências e mortandelas foram obra de oficiais agindo à margem da estrutura do Estado é falsa. Covarde mistificação. Os torturadores eram agentes qualificados do governo. (GASPARI, 2000, p. 16)

Mas o outro extremo do governo de Médici não se encontrava apenas na repressão. O próprio Milagre possuía uma face diferente que se revelava aos que estavam no andar de baixo. Ações econômicas envolvem sacrifícios e quem paga por eles costuma ser a camada menos privilegiada. No caso brasileiro não foi diferente. Os principais pontos negativos do Milagre foram de ordem social. Houve um crescimento da oferta de empregos, mas o salário de funcionários pouco qualificados diminuiu. O país passou a ganhar mais, mas a concentração de renda cresceu. Em 1973, o salário mínimo havia sido reduzido em mais de 50% em relação ao de 1953 e, em 1972, mais de 50% da população recebia menos de um salário mínimo. Mundialmente, o Brasil se destacaria por um potencial industrial elevado paralelamente a baixos níveis de saúde, educação e moradia (FAUSTO, 2009, p. 487). Vejamos o poema abaixo, também de 1977:

ano que vem eu me caso  
ano que vem eu compro um fusca  
ano que vem eu termino a faculdade

ano que vem eu vou mudar de vida  
e morar no andar de cima  
(BEHR, 2007, p. 119)

Neste poema, a referência do poeta a si mesmo como morador do andar de baixo é explícita, o que explica a opção de leitura privilegiada na análise anterior. Nos versos aqui apresentados, uma série de planos-promessas são enumerados, o que tem seu ápice na afirmação de uma futura mudança de vida. A referência anafórica ao “ano que vem” pode simbolizar, em um primeiro momento, determinação, o desejo e a certeza da mudança, mas o olhar atento nos leva a perceber que o que de fato se afirma é um eterno adiamento, como acontece no caso da tarefa procrastinada, que fica dia após dia para “amanhã”, ou da relutância em começar uma dieta, que acaba sempre deixada para a próxima segunda-feira. A repetição confere às afirmações, na verdade, um tom de enfado e zombaria.

As ações anunciadas, por sua vez, são símbolo de adequação ao que a sociedade conservadora rege como ideal, como conveniente a todo cidadão de bem: casar, comprar um fusca, terminar a faculdade são representações da constituição tradicional de família, da aquisição de bens valorizados no sistema capitalista e de uma formação educacional institucionalizada. Aquilo que o poeta, anunciando incisivamente, rejeita de forma debochada é sua transformação no típico homem da classe média. A possibilidade da “mudança de vida”, que parece ganhar sempre um tom positivo, soa como garantia de sucesso, de realização pessoal, mas o elemento individual aqui tem pouco ou nenhum valor: essa mudança de vida consistiria, na realidade, em uma conformidade ao grupo dominante, em negação das convicções particulares que poderiam tornar o sujeito inaceitável para a maioria.

Ora, para o cidadão que se pronuncia contra o Estado autoritário e que, por isso mesmo, pertence ao andar de baixo, adequar-se aos padrões burgueses representa de fato uma escalada aos olhos desse governo igualmente burguês e favorável à padronização. Somente despido de si, do que o torna distinto, o morador do andar de baixo tem chances de ser aceito pelo poder vigente. Mas a ironia usada para prometer se adaptar sinaliza a rejeição do poeta aos valores predominantes. “Passar para o andar de cima” é conhecido eufemismo para se referir à morte. Por meio da consideração da força dessa expressão, os dois versos finais, “ano que vem eu vou mudar de vida/ e morar no andar de cima”, transformam-se em anúncio da aniquilação. O poeta reconhece que só pertence ao andar de cima aquele que se torna cúmplice dos que ali residem, ou seja, apenas aqueles que colaboram com a ditadura. Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi diz que “[...] o poder é concedido generosamente a quem esteja disposto a reverenciar a autoridade hierárquica [...]” (2004, p. 41) e também que “É dever do homem justo declarar guerra a todo privilégio não merecido [...]” (p. 36). O homem consciente disso, que pretende lutar pela justiça, pela liberdade e pela igualdade, mas que acaba por se render ao apelo estatal e a se unir às suas forças, está morto.

Por outro lado, o homem que permanece firme pode ser atingido pela morte física, como consequência de seu posicionamento. É o que aconteceu a muitos durante o regime militar. De acordo com o projeto *Brasil: nunca mais*, existe o registro de 125 desaparecidos políticos desde 1964 (p. 291-293), fora os números daqueles que morreram nas mãos de torturadores e que tiveram a causa de sua morte falsificada. Vemos, com esses dados, que para o morador do andar de baixo que não se entrega às promessas da mudança de vida, a única forma de passar para o andar de cima é essa: bater as botas, virar o cabo da boa esperança, ir para o bebeléu. Enquanto ser social atuante, o andar de baixo continuará sendo seu lugar. Essa parece ser a escolha do poeta, que, diante das possibilidades de ascensão, diz, desinteressado: “deixa para o ano que vem”. Em *Homens em tempos sombrios*, Hanna Arendt escreveu:

Os tempos sombrios [...] não só não são novos, como não constituem uma raridade na história [...]. [...] Mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação, e [...] tal iluminação pode bem provir, menos de teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na Terra [...]. (ARENDDT, 2008, p. 9)

Ainda que as grandes multidões sequer se deem conta da existência dos moradores do andar de baixo, que a historiografia tradicional mal os mencione e que o Poder tente destruí-los, seu posicionamento firme e as marcas por ele deixadas, como poemas e músicas, mas também *neles* deixadas, como cicatrizes, traumas e mortes, nos deixam o desafio de despertar a memória em uma sociedade tão dada ao esquecimento.

E finalmente: como a memória pode “lançar raízes” em um país como o Brasil que reconhecidamente “não tem justiça”, onde não se incriminam os assassinos, onde os crimes são abandonados na “lata de lixo da história”? Os torturadores continuam impunes graças à anistia que apenas oficializou, nesse caso, a cumplicidade do sistema judiciário. Como alguns deles declararam em uma reportagem na revista *Veja* (nº 49, 9 de dezembro de 1998), eles não apenas preferem esquecer esse passado, *apagá-lo da memória e da história*, como também alguns se orgulham de ter torturado com técnicas que não deixavam

marcas nos corpos das vítimas. O que eles não deixaram escrito no corpo dessas pessoas foi, no entanto, escrito a ferro e fogo na carne da sociedade. As cicatrizes e feridas deixadas expostas na América Latina são as marcas de um trauma. Esses traços podem ser lidos por nós se não nos deixarmos ofuscar pelos holofotes brilhantes de uma sociedade toda “fascinada” pela mídia. Afinal, como Paul Celan bem o sabia: “Ninguém nos corta a palavra da parede-do-coração”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 84 e 85)

## Referências

- ARENDRT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000, p. 12-37.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia da letras, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Depois do poemão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000, p. 186-190.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e terra, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. *História, memória, literatura*. Curitiba: editora Unicamp, 2003, p. 59-88.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. *O local da diferença*. São Paulo: editora 34, 2005, p. 63-80.
- VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000, p. 40-51.

## GRAFISMOS DE UMA POÉTICA: FIAMA HASSE E A ESCRITA DO INEXPRIMÍVEL

Alexander Jeferson Nassau Borges  
 Instituto Federal do Espírito Santo  
 alexnassau@gmail.com

Antes de qualquer outra fala, o poema:

ROSAS

10

Admiro a tecedora porque tem consentido  
 que a assemelhem à poesia.  
 Mesmo com os cílios a perturbar-lhe  
 o movimento dos fios e os dedos  
 tocados por uma estranha resignação,  
 ela tece os caudais líquidos  
 que escorrem na sensibilidade do poeta  
 desde que era criança. Aqueles  
 que não imaginaram na ceifeira de uhland  
 o cântico mais remoto da nova  
 ceifeira de fernando pessoa podem  
 agora começar a imaginá-lo. Mas eu admiro  
 sobretudo a injustiça para com  
 a tecedora, a de atribuir  
 aos seus dedos esfacelados  
 a incipiência do poema. Ela soube  
 ser responsável pela perdição  
 ou a desapareição dos homens nas palavras,  
 até estes voltarem a emergir  
 dessas palavras alteradas e inalteradas.

A poesia iludira-se ao pensar  
 que a alteração que atingira os objectos  
 deixara ser idêntico, até nova comparação,  
 o poeta. O próprio termo poesia  
 pudera orientar a sua sombra  
 no sentido de manter cintilante  
 a metáfora da tecedora, até terminar  
 e recomeçar a teia, com o ritmo  
 passando a tempos regulares  
 os fios obliquados pela luz.  
 Toda a crítica tem exaltado o poema  
 como uma produção da mecânica manual  
 oposta à idade do amor espontâneo,  
 os jorros do lirismo.

Eu abjuro da tecedora porque  
 muitas vezes tem correspondido  
 a quem lhe diz que a harpa produz  
 estopa. Se nem um tecido  
 é rigoroso com traços e sombreados  
 quando muito harmoniosos, nunca simétricos,  
 como o pode ser a soldagem



dos termos lexicais ligados  
 continuamente por espaços brancos.  
 Como evitar que o fim da página  
 se ligue ao cosmos materialmente  
 e, em vez de tornar-se um tecido  
 tranquilo, o poema se desagregue,  
 repetindo assim o movimento  
 de que nascera e fora contrariado  
 pela escrita. Ao chocalhar  
 todas as frases, os versos  
 caem uns dentro dos outros,  
 e o poeta vê-se perante a impotência  
 de os refazer sílaba a sílaba.  
 Só a tecedora tem o privilégio  
 de romper os fios pelo fogo.

(BRANDÃO, 2006, p. 289-291)<sup>1</sup>

Poema que resiste à expressividade absoluta. Tudo nele também erra. É preciso ler e reler o texto para alguma convivência com esse *errático existir poético*. Devagar se vai afigurando um *nome lírico*, ou parte do que depois se poderá reconhecer, ali, como o *ser da poesia*, múltiplo e oblíquo, no romper de uma leitura obviamente trepidante, no desnudar-se de uma escrita e seus diagramas. Com isso, quer-se crer que é possível experimentar e praticar, ao menos durante um tempo, aquela proposta de busca segundo a qual “Do poema nasce o poeta” (BLANCHOT, 2011a, p. 119). Se não exatamente o poeta, a(s) persona(s) poemática(s), prodigiosa(s) em seus desdobramentos e simulações.

O texto “ROSAS 10”, do livro *Área Branca*, foi escolhido para esta leitura a) por oferecer generosa autolegenda poética metalinguística, registrada num dos livros mais importantes de Fiamá Hasse Pais Brandão – poeta lusitana ainda pouco divulgada e conhecida no Brasil; b) por apresentar uma fala poética que traduz, em extremo, o esforço de uma voz poemática na busca por habitar sua escrita.

Essa voz, identificada aí com um eu que sonda e quer reconhecer sua topologia material, repercute sua inquietude diante das paisagens poéticas calcificadas. Perturba-lhe o inóspito lugar proporcionado pela linguagem – o único em que o *ser é*. Mas de que lugar fala o poema, pela voz de seu nome lírico, ele mesmo ainda inominado? De que *área branca*, em seu excesso de fulguração, que também cega? O que o constitui como *ser-numa-linguagem-poética*?

## 1

*Admiro a tecedora*. O verbo que abre o poema e se dirige ao objeto fulcral – tecedora – logo será nublado pelo reconhecimento de que apenas por anuência, permissão, seja possível levar adiante uma das mais canônicas comparações literárias: tecedora-poesia, tecido-texto. O eu inscrito no poema conhece a insipiência de que se constituem ambos, por isso se admira, se assombra. Assemelhar é, por assim dizer, um recurso desesperado em literatura, em escrita, em linguagem, com toda a exuberância de sua precariedade.

O ofício mesmo da tecedora não é lembrado por sua harmonia, mas pelo perturbar dos gestos, pelo incômodo da própria franja ciliar nas bordas do olho diante do movimento, dos deslizamentos, do correr de fios que tecem, afinal, num compasso de “estranha

<sup>1</sup> Este e outros poemas citados neste artigo estão reunidos na antologia *Obra Breve*, de 1991, da editora Teorema. A edição aqui utilizada é de 2006, da Assírio & Alvim, acrescida de importantes textos da poeta.

resignação”, as torrentes em fuga, e, deste lado da comparação, o derrame das configurações do que talvez se estabeleça como uma *fala legítima*, os “caudais líquidos que escorrem na sensibilidade do poeta” desde sempre, ou desde a origem de uma escrita.

A ceifeira de Fernando, em cuja “voz há o campo e a lida,/ E canta como se tivesse/ Mais razões pra cantar que a vida” (PESSOA, 1960, p. 93), ata seus fios cantados aos de Ludwig Uhland, na mesma desrazão anterior e interminável de encontrar um fim; lidar com a fugaz materialidade de seu ofício maior – cantar, não ceifar – atinge o sistema equacionador e reflexivo do eu poético, que não consegue precisar com nitidez qual seria a forma semântica daquele canto. Este, aliás,

Ondula como um canto de ave  
 No ar limpo como um limiar,  
 E há curvas no enredo suave  
 Do som que ela tem a cantar.  
 (PESSOA, 1960, p. 93)

As curvas e oscilações de um entretecer de vozes que escapam ao radar consciente do sujeito poemático mobilizam-no. O outro, ou o inatingível, emergindo de um canto inefável. A matéria de seu cantar até comparecem à sua voz, mas num nível de intensidade limiar, originário, arrastado pela força centrífuga de curvas imponderáveis. Tudo escapa, ou erra, como no texto de Fiama. A insipiência dos cantos, dos fios, da carnadura do poema, enfim, é o avesso irônico daquele “Admiro a tecedora” e “seus dedos esfacelados”; não haverá tecido sem perdas, sem “fios obliquados”, sem as mutilações que essa lida acarreta. A tecedora, assim como a voz que tece, a seu modo, no poema, ora pelo esquecimento (“desaparição dos homens nas palavras”), ora pela convocação (quando os homens voltam “a emergir dessas palavras alteradas e inalteradas”) entrega ao tempo seu produto: o tecido poroso, teia de fios e buracos, por onde vazam caudais líquidos, sentidos, fluxos, signos alterados. Eis o teatro da escrita, seu maquinário de cordas, grande tear das ilusões.

## 2

A *poesia iludira-se*. O poeta, ou o que no poema se inscreve como sua sombra, cintila ao sol da metáfora da tecedora? Produto de uma ilusão, o poeta inscrito desperta imerso em sua atividade transitiva, admirado com o artifício sobre o qual cultiva sua matéria lírica, com cujos jorros também mina seu terreno, obliqua suas fibras. O próprio termo poesia, que tem dado um sentido secular a esse fazer, acende e alimenta aquela metáfora:

O radical **poi** é o radical do *fazer*. E encontrado em:  
 - **poiô** / ποιω (inf. **poieîn** / ποιεῖν): fazer  
 - **poíema (tó)** / ποιημα (τό): obra, poema  
 - **poietés (ho)** / ποιητής (ός): fabricante, autor, poeta  
 - **poietikós** / ποιητικός: produtor, operatório.  
 (GOBRY, 2007, p. 119)

### **Poieîn** – *fazer*

Fabricar, executar, confeccionar, falando-se de obras manuais ou manufaturadas; particularmente falando-se de obras de arte: *poiéo éídon* (fabricar uma estátua); confeccionar qualquer coisa com qualquer coisa. (BAILLY, 1950, 237)

Dizer *O poeta tece, fabrica sua poesia* coloca-o, simultaneamente, em condição de *aquele que faz externamente*, e ainda *ser/objeto numa linguagem*, a linguagem poética.

Desse modo, ele *faz*, é o *produtor, fabricante* de uma obra, de um poema, e no caso em pauta ele *fabrica e é fabricado, tece e é fio*. Manufatura sua teia, seu tecido, e dá-se no texto; esta, do latim *textus*, significa “tecer, entrelaçar, fazer através da justaposição de fios”:

lat. *tēxtus,us* 'narrativa, exposição', do v.lat. *tēxo, is, xūi, xtum, ěre* 'tecer, fazer tecido, entrançar, entrelaçar; construir sobrepondo ou entrelaçando', tb. aplicado às coisas do espírito, 'compor ou organizar o pensamento em obra escrita ou declamada' [...]. (HOUAISS, 2012 – eletrônico)

O deslocamento metafórico gerou, daí, *texto*. No século XIV, o percurso semântico do termo leva a “tecelagem ou estruturação de palavras”, em inglês, proveniente do francês antigo *texte* (Cf. BARNHART, 2001). Poesia, poetas e críticos se acomodaram na sombra metafórica de tal aproximação léxica, ou nela creram demais.

Aqui, a voz poemática assevera: “A poesia iludira-se”, e com ela poetas e observadores de seu objeto. Isso porque, atingido por essa alteração que tal linguagem opera, esse poeta inscrito (fala-se aqui, com Blanchot, do poeta que nasce do/no poema) habita o tempo da poesia na direção de redescobrir-se como *ser nessa escrita*, construindo sua possível compreensão de um estado ofical, ao rever desprendidamente sua condição, seu lugar movediço – tecido de instável equilíbrio –, sua casca metafórica, “oposta à idade do amor espontâneo/ os jorros do lirismo”.

O que significa, agora, dizer que o poema é *tecido poético*? Como dizê-lo?

### 3

*Eu abjuro da tecedora*. Aquele *admirar* é mais assombro irônico diante deste *renunciar, renegar, voltar atrás, esclarecer* (Cf. HOUAISS, 2012). Harpa não produz estopa. A voz do poema lança, então, sua contrametáfora de espanto e desnudamento:

[...]  
Se nem um tecido  
é rigoroso com traços e sombreados  
quando muito harmoniosos, nunca simétricos,  
como o pode ser a soldagem  
dos termos lexicais ligados  
continuamente por espaços brancos.  
Como evitar que o fim da página  
se ligue ao cosmos materialmente  
e, em vez de tornar-se um tecido  
tranquilo, o poema se desagregue,  
repetindo assim o movimento  
de que nascera e fora contrariado  
pela escrita.

(BRANDÃO, 2006, p. 291)

Ora, um tecido é a engenhosa combinação de filamentos e tramas, cujo rigor aumenta ou diminui conforme se lhe aproxime ou distancie uma lente de aumento. No máximo harmoniosos, todavia jamais simétricos, seus fios contornam espaços, buracos, vazios, fendas, poros, escapes. A tecedora não pode com sua anatomia permeável. A obliquidade lhe é própria, constitutiva. O “tecido” do poeta – seu texto, dito assim – também padece de semelhante porosidade: os termos lexicais se ligam sem, contudo,

extinguir espaços brancos, ausências, buracos, silêncios. A soldagem não resiste a uma visada mais proximal. Como evitar que seus fios soltos avancem para além da página e o “tecido” se desagregue? Como não conviver com a perdição, com o contradito de sua pretensa unidade à moda do produto sempre tão bem enquadrado da tecedora? Como não abjurar a semelhança, a não ser que se aceite a natureza aberta do poema e sua desagregação?

Ao evocar tecido, a leitura etimológica propõe a consideração do derivado *textum*, com as seguintes propriedades:

O *textus* está próximo da “bela conjuntura” medieval, [...] “aquilo que reúne, junta ou organiza elementos diversos e mesmo dissociados, aquilo que os transforma em um todo organizado. Quanto à palavra *textum*, está mais próxima da “infinita contextura de debates” de Montaigne, [...] ou seja, da idéia de composição aberta e menos finalizada. O texto é então definido, a partir da origem, tanto por sua unidade quanto pela sua abertura [...]. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 466)

A tecedora bem pode romper os fios de sua teia com o fogo e arrematar seu artefato. Mas ao poeta, impotente nesse quesito, restará a imprecisão de um acabamento, no sentido de completude ou finalização absoluta. “Chacoalhar todas as frases” e versos inaugura outra arquitetura poemática, não a repetição do objeto: “os versos caem uns dentro dos outros” e o poeta se vê diante do abismo. No poema, a linguagem também se retira, ou escapa, como diz Paul Celan,

[...] para nadar embaixo, bem embaixo,  
onde ela se vê  
cintilar: nas ondas  
de palavras que migram como dunas.  
(BLANCHOT, 2011b, p. 107)

A imprecisão em poesia é, por assim tomar, totalmente necessária, diz respeito à poesia como lugar, ainda provisório, desse sujeito em deslocamento: ela não poderia ser forma, leito, tecido de uma engenharia das certezas. Se é possível admitir, por um momento, que, a seu modo, o poeta *tece*, *acontece*, como se aproximar dessa leitura que presencia a desagregação do poema e do próprio poeta inscrito, nesse deslocamento, que também *desacontece*? De que ausência ou falha, de que área branca (inexprimível?) a voz poemática quer falar?

#### 4

*A escrita de Fiama*. Volumosa produção, diversa e desafiadora, a obra da lusitana Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) tem sido, aos poucos, reconhecida pelo grau que se espera. Estudiosos como Eduardo Lourenço comparam-na a Fernando Pessoa, não pelo viés abstrato da excelência ou da genialidade, mas pela fundação de uma linguagem que, dessa vez, se realiza numa anterioridade ao embate metafísico *realidade* e *palavra*, num espaço inominado. Seu primeiro livro compõe-se de textos teatrais de prosa poética; mas é com *Morfismos* (1961), seu primeiro livro de poesia propriamente dita, que dá a conhecer seus poemas, nos lançamentos do celebrado grupo *Poesia 61*, ao lado de Gastão Cruz e Luísa Neto Jorge; nesse movimento que

[...] revolucionou a linguagem poética portuguesa dos anos 60, Fiama veio a demonstrar ser uma das principais vozes poéticas da sua geração. A sua obra

caracteriza-se por uma grande densidade da palavra, o uso de uma poesia discursiva, por vezes fragmentária, de grande rigor e depuramento formal, desde *Barcas Novas* (1967), seu segundo livro, sempre entrelaçando no discurso a metáfora e a imagem. Com a publicação de *Obra Breve* (1991), Fiama procede a uma reorganização de toda a sua obra poética até à data, incluindo inéditos, de acordo com uma ideia de poesia como processo vivo. (TRIPLOV, 2007 – texto eletrônico)

No rastro de uma densidade da palavra, distanciando-se tanto da sedução imagética superlativa dos Surrealistas quanto da seleção de um vocabulário mínimo espacial dos Concretistas brasileiros, os autores de *Poesia 61*

[...] tinham em vista aquilo que tantas vezes se designou por “autonomia da palavra”, o que representa a procura de uma linguagem que [...] se torna fundamentalmente substantiva. [...] preocupada em conter a dispersão verbal para que tendiam certos movimentos anteriores, como os da *Presença*, do Neo-Realismo ou do Surrealismo. [...] através de caminhos diferentes dos que foram seguidos pelo Concretismo, se há-de caracterizar por uma especial valorização da linguagem que aposta na sua refração, pelo desvio em relação a desenvolvimentos metafóricos ou temáticos, pela maior incidência nas imagens – as quais se furtam ao falível e audacioso esplendor com que os surrealistas tantas vezes as promoveram –, pelo modo como o poema se aproxima da sua realidade ambigualmente literal, pela refração a que é sujeito seu texto devido aos cortes ocasionais que incidem no seu desenvolvimento discursivo, pela recusa de uma referencialidade possível ou demasiado evidente da palavra poética. (GUIMARÃES, 2008, p. 61-62)

Esse momento especial, em que Fernando Guimarães traça um panorama, é o cenário seminal para Fiama lançar seu *Morfismos* (1961) e, com ele, inaugurar uma investida contra a escrita analítica praticada até então na poesia portuguesa. Vivia-se na Europa um auge de discussões acerca de linguagem, sob o viés linguístico e estruturalista. Com isso se quer destacar aqui a possibilidade de a autora lusitana ter incorporado à sua leitura cultural os muitos itens desse debate em torno da noção de autoria e linguagem, e que os efeitos dessa leitura compareçam na escrita de muitos de seus poemas. Nas produções dessa geração, e especialmente em Fiama, o sujeito inscrito seria, desse modo, considerado também em sua ausência incontornável linguisticamente, por cujo vácuo a linguagem atravessa e se faz escrita – matéria compósita em que um sujeito moveção e, assim como sua materialidade, oblíquo, surge como inscrição e com ela se evapora rumo à leitura<sup>2</sup>.

Além de uma autora com peculiar tratamento poético da linguagem, trato que simula um sujeito híbrido e mutante, Fiama é, ao lado de Elizabeth Bishop, Gertrude Stein e Wisława Szymborska, uma das principais poetisas que, com e *por* sua obra, pensaram o século XX (Cf. PRZYBYCIEN, 2007), com temáticas também em torno do poder destrutivo da História. Não é sem razão que Carlos Reis observa:

Em Fiama Hasse Pais Brandão, considerada um dos nomes fundamentais saídos de *Poesia 61*, o despojamento e a elisão sintáctica de *Morfismos* dão lugar depois a uma poesia mais articulada no plano discursivo, de expressivo investimento imagístico, sem abandono da concentração na dimensão textual do poema, mas não enfeitando um subterrâneo, às vezes explícito, envolvimento da consciência histórica [...]. (REIS, 2005, p. 126)

<sup>2</sup> Conceção que, em 1968, ganhará contornos polêmicos com a publicação de “A morte do autor”, por Roland Barthes (Cf. BARTHES, 1987. p. 49-53).

Para o crítico português Eduardo Lourenço, Fiama inscreve em seus textos as marcas implosivas de um *eu em movimento* que habita o inominável, de onde metaforiza inclusive esse seu habitar – lugar do provisório, em que a *escrita de mundos* se propõe corpo a ser decifrado, lido por leituras também redimensionadas. Então, Fiama lança aí, pela linguagem, um eu que se reinaugura incessantemente, pois sabe que “[...] todo poema é o corpo da transmutação, da transformação, da metamorfose” (OLIVEIRA, 2009, P. 92).

Com o foco numa linguagem que deixasse emergir, não sem riscos, uma espécie de “fala perfeita”, Fiama e outros poetas de sua geração, como Herberto Helder, buscaram a língua própria não apenas de um *eu* autor-enunciante, mas de uma língua que servisse à poética buscada. Depois desse início, de tendência “[...] a um isolamento verbal, [...] que se deslocava para a palavra enquanto signo” (GUIMARÃES, 2008, p. 65-66) e pela pesquisa discursiva, aspectos mais marcante desde *Morfismos* (1961) a *Homenagem à literatura* (1976), a poesia de Fiama chega a *Área Branca* (1978) e à disponibilidade das palavras ao tom predominantemente descritivo, cujo desenvolvimento “[...] da expressão poética deixa-se tingir por uma maior subjetividade, por vezes procurando uma fluência num domínio que poderia ser já o do inconsciente, tocado por perplexidades, recordações, desvios visionários...” (GUIMARÃES, 2008, p. 76-77). Também aí já se observam os circuitos elípticos em torno do silêncio e seus desdobramentos – o inexprimível, o indizível, o nada, o inalcançável e tudo que escapa à malha simbólica –, em torno da arquitetura material do poema, sobretudo nos textos de tonalidade metalinguística, como o texto “ROSAS” 10, do livro *Área Branca* (1978).

Depois disso, seus livros – *Cantos do Canto* (1995), *Epístolas e Memorandos* (1996), *Cenas Vivas* (1996) a *As Fábulas* (2000) –, ganham, nos dizeres de Fernando Pinto do Amaral, “estímulos sensoriais por vezes intelectualizados” e apelos a uma visualidade desfocada, metáfora também da busca do sujeito inscrito. A parte final de sua obra é marcada por severo empenho revisionista – Fiama se coloca como leitora de si mesma.

Trata-se de inquietante produção de uma escrita metamórfica e sua insistente figuração do inexato material poético, no desafio de, nessa sísmica, registrar em dicções pendulares a busca de outras dimensões da existência. O *poeta inscrito* que surge em cada poema e em todos esboça sua sombra e sua ausência na materialização poética das noções provisórias de mundo e de subjetividade; as vozes tangidas de certa obliquidade deixam emergir registros de espaços brancos como se, nesse caso, uma *textura do inexprimível* subsistisse aos grafismos de uma semântica em andamento. Num de seus textos em *Área Branca*, “ROSAS 2”, lê-se: “O inexprimível é o que se exprime/ por excesso de disparidades necessárias” (BRANDÃO, 2006, p. 279). Já se vê que, como o sujeito dessa poética sugere, em “Homenagem à literatura”: “[...] só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único” (BRANDÃO, 2006, p.235).

Ser leitor único diante de uma obra monumental como a de Fiama poderá constituir pretensão da parte de quem, a cada releitura, vai descobrindo o quanto sua escrita poética é realização densa e dinâmica. Mas ser leitor único requer experimentar essa poesia sem reservas, conhecê-la de perto, como o faz de longa data Jorge Fernandes da Silveira, o brasileiro que mais tem a dizer sobre a autora e mais divulga sua obra; com razão e espanto, ele registra: “[...] chega a ser quase vergonhoso o fato de nenhum livro de Fiama Hasse Pais Brandão ter sido até hoje publicado no Brasil” (SILVEIRA, 2009 – texto eletrônico).

*Das vozes que tecem/destecem.* Com as leituras dos poemas de Fiamma, sonorizam-se suas vozes poéticas. A(s) persona(s) poemática(s), prodigiosa(s) em seus desdobramentos e simulações, também é (são) tocada(s) pelas vibrações dos indizíveis poéticos, pelos brancos entre os fios da escrita, chegando à incompletude da própria persona: “Não tenho gestos, nem presença/ não sou ninguém que escreve” (BRANDÃO, 2006, p. 312). Num livro da citada antologia, *Visões Mínimas* (1968-1974), lê-se: “Estou só, na zona das metáforas [...] /, nada exprimo/ (mas sempre metaforizo)” (BRANDÃO, 2006, p. 200). Aí o leitor pode estar bem próximo de uma das chaves da criação poética da singular autora portuguesa, não sem algum estarecimento: um eu inscrito declara, negativamente e em primeira pessoa, que não busca a *expressão*, conforme esperam algumas leituras de uma certa tradição (talvez sob o signo da tecedora inequívoca), embora persista na metáfora, de modo verbalizado e incisivo, às vezes no refúgio sintomático dos parênteses, como se apenas sussurrasse. O “nada exprimo” permite, em sua inversão, um “exprimo nada”, o que leva a outra desafiadora leitura: acompanhar esse eu em suas tentativas de exprimir o nada, de dizê-lo em sua inexatidão e entre parênteses, na vasta “Zona das metáforas” – nas bordas e para além do tecido inconcluso.

O inexprimível, desde sempre ligado a atos de linguagem, e sua relação com a escrita poética, se dá na tensão de um silêncio que não silencia. Por isso não há o silêncio absoluto, a poeta escreve. Se a linguagem é, também, a via intervalar para a manifestação do inexprimível, de um movimento rumo ao inominável, “[...] é esse movimento que, antecipando-se ao seu nada, determina sua possibilidade, que é ser esse nada sem realizá-lo” (BLANCHOT, 2011a, p. 28). Talvez a poesia não queira ser, nem possa, o lugar de ruptura irremediável com o indizível; para Fiamma, “O inexprimível é o que se exprime por excesso de disparidades necessárias” (BRANDÃO, 2006, p. 279). Resta verificar o que são tais disparidades numa obra que, sob a rubrica do breve, é volumosa. A ruptura poética é de outra ordem; inclui procedimentos de ruína e de silêncios, espécie de objetos de disparidade quando se imagina que o próprio da linguagem é a expressão. A poesia também se ergue, entretanto, pelas representações, implícitas ou não, desses mesmos procedimentos:

A poesia, pela ruptura que produz, pela tensão insustentável que cria, só pode desejar a ruína da linguagem, mas esta ruína é a única chance que ela tem de se realizar, de se tornar completa às claras, sob os dois aspectos, sentido e forma, sem os quais é apenas longínquo esforço em direção a si mesma”. (BLANCHOT, 2011a, p. 61)

Nos procedimentos que geram sentido e forma, a poesia de Fiamma vincula-se à linguagem com aquele vigor que, segundo Heidegger, não deve constituir a ilusão de seu assenhoreamento, equívoco geralmente detectado “[...] se a linguagem continuar apenas a nos servir como um meio de expressão. Dentre todos os apelos que nos falam e que nós homens podemos a partir de nós mesmos *contribuir* para se deixar dizer, a linguagem é o mais elevado e sempre o primeiro” (HEIDEGGER, 2008, p. 126). Nesse sentido, e porque a linguagem nos poemas em pauta, e em “ROSA – 10”, se ergue à medida que rui, a poesia é um construir, um deixar-habitar (HEIDEGGER, 2008, p. 167); é preciso reparar que, na escrita, quem habita é a subjetividade encenada (Cf. LACAN, 1990, p. 74-83)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> O texto, segundo Lacan, não é constituído por um inconsciente manifesto tal qual no indivíduo: o inconsciente só se dá no ato da análise, na verbalização, no trânsito a que se chama *transferência* e que envolve analista (o outro de fato) e paciente. Falar em inconsciente fora desse ato não faz sentido; no texto, não há um outro que seja interlocutor de fato, externo e físico: seu conteúdo, sua fala, não se dá na transferência efetiva. O texto é

Portanto, só se pode falar num *sujeito forjado* com/na linguagem pela coerção da escrita entendida como poética. Isso inclui habitar a zona de metáforas. Nesse sentido, como se lê em *A caminho da linguagem*, é possível entender que não se trata de buscar num poema a subjetividade humana tal e qual, a não ser simulada, já que não é o ser humano que aí comparece, mas a linguagem – que fala: “A linguagem fala” (HEIDEGGER, 2008, p. 15).

Por isso o sujeito poemático em Fiana será entrevistado por sua voz de linguagem emergente de uma zona de metáforas, que renomeia além da doxa expressiva, à maneira do ser heideggeriano, em fluxos infinitos (aberturas) em busca da essência do particular, do singular. Escrever, para Fiana, parece a experiência de uma manualidade, mas da que fala o filósofo alemão: momento de penetração na coisa singular (Cf. HEIDEGGER, 2008, p. 125-130). Não na essência, inatingível, do ser, mas entre as coisas – entre as palavras. Precariamente. Tecer é privilégio da tecedora.

“É próprio da linguagem, simultaneamente, estabelecer limites e ultrapassar os limites estabelecidos”, sublinha Gilles Deleuze (2009, p. 9); talvez, diga-se desde já, a atuação desse sujeito poemático chegue mesmo a desrealizar inclusive a leitura, a leitura prevista, para a qual tradicionalmente o leitor vai *preparado*. Por isso, e pela grandeza dessa ultrapassagem, sabe-se, com Heidegger (2008, p. 28), que “A poesia de um poeta está sempre imprecisa”.

## 6

Se o poema se perde, desagrega-se, que sujeito inscrito sobrevive à danação? “Não tenho gestos, nem presença,/ não sou ninguém que escreve” (*Obra Breve*, 2006, p. 312). No entanto, uma voz, vinda de algum nada – de uma desconcertante área branca de escassez –, diz-se inexistente. Essa voz quase fantasmal é, por fim, a única possível no poema? “[...] Longe de aparecer como o oposto das palavras, ele [silêncio] é, ao contrário, suposto por elas e como que sua intenção secreta” (BLANCHOT, 2011a, p. 42).

A expressão é o caos, cujo enredamento, aqui, coincide com as malhas assimétricas do poema. A voz do sujeito poemático “[...] deixou de crer num destino poético” (FURTADO, 1986, p. 101). Na mitologia grega, a tecedora, umas das Parcas que teciam o fio da vida de cada homem, findava o tecido com a morte; a poesia sobrevive, não obstante sua desagregação, seu “esfacelamento”. O eu inscrito segue, percorre, porque seu motor é buscar. Sobrevive contestando, mastigando-se, virando-se pelo avesso – face em que o indizível, revestido de silêncio, de um silêncio poético, não se reduz a mutismo. Lê-se, com Maurice Blanchot, essa inexpressão hassiana, pois

A linguagem não pode se realizar no mutismo: calar-se é uma maneira de expressão cuja ilegitimidade nos lança de volta à palavra. Além disso, é no interior das palavras que esse suicídio das palavras deve ser tentado, suicídio que obceca, mas não pode se realizar. (BLANCHOT, 2011a, p. 31)

“A poesia iludira-se”. A vigência dos estatutos rígidos, ou enrijecidos numa linguagem coagulada, treme sob a provocação da nova linguagem friccionada; mas que ausência se invoca no poema? Seria a de uma subjetividade simulada numa frequência extrema – a escrita poética –, próxima da vibração de uma zona do inexprimível? Em Fiana, a linguagem

---

um saber suposto-sujeito: cria formas simuladas de sujeito, o que pode gerar subjetividades em quem lê. Portanto, só se pode falar num *sujeito forjado* com/na linguagem, pela coerção da escrita entendida como poética.



– seu manuseio no poema – parece ser a metáfora de metáforas que permitem a vigência outra daquilo que não existia e suas torções ou apagamentos, cintilações – portanto, um nova vigência que invoca ausências, nas tensões de sua própria (i)materialidade. Numa abordagem à obra de Baudelaire, Michael Hamburger pondera: a verdade de uma obra não será extraída “[...] dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições” (HAMBURGER, 2007, p. 13).

Ao poeta resta não romper os fios do que escreve, mas persegui-los, ilusoriamente segmentados em poemas, esses falsos tecidos acabados.

## Referências

- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Française*. 16. ed. Paris: Hachette, 1950.
- BARNHART, Robert K. *Chambers Dictionary of Etymology*. New York: Chambers, 2001.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antonio G. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do Fogo*. Trad. Ana M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d’Água, 1984.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. *Obra Breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 289-291.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- FURTADO, Maria T. Dias. “Área Branca, de Fiana Hasse Pais Brandão: o elogio do belo e a consciência da história”. In: *Revista Colóquio/Letras*. n. 94, nov. 1986, p. 99-104.
- GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa – do final dos anos 50 ao ano 2000*. 3. ed. s.l.: Edições Quase, 2008.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia – tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá C. Schuback. 4. ed. Petrópolis: Ed. Vozes; Bragança Paulista; Editora Universitária São Francisco, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Trad. Márcia Sá C. S., Emmanuel C. Leão e Gilvan Fogel. 5. ed. Petrópolis: Ed. Vozes; Bragança Paulista; Editora Universitária São Francisco, 2008b.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- HOUAISS, Antônio. *Grande Dicionário Beta da língua portuguesa*. Edição eletrônica. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/> Acesso em 08/10/2012.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Axis Mundi: o jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea*. São Paulo: Ateliê, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro : Aguilar, 1960.
- PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (orgs). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

- REIS, Carlos. "A poesia portuguesa na posteridade do Modernismo". In: *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Caminho / Cátedra Jorge de Sena, n. 6, 2005, pp. 111-134.
- SILVEIRA, Jorge F. da. "O texto de Fiama Hasse Brandão". In: *Zunái*. 2009. <http://www.revistazunai.com> Acesso: 01/02/2011.
- TRIPLOV. "Fiama Hasse Pais Brandão". In: *Triplov*. <http://triplov.com/teatro/FiamaHasse/Luto/index.htm> Acesso em 20/07/2012.

## AURORA MARIA NASCIMENTO FURTADO: O TESTEMUNHO POÉTICO DE ALEX POLARI EM “RÉQUIEM PARA UMA AURORA DE CARNE E OSSO” (1978)

Lairane Menezes

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

[lairane.menezes@yahoo.com.br](mailto:lairane.menezes@yahoo.com.br)

Crescem os estudos dedicados a uma nova perspectiva da literatura surgida durante o século XX: o testemunho. Tendo como marco histórico o evento-limite, do Holocausto, o testemunho desperta nos leitores em geral um interesse crescente. Não há testemunho sem o que testemunhar. Infelizmente, as injustiças, mortes e segregações de todas as ordens ainda perpassam e marcam os nossos dias. Via de regra, não se testemunha a alegria, a felicidade.

No Brasil, o evento que poderia ser comparado ao Holocausto, resguardando as devidas proporções e diferenças, é o período no qual os militares estiveram no poder - os vinte e um anos sobre os quais recai o trauma de uma geração reprimida, torturada e “desaparecida”. É bom lembrar que o conceito de testemunho retroage a períodos anteriores aos marcos já citados (Holocausto e ditaduras militares), podendo, assim, englobar eventos trágicos de nossa história, como o massacre contra indígenas e a escravidão imposta aos negros. Assim, as injustiças do nosso século também podem servir de mote para a literatura de testemunho: a violência contra as mulheres, os negros, os índios, os homossexuais, os deficientes, os miseráveis. Percebe-se que o testemunho sempre abarca grupos, coletividades. As dores individuais e pontuais não são de interesse do testemunho. Fala-se sempre em nome de mais pessoas e, sobretudo, daquilo que foi vivido. O testemunho não é, de maneira alguma, um relato puro do que foi vivido, ou seja, não pode ser tido como um testemunho judicial, no qual a vítima relata, sem preocupações estéticas, o ocorrido. Ainda que muitos sobreviventes digam que os escritos sejam puramente relatos, sabemos que naqueles inseridos na literatura de testemunho há ficção, há trabalho de linguagem. Com isso, pretendo afirmar que o estético e o ético, no testemunho, são pares constantes. Como já dito, só se testemunha porque há uma vivência traumática e que precisa ser contada.

Testemunha é aquela que atravessou uma provação, a que viveu a experiência e pôde contá-la aos demais, em latim, *superstes*. Há também a testemunha *testis*, aquela que não viveu diretamente a experiência, mas que a viu, que a testemunhou. Testemunha não seria, como afirma Jeanne Marie Gagnebin,

somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (2006, p. 57).

Primo Levi e Paul Celan, grandes expoentes do testemunho na prosa e na poesia, são exemplos de testemunhas *superstes*: falam em nome de tantos outros que morreram e não puderam testemunhar. Não testemunha uma dor individual, única, especial, exclusiva,

narcísica, mas sim o trauma de um povo, de um grupo. Assim também ocorre com os escritos que testemunham o horror da ditadura no Brasil. Testemunha-se e, ao mesmo tempo, denunciam-se as injustiças e violências cometidas contra uma geração, contra um povo, contra um país. Nesse contexto, encontra-se o livro de Alex Polari, *Inventário de Cicatrizes*, publicado em 1978, enquanto o escritor ainda estava preso por sua atuação política no presídio Milton Dias Moreira. Também representante da literatura de testemunho é o romance de Renato Tapajós, *Em câmara lenta*, objeto de pesquisa da minha dissertação. *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, também são exemplos de relatos testemunhais.

Colocarei, agora, lado a lado, em leitura comparativa, o poema “Requiém para uma Aurora de carne e osso”, de Polari, e o romance de Tapajós, pois ambos ficcionalizam a mesma militante: Aurora Maria Nascimento Furtado. Eis o poema:

AURORA  
perseguida  
quase linchada  
AURORA  
torturada  
AURORA  
militante  
da manhã  
da noite  
e das tarefas  
AURORA  
literal e metaforicamente  
assassinada  
AURORA  
nome de companheira  
e de palavra de ordem.

Na sala de tortura  
te estraçalharam o crânio  
com o capacete de Cristo  
mas o furor deles  
as trevas deles  
não serão capazes de impedir  
o surgimento de novas AURORAS  
hoje clandestinas

O romance, que levou seu autor a ser preso acusado de incitação à subversão, conta a história de um militante de esquerda, não identificado, que reflete acerca da guerrilha como possibilidade de enfrentamento ao regime militar, fazendo um balanço dessas ações e das mortes de companheiros. Paralelo a isso, há a busca incessante de detalhes acerca da morte da personagem não nomeada, companheira do narrador, grande motivação de todo o romance. É justamente essa personagem que é aproximada da militante Aurora, de codinome Lola.



Nas fotos acima, Aurora Maria Nascimento Furtado. A segunda imagem foi feita por Renato Tapajós.

Ao longo do romance, a cena na qual o leitor conhece as circunstâncias da morte de sua companheira acontece por meio de seis flashbacks. No último se tem a descrição impactante da tortura sofrida pela personagem. O trecho a seguir é um dos trechos finais do livro, com seis páginas de relato, o qual conta a ida dos três personagens, Ela, seu companheiro e um terceiro militante, para um aparelho à busca de documentos.

Como em câmara lenta: ele entrou no carro e abriu a outra porta para ela. O companheiro que iria com eles já havia sentado no banco de trás com a maleta escura sobre os joelhos. A reunião tinha se prolongado por toda a noite e agora eles tinham que voltar para o aparelho com certa urgência. A hora não era das melhores para circular; no entanto precisavam pegar os documentos no aparelho para que, ainda naquele dia, o companheiro viajasse para S. Paulo, levando-os. O aparelho era relativamente longe; os três iam em silêncio dentro do carro. Os rostos revelavam cansaço e sono: era ainda de madrugada. Ele dirigia com cuidado porque já havia bastante movimento naquelas ruas de subúrbio, próximo a algumas fábricas. Evitando as ruas mais movimentadas, procurou uma que desse diretamente na avenida. Quando já estava quase na metade, ele percebeu que a rua estava bloqueada por uma batida policial. Olhou para os lados e percebeu que não havia por onde escapar: atrás outros carros já paravam, cortando a possibilidade de manobrar e fugir pela contramão. Parou o carro lentamente. Ela, a seu lado, mantinha a fisionomia calma, quase confiante. Um policial aproximou-se e pediu os documentos. Ele os entregou: o policial examinou-os lentamente. Estavam em ordem. Com os documentos na mão, o policial deu a volta no carro, olhou pela janela onde ela estava, examinando o interior do carro para ver se havia algo de suspeito. Ela sorriu timidamente, como que acanhada com o exame. No banco traseiro um outro companheiro segurava uma maleta escura; o policial pediu para ver o que tinha na maleta e na maleta tinha uma metralhadora: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E num movimento único, corpo, rosto e braço

giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio. O policial, atingido na testa, foi lançado para trás, rolando no chão. As portas do carro se abriram simultaneamente e os três saltaram, disparando suas armas e correndo cada um para um lado, por entre os carros parados no bloqueio e que ocupavam toda a rua. Ela atirou outra vez e outro policial, que levantava uma metralhadora, caiu. Ela correu por entre os carros e quase todos os policiais foram atrás dela, atirando sempre. Ela saiu da área do bloqueio, correndo pela margem de um barranco, enquanto ele, dobrando uma esquina e outra direção conseguiu escapar. Ela corria e atirava para trás, o vento batendo em seus cabelos. A carga do revólver se esgotou e ela continuou sua corrida. Os policiais pararam de atirar e um deles conseguiu alcançá-la, segurando-a pelo braço. Ela se voltou e bateu a coronha do revólver na cabeça do policial. Este lançou-se sobre ela e ambos rolaram pelo barranco. Ao chegarem embaixo se levantou, tentando livrar-se do policial com um pontapé em seu estômago. No entanto ele agarrou sua perna e, enquanto ela procurava não perder o equilíbrio, outros policiais chegaram. Cercaram-na e caíram sobre ela, acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência, mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. Um policial segurou-a firmemente, enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno. Levaram-na até a perua, que estacionou perto com os freios rangendo pela brusca parada. Jogaram-na no banco traseiro e dois policiais sentaram-se, um de cada lado dela; enquanto a perua arrancava em velocidade, a sirena aberta lançando seu gemido de terror pelas ruas sonolentas. Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhe as obscenidades mais sujas de que se conseguiam lembrar. Enquanto um dava-lhe uma cotovelada nos rins, o outro a atingia com um cassetete no rosto. Um terceiro, debruçando-se do banco da frente para trás, batia com a coronha do revólver nas mãos atadas pelas algemas. Os dedos estalaram, os ossos se rompendo com o impacto. No rosto, o sangue começava a brotar do nariz e do canto dos lábios. Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e de dor. A perua entrou, por fim, em um portão e freou em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuava a ser espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz. Mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. Ela tentava se defender, atingindo um ou outro agressor, mas eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue. O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a. O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos brilharam de ódio e desafio. O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora. Sua cabeça balançou, mas quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço.

Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo. Com um esforço, continuava calada. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando a sentar-se. Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavrões entremeados por perguntas e ela já não poderia responder nada, mesmo que quisesse. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que, se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão do crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (TAPAJÓS, 1977, p. 167- 172) <sup>1</sup>.

Voltemos ao poema de Alex Polari. “Réquiem para uma Aurora de carne e osso” é um tipo de prece composta especialmente para um funeral. O poema de Polari apresenta-se, de imediato, como uma prece fúnebre para Aurora, pessoa de carne e osso, mas também como uma referência, de caráter simbólico, ao fenômeno que precede o nascer do sol, o substantivo comum “aurora”. O poema, composto por 24 versos, é dividido em duas estrofes: a primeira com 16 versos e a segunda com 8. Na primeira estrofe percebe-se a presença do nome da militante, sempre em maiúsculas, por cinco vezes. O nome da militante perpassará todo o poema, sempre em maiúsculas, fazendo ressoar a identidade dessa mulher, chamando a atenção do leitor para a militante. A palavra “aurora” lembra, à maneira de um anagrama, a palavra “tortura”, que se registra no primeiro verso da segunda estrofe. Interessante notar que Polari opta pelo nome da militante ao invés do codinome Lola, e em nenhum momento no poema menciona o apelido da militante que inspirou a personagem. Talvez porque não houvesse mais motivos para escondê-la ou protegê-la, porque tudo o que podia ameaçá-la já tinha sido feito, levando à morte. Sendo assim, era importante marcar a identidade dessa mulher. Dar nome e rosto aos mortos é um dos propósitos da literatura de testemunho.

A primeira estrofe apresenta aos leitores Aurora. Sempre em maiúsculas, o poeta, com versos curtos e diretos, diz quem foi essa mulher, fazendo o leitor conhecê-la por meio

<sup>1</sup> Cabe lembrar o poema “Aquarela”, de Cacaso, no qual a tortura é tematizada: “O corpo no cavalete / é um pássaro que agoniza / exausto do próprio grito. / As vísceras vasculhadas / principiam a contagem / regressiva. / No assoalho o sangue / se decompõe em matizes / que a brisa beija e balança: / o verde – de nossas matas / o amarelo – de nosso ouro / o azul – de nosso céu / o branco o negro o negro” (Cacaso, 2002, p. 150).

de sua militância: perseguida, quase linchada, torturada, militante, assassinada. Na estrofe seguinte, composta por 8 versos, o poeta diz: “Na sala de tortura / te estraçalharam o crânio”, tendo na figura da militante uma interlocutora. Menciona o furor “deles”, os torturadores, que não será suficiente para impedir o surgimento de novas Auroras, mais uma vez com todas as letras maiúsculas e dessa vez na plural. Proponho duas possibilidades para essas auroras: (a) o nome próprio da militante possibilita uma interseção com o substantivo aurora, com clareza que se faz entre o limiar da noite e da manhã, apontando assim para o prosseguimento da luta e do enfrentamento, que será possível com (b) o surgimento de outras mulheres militantes, novas Auroras, ainda que clandestinas.

O poema de Polari refaz o percurso feito pela personagem de Renato Tapajós no romance *Em câmara lenta*. Desconheço se Polari teve acesso ao romance de Tapajós antes da escrita do poema. Possivelmente sim, uma vez que a morte de Aurora causou grande comoção entre os militantes, porque, mesmo para os moldes de uma ditadura militar em que a tortura era ferramenta constante, foi uma morte muito violenta. E foi uma morte usada também, assim como todo tipo de tortura, para intimidar o grupo no qual ela estava inserida, mostrar o quão longe a repressão poderia ir. O trecho destacado do romance de Tapajós, no qual o leitor conhece o destino da personagem feminina protagonista, é mais detalhado e traz uma descrição impactante sofrida pela militante. Porém, tanto a poesia como o romance têm o mesmo fio condutor: a captura, a tortura com a coroa de Cristo e uma das mortes mais terríveis da ditadura. A tortura dispensada a Aurora Maria Nascimento Furtado foi emblemática para a geração de pessoas que se dispuseram a enfrentar a ditadura, e por isso ela inspirou tantos escritos.

Um dos papéis desempenhados pela literatura de testemunho é de dar nome, voz e rosto àqueles que sucumbiram, aos afogados, a quem Primo Levi delega, verdadeiramente, o nome de testemunha. Aqueles que fitaram a górgona e não puderam voltar. Sendo assim, nada mais justo que apresentar a testemunha, por excelência, Aurora Maria Nascimento Furtado. De codinome Lola, *Lóla* e não *Lôla*, como esclarece Alípio Freire (2007), filha de Mauro Albuquerque Furtado e Maria Lady do Nascimento, família de classe média, nasceu em 13 de junho de 1946, em São Paulo. Quando o Ato Institucional número 5 foi decretado, Lola cursava Psicologia na Universidade de São Paulo e era funcionária do Banco do Brasil. Foi dirigente da UNE e militava na Dissidência do Partido Comunista Brasileiro em São Paulo – DI- SP, que daria origem à Ação Libertadora Nacional – ALN. Pouco depois do AI-5, Lola iria para a clandestinidade, destacando-se nas ações militares entre São Paulo e Rio de Janeiro. Lola era irmã de Laís Furtado, companheira de Renato Tapajós, que militavam na Ala Vermelha. Renato e Laís não sabiam exatamente o que Lola estava fazendo, só ficaram sabendo de sua atuação na cadeia, informados por outros presos da ALN, e temeram pela sua segurança. Conforme Luiz Maklouf Carvalho (1998), Renato contou que houve tentativas da família para que ela saísse do país, o que Lola recusou.

No dia 9 de setembro de 1972, à espera de cobrir um ponto de um outro militante, em Parada de Lucas, subúrbio do Rio, foi abordada pela polícia e acabou matando o policial Mário Domingues. Dali, sob espancamento, foi levada para a delegacia da Invernada em Olaria, torturada e morta com a chamada “coroa de Cristo”. Em *Tiradentes, um presídio da ditadura* – memórias de presos políticos, organizado por Alípio Freire, Izaías Almada e J. A. de Granville Ponce (1997), ao final do livro traz um glossário de termos, siglas e expressões que apresenta o seguinte:

**Coroa-de-cristo** (tortura) - Aro de metal que se colocava como uma coroa na cabeça do (a) preso (a) e cujo diâmetro ia diminuindo mediante sistema de



torniquete e comprimindo o crânio da vítima até que seus olhos saltassem das órbitas e a caixa craniana fosse esmagada. A expressão coroa-de-cristo, inspirada na coroa de espinhos com a qual - de acordo com a tradição cristã - Cristo foi torturado, foi criada pelos torturadores que ironizavam os militantes de esquerda, dizendo que estes “queriam ser Cristo para salvar a humanidade”. [...] (1997. P. 508).

Em 11 de novembro de 1972, conforme relata Eloisa Aragão Maués em seu livro (2012), o pai de Lola foi ao Instituto Médico Legal do Rio de Janeiro reconhecer o corpo de sua filha. A ordem dos ditadores foi transferir o corpo para São Paulo e que o caixão fosse entregue, incontestavelmente, lacrado. Os pais de Lola com a ajuda dos advogados conseguiram realizar um novo exame. O laudo da necropsia apontou 29 perfurações provocadas por tiros, que, segundo Alípio Freire, foram disparados à queima-roupa depois da morte da militante; muitos sinais de cortes e queimaduras no corpo, além do afundamento no crânio de um lado a outro de cerca de 2 cm, resultado da coroa de Cristo. Conforme Maués, muitos anos depois viria o reconhecimento da responsabilidade do Estado pelo assassinato, por intermédio da Comissão Especial instalada no Congresso Nacional, refutando a versão oficial no atestado de óbito de Aurora ter falecido em decorrência de dilaceração cerebral em 10 de novembro de 1972, na esquina da rua Adriano com Magalhães Couto, no Rio de Janeiro.

Renato Tapajós, no artigo “Floresta de panos”, publicado no livro *Tiradentes, um presídio da ditadura* – memórias de presos políticos, conta como foi o momento em que ele e os demais companheiros ficaram sabendo da morte de Aurora.

Já tínhamos feito tudo que fazíamos todos os dias e eu estava ouvindo o pequeno rádio de pilhas, deitado em meu “mocó” [esconderijo], na parte superior de um beliche. A notícia, como tantas outras que ouvíamos naqueles anos, era a de que uma “terrorista”, Aurora Furtado, tinha morrido num tiroteio com a polícia. Aquela era uma morte prevista. Sabíamos que ia acontecer. Sabíamos que ela já devia ter saído do país há meses, mas que continuava militando com aquele compromisso aparentemente irracional de levar tudo até o fim, qualquer fim. Sabíamos que, se fosse presa, seria assassinada.

Ainda assim, ouvir a notícia foi um choque. A realidade desabava em cima de mim, naquele momento, com o peso das tragédias. De todos os que haviam morrido até então, ela era a pessoa mais próxima. Laços familiares nos uniam. Laços de admiração, amizade, companheirismo. Embora militasse em outra organização que não a minha, era alguém que eu havia visto, passo a passo, transitar de uma aproximação discreta com o movimento estudantil para um compromisso de vida e morte com a luta clandestina e armada.

Lembro que sentei no beliche e disse: “Mataram a Lola”. O movimento da cela foi diminuindo e, logo, os companheiros estavam sentados, frente a mim, sem dizer nada. Sabíamos – tínhamos certeza – que a morte tinha sido na tortura. Não sabíamos ainda, como viemos a saber depois, que aquela tinha sido uma das mais terríveis das mortes na tortura, a morte com a “coroa de cristo”, o torniquete apertando lentamente o crânio até esmagar o cérebro. A morte arquetípica da inquisição moderna. A realidade desabava sobre nós e não podíamos fazer nada, a não ser nos debater (TAPAJÓS, 1997, p. 352-353).

No excelente livro *Os anos de chumbo – A Memória Militar sobre a Repressão* (1994), organizado por Celso Castro, Gláucio Ary Dillon Soares e Maria Celina D’Araújo, o general Adyr Fiúza de Castro, que na época era chefe do Codi no Rio, refere-se ao caso de Aurora em entrevista aos pesquisadores em março de 1993. Vale destacar o trecho na íntegra:

*Ao longo dessa sua experiência, houve pessoa que, em algum sentido, o senhor admirou como inimigo?*

Não. Do ponto de vista de valentia, há algumas pessoas que eu poderia ressaltar. Certa vez, uma moça - o nome dela é Aurora Maria do Nascimento Furtado - estava cobrindo um "ponto" com o chefe da sua organização, debaixo da ponte de Benfica ou de Olaria, não sei bem, quando passou uma viatura do pessoal que, naquela época, era encarregado da luta contra o tráfico de entorpecentes, e que achou que aquele casalzinho era de traficantes. Estou contando o caso exatamente como me contaram, e acho que é verídico. Então, deixaram a viatura em cima do viaduto, e um agente desceu para interpelá-los - agente da Invernada de Olaria, pessoal meio bruto, acostumado a lidar com traficante. Então chegou para perto deles, sorrateiramente, e disse: "Seus documentos!" Ele ficou meio aparvalhado, mas ela abriu a bolsa, tirou uma pistola e deu um tiro na cara do agente. E ficou ali com o revólver, enquanto o camarada fugia. Ela combateu todos os outros agentes que assistiram o lance lá de cima do viaduto, crenes de que estavam lutando contra uma traficante. Então, fizeram um cerco, e ela saiu correndo para a avenida Brasil. Na avenida Brasil, um conseguiu segurá-la pelas pernas e, debaixo de muito pau, a pegaram e meteram-na na viatura. Ela cobriu, com a própria vida, a fuga do chefe. Foi levada para a Invernada de Olaria. E eles não estavam nada satisfeitos com um dos seus companheiros morto, com o rosto completamente esfaqueado. Calculo o que fizeram com ela.

*Mas era uma Delegacia de Polícia comum, não?*

Não era das mais comuns. Era a Invernada de Olaria, célebre pela sua violência. Era o pessoal mais "duro" que existia na Polícia Civil. Bom, eu estava no CODI, no I Exército, quando o comandante do DOI me telefonou: "Chefe, recebi informações que capturaram uma moça, e agora chegaram à conclusão de que deve ser gente nossa. Eu mandei um oficial meu ir lá para identificá-la. Ela está em péssimo estado, não vai resistir nem uma ou duas horas mais. O senhor quer que a traga?" "Não, não traga coisa nenhuma. Quem é ela?" Ele disse o nome: "Aurora Maria Nascimento Furtado". Um livro que um desses camaradas escreveu diz que, na Invernada, ela foi submetida à "coroa de Cristo", um negócio que aperta a cabeça. Isso não me foi dito nem pelo comandante do DOI, nem pelo oficial que foi à Invernada de Olaria. Mas, se eles fizeram isso, fizeram crenes de que estavam lidando com uma traficante fria, que matou um dos seus friamente. Acho que essa moça era muito valente, mas não deu entrada em DOI, não "abriu" coisa alguma. Os documentos que estavam com ela fizeram com que o pessoal da Invernada acabasse desconfiando que ela não era traficante e que estava simplesmente cobrindo um "ponto". Morreu no mesmo dia. Já foi levada para a delegacia, segundo me informaram, bem ruinzinha: havia sido baleada, espancada, já chegou lá bem "malita". Mas ela cobriu, durante mais de vinte minutos, a fuga do chefe. Então, era uma moça valente, quer dizer, estava profundamente estruturada.

Eu conheço vários casos desses, geralmente de mulheres. Porque as mulheres são muito mais ferozes do que os homens. É a minha experiência. São muito mais cruéis e muito mais ferozes que os homens. Muitas delas, enquanto estavam no terrorismo, enquanto estavam agindo, tinham que ser postas de castigo pela própria chefia - pode perguntar a eles -, porque se excediam (p. 76-77).

O trecho da entrevista vale, por si só, um artigo. O general nega uma possível admiração por algum inimigo, mas logo depois ressalta que, no ponto da valentia, alguns são memoráveis e começa a relatar o ocorrido com a militante Aurora. Chama a atenção como as recordações acerca da mulher ainda estão nítidas, mesmo depois de um tempo

considerável e de ter visto muitos casos semelhantes ao de Aurora. Informado de que a mulher era “gente nossa”, ou seja, militante contra o regime e não uma traficante de alta periculosidade, como, conforme o general, pensou ser o pessoal da luta contra o tráfico de entorpecentes, é questionado se gostaria que a levassem para o CODI – Centro de Operações de Defesa Interna –, rapidamente ele refuta a ideia, dizendo que não era para trazer “coisa nenhuma”. Menos um problema na área dele, o serviço tinha sido feito, logo, não havia com o que se preocupar mais. Outro ponto que merece destaque é quando Fiúza afirma que um desses “camaradas”, tratamento, originalmente, de cunho político usado entre os membros do partido Comunista, e que hoje se popularizou, escreveu num livro que a mulher tinha sido submetida à coroa de cristo. Diz que isso não foi dito nem pelo comandante do DOI, nem pelo oficial que fora ao local. Entretanto, não nega que talvez o instrumento de tortura tenha sido usado, mas logo se resguarda dizendo que se o fizeram foi só por acharem que se tratava de uma traficante fria, como se a violência pudesse se justificar.

Em entrevista publicada no livro *Mulheres que foram à luta armada*, o Capitão Lisboa, cujo nome verdadeiro é Davi dos Santos Araújo, que serviu no CODI da rua Tutóia sob as ordens do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, responde da seguinte maneira quando questionado se a resistência de alguma mulher na cadeia o tinha impressionado:

Nada, nada. Isso aí é igual ao pessoal que assalta a minha casa, a sua casa. Depois de algemado vai pro xadrez e é um covarde. Já passou o efeito do crack, da cocaína, da heroína, da maconha, do álcool, da puta que o pariu. É um covarde na sua frente. Quando passavam daquele portão pra frente, *os machos viravam fêmeas, e as fêmeas, superfêmeas. Para bom entendedor, meia palavra basta* (CARVALHO, 1998, p. 310, grifos meus).

O Capitão Lisboa está em todas as listas de torturadores, e, entre outras acusações, é atribuído a ele o envolvimento na morte do dirigente comunista Joaquim Alencar de Seixas. Sua constatação de que machos viravam fêmeas, e que fêmeas se tornavam superfêmeas, explica o porquê de ele figurar na totalidade de listas de torturadores. Em outro trecho, perguntado se tinha interrogado mulheres, a resposta suscita o asco:

Eu nunca interroguei mulher. Nunca. Sabe por quê? Porque eu gosto tanto de mulher... Eu nunca bebi na vida, nunca bebi um copo de cerveja, nunca fumei um cigarro até hoje, nunca comprei um remédio até hoje. Eu só gosto de duas coisas na minha vida: de trabalhar e de mulher. Então jamais eu teria dentro de mim a disposição de me levantar e dar uma porrada numa mulher ou torturar uma mulher. Eu não estou dizendo a você que outro cara não fizesse isso – mas eu não. Eu gosto de acariciar mulher. Eu não serviria para isso (CARVALHO, 1998, p. 313).

Tratando-se de um militar que serviu sob as ordens de Carlos Alberto Brilhante Ustra, conhecido como Dr. Tibiriçá<sup>2</sup>, é mais que suficiente para rechaçar e repudiar suas

<sup>2</sup> O coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra comandou o Doi - Codi (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna) em São Paulo, no período de 29 de setembro de 1970 a 23 de janeiro de 1974. Nos porões, na tentativa de não ser identificado, aparecia diante de torturados como o tenebroso Dr. Tibiriçá. Em sentença proferida em outubro de 2008, pela 23ª Vara Cível Central, o juiz Gustavo Santini Teodoro julgou procedente o pedido dos autores da ação, César Augusto Teles, Maria Amélia de Almeida Teles e Criméia Alice Schimdt de Almeida para declarar que entre eles e o réu Carlos Alberto Brilhante Ustra existe relação jurídica de responsabilidade civil, nascida de prática de ato ilícito, gerador de danos morais. Tornou-se o primeiro oficial condenado em ação declaratória por sequestro e tortura.

afirmações. Mais ainda quando se sabe que entre os torturados da lista do capitão está Amelinha Teles, militante que foi presa com o marido e teve os filhos sequestrados e levados para verem os pais torturados. Amelinha, em acareação ocorrida na Câmara Municipal de São Paulo, durante a Comissão Especial de Inquérito dos Desaparecidos Políticos, acusou o Capitão Lisboa de tê-la torturado. O militar retrucou: “Nunca torturei mulher feia”.

Alípio Freire – que dedica a reedição de seu livro *Estação Paraíso*, lançado em 2007, ano do trigésimo quinto aniversário da morte de Lola, a “uma das mais encantadoras e dedicadas militantes” – finaliza suas notícias sobre Lola apontando o livro de Renato Tapajós, cuja personagem central é inspirada em Lola, e às homenagens póstumas prestadas à militante. Em 2002, por iniciativa da professora Ecléa Bosi e de um grupo de alunos, uma das salas da Faculdade de Psicologia da Universidade de São Paulo passou a ter o nome de Sala Aurora Maria Nascimento Furtado. Na cidade do Rio de Janeiro, por iniciativa de um conjunto de entidades de defesa dos Direitos Humanos, uma das ruas do bairro Bangu carrega também o nome da militante. Questiono-me se é somente isso que as famílias dos militantes “desaparecidos” durante a ditadura podem esperar. Temo pela resposta. As homenagens são justas, mas representam apenas um ínfimo do que o Estado deve a essas famílias. No último dia 02 de outubro completaram-se 20 anos do massacre do Carandiru e ainda hoje ninguém foi julgado. Somente no dia 25 do mês de setembro de 2012 a Justiça determinou a retificação do atestado de óbito do jornalista Vladimir Herzog. Agora constará que o jornalista morreu em decorrência de lesões e maus-tratos sofridos em dependência do 2º Exército-SP. Neste ano também se completaram 40 anos da morte de Aurora. Ninguém foi punido, ninguém denunciado. E a amnésia brasileira, confundida com a Anistia, ainda impera e contribui para a permanência de muitas páginas de nossa história ainda em branco, páginas de dor – intensas “como uma bola de fogo”.

## Referências

- CACASO. *Grupo escolar* [1974]. In: \_\_\_\_\_. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, p. 135-169, 2002.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.
- CASTRO, Celso Correa Pinto de.; D'ARAUJO, Maria Celina.; SOARES, Gláucio Ary Dillon. *Os Anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.49-57.
- FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A de Granville (Org.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997.
- FREIRE, Alípio. *Estação Paraíso*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- MAUÉS, Eloisa Aragão. *Em câmara lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar e Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

## O POEMA E SEUS DISFARCES: ANÁLISE DE “O SOL NO CÉU DA BOCA”, DE FERNANDO TATAGIBA

Sarah Vervloet

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)  
sarahvervloet@gmail.com

*E poesia (entre outras coisas) é ambiguidade, é  
polissemia.*

Reinaldo Santos Neves

### 1. A respeito dos gêneros

“O sol no céu da boca” foi publicado, em 1980, com mais 23 contos em um livro de mesmo título. A maioria dos contos é, de fato, um conjunto de verdadeiros experimentos com a linguagem, em que o fator visual ganha a mesma importância que tem na poesia concreta. Porém, o conto que será analisado aqui desestabiliza ainda mais a corda, já bamba, dos gêneros e de seus limites que portam incansável discussão: o conto de Fernando Tatagiba aparece não só com uma vestimenta aparentemente poética, como também é lírico, no sentido mais restrito do termo.

Ao partir de um questionamento amplo sobre a questão da literatura, Luiz Costa Lima, que estuda a linguagem em suas diferentes formas, perpassa a ideia de gêneros discutindo a presença historiográfica na ficção e os limites discursivos de um texto, como o relato de viagem, por exemplo, que vive no limiar entre ficção e história<sup>1</sup>. Para ele, cada tipo discursivo possui uma orientação, cuja maneira de lidar com a linguagem lhe é própria. “Os gêneros literários não estritamente ficcionais mais bem aparecem como modalidades oscilantes, muitas vezes auxiliares da história social, sem contudo aí se esgotarem” (LIMA, 2006, p. 382).

“O sol no céu da boca”, encaixado nessa “modalidade oscilante” de um gênero, gera uma inquietação no que diz respeito aos traços estruturadores já identificados em tantas obras-modelo dos séculos anteriores. A grande questão é: conseguimos, ainda, manter nossas expectativas direcionadas apenas para o lírico, o narrativo ou o dramático? O evento no qual nos encontramos hoje, “Todos os poemas, o poema”, sugere falarmos propriamente de poema, em que sentido? Em tentativas de criação de um estilo próprio cada vez mais encontramos (e ainda nos surpreendemos com) textos híbridos, cujas diretrizes são as mais inusitadas e percorrem, no caso de Tatagiba, a veia social. E, nesse sentido, segundo, novamente, Costa Lima,

Os gêneros, como instituições sociais, são convenções comunitariamente estabelecidas. O indivíduo poderá concordar com elas ou, rebelde, tentar outras. Sempre, entretanto, o indivíduo é o que se encontra numa rede de instituições. Ora, se os gêneros são socialmente fundados, sua indagação portanto não seria “externa?” (LIMA, 1975, p. 23)

---

<sup>1</sup> Para tratar do tema da historiografia, Costa Lima utiliza do pensamento de Michel de Certeau, a fim de reafirmar a complexidade dos termos em questão: “A historiografia (ou seja, “história” e “escrita”) traz inscrita em seu próprio nome o paradoxo – e quase o oxímoro – da relação entre dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem por tarefa articulá-los e, onde esse vínculo não é pensável, fazer *como se* os articulasse” (DE CERTEAU, M. *Apud* LIMA, L.C., 2006, p. 152, grifo do autor).

De fato, instituí mais uma vez um gênero ou uma denominação ao conto em questão, que deixaria de ser conto para ser um texto híbrido, abrangendo elementos em sua composição que se aproximam tanto da lírica, quanto da narrativa. Mas não pretendo ficar aqui brincando nessa corda bamba dos gêneros, simplesmente porque já fizeram isso em meu lugar e não se foi muito longe. Indago-me se, portanto, não é muita audácia de minha parte querer questionar um conto por sua estrutura e suas particularidades enquanto conto, como se estivesse mexendo com vara curta em um ninho de abelhas. Dizer que um poema pode se disfarçar, como bem insinuo no título deste trabalho, também não é um desejo ambicioso demais para um estudo breve como esse?

## 2. Uma proposição de leitura

Quando analisa a situação e as formas do conto no cenário contemporâneo brasileiro, Alfredo Bosi afirma, a respeito de um novo tipo de conto:

A palavra nova não é o puro neologismo, pois retoma um processo de formação que vem de longe, de muito longe; assim, de um salto, o tempo é abolido, e o signo – arcaico e moderno – simula o eterno presente. A frase, por sua vez, estranhamente livre, truncada e revolta, parece às vezes driblar o nexo fundamental que une predicado a sujeito. É a hora de fazer cintilar o nome, imagem da substância, misterioso, além ou aquém das determinações verbais. O Menino. A Alegria. O Medo. O Rio. A Moça, imagem. O Sol inteiro. O absurdo ar. O ensimesmo. O nenhum. (BOSI, 2006, p. 13)

Dessa maneira, o que está “além ou aquém das determinações verbais” também faz parte do gênero conto, revestido, renovado, reinventado. Não há dúvidas de que essas características estão presentes em “O sol no céu da boca”. Memória, infância e nostalgia dão o tom emocional dos versos experimentais encontrados nas duas primeiras páginas do conto. Junte-se a isso a musicalidade das palavras, que decorre das rimas, dos jogos de palavras e do encadeamento de cada imagem formada, como em:

creio porém não me enleio  
 que eles me trouxeram quando brincando a sério eu era muito pequeno  
 me deixando neste lugar lúgubre sem nenhum aceno de despedida  
 sem nunca ter visto a vida lá fora me largando  
 dentro destes muros para sonhar e morrer sozinho  
 sem perturbar os vizinhos

devo mas nunca pagarei ter  
 tomado milhares de comprimidos e centenas de eletrochoques até  
 hoje acabando gradativamente nas grades minha mania de rodar  
 em torno em retorno de mim mesmo mas não converso  
 com verso com ninguém e há onze anos de desenganos estou  
 restou neste quarto diminuto com um senhor idoso e  
 fanhoso que chora de minuto a minuto porém nunca trocamos ou vendemos  
 uma palavra com o outro é um silêncio  
 como se estivéssemos mortos ou tortos

O encadeamento sugere ainda dispêndio intenso de emoção. As rimas não são uniformes e as frases não seguem linearidade alguma. Cada quebra, experimentando o

surgimento de uma estrofe, remete ao desvario de um eu, que se mostra “eu-lírico”, portanto. Há um momento que ilustra bem essa observação:

pularei  
 o  
 muro  
 quando  
 a noite  
 descer  
 novamente  
 em minha  
 mente

UMA  
 ENFERMEIRA  
 ME DEU  
 VÁRIOS  
 COMPRIMIDOS  
 PARA  
 TOMAR  
 COMO SEMPRE FAZ  
 MAS JOGUEI NA GAVETA

Como uma alucinação que chega com a noite, as palavras aparentemente desconexas se desenham nesse efeito de ilusão do sujeito poético, pairando sobre o delírio. A mudança de minúsculas para maiúsculas também contribui para a vontade latejante, quase que atizada por um desejo, ora adormecido na infância: o desejo do fora, da experiência além-muros.

O *conto* traz um único direcionamento narrativo, e é justamente nessa unidade que se formam a ação, o lugar, o tempo e o tom, embora tal unidade seja revisitada pela memória. Em contraponto a isso, ou talvez também por isso, o autor expressa, acima de tudo, a vontade de brincar com essa mistura de versos e narrativa. Assim, a apresentação gráfica de “O sol no céu da boca” atinge importância semântica, construindo sua “tipografia funcional”, como diz Augusto de Campos (1975, p. 18) a respeito do processo mallarmeano, pois espelha “com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento”. A

pontuação, por exemplo, que pouco existe no conto analisado, é desnecessária na poesia concreta, “uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção” (CAMPOS; PIGNATARI; et. al., 1975, p. 18).

Também espaços em branco fazem parte de uma significação, como o silêncio ou, simplesmente, o reconhecimento do papel que intervém cada vez mais nas imagens. Essa influência é tão substancial em “O sol no céu da boca” que está presente ainda em suas veias internas, fazendo referências diretamente ao branco, que é única cor que aparece no texto, como em: “De repente, dois homens fortes, vestidos de branco, me empurram, me arrastam para um carro também branco”. E também encontramos nos trechos abaixo:

nunca vi o mundo que dizem

ser imenso e sinistro como nossos pesadelos nem fiz hora fora  
deste muro branco  
tão branco que me faz doer a vista e a revista que estou folheando  
se torna se entorna mais clara ainda

[...]

afinal infância

não é lá grande coisa mas sempre se sorve ou serve para nos  
deixar assim como se tudo estivesse no fim  
e este corredor branco e estes aventais brancos  
das enfermeiras jamais desvanecessem como nunca terminam  
nossos pesadelos

Em *Poética e Visualidade*, publicado em 1991, Philadelpho Menezes alerta que o procedimento concreto não pode se restringir apenas à “montagem de palavras”, ou mesmo à “especialização gráfica” do poema. É preciso, mais do que isso, procurar os traços distintos desses textos, de maneira que o concreto não seja mais um “rótulo”, como se temia acontecer nesse campo de vanguarda. Os movimentos de vanguarda levam o rompimento às últimas consequências, promovendo uma desestruturação tão brutal que, muitas vezes não é possível sequer delimitar prosa e poesia, narrativa e poema, restando-nos apenas a noção de texto. Algumas obras literárias, por isso, permitem uma designação de gênero único. Não estou dizendo que venha a ser o caso de “O sol no céu da boca”, mas o texto exige maior atenção nesse aspecto e, por consequência, temos que seguir algum rastro. Acredito que aquele da poesia de vanguarda é o caminho mais interessante, já que estamos lidando com a ruptura de regras generalizadas. A esse respeito, pontua Philadelpho:

[...] no cerne da aparentemente caótica poética brasileira de vanguarda, há uma coluna vertebral que estrutura uma trajetória em direção a uma incorporação de visualidade ao poema, de modo a depositar a função poética também na imagem plástica. [...] é necessário dizer que se entenda por “poesia de vanguarda” aquela que, experimentando novos procedimentos de composição de poemas, choca-se com o sistema estético vigente enquanto reflexo de uma ordem ideológica mais ampla, e, por isso, propõe, mesmo que subliminarmente, uma transformação desse complexo cultural. (MENEZES, 1991, p. 10)

De acordo com o que explica o autor acima, poderia afirmar que a “incorporação de visualidade ao conto” depositaria a “função poética também na imagem plástica” da narrativa? Já se sabe que isso não é fundamental, mas a experimentação de Fernando Tatagiba também parte dessa prática com o gráfico, com o visual e, sendo assim, há mesmo um choque estético no que diz respeito ao gênero narrativo. Mais ainda se vê na colagem das imagens de calendário, que estão ali para marcar um tempo, o mesmo que muitas vezes



é confuso e avesso aos sentimentos do sujeito no conto. A partir disso, a vida ganha um lado, mas perde significação, através das passagens: “Ando pelas ruas e avenidas da vida que estão cheias de gente dançando e cantando ao som de músicas altíssimas, provenientes de alto-falantes pregados nos postes” (p. 79) e “A vida aqui na vida continua estranha e sem sentido” (p. 80). Com alívio, ele volta ao abrigo, eliminando-se, mais uma vez, da vida, que é um verdadeiro “mundo orgíaco e tresloucado”.

### 3. Considerações finais

É compreensível que o caráter poético se destaque no gênero conto, já que, diferente do romance, o estilo é da narrativa curta, cujo foco torna-se mais intenso por ser feito de *flashes*. É, então, nesse foco que se aloja o fator emotivo, geralmente atribuído ao poético. Mas a linguagem, por mais “subjetiva” que seja, está sempre a serviço da relação do sujeito com a sociedade. Como afirmou Costa Lima no começo deste trabalho, os gêneros também auxiliam a sociedade, através da história, mas não se pode fixar-se nisso e apenas nisso. Quando consegue dissolver a pouco sólida estrutura de um gênero como o conto, Tatagiba também lida com o social. E nos obriga a uma investigação de modo aberto, não conclusivo, de maneira que seja respeitado o caminho que o próprio texto segue e ele mesmo abre, mas que seja visto com nossos próprios olhos, o que se encontra externamente, pois, reafirmando, trata-se de olhar o gênero como elemento social, socialmente formado. O texto híbrido tatagibiano não nos deixa outra saída mesmo, senão a de questionar cada vez mais essas fendas deixadas pela teoria dos gêneros:

tenho que verificar com meus próprios olhos  
o que há lá fora  
como é a existência do outro lado desta

### VIAGEM

Uma viagem. Aquela que percorre o conto e o transforma em conto-poema, ou seria em prosa-poética? Costa Lima se vale do pensamento de Lotman para tentar esclarecer e amenizar nossas angústias:

Considerar a poesia e a prosa enquanto construções independentes, isoladas uma da outra e podendo ser descritas sem correlação recíproca (“a poesia é o discurso ritmicamente organizado; a prosa é o discurso ordinário”), levará de maneira inesperada o investigador à impossibilidade de delimitar estes fenômenos. (LOTMAN, 1970, p. 158 *Apud* LIMA, 2012, p. 189).

O caminho contrário – associá-los para depois delimitá-los – poderia ser, de certa forma, mais instigante. Se não é essa a proposta vanguardista, a grande dificuldade em classificar e inscrever certa obra em uma determinada linha de criação torna-se banal. Verifica-se, para além disso, a fusão do lírico com o social, do poético com o ideológico. Como diz Antonio Fábio Memelli, no estudo *Inquilino da rua da imaginação*, Fernando Tatagiba “foi dotado de um olhar especial, capaz de extrair poesia das ações mais ordinárias do ser humano” (MEMELLI, p. 16). Tais ações ordinárias, que podem ser interpretadas pelo viés da carnavalização (e não é por acaso que tem-se um sujeito em pleno carnaval), só se encerram com a morte, talvez no céu da própria boca.

Se a própria noção de literatura ganha matizes diferentes de acordo com o tempo, com a história, os gêneros não se diferem dessa ideia, embora tenham grande herança

cultural. De todos os poemas, o poema de Tatagiba é um não-poema e um não-conto e, mais ainda, “O sol no céu da boca” poderia entrar, assim, para a categoria de um não-gênero.

### Referências

- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta – Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1975.
- MEMELLI, Antonio Fábio. *Inquilino da rua da imaginação*. Vitória (ES): Secretaria Municipal de Cultura, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editoras S.A., 1975.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.
- TATAGIBA, Fernando Valporto. *O sol no céu da boca*. Vitória (ES): Fundação Cultural do Espírito Santo, 1980, p. 75-83.

## A DÍVIDA INTERNA: HISTÓRIA E CHISTE NA POESIA-LIMIAR DE PAULO LEMINSKI

**Lucas dos Passos**

Instituto Federal do Espírito Santo  
lucasdospassos@hotmail.com

minha poesia sabe que leminski  
queria ser maiakóvski  
minha poesia só queria ser leminski  
(Nicolas Behr, *Umbigo*)

Durante momentos históricos em que a produção artística é cerceada por algum governo opressor, muitos artistas acabam se comprometendo com o papel de resistência. Essa resistência, no entanto, é bastante multifária: proliferam textos panfletários, engajados, legítimos libelos políticos, no mesmo compasso em que são utilizados recursos um pouco menos óbvios. Durante a ditadura militar brasileira, instaurada com o golpe de 1964, boa parte da produção literária deixou-se cair em profunda melancolia; romances pungentes e inconsolados como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, revelavam o tom, sem dúvida, mais evidente da geração. Contudo, ainda sem perder a gravidade prevista pela opressão política, não são raros os momentos em que o relato entristecido se une a uma relevante dosagem de ironia – e, por vezes, a um notável derramamento de humor politizado. A celebrada obra de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, traz certos momentos de recurso ao cômico; de igual modo, os poemas decorrentes do trauma de Alex Polari – militante da esquerda por anos torturado pela ditadura – em diversas ocasiões apelam à expressão humorada. Ainda, se a intimidade é um dos aspectos fundamentais da geração mimeógrafo, muito se deve ao caráter humorístico de seus versos – caráter que açula a atenção do leitor e permite mais efetivamente a comunicação. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, de Wilberth Salgueiro, reserva um lugar especial para esse tipo de reflexão sobre a poesia dos anos 1970, principalmente no subcapítulo “Indo rindo, por que não? (o humor como estratégia)” (SALGUEIRO, 2002, p. 55-60), mas, em geral, os estudos acerca do testemunho que essa poesia presta de seu tempo se detêm apenas em sua faceta melancólica.

Paulo Leminski, poeta curitibano inicialmente muito vinculado à vanguarda concretista e, depois, associado à estética da poesia marginal, produziu boa parte de sua obra no seio dessas questões. E a expressão eivada de comicidade é tão central em sua poética que levou o já mencionado Wilberth Salgueiro a afirmar: “Dos poetas brasileiros que vieram da década de 70 e atuaram plenamente na posterior, a ninguém cabe tão justa e estreita ligação entre humor e poesia quanto a Leminski” (2002, p. 136). E, diga-se, um dos procedimentos mais comuns para se atingir o efeito de humor na poesia leminskiana é o chiste – elemento colocado em perspectiva pela psicanálise freudiana.

Como transgressão da ordem, considerar o procedimento chistoso pode, de fato, agregar valor ao exercício da crítica literária, e o detalhamento da descrição que Freud faz de suas técnicas de realização, seus propósitos e suas motivações – para não mencionar a relação com os sonhos e com o inconsciente – por si só justifica o emprego do método psicanalítico na interpretação aqui proposta. Assim, em sua obra, depois de fazer uma introdução sobre as lacunas e imprecisões da literatura existente à sua época em torno do

chiste, o pensador austríaco passa a um minucioso percurso pelos mecanismos de que lançam mão os vários tipos de chiste. De maneira geral, chama atenção o espaço central concedido pelo estudo freudiano à *forma* de expressão do objeto em pauta. Sempre depois de citar e fazer uma leitura pormenorizada de alguns exemplos, o autor tenta teorizar sobre o assunto. Num desses momentos de parada, traz um valioso sumário das técnicas de chiste por ele observadas – sumário que, por seu caráter sintético, merece transcrição integral:

I Condensação:

- (a) com formação de palavra composta,
- (b) com modificação.

II Múltiplo uso do mesmo material:

- (c) como um todo e suas partes;
- (d) em ordem diferente;
- (e) com leve modificação;
- (f) com sentido pleno e sentido esvaziado.

III Duplo sentido:

- (g) significado como um nome e como uma coisa;
  - (h) significados metafóricos e literais;
  - (i) duplo sentido propriamente dito (jogo de palavras);
  - (j) *double entendre*;
  - (k) duplo sentido com alusão.
- (FREUD, 1969, p. 57)

*Grosso modo*, dessa sistematização oferecida por Freud podem-se depreender alguns aspectos basilares para a construção do chiste: a tendência à economia (geralmente exemplificada pelo dizer abreviado, a condensação); a concatenação das palavras com vistas à produção de sentidos conflitantes e/ou à procura por uma terceira palavra que cubra os dois pensamentos; o jogo linguístico que abusa da similaridade sonora dos vocábulos, gerando o que comumente se chama de trocadilhos etc. Mais adiante, analisando “os propósitos dos chistes”, Freud identifica uma distinção primordial entre dois tipos mais exemplares de chiste: aquele que “é um fim em si mesmo, não servindo a um objetivo particular” (idem, p. 109), e o que serve a uma finalidade. O primeiro é denominado “chiste inocente”, o segundo, “chiste tendencioso”. Dessa distinção não participa, atenta o pensador, aquela entre os procedimentos chistosos de fundo verbal e os de feição conceitual – o jogo linguístico e o conceptismo podem entrar na concreção de ambos os tipos de chiste, independentemente de sua finalidade, embora possa parecer, à primeira vista, a peripécia verbal mais próxima da “inocência”. A propósito, independente também de sua finalidade é o fato de a economia de energia empregada na construção do chiste gerar uma parcela de prazer; o que se verifica, entretanto, é que as “gargalhadas” decorrentes do chiste tendencioso são muito superiores ao “riso intelectual” do chiste inocente, e isso leva o estudioso a vasculhar que fontes de prazer mais férteis são essas de que dispõem os chistes tendenciosos.

Para isso, Freud opera nova diferenciação. Segundo ele, os chistes tendenciosos se subdividem em duas categorias – *hostis* ou *obscenos* (ou de desnudamento). Sobre o chiste obsceno, o pensador austríaco visualiza em sua origem o que em inglês se convencionou chamar de *smut* (de modo geral, comentários com base pornográfica); vê-se, portanto, um emprego de energia sexual. De acordo com o raciocínio freudiano, assim que o *smut* deixa

de ser realizado, torna-se um chiste obsceno<sup>1</sup> que, de sua situação original, toma emprestada a necessidade do envolvimento de três pessoas: “além da que faz o chiste, deve haver uma segunda que é tomada como objeto da agressividade hostil ou sexual e uma terceira na qual se cumpre o objetivo do chiste de produzir prazer” (idem, p. 120). Ou seja, em sua esquematização, o chiste de desnudamento revela a mesma estrutura do hostil – o que muda é, basicamente, o objeto aludido por substituição diante do obstáculo.

Assim, no chiste hostil, a pessoa envolvida deixa de ser vista por um prisma sexual e se torna o inimigo; aquele a quem se dirige o comentário vira vítima do aliciamento pela produção de prazer envolvida na recepção do procedimento chistoso. Basicamente, “tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo – fato que a terceira pessoa [o receptor do chiste], que não despendeu nenhum esforço, testemunha por seu riso” (idem, p. 123). Comumente, atesta Freud, as figuras satirizadas pelo chiste hostil são aquelas dotadas de alguma autoridade, de modo que o procedimento revela-se um gesto rebelde, um escape. Em relação a esses seres poderosos, fica fácil detectar os obstáculos que se inserem no ataque franco a eles: diante disso, o método da alusão, em chistes tendenciosos, permite a possibilidade de realização de prazer – em grande quantidade. Além de pessoas, os objetos desses chistes podem ser, ainda segundo o pensamento freudiano, instituições (casamento, família, religião etc.); nesse caso, chamar-se-iam “chistes cínicos”.

No contexto da ditadura militar brasileira é evidente a aparição de barreiras entre o povo e o governo, impedindo a crítica direta. Nesse Estado de exceção, o aparelho repressor um tanto metafórico que Freud vê construído socialmente nas relações humanas é concretizado pelo papel da censura – e, além disso, emblematizado e levado ao paroxismo pelos censores, constantes desencadeadores de repúdio<sup>2</sup>. Ora, no terreno da poesia aqui analisada, não só se tem conhecimento do sujeito responsável pela elaboração do chiste como é possível inferir muitos de seus propósitos: a produção de prazer encetada pelos poemas que ajudam a derrubar a imagem sisuda do governo repressor tem, ao lado do trabalho estético, uma finalidade eminentemente política. Ao tomar o leitor em estado de desatenção, esses textos lançam seus olhos a uma perspectiva histórica não-oficial e, portanto, digna de nota. O mecanismo de execução e recepção do chiste é posto para funcionar perfeitamente, segundo esse raciocínio, como uma alavanca, um alarme da locomotiva desenfreada da História. A esse propósito, já alertava Walter Benjamin: “na luta de classes essas coisas espirituais [pelas quais busca o oprimido] não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob forma da confiança, da coragem, *do humor*, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos” (2008, p. 224, grifos meus). Juntando ambas as teorias, vê-se como o prazer derivado por esse humor não é, de nenhuma forma, clandestino; e engana-se a esquerda que enxerga a gravidade da situação sem se dar ao luxo do riso destronador.

A esse propósito, vale trazer à discussão um dos pontos centrais do pensamento benjaminiano que podem lançar luz sobre o modo como o humor produzido pelos chistes tem a potência de chamar atenção para aspectos da vida cotidiana – e, portanto, da História – por vezes escamoteados pelo poder oficial. A noção benjaminiana de limiar parece

<sup>1</sup> Freud vê o fim do *smut* quando, num ambiente mais elitizado, a mulher vitimizada (de estrato social elevado) pelo comentário se faz presente, e, num ambiente mais popular, quando ela (por exemplo, garçonete de albergue) se ausenta.

<sup>2</sup> Sobre eles, diria Augusto Boal em sua autobiografia: “não havia censores bons e maus: só ruins, péssimos e os piores!” (BOAL, 2000, p. 247).

coadunar com bastante presteza questões de ordem histórica, interpretativa e estética. Pensador cioso de um conceito de história capaz de abarcar as singularidades também dos derrotados pela avalanche embrutecedora do Progresso, Benjamin faz suas atenções recaírem sobre figuras bastante emblemáticas, que, de variadas formas, encarnam ou impedem as transições sensíveis, limiars: o *flâneur*, o poeta trapeiro (simbolizado por Charles Baudelaire), as passagens de Paris, o tradutor e, de maneira mais ampla, a modernidade do início do século XX. O termo, não por acaso, é brevemente esmiuçado num trecho lapidar – que merece transcrição integral – sobre jogo e substituição do importante e incompleto trabalho das *Passagens*:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. *Tornamo-nos muito pobres em experiências limiars*. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações da figura do sono, oscilam também em torno de limiars os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiars destas portas fantásticas, mas dos limiars em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar forças<sup>3</sup>. As prostitutas, porém, amam os limiars das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. *O limiar é uma zona*. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada do sonho. (BENJAMIN, 2007, p. 535)

Em “Entre a vida e a morte”, ensaio que encabeça o volume de textos destinados a esmiuçar a questão (*Limiars e passagens em Walter Benjamin*), Jeanne Marie Gagnebin discute pormenorizadamente o excerto supracitado, tratando, logo de início, de focalizar a importante diferença estabelecida por Benjamin entre *fronteira* e *limiar*: segundo a autora, a primeira daria conta de designar mais especificamente a linha, o limite, cuja transposição seria um movimento de agressão, enquanto o segundo seria uma metáfora espaço-temporal mais ampla, em que se inserem também as ideias de movimento, passagem, transição. Gagnebin ainda informa que a etimologia do substantivo alemão *Schwelle* ligada ao verbo *schwellen* é fantasiosa, num gesto tipicamente benjaminiano, e colabora para a inclusão do apontamento num trecho que se referiria, originalmente, à excitação sexual (“inchar, entumescer”); mas essa aproximação com os “limiars das portas do sonho” das prostitutas é também imagem interessantíssima, pois o espaço onírico – ou melhor, sua entrada e sua saída – dá a ver mais do que um limite, uma vez que “também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que, podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (GAGNEBIN, 2010, p. 14-15). A análise dessa zona – mantendo os significados possíveis em bom português –, não sem motivos, sofre resistências do Historicismo positivista, contra o qual, aliás, Benjamin insurgiu-se nas teses “Sobre o conceito da história”.

A modernidade estudada por Walter Benjamin mostra-se, desde o princípio, inimiga do indivíduo, fazendo com que a figura do *flâneur* – contraponto do basbaque – vire

<sup>3</sup> Lembro, aqui, a relevância do signo “porta”, como limiar, para a lírica romana, sobretudo para os poetas elegíacos, como Propércio e Tibulo – além de Horácio.

importante exceção e com que o poeta, numa atitude baudelaireana de despojamento material, se refugie nas ruas, catando as excrescências da cidade. Assim, do mesmo modo que se põe a perder a transmissão clássica da experiência [*Erfahrung*] com os eventos traumáticos da Primeira Guerra Mundial, os choques e o automatismo instaurados em larga escala pela modernidade obliteram os espaços e situações limiars, tornando-nos “muito pobres” desse tipo de experiência. Como lembra o ensaio de Gagnebin, atualmente “transições devem ser encurtadas ao máximo para não se ‘perder tempo’” – como na televisão, com o advento do controle remoto, que anula as transições sem se “demorar inutilmente no limiar” (idem, p. 15).

Outro texto que encorpa o livro sobre a questão em pauta é o de Roger Behrens, intitulado “Seres limiars, tempos limiars, espaços limiars”, que traz uma ponderação necessária: “O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma passagem pela qual não se pode passar sem mais nem menos – apesar de o limiar não ser um muro, nem uma grade fechada, nem uma grade intransponível” (2010, p. 102). A natureza fluida do limiar também provoca, para muitos, sua invisibilidade; ao passo que há portas sólidas, nada metafóricas, há soleiras mais sutis, muitas vezes relegadas ao segundo plano pela história. Nesse sentido, o aviso de incêndio em que culminam as mencionadas teses “Sobre o conceito da história” seria também um pedido desesperado de atenção para o limiar histórico, pelo qual se passa, num primeiro momento, impunemente. Se o último século foi simbolizado pelas catástrofes, foi também marcado por processos de transição a cada dia mais difusos e indiscerníveis; nivelar-se na marcha inexorável do Progresso significa, para Benjamin, embarcar no presente levemente, como numa transição que não se sente como limiar: a imobilização do presente, a apreensão “de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 2008, p. 224), é o que permite que o materialista histórico fixe uma imagem do tempo enquanto mônada, saturada de tensões, despertando, portanto, as centelhas redentoras da esperança. A aparente transição é, desse modo, vista pelos olhos do materialista histórico como “zona de pontos de parada, uma zona limiar”, fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história” (BEHRENS, 2010, p. 104).

Atento a essas questões, Wolfgang Iser retoma os primeiros esboços do trabalho das *Passagens* para lembrar que essa transição instaurada pelo fluxo da vida no limiar “não faz parte da percepção do homem moderno” (ISER, 2010, p. 77). No entanto – e isso se coaduna à primeira arte *Pop*, ou ao *New wave*<sup>4</sup>, que Behrens considera holofote para o limiar –, Iser também observa que, para perceber essas zonas cotidianas de virada, “há necessidade de uma predisposição específica do sujeito, que pode ser vista como um tipo de atenção particular” (idem, ibidem). Não à toa, o ensaio se intitula “Atenção, fuga e salvação medial: duas figuras limiars em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin”: essa possibilidade de um sujeito ter a percepção aguçada o suficiente para se destacar na multidão e sentir os solavancos da corrente está intimamente ligada à ideia de salvação (ou redenção) – que, por sua vez, encontra correspondência na fuga, relacionada etimologicamente ao limiar. Talvez isso encontre par no emblema poundiano dos poetas como antenas da raça, ou mesmo na afirmação de Leminski de que o povo ama os seus poetas; não se esqueça, porém, que esse papel não concerne apenas à arte – tem seu lugar, ainda, na crítica. Afinal, é precisamente da sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* que Benjamin tira parte do fundamento para a noção agora burilada.

---

<sup>4</sup> No contexto tupiniquim, parece-me que a Tropicália seria um exemplo especialmente feliz de produção artística que visa ao limiar.





Este, aliás, tem sua última sílaba, a tônica, prolongada até o início da próxima palavra – “alterna” –, que seria o arremate e ponto de convergência das ideias e sensações de que o poema lança mão.

A poesia de Paulo Leminski praticamente não faz uso da metrificação tradicional. Até mesmo entre seus haicais – forma oriental abraçada num modelo métrico fechado – são raros aqueles que apresentam os tradicionais 5 / 7 / 5; e, quando os apresentam, parece mais obra do acaso. A despeito disso, nesse poema em que é possível vislumbrar a *transa* entre vocábulos apreendida pelo poeta de mestre Bashô – na figura do kakekotobá –, a métrica tem, subrepticiamente, um papel salutar. Feitas as devidas elisões nos dois primeiros versos e um processo de ditongação no quarto, vemos sílabas poéticas sendo subtraídas verso a verso – indo de seis sílabas poéticas a duas. A dinamicidade sonora do poema, promovida pelo jogo fônico e semântico, encerra, pela fusão de opostos, um tom chistoso de caráter, ousado afirmar, hostil (ao mercado?; ao governo?; ao coração?). Numa ligeira olhadela no quadro sintético oferecido por Freud e citado alhures, podem ser verificados, nos versos leminskianos, procedimentos de condensação e o múltiplo uso do mesmo material linguístico, sem, contudo, partir para a formação de neologismos que desencadeassem o gracejo. Favorecido pela identidade acústica dos vocábulos, o poeta opera ligações que, pelo contexto a que alude a expressão “dívida externa”, fornecem um chiste politizado e altamente expressivo. O poema atua, pois, de perto, no ouvido e no intelecto, ambos comumente distraídos pela corrente acachapante do progresso; em sua urgente utopia, destaca, nessa corrente, poeta, leitor e poesia: agindo no contrafluxo de seu tempo, realça, em precisos versos, sua violência.

## Referências

- BEHRENS, Roger. Seres limiáres, tempos limiáres, espaços limiáres. Trad. Georg Otte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 93-112.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BOCK, Wolfgang. Atenção, fuga e salvação medial: duas figuras limiáres em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. Trad. Georg Otte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 76-92.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. VIII.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 12-26.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Ed. Criar, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*. Vitória: Edufes, 2002.

## A METAPOESIA DE GILBERTO MENDONÇA TELES<sup>1</sup>

Alberione da Silva Medeiros

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

alberioneufrn@hotmail.com

Gilberto Mendonça Teles é intelectual, poeta, ensaísta e professor. Nasceu em 30 de junho de 1931 na cidade Bela Vista de Goiás-GO, no entanto, tem residência fixa há mais de 30 anos no Rio de Janeiro. É formado em Letras Neolatinas pela Universidade Católica de Goiás e em Direito pela Universidade Federal de Goiás. Fez especialização em Língua Portuguesa na cidade de Coimbra – Portugal, no ano de 1965 e em 1969 tornou-se Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em que defendeu a tese de Livre-Docência em Literatura Brasileira. Sua obra dividiu-se em duas importantes vertentes na “vida literária do Brasil”: a poesia e a crítica.

Gilberto Mendonça Teles destaca-se pela sua criação poética no âmbito da literatura brasileira que surge na segunda metade do século XX, influenciado pelas gerações modernistas, que, por sua vez, foram influenciadas pelos vanguardistas, a poesia concreta e todos os seus desdobramentos posteriores.

São várias as obras poéticas de Gilberto Mendonça Teles, entre as quais, muitas foram estudadas em dissertações de mestrado e teses de doutorado: *Alvorada* (1955), *Estrela d’Alva* (1956), *Planície* (1958), *Fábula de Fogo* (1961), *Pássaro de Pedra* (1962), *Sintaxe Invisível* (1967), *A Raiz da Fala* (1972), *Arte de Armar* (1977), *Poemas Reunidos* (1978 e 1979), *Sociologia Goiana* (1982), *Plural de Nuvens* (1990), *Hora Aberta* (4ª ed. dos poemas reunidos, 2002), & *Cone de Sombras* (1995), *Sonetos* (1998), *Álibis* (2000). As antologias poéticas de Gilberto Mendonça Teles que foram estudadas são: *La Palabra Perdida* (1967), *Falavra* (1990) *L’Animal* (1990), *Nominais* (1993), *Os Melhores Poemas* (1993) e *La Casa de Vidrio* (1999).

Como ensaísta, destacou-se por ganhar o prêmio “Sívio Romero” da Academia Brasileira de Letras, em 1972, pela publicação do ensaio *Drummond – a Estilística da Repetição* (1970). É autor do livro *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (1972), considerado um dos livros mais usados nos cursos de Letras/Literatura das universidades brasileiras. Publicou outros ensaios como: *Camões e a Poesia Brasileira* (1973), *Retórica do Silêncio* (1979), *A Crítica e o Romance do Nordeste de 30* (1990) entre outros.

No artigo focamos a análise na construção metapoética de Gilberto Mendonça Teles. Serão usados cinco poemas que servirão de suporte para fundamentar as nossas análises. São eles: “Poiética” (*Álibis*, 2000 p. 93), “Fac Símile”, “Plural de Nuvens” e “Aspiração” (*Plural de Nuvens*, 1984 p. 263, 269 e 280) e “Tecido” (*Arte de Armar*, 1977 p.487).

Na poesia de Gilberto Mendonça Teles, encontramos um processo metalinguístico denominado *metalinguagem*, ou seja, usa-se o código linguístico para transmitir aos receptores reflexões sobre o próprio código. No caso em questão, o código poético. Conforme afirma Samira Chalhub (2000, p.38-39), na sua obra *Funções da Linguagem*, a função metalinguística é uma equação: em termos gerais, a linguagem-objeto (o tema) é tratada com a linguagem do tema. O poema, por exemplo, assunta o poema, onde A (o poema) é igual a B (assunto no poema). Em outras palavras, a metalinguagem usa o código

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido no projeto de pesquisa "A Influência Concretista na Poesia de Gilberto Mendonça Teles", sob orientação da Profª. Dra. Valdenides Cabral de Araújo Dias.

linguístico para falar dele mesmo (linguagem-linguagem), (poesia-poesia) ou (cinema-cinema) etc. Iremos ver, portanto, como se dá essa equação na poesia telesiana. Desse modo, a partir das funções da linguagem podemos nos valer da metalinguagem para introjetá-la na função poética. Para Chalhub (2000, p.41)

É preciso observar, em estreita ligação, o trabalho da mensagem, a função poética, que deixa exposto o código, a função metalinguística. A relação entre esses dois níveis de trabalho – com o código e com a mensagem – vai resultar na metalinguagem das formas poéticas.

### **METAPOÉTICA (METAPOESIA, METAPOEMA)**

Por metapoesia, entendemos o momento em que o poeta fala do ato de construção de seu próprio poema, da construção da palavra que é usada no poema e de uma reflexão da poesia sobre a poesia. A metapoesia é uma marca do poeta, em que ele fala de si mesmo enquanto poeta; em que atua como crítico do seu próprio poema e passa a analisar e escrever o processo criativo numa espécie de relação “autobiográfica”. Ou seja, conforme diz Darcy França Denófrio (1988, p. 181), "o poema do poema", e, mais: "a poesia feita sobre a própria essencialidade da poesia", sobre o próprio ser do poeta. Ou ainda conforme diz Haroldo de Campos (1977 p.36)

Trata-se de um poema que se questiona a si mesmo sobre a essência do poetar, num sentido muito diferente, porém, das “artes poéticas” versificadas da preceptística tradicional: o que está em causa não é um receituário de como fazer poesia, mas uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites”.

Vejamos o caso do poema “Poiética” (*Álibis*, 2000 p. 93). No referido poema, a metapoesia surge desde o título, cuja palavra “Poética” para os gregos, especificamente para Aristóteles, é uma forma alternativa a *poiésis* que significa, em termos gerais, o processo de criação, ação, construção, etc. Segundo Sébastien Joachim (2010, p.71), na sua obra *Aspectos da Leitura*, “esse processo criador, que começou no poeta e que continua no leitor/receptor, os gregos o chamava *Poiésis*”. Retomando o termo aristotélico que chegou aos nossos dias, reformulado e designando uma disciplina para estudar as obras literárias, também a poética é metalinguagem, no sentido de que procura explicar ou explicar-se criticamente. Seguindo essa ideia, o que faremos com a poesia de Teles, ao estudar seus traços metalinguísticos, chama-se metacrítica, uma vez que apoiamos nossa análise no pensamento de outros críticos. O poeta cria um poema em que fala do ato da sua própria construção poética. Isto implica que, a metapoesia, como se pode observar na estrofe abaixo, é quando o poeta faz uso de alguns elementos que podem servir de inspiração para a escrita, como, por exemplo, a “avena”, que é, conforme o dicionário, uma flauta pastoril antiga. E também quando é convocada a presença da “fada” e do “duende”, seres considerados sobrenaturais e benfazejos:

Ponte entre o amor e o coração, avena  
a se escutar assim, vazia e plena  
no verso da conversa ao pé do ouvido,  
se transforma em sinal que alguém atende,  
alguma boa fada, algum duende,  
uma força maior que nos excita  
a deixar logo alguma coisa escrita.

Gilberto escreve como a poesia é para ele e faz uma reflexão sobre o ato de criar: “ponte entre o amor e o coração/a se escutar assim, vazia e plena”. Observa-se que na realização do poema, o autor explica como surge nele a vontade de escrever, e que qualquer motivo pode ser um sinal que o mesmo capta para a posterior transformação em poesia. Na próxima parte do poema, o poeta deixa clara a sua forma de construção poética, das etapas e de como é feita a estrutura do poema:

E a única saída, o só possível,  
é transpor o silêncio, e, noutro nível,  
sobrepôr os contrários, sobrepô-los  
a maneira dos sábios e dos tolos,  
reunindo os extremos no começo,  
virando o mundo pelo avesso  
e tentando no meio o sem-sentido  
como um terceiro, análogo, incluído.

Quando o autor diz no poema que a única saída é transpor o silêncio, subentende-se em transformar em poesia as emoções, as inquietações, de dizer coisas que ele sentiu do eu lírico profundo; colocando-as acima do modo ou da forma que os autores antecessores do Modernismo viam e estruturavam os poemas. No processo de construção de sua poesia, Teles denota como constrói e estrutura seus poemas, como no trecho “reunindo os extremos no começo, virando o mundo pelo avesso”, ou seja, a solução é a sobreposição de formas, a reunião dos extremos e, quase que praticando uma “poemafagia”, surge o seu poema: “como um terceiro, análogo, incluído”. É uma conjunção sentida por ele do velho no novo, metalinguisticamente explicado.

No poema “Fac Símile” do livro *Plural de Nuvens* (1984, p. 280), a metapoesia está presente em todo corpo do poema, em que o autor explica passo a passo como realiza o processo de construção poética. Vejamos exemplos nos seguintes trechos:

Molho a pena na tinta e quero apenas  
manuscrever teu nome na entrelinha.  
No manejo da pluma te rascunho  
e pelo próprio punho te redijo.

Nota-se que Gilberto Mendonça Teles descreve como é construído o poema, dentro do poema. O ato de falar de poema dentro do poema e da construção do mesmo é o que caracteriza a metalinguagem e a metapoesia, como foi conceituado anteriormente. Neste poema, o poeta, além de fazer uso da metapoesia para explicar o processo da construção poética, fala de vários tipos e estilos de poesia que podem ser feitas, como, por exemplo: “manuscrever teu nome na entrelinha” logo deixa subentendido que o poema é feito em uma folha de papel; “no gráfico te gravo e te abrevio” pode ser visto como as experiências com o poema visual; “num papiro te grafo ou te desenho” é uma alusão a uma folha muito usada no antigo Egito, o que pode significar a longevidade da poesia.

É no correr do estilo que te calco  
e te recalco num palimpsesto.  
Nas laudas de um in-fólio te registro  
como um *flash*, um clichê, algaravia.  
Numa letra de forma te manejo,  
em tipos GARRAFAIS te de-le-tre-io.

Nesta pública-forma te escrituro  
 e te autografo nesta escrita à mão.  
 Ponho o preto no branco e te copio,  
 te passo a limpo, te subscrevo e lavro.  
 Te deito no papel,  
                                     te alinhio  
   e plico.  
 Mantenho a escrita em dia e te publico.

A metapoesia que se imprime na poesia de Gilberto Mendonça Teles torna-a análoga a uma narrativa, seguindo um enredo que fala do início da construção da poesia, até o ato final: desde o ato do querer escrever, e depois de copiar, passar a limpo, testando-a de várias formas, para então publicá-la e até mesmo autografá-la.

Em “Plural de nuvens” (p. 263), Gilberto Mendonça Teles trabalha em cima de temas que levem à reflexão sobre a construção de seus poemas, do lado obscuro, que por muitas vezes aparece em grande parte de sua obra, e principalmente do lado silencioso, que toma conta dos versos em seus poemas e demonstra uma preocupação especial com o leitor de poesia:

Se há um plural de nuvens e se há sombras  
 projetadas no texto das cavernas,  
 por que não mergulhar, tentar nas ondas  
 a refração dos peixes e das pedras?

Percebe-se que o poeta convida o leitor a mergulhar no lado obscuro da poesia, ou seja, na linguagem não explícita, que está além da significação original das palavras que ganham novos significados e, automaticamente, levam o leitor a uma reflexão sobre o verso ou poema que está sendo lido. Maria Luzia Sisterolli (2005, p. 40), analisando esse mesmo poema, sob o viés da intertextualidade, acaba por perceber que:

O poeta condiciona a multiplicidade de imagens do texto ao dinamismo das nuvens, que, ao interceptarem a luz, projetam as sombras nas cavidades dessa rede de significados. Essa rede – tecida pela linguagem, cifrada pela metalinguagem e questionada por uma filosofia do homem e da linguagem – é o lugar onde o mundo perde a sua realidade e se transforma em palavra, em signo, em figura.

Neste poema, Gilberto Mendonça Teles faz uma inter-relação do fazer poético através do processo metalinguístico: poema falando de poema. Ele faz uma espécie de autocrítica, ou uma autorreflexão de sua própria construção poética, tendo consciência do hermetismo que ronda o texto poético:

Há sempre alguma névoa, um lado obscuro  
 que atravessa o poema. Há sempre um saldo  
 de formas laterais, um com escudo  
 que não resiste muito a teu assalto.

De acordo com Darcy França Denófrio (1984, p. 72-73):

[...] E como se falasse ao próximo (leitor), com base nas suas próprias experiências de perscrutador incansável, sempre disposto a mais um mergulho para descobertas [...] mostrando que na poesia tudo deve ser calculado e chamando a atenção do

leitor para a opacidade e ambiguidade do texto poético, que devem ser levadas em conta, para que se alcance a íntima alegria da posse total da poesia...

Portanto, a partir dos conceitos sobre sua construção poética, o eu lírico traça caminhos para que o leitor possa fazer uma leitura em que a reflexão e o mergulho dentro do silêncio tragam os “sem-sentidos” para a sua poesia. Quase ironicamente, ele convida o leitor a entender o poema pela fórmula drummondiana de penetrar “surdamente no reino das palavras”, buscando em cada cavidade “os seus não-ditos” para, a partir dessa penetração, tomar posse do entendimento do poema enquanto inspiração para o próprio poema:

Importa é caminhar, colher florzinhas,  
somar os (im)possíveis e parcelas,  
criar no tempo algumas coisas findas  
algumas ilusões e primaveras.  
Importa é ler de perto a cavidade  
das nuvens e espiar os seus não-ditos:  
o mais são armas para o teu combate,  
falsos alarmes para os teus sentidos.

No poema “Aspiração” (*Plural de Nuvens*, 1984 p. 269), Gilberto, na primeira estrofe do poema, faz um discurso ardente em que demonstra não aceitar o título de poeta de uma “certa época” ou apenas do “tempo das obras críticas”, o que nos remete à ideia de que não é desejo do poeta receber um “rótulo” no que diz respeito à construção poética e para quem ela é direcionada. A ideia de pertencer a uma escola literária ou a uma geração está fora de seus planos e para ele a única forma de expressar esse sentimento é em forma de poesia:

Não quero ser o poeta do nosso tempo  
nem o poeta do tempo estrito da crítica  
ou do tempo complacente de algum leitor  
vago e simpático como as conveniências  
de mandar e poder até não poder mais.

A metapoesia telesiana torna-se bastante evidente neste poema, pois o poeta a todo instante faz uso de uma estrutura poética em que, passo a passo, faz uma autorreflexão ou autocrítica sobre seu próprio estilo de fazer poesia, e de como “quer que seja” interpretado pelos leitores e críticos.

Quero ser o poeta do obscuro do meu tempo,  
mas poeta do *meu tempo* ou do mau tempo  
nesta meia-água e sem escritura,  
morada do meu ser e dos incríveis  
as pontas de papeis picados  
caindo na avenida.

Vejamos a citação de Haroldo de Campos, para confirmar o que foi exposto sobre a estrofe acima:

A essa incorporação de uma dimensão metalinguística à literatura de imaginação corresponde, também, o que os formalistas russos designavam por “desnudamento do processo”, e que outra coisa não é senão pôr a descoberto a arquitetura mesma

da obra à medida que ela vai sendo feita, num permanente circuito autocrítico” (CAMPOS, 1977 p. 42).

Vemos Gilberto Mendonça Teles, em um tom de ironia, finalizar o poema nas duas últimas estrofes mandando um recado para aqueles que escrevem sem fins ideológicos próprios, o que não era seu caso. Na última estrofe, Gilberto usa da metapoesia fazendo, mais uma vez, uma reflexão sobre sua construção poética, que é feita a partir do momento que ele fica ausente e desocupado e/ou com a mente livre, como “uma terra sem dono”, além de enfatizar como deve ser apreciada na sua singularidade:

Quero é apanhar logo meus óculos  
e tomar posse das minhas sombras.  
Ser ausente e devoluto  
- uma terra sem dono  
para ser repartida num domingo  
de muito vento e chuva no planalto.

Para reforçar essa ideia, observemos um trecho da obra da professora Darcy:

Poeta crítico, Gilberto Mendonça Teles nos insinua que não se entrega apenas à inspiração, que corresponde ao primeiro momento do artista. Há o segundo momento da reinvenção da linguagem, “surpresa” no seu verbo inusitado, este é o momento do crítico, do artesão... (DENÓFRIO, 1984 p.46).

Por fim, analisaremos o poema “Tecido” (*Arte de Armar*, 1977 p.487), observando a metalinguagem e a metapoesia, partindo do pressuposto teórico baseado na obra de Haroldo de Campos, *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino Americana*, em que encontramos a seguinte afirmação:

Trata-se de um poema que se questiona a si mesmo sobre a essência poética, num sentido muito diferente, porém, das “artes poéticas” versificadas da preceptística tradicional: o que está em causa não é um receituário de como fazer poesia, mas uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites. (CAMPOS, 1977, p. 36).

De acordo com a citação acima, podemos verificar a metalinguagem e a metapoesia no poema “Tecido” (*Arte de Armar*, 1977 p.487) desde a primeira estrofe, em que o poeta afirma que o texto tem sua identidade construída a partir do momento em que as palavras ganham sentido e passam por um método ou técnica de seleção, que ele explica ser feito de dia e à noite, sendo transcrito no poema algo que sentiu ou pensou. O tecido textual telesiano apresenta uma dupla face, cujo sentido se condensa e penetra os fios do discurso:

O texto tem sua face  
De avesso na superfície:  
é dia e noite, sintaxe  
do que se pensa, ou se disse.

O poema é curto, porém, encontramos nele traços metalinguísticos estudados em todo o seu corpo, desde o título, que nos remete a algo que ainda vai passar por um processo de construção da forma e significado, ou seja, no caso do tecido que poderá se



transformar em diversas peças de diversos modos de utilização; no caso da poesia, as palavras no seu entrelaçar faz com que os signos incorporem infinitas significações. Vejamos:

Tudo no texto é disfarce,  
ritual de voz e artifício,  
como se tudo falasse  
por si mesmo, na planície.

Observamos que Gilberto fala do poema (uso da metalinguagem) no que diz respeito a transpor para um texto algo que queria que fosse dito; o autor prefere usar do recurso de fazer poesia onde as palavras, quando escritas na “planície” de um poema, é o disfarce do que o poeta quer dizer.

Na última estrofe, a metapoesia de Gilberto Mendonça Teles se apresenta de forma marcante quando o poeta deixa explícita uma autocrítica do seu ato de fazer poesia: durante a construção do poema passa por uma delonga e por desacordos com relação as palavras que compõem os poemas escritos por ele e dos “sem sentidos” que elas carregam. Entendendo melhor, há entre o tecido visível todo um trabalho de pontos e pós-pontos, formando o bordado que aflora no manejo criador do poeta.

Seja por dentro pó por fora,  
seja de lado ou durante,  
o texto é sempre demora:

o descompasso da escrita  
e da leitura no grande  
intervalo dos sentidos.

Ao longo desse trabalho buscamos explicar, de forma clara e objetiva, dois dos processos metalinguísticos (metalinguagem e metapoesia) presentes nas obras poéticas de Gilberto Mendonça Teles. Um trabalho minucioso e satisfatório no tocante a aprofundar-se na poesia telesiana e manter contato direto com trabalhos de críticos/escritores que colaboram com suas obras solidificadas para que possamos fundamentar as análises do vasto universo literário.

Todavia, não podemos ignorar o fato de que tais análises não implicam em uma verdade absoluta perante o contemplar fazer poético de Gilberto Mendonça Teles e sim, de forma contextualizada e fundamentada (principalmente), explicar o uso dos processos metalinguísticos encontrados na obra de Gilberto a partir de seus poemas explorados nesse trabalho.

## Referências

- CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- CHALHUB, Samira. **Funções de Linguagem**. 10 ed. São Paulo, Ática, 1999.
- DENÓFRIO, Darcy França. **O Poema do poema**. Rio de Janeiro: Presença, 1984.
- SÉBASTIEN Joachim; (Org.) Anco Márcio Tenório Vieira, Ângela Paiva Dionísio in: \_\_\_\_\_ **Aspectos da Leitura**. ed.22 p.31 Recife: PPGL-UFPE, 2010
- SISTEROLLI, Maria Luzia. **Os álibis da Hora aberta**, tese de doutorado. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco (Coleção Ensaio, vol.8), 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. Hora Aberta: **Poemas Reunidos**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

## TOTALMENTE TERCEIRO SEXO TOTALMENTE TERCEIRO MUNDO TERCEIRO MILÊNIO: ANÁLISE DE “EU SOU NEGUINHA?” DE CAETANO VELOSO

Yasmin Zandomenico

Graduanda em Letras – Português / UFES  
yzandomenico@hotmail.com

A interrogação, porém, é o próprio fundamento do diálogo, o reconhecimento da diferença entre o eu, que sou, e o eu que o outro é, separados e próximos pela prática da linguagem, hiato e ponte. (Paulo Leminski, *Ensaio e anseios crípticos*)

O século XX, ao inscrever guerras, barbáries e genocídios em seu tempo, tornou-se período paradigmático de violência para o mundo<sup>1</sup>. A ascensão do nazismo na Europa – com seu principal signo de autoritarismo, o Holocausto – e as ditaduras na América Latina, sendo a chilena um exemplo, representam uma (re)configuração das experiências política, social e econômica na modernidade. No plano literário, não há exceção: o gênero *literatura de testemunho* surge para atender a demanda de problematização do presente via elaboração das memórias – e, assim, do passado – dos sobreviventes das catástrofes, a fim de promover o conhecimento, suscitar a reflexão e evitar um evento-limite semelhante. Para Jaime Ginzburg,

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para o testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e genocídios (GINZBURG, 2012, p. 55).

*É isto um homem?*, relato testemunhal de Primo Levi, sobrevivente dos campos de concentração, constitui uma das referências principais nos estudos culturais que envolvem o *testemunho* – ou *zeugnis*, em alemão. Há que se mencionar, também, Rigoberta Menchú, índia guatemalteca, cujo depoimento é conteúdo do livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, da antropóloga venezuelana Elizabeth Burgos – este um exemplo de *testimonio*, em castelhano. Para além dos casos que envolvem o holocausto ou as ditaduras latino-americanas, a escrita de resistência à colonização na África, entre muitas outras eventualidades, também é tida como testemunho, como no caso de Pepetela; afinal, “[...] a violência e a barbárie, tanto quanto o capital, não encontram fronteiras geográficas, políticas ou étnicas” (MARCO, p. 50, 2005), e a urgência de discussão sobre elas, também.

O estatuto de denúncia desses relatos não se restringe apenas às vítimas diretas das catástrofes, isto é, não cabe apenas ao sujeito sobrevivente (*superstes*) a enunciação das violências; há uma ampliação do conceito de testemunho, em que se encontram aquele que

---

<sup>1</sup> Valeria de Marco, em “A literatura de testemunho e a violência de Estado”, elenca: “[...] ações de violência e extermínio no século XX, tão apropriadamente interpretado por [Eric] Hobsbawm como a ‘era da catástrofe’: Primeira Guerra Mundial, Revolução Russa, ascensão do nazismo, Guerra Civil Espanhola, Segunda Guerra Mundial, guerras de independência colonial, Guerra Fria, Revolução Chinesa, Revolução Cubana, Guerra do Vietnã e as tantas guerras abertas pelas ditaduras militares na América Latina nos anos 1960 e 70” (p. 49).

presenciou a experiência, o terceiro (*terstis*<sup>2</sup>), e, ainda, a testemunha solidária – sobre a qual Jeanne Marie Gagnebin diz:

testemunha não é somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Mais que recurso de formulação e veiculação do trauma vivido, experienciado ou transmitido, a linguagem é matéria-prima de um discurso crítico, cuja voz pertence a um sujeito excluído e representativo de uma classe, uma comunidade ou um segmento social amplo e oprimido (MARCO, 2005, p. 46). Essa perspectiva viabiliza um outro olhar ao ato de interpretação da História: a presença da enunciação marginalizada propõe uma revisão e um contraponto à versão dominante dos fatos, além de problematizar a exclusão social e os direitos humanos.

Nesse sentido, a escrita de teor testemunhal é interseção entre duas distintas áreas, a literatura e a história, e requisita a articulação entre ética e estética, na medida em que equaciona movimentos de resistência e literalidade / literariedade. Assim, a *literatura de testemunho* é um gênero dotado de compromisso político.

Aqui no Brasil, o cerceamento das liberdades individuais tomou contorno institucional no golpe de 1964, quando a ditadura militar nos foi outorgada, e fez-se força motriz para uma produção à margem dos mecanismos de censura – especialmente após o decreto do AI-5, em 1968. A opressão política dos organismos governamentais fomentou a produção cultural – aqui, especialmente, a literária –, fadada a se reservar à clandestinidade; a viabilização dos trabalhos, estes marcados pela resistência ao regime, se dava, por exemplo, pela confecção artesanal via mimeógrafo. Naturalmente, essas publicações – não só de poesia, com poetas como Chacal, Chico Alvim e Cacaso, mas também de narrativas publicadas por editoras mais modestas, com romancistas como Renato Tapajós e seu *Em câmara lenta* – são representativas de seu tempo por serem cunhadas com forte teor testemunhal.

No entanto, as possíveis leituras de Brasil via testemunho não se limitam apenas às circunstâncias ditatoriais, até porque esta não constitui um evento isolado, à parte de toda a formação política e social brasileiras. Ao contrário: o golpe certo no coração administrativo do país diz muito sobre quem somos enquanto nação; ao ampliar o olhar sobre a institucionalização da violência com a ditadura, podemos visualizar a naturalização das opressões na sociedade brasileira, já que

---

<sup>2</sup> Em “O local do testemunho”, Márcio Seligmann-Silva desenvolve as definições. Segue citação de Benveniste de seu texto: “Verificamos a diferença entre *superstes* e *testis*. Etimologicamente, *testis* é aquele que assiste como um ‘terceiro’ (*terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos; e essa concepção remonta ao indo-europeu comum. Um texto sânscrito enuncia: ‘todas as vezes em que duas pessoas estão presentes, Mitra está lá como terceira pessoa’; assim, o deus Mitra é, por natureza, a ‘testemunha’. Mas *superstes* descreve a ‘testemunha’ seja como aquele que ‘subsiste além de’, testemunha ao mesmo tempo *sobrevivente*, seja como aquele ‘que se mantém no fato’, que está aí presente” (1995, p. 278).

Sabemos que as condições de existência não são as mesmas para homens e para mulheres, para patrões e empregados, para brancos e para negros, para heterossexuais e homossexuais. Sabemos que sistemas repressivos funcionam na sociedade brasileira, marcando hierarquicamente diferenças e estabelecendo normativas políticas e morais com função dominadora. Temos uma noção hoje de que a complexidade da sociedade brasileira está articulada a sua diversidade interna e a sua formação problemática (GINZBURG, 2012, p. 30).

O conceito de testemunho – assim como o de testemunha, como vimos acima com Gagnebin – permite ser alargado, se considerarmos que é infrutífera “a insistência em normatizar a literatura de testemunho que, como toda forma, e talvez esta de maneira mais radical, não se submete docilmente a moldes” (MARCO, 2005, p. 49). Assim, legitimados o caráter de resistência do gênero e da matéria sobre a qual trata, é possível problematizar o Brasil a partir das canções de um compositor que o toma como objeto primeiro de reflexão, o baiano Caetano Veloso.

Caetano se inscreve no contexto cultural como aquele que operacionalizou uma transformação no modo de conceber canções, articulando a tradição da música popular com os procedimentos tropicalistas, isto é, atualização das artes, questionamento político e ressignificação social. Inaugurou um espaço de cruzamentos de referências várias – incluindo performances no palco, referências visuais, cultura de consumo – como modelo de processo criativo, sempre sensível a formulações sobre a identidade nacional e à acessibilidade que a música propõe<sup>3</sup>. Esta, aliás, se dá na consideração de que o Brasil é um país iletrado ou de inserção precária no universo escrito, visto isso, a música popular brasileira é legítimo campo de representações de nossa cultura junto ao público que a consome. Em “*Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo*”, Roberto Schwarz comenta:

Se o adjetivo “popular” estiver na acepção antiga, que nas circunstâncias brasileiras envolve semianalfabetismo, exclusão social e direitos precários, haveria uma quase impossibilidade de classe nesse passo à frente, ligado a boa cultura literária e teórica. Se estiver na acepção moderna, definida pelo mercado de massas e pela indústria cultural, o avanço deixa de ser impossível para ser apenas improvável, devido às diferenças entre a vida de pop star e a vida de estudos. Note-se que no Brasil, como noutros países periféricos, as duas acepções do popular se sobrepõem, pois as condições antigas não estão superadas, embora as novas sejam vitoriosas, o povo participando das duas esferas. Exclusão social – o passado? – e mercantilização geral – o progresso? – não são incompatíveis, como supõem os bem-pensantes, e sua coexistência estabilizada e inadmissível (embora admitida) é uma característica do país até segunda ordem (p. 54).

Caetano também:

[...] a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (e aqui já se vislumbra um outro descobrimento, mútuo, em que o coração tende mais para o índio, que subiu à nau alienígena tão sem medo que ali adormeceu, do que para o grande Pedr’álvares, que mal pôs os pés em solo americano). Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem

<sup>3</sup> Sua inclinação a pensador do Brasil acompanha uma “relação vital com a palavra grafada – prosa, verso – [que] culminou com *Verdade Tropical*, memórias afetivas e críticas da cultura e do mundo musical brasileiro, desde a década de 1960, quando aparece, para sempre, no cenário artístico nacional” (SALGUEIRO, Wilberth. “Um ambivalente amor: análise da canção ‘O quereres’ de Caetano Veloso”, p. 167).

conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira (p. 17).

Seu cancionero, pois, atualiza a tradição a fim de ponderar questões sobre o tempo histórico – presente – sempre em dia com a hora e as mazelas do Brasil, com as quais se conjuga, num movimento que o projeta da experiência particular para a coletiva. “Este é um traço distintivo de Caetano em suas canções, tensiona a língua até os seus limites, por atos de enunciação sempre singulares, uma produção intensiva de sentido, em que o sujeito é suplantado por agenciamentos coletivos de enunciação. Nisso, acima de tudo, deve-se ver o político, a significação social da arte de Caetano, e não, simplesmente, no vai e vem das declarações que as circunstâncias e as paixões mobilizam nele, na imprensa e na crítica”<sup>4</sup>. É justamente nessa medida do artista como representante<sup>5</sup> que Caetano se faz expoente. Apresentando em sua trajetória como compositor/intérprete/ensaísta o seu exame pessoal da realidade violenta, autoritária e segregacionista do Brasil, podemos afirmar, sem prejuízo, forte teor testemunhal em suas composições e considerá-lo na posição de testemunha solidária, como quer Gagnebin<sup>6</sup>.

Passamos, então, à análise da canção “Eu sou neguinha?” – antes, a letra na íntegra:

Eu tava encostad'ali minha guitarra  
 No quadrado branco vídeo papelão  
 Eu era o enigma, uma interrogação  
 Olha que coisa mais que coisa à toa, boa boa boa boa  
 Eu tava com graça...  
 Tava por acaso ali, não era nada  
 Bunda de mulata, muque de peão  
 Tava em Madureira, tava na Bahia  
 No Beaubourg no Bronx, no Brás e eu e eu e eu e eu  
 A me perguntar: Eu sou neguinha?  
 Era uma mensagem lia uma mensagem  
 Parece bobagem mas não era não  
 Eu não decifrava, eu não conseguia  
 Mas aquilo ia e eu ia e eu ia e eu ia e eu ia e eu ia  
 Eu me perguntava: era um gesto hippie, um desenho estranho  
 Homens trabalhando, pare, contramão  
 E era uma alegria, era uma esperança  
 E era dança e dança ou não ou não ou não ou não ou não tava perguntando:  
 Eu sou neguinha?  
 Eu sou neguinha?  
 Eu sou neguinha?  
 Eu tava rezando ali completamente  
 Um crente, uma lente, era uma visão  
 Totalmente terceiro sexo totalmente terceiro mundo terceiro milênio carne nua  
 nua

<sup>4</sup> Celso F. Favaretto em entrevista à edição especial da revista Cult em homenagem a Caetano.

<sup>5</sup> Remeto aqui ao ensaio de Adorno, “O artista como representante”, presente em *Notas de literatura I*, de onde extraio o oportuno trecho: “O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo” (p. 164).

<sup>6</sup> Na verdade, a Caetano se poderia atribuir tanto o perfil de *superstes* (sobrevivente), considerando sua prisão pelos militares (quando compôs, na cadeia, “Terra” e “Irene”), quanto de *terstis*, considerando-o como uma testemunha, há décadas, das transformações sociais e políticas do Brasil (através de suas canções e, mesmo, de suas participações no debate coletivo). No entanto, pensamos ser hegemônico em sua obra o papel de um artista pensante, crítico e “representante” de seu tempo.

nua nua nua nua nua  
 Era tão gozado  
 Era um trio elétrico, era fantasia  
 Escola de samba na televisão  
 Cruz no fim do túnel, becos sem saída  
 E eu era a saída, melodia, meio-dia dia dia dia  
 Era o que dizia: Eu sou neguinha?  
 Mas via outras coisas: via o moço forte  
 E a mulher macia den'da escuridão  
 Via o que é visível, via o que não via  
 O que a poesia e a profecia não veem mas veem, veem, veem, veem, veem,  
 É o que parecia  
 Que as coisas conversam coisas surpreendentes  
 Fatalmente erram, acham solução  
 E que o mesmo signo que eu tento ler e ser  
 É apenas um possível ou impossível em mim em mim em mil em mil em mil  
 E a pergunta vinha:  
 Eu sou neguinha?  
 Eu sou neguinha?

A partir dos anos 1980, o compositor inaugura uma nova focalização temática do Brasil: se anos 1970 as canções “são caracterizadas por uma malícia leve e expansiva”, agora há “tanto uma afirmação do potencial singular-construtivo contido na riqueza cultural quanto uma acusação da miséria da realidade social urbana” (WISNIK, 2005, p. 91, 112). Canções como “Podres Poderes” de *Velô* (1984), “Vamo comer” também de *Caetano* (1987), “Fora da ordem” e “O cu do mundo” de *Circuladô* (1991) são ilustrativas. As críticas inscritas vão desde a denúncia de práticas arbitrárias no cotidiano, como ultrapassar o sinal vermelho (que aparece tanto em “Haiti” quanto em “Neide Candolina”), até o racismo velado que sobrevive sob o signo de uma suposta democracia racial<sup>7</sup>. Aí se localiza “Eu sou neguinha?”.

Esta se encontra no álbum *Caetano*, de 1987, e sua origem alude a outra composição – “Eu sou negão”, de Gerônimo, sucesso do verão de 1986 na Bahia. Tal composição inspirou Caetano tanto quanto uma foto enviada pelo guitarrista Arto Lindsay: um Prince andrógino com a frase, escrita por Arto, “eu sou neguinha?”. O desdobramento de uma a outra alcança a terceira margem: em 2011, Gal Costa lança seu último álbum, *Recanto*, em que todas as composições pertencem a Caetano: sendo a que nos importa aqui, “Neguinho”. A canção-primeira, de Gerônimo, é uma afirmação da negritude e da cultura negra, concretizada no carnaval baiano: “Todo mundo vai dançar / Todo mundo vai mexer / Comandei o carnaxe: // Eu sou negão / Eu sou negão / Meu coração é a liberdade / É a liberdade”; a “neguinha” de Caetano, ao contrário do indubitável “negão” de Gerônimo, é a um tempo sugestão e problematização das identidades sexual e étnica; e “neguinho”, que “vai pra Europa, States, Disney e volta cheio de si”, além de “catar lixo no Jardim Gramacho”, “neguinho que eu falo é nós”.

A canção, uma pergunta, delinea imagens um tanto desconexas e dúbias, que evidenciam um espaço que pode ser muitos (“tava em Madureira, tava na Bahia / no Beaubourg, no Bronx, no Brás”), na fala de alguém cuja identidade é indefinida, para quem ouve e por quem fala (“e que o mesmo signo que eu tento ler e ser / é apenas um possível ou impossível em mim em mim em mil em mil em mil”). É a partir daí que a fagulha do raciocínio acende e deflagra considerações. A atmosfera ambígua não sobrevoa apenas a possível individualidade do sujeito que se questiona a todo o tempo, mas está presente

<sup>7</sup> Sem mencionar o álbum *Noites do norte* (2001), que dedica especial atenção ao mesmo tema da negritude.

também nos próprios itens que ambientam o ato inquiridor. A construção da letra abdica de uma linearidade própria à narração, e isso consta como procedimento tropicalista, na medida em que desconstrói o molde tradicional da forma canção. Santuza Naves, em seu livro *Velô*, pontua:

Vimos que Caetano descreve o processo de composição de suas canções à maneira da colagem, que consiste em deslocar sintagmas de seus contextos originais para um plano inusitado e causando, a partir de uma justaposição não familiar de elementos, um efeito de estranhamento (p. 86).

E Guilherme Wisnik arremata:

Caetano sabe dosar como poucos os graus de informação e redundância nas mensagens que veicula. No plano das letras que compõe, como observou Luiz Tatit, a singularidade costuma tomar o viés da “iconização”, procedimento que, em oposição à descrição narrativa, tende a construir imagens através de metáforas sensitivas (p. 99).

Uma vez esclarecida a nebulosidade da linguagem fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços, expressão de Augusto de Campos<sup>8</sup>, na composição do sentido, alguns versos se colocam em evidência na tentativa de apreensão da canção. Seguindo o rastro de Adorno, que diz “[...] a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si mesmo antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade” (p. 76), a intenção é captar em frações a sua totalidade.

Em “Sugar cane fields forever” de *Araçá Azul* (1973) – cuja capa é um vulto esguio e andrógino de volumosas madeixas se encarando num espelho que tem seu umbigo como centro –, Caetano se declara “mulato nato / no sentido lato / mulato democrático do litoral<sup>9</sup>”. Em *Estrangeiro* (1989), disco que sucede o álbum de “Eu sou neguinha?”, o baiano se declara novamente mulato, na canção “Branquinha”: “Este mulato franzino, menino / Destino de nunca ser homem, não”. A enunciação aqui, mais uma vez, é recurso para problematização: no cancionário de Caetano, o elogio à diferença se dá na brasileira equação entre índio, negro e branco, que encontra na mestiçagem o fundamento do Brasil multirracial e sincrético. “É como se a tomada explícita de posição o incomodasse, preferindo a alternativa de se mostrar seduzido tanto por uma quanto por outra posição, *assumindo apenas a ambiguidade como princípio básico*. A opção pela mulatice parece contornar o problema ao permitir que ele se posicione ‘no meio’, fugindo das definições imperativas entre o preto e o branco, ou entre o primitivo e o moderno, na medida em que a figura do mulato aparece como a que absorve os dois mundos” (NAVES, 2009, p. 31, grifos nossos).

<sup>8</sup> Expressão presente em “A Explosão de ‘Alegria, Alegria’” (1967), em: *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (São Paulo: Perspectiva, 2003, 5ª edição), p. 153.

<sup>9</sup> Caetano encena de maneira paródica, nesses versos, “as ideias raciais colocadas por Euclides da Cunha em *Os sertões*, em que o escritor atribui temperamentos fechados ou extrovertidos respectivamente aos mulatos do interior e aos do litoral” (NAVES, 2009, p. 31).



Por isso, no sétimo verso, “bunda<sup>10</sup> de mulata, muque de peão”, o condicionante “mulata” não é por acaso – e sobre isso, Stélio Marras, em “Caetano Veloso, pensador do Brasil”, esclarece:

A mulata, figura paradigmática que cerca o pensamento sobre a formação étnica e cultural brasileiras, preenche a categoria intermediária entre o branco e o preto, uma posição estrutural a qual recorreu tantas vezes o pensador da história social, ou da mitologia do Brasil – ou, ainda mais precisamente, sua mito-história social. Ora se a classificara (como a seu par, o mulato, mas cujo destaque e posição significativa seguem distintos dos da mulata na história do pensamento) em registro positivado, o elogio da miscigenação; ora se o negativiza (como para o baiano médico-cientista Nina Rodrigues ou nos romances naturalistas de um Aluísio de Azevedo). É o tipo nuançado que se denuncia evidentemente na epiderme; é o produto explícito da mistura de raças e culturas. Em Caetano (como se deduz diretamente de Gilberto Freyre) esta nuança aparece destacada positivamente, uma apologia gloriosa da mistura. (p. 09)

Em “tava em Madureira, tava na Bahia / No Beaubourg no Bronx, no Brás”, oitavo e nono versos, há a ampliação do raio de presença negra, num sistema de correspondência para além de limites geográficos: “uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual” (ADORNO, 2003, p. 77). Essas localizações guardam correlações entre si, concatenadas à cultura negra ou à referência à negritude: sede de duas das maiores escolas de samba do carnaval carioca, a Império Serrano e a Portela, Madureira é bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro e abriga favelas; a Bahia é o centro da cultura afro-brasileira e grande parte de sua população é de origem africana; e, na década de 1970, foi no Bronx, condado de Nova Iorque, que surgiu o *hip hop*, cultura artística afro-americana. Ao sugerir sua presença em todas essas áreas, o sujeito se projeta de sua condição particular para uma universal, estabelece contato com outros cujas condições os associam ao estatuto de minoria étnica, sexual ou política de um modo geral. Para Santuza Naves, “[...] trata-se de uma particularidade que não propõe o isolamento, mas justaposições estratégicas que ligam o local (representado por segmentos negros de periferias) com o global (indivíduos que constroem ou reconstróem a identidade afro em diferentes regiões do mundo)” (p. 30).

Retomando o sétimo verso, temos o embate ou a convivência dos elementos físicos feminino e masculino, na imagem “Bunda de mulata, muque de peão<sup>11</sup>”. A referência controversa surge em toda a canção, na dúvida que lhe circunscreve e lhe dá título, “eu sou neguinha?” – se/nos indagando sobre a identidade étnica, sexual e, quiçá, ambas. A sugestão de resposta aparece, muito pontual, nos versos 24 e 25: “Totalmente terceiro sexo totalmente terceiro mundo terceiro milênio carne nua nua nua nua nua / nua nua”. O “terceiro sexo” aponta tão logo para “O segundo sexo” de Beauvoir, este ativamente feminino, o que nos sugere que o terceiro seja a transcendência de ambos já existentes e, talvez, se corporifique numa identidade andrógina – cabendo aí a coexistência entre traços

<sup>10</sup> “bunda” também é signo vinculado ao ideal de “mulatice”, aparecendo noutra canção de Caetano – esta de Zii Zie (2009) –, intitulada “A cor amarela”: “uma menina preta / de biquíni amarelo / na frente da onda / que onda que onda que onda que dá / que bunda / que bunda”. Além disso, o “b” de “bunda” ressoa em “Beaubourg”, “Bronx” e “Brás” – e em “Bahia”.

<sup>11</sup> Reparem-se nas simetrias sonoras e semânticas do trecho, composto por dois sintagmas (duas redondilhas menores), em que o primeiro termo – bunda/muque – é dissílabo e paroxítono, com acento em /u/, e representam traços estereotipados de gênero: a bunda feminina (da mulata), o muque masculino (de peão). A mistura, no entanto, se insinua já no eco da sílaba /mu/, que liga a mulata ao muque.

masculinos e femininos. O comportamento do próprio baiano direciona essa interpretação, dadas as circunstâncias:

No caso de Caetano, uma das estratégias desconstrutivas de um universo pouco maleável foi a criação de uma identidade andrógina. A indefinição sexual tornou-se uma constante nos jogos verbais e corporais de Caetano do período pós-exílio, ou, mais exatamente, a partir de 1972. Para uma plateia que aguardava com avidez a versão pós-exílio do mito, Caetano apareceu em vários shows pelo Brasil reproduzindo os trejeitos de Carmem Miranda. A transfiguração em Carmem Miranda reverteu também as expectativas de outro modo, pois se nos anos 1960 predominava o componente hippie em Caetano, no início dos 1970 instaurou-se de vez a ambiguidade. Carmem Miranda, no caso, sugeria a transcendência dos papéis masculino/feminino, não a sua inversão. Este aspecto indiferenciado quanto à identidade sexual passou a se fazer notar, a partir daí, tanto na postura como na obra (NAVES, 2009, p. 59).

Contemporâneo ao surgimento dos primeiros grandes bailes *funks* no Rio, o *Bicho Baile Show* era um espetáculo dançante, em que se transformava a plateia dos teatros em pista, retirando-se as cadeiras. Caetano subia ao palco vestindo um macacão de cetim cor-de-rosa – e, às vezes, também, um bustiê, e com lábios pintados de batom –, e dividia a apresentação com a Banda Black Rio, cujo som combinava o samba-jazz carioca a outros ritmos, como o *black soul* e o *funk* (WISNIK, 2005, 95).

O trecho “totalmente terceiro mundo” é uma alusão clara ao status de país subdesenvolvido do Brasil, paragem de belezas e paradoxos, onde tudo parece construção mas já é ruína, e, ainda assim, pletora de alegria: nos encaminha, inevitavelmente, a considerações sobre as agruras sociais e políticas brasileiras; sobre as quais o tropicalismo ensaiou a metamorfose, como sabemos. “Nesse estopim catártico, [...] encenava-se uma revolução moral, existencial, comportamental, que acusava, naquele momento, recalques tanto sexuais quanto religiosos e espirituais, reprimidos na sociedade. [...] foi também somente a partir daí que [Caetano] pôde associar a sua ambiguidade sexual – de ‘macaco complexo’, ‘sexo equívoco’, ‘mico-leão’ (“Branquinha”) – a um modo desreprimido de ver e ler o Brasil, o mundo e o tempo histórico, desdobrando-o por dentro das canções ao longo dos anos 1970 e 80, numa mirada que se desnuda e desarma teias de prisões morais, culturais, transcendentais, ao colocar-se inteiramente em cena: “*Totalmente terceiro sexo/ Totalmente terceiro mundo/ Terceiro milênio/ Carne nua, nua, nua, nua, nua*” (WISNIK, 2005, p. 66, grifos nossos).

A isso somam-se as composições que superam as fronteiras do sexo, como o leve flerte da “Menino do Rio” (“pois quando eu te vejo eu desejo o teu desejo”), o olhar direcionado também às cariocas em “Tempo de Estio” (“Rio / tempo de estio / eu quero / suas meninas”), e ao canto para a “moça preta do Curuzu” e para o “moço lindo do Badauê” em “Beleza Pura”. Nos versos 32 e 33, há a sugestão de fusão entre dois corpos no escuro, “Mas via outras coisas: via o moço forte / e a mulher macia den’da escuridão”, o que viabiliza a leitura de uma possível conformidade entre as distintas características. A expressão “den’da” não só torna possível o hendecassílabo, mas realiza, na linguagem, o ato de “adentrar” na escuridão.

O trânsito do verso 39 pro 40 (“E que o mesmo signo que eu tento ler e ser / É apenas um possível ou impossível em mim em mim em mil em mil em mil”) é a síntese de toda a trama compositiva; é aí que reverbera o eco da passagem do individual para o coletivo, num procedimento poético de teor testemunhal.

No livro *A imagem do som de Caetano Veloso*, em que 80 composições do baiano são interpretadas por 80 artistas contemporâneos, há uma escultura de Álvaro Apocalypse para/da canção “Eu sou neguinha?”: um manequim posicionado com as pernas abertas e sustentado por uma barra às costas, sem braços, fisionomia inexistente e um pêndulo que liga a invisível genitália ao assoalho sobre o qual está firmado, provavelmente para garantir-lhe o equilíbrio, além da cor preta que reveste toda a obra. Impassível, a criatura.

Levando em conta toda a matéria discursiva ao longo da composição e a escultura de Álvaro Apocalypse, uma possível resposta à indefinição da identidade pode ser um verso oportuno de “O querer”: “E onde queres o sim e o não, talvez”.



“Eu sou neguinha?” por Álvaro Apocalypse

Assim, a canção guarda

a relação que o sujeito poético, que sempre representa um sujeito coletivo muito mais universal, mantém com a realidade social que lhe é antitética. Nesse processo, os elementos materiais, dos quais nenhuma composição de linguagem, nem mesmo a *poésie pure*, é capaz de despojar-se inteiramente, precisarão de

interpretação tanto quanto os assim chamados elementos formais. Será especialmente enfatizado o modo como ambos se interpenetram, pois somente em virtude dessa interpenetração o poema lírico captura realmente, em seus limites, as badaladas do tempo histórico (ADORNO, p. 78).

Ao perguntar-se “Eu sou neguinha?”, o poeta/cantor provoca em quem o ouve, e porventura em quem o vê em alguma performance, um sentimento híbrido, feito a canção mesma. Entre a bunda e o muque, entre a mulata e o peão, há o mim e o mil. A “negritude” é um modo – ousado, poético, crítico – de se pensar no mundo, na dialética convivência com o ser “negão” e “neguinho”. A pergunta, enfim, parece, para espanto de muitos, se responder: sim, somos todos, também e talvez, neguinhas.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- FAVARETTO, Celso. *Revista Cult 49 Caetano Veloso*. 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios críticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- MARCO, Valéria de. “A literatura de testemunho e a violência de Estado”, 2004.
- MARRAS, Stélio. “Caetano Veloso, pensador do Brasil”, 1997.
- NAVES, Santuza. *Velô*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2009.
- SALGUEIRO, Wilberth. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O local do testemunho”, 2010.
- TABORDA, Felipe. *A imagem do som de Caetano Veloso*.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

## PODE SER TUDO E AO MESMO TEMPO? – A REINVENÇÃO DA LINGUAGEM ATRAVÉS DA RELAÇÃO POESIA-INFÂNCIA

**Bruna Pimentel Dantas**

Universidade Federal do Espírito Santo  
bruna.p.dantas@hotmail.com

**Luciana Fernandes Ucelli Ramos**

Universidade Federal do Espírito Santo  
tuca\_cabecao@hotmail.com

Crianças pequenas, ainda na faixa da pré-escola ou recém-alfabetizadas, não estão tão sujeitas quanto os adultos às coerções normativas da língua, o que lhes possibilita usá-la de maneira menos automatizada e, portanto, mais criativa.

José Paulo Paes.

### **Introdução**

A criança possui uma relação com o mundo diferente daquela vivenciada pelos adultos. Seu conhecimento é elaborado através da percepção, sem interferência dos conceitos formulados pela linguagem dominante, o que lhe permite, antes de qualquer coisa, a construção de suas próprias imagens e significações.

De acordo com Glória Maria Fialho Pondé, no artigo “Poesia para crianças: a mágica da eterna infância” (1986), os acontecimentos, nessa fase da vida, não seguem uma lógica ou uma linearidade temporal e espacial, mas surgem como um aglomerado de sensações e informações que a criança, através do seu próprio imaginário, tem de dar conta de organizar e, a partir disso, formar seus alicerces para a vida adulta. Segundo a autora, a criança “possui um modo de perceber o mundo diferente do adulto. Sua apreensão é emocional e globalizante; por isso, a poesia, com sua linguagem altamente condensada e emotiva, sensibiliza-a de maneira extremamente intensa” (PONDÉ, 1986, p. 126).

Assim, nas primeiras idades, são as experiências sonoras que possuem maior relevância, não estando, as palavras, diretamente ligadas a um conceito, permitindo, desse modo, maior liberdade de sentidos. O hoje e o amanhã, o agora e o depois, não passam de palavras cujos sons são reconhecidamente diferentes e os significados podem remeter a exatamente a mesma coisa, de forma inversa ou simultânea.

A criatividade faz parte da constituição infantil. A criança se utiliza do jogo imaginário para estabelecer sua coerência interna, não simplesmente para realizar emoções impossibilitadas pela realidade que lhe é conferida, mas para desafiar suas próprias reações diante delas. Nesse momento o fazer de conta proporciona um entendimento que a própria vivência lhe nega. Sobre isso, Lígia Cademartori, em seu artigo “Jogo e iniciação literária” (CADEMARTORI, 1987, p. 27), assegura que:

A criança explora seus sentimentos e emoções através do jogo, assim explora o mundo exterior através de percepções. As situações do mundo real nem sempre oportunizam a exploração dos sentimentos e o exame das reações, da mesma forma que a fantasia de uma situação lúdica.

No entanto, na medida em que a criança é inserida na sociedade, primeiramente pela família, que ainda lhe permite certos devaneios, e de forma mais marcada pela escola, seus momentos lúdicos vão se escasseando e sofrendo repressões em benefício de atividades mais utilitárias. Segundo Pondé, é durante a alfabetização que se instaura uma leitura mais centralizada e linear dos acontecimentos – reflexo das concepções de causa-efeito que ainda direcionam o pensamento ocidental –, oprimindo “esta visão emocional e simultânea das coisas e da vida, que só a poesia poderá restaurar” (PONDÉ, 1986, p. 127), já que é “por excelência, um dos meios de se criar novas linguagens e de se respeitar o mundo da criança, que tem uma lógica particular e característica” (PONDÉ, 1986, p. 126).

É na poesia, portanto, que devemos procurar um elo entre a linguagem original infantil e a linguagem a ser aprendida na escola. Ela deve ser vista como um lugar de experimentação, onde as palavras, assim como as imagens, não se prendem à relação dicotômica significante-significado, passando a estabelecer novas correspondências entre si. Daí a semelhança entre o imaginário infantil e o fazer poético que, atravessada por uma linguagem também emotiva, ainda nas palavras de Pondé, “transgride as normas objetivas e racionais, institui uma nova lógica, que se aproxima do ‘ilogismo’ infantil” (PONDÉ, 1986, p. 127).

Instaurada essa nova “i-lógica”, as possibilidades de recriar são muitas, visto que outras realidades podem ser vislumbradas quando não nos baseamos em paradigmas. Assim, a poesia pode ser encarada como um modo de escapar do poder adulto e da linguagem dominante, possibilitando novas sequenciações e subvertendo as convenções, retornando ou se aproximando da natureza criativa da linguagem – aquela antes da concepção de representatividade platônica.

Destarte, em vez de se coibir a atividade imaginativa da criança em prol de saberes ditos mais úteis, deve-se aproveitar essa capacidade inventiva e explorá-la a ponto de se criar novas associações e possibilidades de significações, já que, nas palavras de Pondé, “o poema não diz o que é e sim o que poderia ser, transfigurando a realidade pelo ato da criação” (PONDÉ, 1986, p. 127).

É diante disso que a poesia deve funcionar como instrumento para o ensino da língua, não apenas para trabalhar o texto no que se refere aos saberes linguísticos e discursivos, mas também no âmbito de seus saberes lúdicos e imaginativos, de possibilidades de realidades e criação de mundos.

### **Poemas para brincar: uma leitura possível**

Partindo desses pressupostos, iniciaremos a análise do livro *Poemas para brincar*, publicado inicialmente em 1989, por José Paulo Paes, poeta e escritor que “quando percebeu que, além de grego e latim, sabia também a língua das crianças, resolveu escrever para elas” (PAES, 2009). Este livro parte da observação de um mundo a ser desvendado pelas crianças através de textos verbais e imagéticos que se complementam e auxiliam na construção de sentidos.

Nesse sentido, Maria Zélia Versiani Machado, no artigo “Versos diversos da poesia para crianças”, assevera que

(...) essas duas esferas – a verbal e a não verbal –, embora exijam capacidades diferenciadas no processamento da leitura, não se separam. Uma projeta na outra sentidos que se completam, contrariando, portanto, a função meramente ilustrativa das imagens, que se ofereceriam apenas como apoio para se confirmar o que se lê no texto verbal (MACHADO, 2008, p. 112).

No livro, tão importante quanto as palavras, são as ilustrações que muitas vezes indicam um caminho que o texto verbal apenas sugeriria. Portanto, como ressalta Machado, podemos inferir que “‘ver’ e ‘ler’ participam de uma experiência de compreensão do texto e, mais do que isso, de compreensão de como a língua escrita e o universo de outros sinais e desenhos em relação com ela – muito presentes nos livros de literatura – buscam representar o mundo” (MACHADO, 2008, p. 112).

Assim, o livro de poesia se inicia com um belo *Convite às crianças*, para que encarem os poemas como uma singela brincadeira com as palavras e com as realidades possíveis, “como se brinca com bola, papagaio, pião”, com a vantagem de que “bola, papagaio, pião/ de tanto brincar/ se gastam./ As palavras não” (PAES, 2009, p. 2).

Neste poema, o texto imagético que o acompanha mostra um mundo cheio de letras soltas em estreita relação com os brinquedos anunciados, reforçando a ideia de que realmente é possível brincar com as palavras como se brinca com os brinquedos convencionais.

Outro recurso muito utilizado pelo autor é o jogo com as palavras, seja na sonoridade, com rimas bem marcadas, interna e externamente, em versos curtos, como observamos no poema “Atenção, detetive”: “Se você for detetive/ descubra por mim/ que ladrão roubou o cofre/ do banco do jardim/ e que padre disse amém/ para o amendoim” (PAES, 2009, p. 5); ou nas diversas significações de palavras homógrafas, como no poema “Patacoada”: “A pata empata a pata/ porque cada pata/ tem um par de patas” (PAES, 2009, p. 6), explorando-as nas assonâncias e aliterações. De acordo com Maria Machado:

Nesses jogos lingüísticos a partir do contato com o livro, ela [a criança] poderá desenvolver a percepção dos sons da língua e da forma com que são grafados e também da sua dinâmica de produção, ao se lançar ao jogo de alternar sílabas fortes e fracas, acompanhada por gestos e movimentos nas brincadeiras (MACHADO, 2008, p. 120).

A todo o momento, Paes evoca imagens através de referências a pequenos ditos populares, fazendo com que as crianças reflitam sobre eles, como em “Atenção, Detetive”, em que se é indagado a respeito de termos e expressões como *dente-de alho*: “me encontre o dentista/ que arrancou o dente do alho” ou *louca varrida*: “e a vassoura sabida/ que deixou a louca varrida”, ou ainda sobre a *cabeça do alfinete*: “e quem matou os piolhos/ da cabeça do alfinete” (PAES, 2009, p. 5).

No poema “Pescaria”, somos levados a refletir sobre as expressões contrárias *estar com a cabeça cheia de minhocas* e *estar com a cabeça nas nuvens*, em que “Um homem/ que se preocupava demais (...) acabou ficando com a cabeça cheia de minhocas” (PAES, 2009, p. 7), foi pescar e se distraiu tanto que sua cabeça ficou vazia e foi parar nas nuvens. Para Ligia Cademartori, na poesia infantil há um “ludismo despreocupado com a densidade da informação semântica do verso”, apresentando um “mundo sentido com prioridade sobre o mundo pensado” (CADEMARTORI, 1987, p. 32).

No poema “Cemitério”, Paes aborda a temática da morte com muita leveza e humor quando fala da morte do leão Augusto “que morreu de susto”, da pulga Cida que “tomou inseticida” pois era “suicida”, de um morcego que morreu por amor, “amor arrenego: amor cego, o de morcego!” e de um “bicho mais impróprio que comeu-se a si próprio” (PAES, 2009, p. 3).



José Paulo Paes faz, também, as crianças refletirem sobre a composição das próprias palavras no poema “Letra Mágica”, ao colocar palavras como elefante/elegante e rato/gato, atentando sobre a distinção entre elas (respectivamente as letras f/g e r/g).

A respeito da composição, Cademartori diz que “o ludismo sonoro da composição dá continuidade a uma experiência já adquirida, poemas que privilegiam o sentido oferecem, de forma prospectiva, uma interpretação do mundo que provoca a elaboração de novos conhecimentos sobre ele” (CADEMARTORI, 1987, p. 37). Ou seja, a experiência da composição faz com que a criança reflita sobre os conhecimentos já existentes, adquiridos de forma sensitiva, e agregue a eles novos conhecimentos dados pelo mundo.

Já no belíssimo poema “Paraíso”, Paes, numa referência à cantiga “Se esta rua fosse minha”, incita as crianças a tomarem consciência do respeito e do cuidado que devem ter ao ambiente em que vivem: “Se esta rua fosse minha/ eu mandava ladrilhar/ não para automóvel matar gente/ mas para criança brincar”. Fala também da importância de se preservar as matas, pois “se cortarem todas as árvores/ onde é que os pássaros vão morar?”; os rios, pedindo para não os poluir, “joguem esgotos noutra parte/ que os peixes moram aqui”. E, por fim, sugere mudanças, tornando o mundo um paraíso “de bichos, plantas e crianças” (PAES, 2009, p. 9).

Para finalizar a análise, talvez o ponto mais alto do livro se encontre no que o autor intitulou “Dicionário”, cujos significados dados às palavras fogem completamente ao estabelecido normativamente e partem das concepções que as crianças podem ter de determinadas palavras. Assim, ‘Aulas’, nesse dicionário, tem como acepção o seguinte: “período de interrupção das férias”; ‘Berro’: “o som produzido pelo martelo quando bate no dedo da gente”; ‘Caveira’: “a cara da gente quando a gente não for mais gente”; ‘Dedo’: parte do corpo que não deve ter muita intimidade com o nariz” (PAES, 2009, p. 16); ‘Hoje’: “o ontem de amanhã ou o amanhã de ontem” (PAES, 2009, p.17); ‘Ovo’: “filho da galinha que foi mãe dela”; ‘Queixo’: “parte do corpo que depois de um soco vira queixa” (PAES, 2009, p. 18); ‘Sopapo’: “o que acontece quando só papo não adianta” e ‘Tombo’: “o que acontece entre o escorregão e o palavrão” (PAES, 2009, p. 19); só para citar alguns exemplos.

Criando na perspectiva de uma criança para crianças, acreditando sim que pode ser tudo e ao mesmo tempo. Dessa forma, observamos o quanto um livro de poesia contribui para a construção de mundos e formação de subjetividades através de uma linguagem que não permite regras, padrões ou restrições.

Por ampliar o domínio da linguagem, seus efeitos se estendem ao universo do real e do conhecimento, fazendo com que seu significado seja o de aumentar na criança sua capacidade de construção e conhecimento do mundo. Neste estatuto de ampliação do psíquico, individual, e da cognição do universo, o social, realizado pela linguagem, se coloca a importância do espaço a ser concedido à poesia na escola e sua verdadeira necessidade numa ação formadora (AVERBUCK, 1985, p. 69).

### **Considerações finais**

Em tempos remotos a literatura infantil era, na sua maioria, direcionada para o campo da doutrinação, com pretensões de inserir o leitor nos códigos da cultura tradicional, instruindo-o com valores que enfatizavam a relação de dominação do adulto sobre a criança. Daí esse gênero ser considerado, por alguns até os dias de hoje, de subliteratura.

Regina Zilberman, em seu artigo “O lugar do leitor na produção e recepção da literatura infantil”, ressalta que, a partir do século XVIII, “a literatura infantil transformou-se num instrumento que, aliado à pedagogia nascente, procurou converter cada menino no ente modelar e útil ao funcionamento da engrenagem social” (ZILBERMAN, 1986, p. 18), visto que, naquele momento, observava-se “a necessidade do domínio das habilidades de escrever e ler, atribuindo a estas aptidões as oportunidades de ascensão e, por extensão, de mudança na sociedade” (ZILBERMAN, 1986, p. 19). Daí o caráter doutrinatório da literatura, já que era produzida quase que especificamente com o intuito de “formar” bons cidadãos que se encaixassem naquele tipo de sociedade e a fizesse progredir.

Todavia, com o passar dos tempos, a produção voltada para o público infantil tem mudado bastante, deixando de lado o seu viés moral e utilitário, dedicando-se ao aprimoramento estético. É o caso da poesia, que proporciona uma aproximação, através da emoção, entre o eu que compõe do eu que lê. Por meio de uma linguagem extremamente condensada e emotiva, a poesia sensibiliza seu leitor de forma demasiadamente intensa, além de evocar imagens que a própria linguagem verbal não dá conta de criar. Segundo Pondé, citando Octavio Paz:

Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, isto é, submete à unidade a pluralidade do real, porém, ao elaborar a síntese, gera o acréscimo de uma outra visão, que apela para a emoção e não para a razão. Ao enunciar a identidade dos contrários, a imagem atenta contra os fundamentos do nosso pensar, mas a realidade poética da imagem não aspira à verdade, como é o caso da ciência, poema não diz o que é e sim o que poderia ser, transfigurando a realidade pelo ato da criação. [...] não se trata de uma redução ou de um empobrecimento, mas de um outro enfoque, diferente do comumente empregado pela ciência e pelos adultos (PONDÉ, 1986, p. 127).

É assim que a poesia pode ser considerada um dos meios de se escapar do imperialismo do poder adulto, centrado na razão e na linearidade, para se atingir outros processos de leitura e/ou de ver o mundo:

(...) a linguagem tocada pela poesia cessa imediatamente de ser linguagem, ou seja, conjunto de signos móveis e significantes. A palavra não representa mais, passa então a *apresentar* [grifos do autor], a reviver; através da força da linguagem, em vez de ser signo é símbolo. O poema transcende o discurso. Nascido da palavra, desemboca em algo que o transpassa (PONDÉ, 1986, p. 128).

Percebemos, então, após essa análise, que a poesia mantém, independente da idade cronológica, esse impulso imaginativo nas pessoas. E que cabe às escolas e aos professores garantirem a continuidade dessa linguagem criativa em detrimento de uma linguagem castradora, para que se possa respeitar os diversos dizeres que circulam em nossa sociedade. Para Ligia Cademartori:

O trabalho da linguagem é sempre a expressão de um desejo inconsciente que se articula na língua através de um mascaramento, porque o inconsciente é atravessado pelas relações sociais e, portanto, traz as inscrições da ideologia dominante. Se a poesia é concebida como a liberação dessa linguagem, decorrentemente, ela deve ser parte integrante do ensino da língua e das perspectivas que esse ensino deve abrir (CADEMARTORI, 1987, p. 39).

No entanto, Ligia Morrone Averbuck, no artigo “A poesia e a escola”, afirma que, ao contrário do que se poderia supor após estas constatações, “a poesia entra na escola marginalmente e os contatos que as crianças estabelecem com os textos poéticos são tão raros, que os poucos alunos que da escola guardam uma forte lembrança neste sentido tornam-se exemplos” (AVERBUCK, 1985, p. 64). Além do fato de que a escola, ao contrário do que se poderia supor, lamentavelmente acaba por anular as possibilidades de criação e inovação, já que é conduzida, muitas vezes, com base numa visão utilitarista e pragmática da educação e da vida em geral.

Dessa forma, segundo a autora, a escola, como a própria sociedade, “sufoca a imaginação criadora dos jovens” em vez de estimular a capacidade de criar, desconhecendo “não só as possibilidades de exploração da literatura em geral, através da descoberta da poesia, mas do próprio papel da arte no desenvolvimento da personalidade humana” (AVERBUCK, 1985, p. 66) e no processo de reinvenção da linguagem, do mundo e de tudo que o constitui.

## Referências

- AVERBUCK, Ligia Morrone. “A poesia e a escola”. In: ZILBERMAN, R (Org). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- CADEMARTORI, Lígia. “Jogo e iniciação literária”. In: CADEMARTORI, L. & ZILBERMAN, R. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 2ªed. São Paulo: Ática, 1987.
- MACHADO, Maria Zélia Versiani. “Versos diversos da poesia para crianças”. In: PAIVA, A. & SOARES, M (Orgs). *Literatura infantil: políticas e concepções*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PAES, José Paulo. *Poemas para brincar*. 16ª edição. 17ª impressão. São Paulo: Ática, 2009.
- PONDÉ, Glória Maria Fialho. “Poesia para crianças: a mágica da eterna infância”. In: KHÈDE, Sonia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2ªed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- ZILBERMAN, Regina. “O lugar do leitor na produção e recepção da literatura infantil”. In: KHÈDE, Sonia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2ªed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

## **CIRCULADÔ DE FULÔ: A VIAGEM DE CAETANO VELOSO NA GALÁXIA DE HAROLDO DE CAMPOS**

**Judson G. de Lima**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

*jucalima@gmail.com*

O sentido não importa – o que importa é uma certa música,  
um certo modo de dizer as coisas. ( Jorge Luís Borges )

Este texto é a adaptação de uma parte de um dos capítulos da dissertação de mestrado intitulada *Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro*, defendida em 2007. O objetivo aqui é basicamente o mesmo do trabalho extenso: observar como o canto se projeta sobre a dimensão oral da palavra. A palavra, portanto, considerada como um elemento fônico que, por isso, pode ser observada no que diz respeito aos seus elementos de duração e altura – ou *ritmo* e *melodia*. Por isso nos interessa a palavra falada e cantada.

A proposta, portanto, é a de comparar o ritmo e a melodia de um texto recitado com o mesmo texto cantado, acreditando que esses são dois elementos fundamentais na elaboração da palavra. É necessário, porém, trabalharmos com conceitos que possam ser aplicados tanto à música quanto ao poema. Assim, definimos melodia como *uma sequência rítmica de sons de frequência fundamental identificável* e ritmo como *o resultado da distribuição das durações e acentos na projeção sonora*.

Para identificar as durações e as frequências na fala foi utilizado o *software SFS/WASP* (versão de 2004). O que ele faz é imprimir em um gráfico informações sobre a voz reproduzida através do próprio *software*: desenho de onda; análise espectrográfica; curva de frequência fundamental que, com base na barra lateral vertical que indica a frequência e da barra inferior horizontal que indica duração, aponta com razoável precisão a melodia que a voz desenha (como ficará claro abaixo).

Pois bem, apresentadas as premissas passemos ao poema/canção Circuladô de Fulô:

*circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso  
guiá eviva quem já meu deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá  
soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e  
uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros  
não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música  
se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina e no  
entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria  
física e doendo doendo como um prego na palma da mão um ferrugem prego  
cego na palma espalma da mão coração exposto como um nervo tenso  
retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão do sol  
enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas cuias onde a boa forma é  
magreza fina da matéria mofina forma de fome o barro malcozido no choco  
do desgosto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos de bordados  
rebordos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para os  
patronos do povo mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo civila o  
povo é o inventalinguas na malícia da maestria no matreiro da maravilha no  
visgo do improviso tentando a travessia azeitava o eixo do sol pois não tinha*

serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo galopado no crivo do impossível no vivo do inviável no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol mas aquele fio aquele fio aquele gumefio azucrinado dentedoendo como um fio demente plangendo seu viúvo desacorde num ruivo brasa de uivo esfaima circuladô de fulô de fulô circuladô de fulôô porque eu não posso guiá veja este livro material de consumo este ao deus ao demodarálivro que eu arrumo e desarrumo que eu uno e desuno vagagem de vagamundo na virada do mundo que deus que demo te guie então porque eu não posso não ousar não pouso não troço não toco não troco senão nos meus miúdos nos meus réis nos meus anéis nos meus dez nos meus menos nos meus nadas nas minhas penas nas antenas nas galenas nessas ninhas mais pequenas chamadas de ninharias como veremos verbenas açúcares açucenas ou circunstâncias somenas tudo isso eu sei não conta tudo isso desaponta não sei mas ouça como canta louve como conta louve como conta prove como dança *e não peça que eu te guie não peça que te guie desguie que eu te peça promessa que eu te fie me deixe me esqueça me largue me desamargue que no fim eu acerto que no fim eu reverto que no fim eu conserto e para o fim me reservo e se verá que estou certo e se verá que tem jeito e se verá que está feito que pelo torto fiz direito que quem faz cesto faz cento se não guio não lamento pois o mestre que me ensinou já não dá ensinamento* bagagem de miramundo na miragem do segundo que pelo avesso fui destro sendo avesso pelo sestro não guio porque não guio porque não posso guiá e não me peça memento mas more no meu momento desmande meu mandamento e não fie desafie e não confie desfie que pelo sim pelo não para mim prefiro o não no senão do sim ponha o não no im de mim ponha o não o não o não será tua demão

“Circuladô de fulô” é o nome de uma canção de Caetano Veloso (1991: faixa 2) composta sobre excertos de uma das páginas do livro de Haroldo de Campos (2004) chamado *Galáxias*. Neste material, os textos figuram sem qualquer título e as páginas são preenchidas do começo ao fim sem divisão de versos ou parágrafos. Do texto, extenso para os padrões da canção popular, o cancionista extraiu alguns trechos (destacadas acima em letras em *itálico*) para serem musicalizados. O título “Circuladô de Fulô”, não aparece no corpo do livro, mas por ser o início do texto nomeia, à guisa de título, a faixa 10 do CD encartado que traz 16 destas “páginas” lidas pelo próprio autor.

Não se trata de um poema musicalizado, portanto, como se faz mais frequentemente, mas de um poema em prosa, ou prosa poética, segundo o próprio Haroldo de Campos.

O texto é, pela sua estrutura, mais irregular que um poema, porém menos irregular que uma prosa ou fala cotidiana. Em *Circuladô...* fica claro, inclusive, o esforço do autor em excluir a presença do verso tradicionalmente demarcado. Verso que, aliás, significa a princípio “o caminho de volta”, aquilo que retorna. O que indicaria a forte presença da recorrência, muitas vezes demarcada pelo metro poético, por exemplo.

A primeira interferência que isso pode gerar é que na música, sobretudo música popular, lida-se muito com recorrências. Quando o texto é carregado de recorrências melódicas, métricas ou rítmicas (muito comuns em poemas), isso parece facilitar a musicalização, já que essas recorrências acabam por servir de base motivica sobre a qual as frases musicais podem se apoiar – considere-se como exemplo o poema “*Rondô do Capitão*”, de Manuel Bandeira, interpretado pelo grupo Secos & Molhados.

No caso de “Circuladô de fulô”, que não apresenta recorrências salientes, Caetano Veloso parece ter optado, então, por *descobri-las*, no sentido mais literal da palavra – recorrências muitas vezes ausentes na própria declamação do autor, mas previstas e autorizadas pelo texto.

Como resultado desse trabalho, a canção “Circuladô de fulô” apresenta 4 grupos distintos de recorrências. A parte cantada da canção inicia-se pelo que configura um refrão criado por Caetano.

Cir-cu-la-do de fu-lo Ao Deus ao de-mo-da-rá Que Deus te  
 4  
 gui-e Por-que-não pos-so gui-ar E-vi-va quem ja me deu Cir-cu-la-do de fu-lo E'ain-da quem fal-ta me

Esse refrão demonstra uma certa lógica de recorrência na composição das frases musicais, marcadas por células rítmicas baseadas em grupos de colcheias seguidos sempre de uma nota com, no mínimo, o dobro de sua duração.

Se fizermos uma escansão desse trecho teremos também uma estrofe de versos heptassílabos, com exceção do terceiro verso que tem 4 sílabas, mas que pode ser compreendido como o primeiro hemistíquio de um verso de 7 sílabas – o que é muito comum, aliás, em poemas da cultura popular: estrofes iniciam com um verso de 4 sílabas para depois desenvolverem-se com versos de sete, como se esse verso menor fosse uma introdução, ou chamariz da forma.

Assim, temos versos de tamanhos regulares. E além dos acentos de final de verso, que delimitam o seu tamanho, há recorrências dos acentos no interior do verso.

Portanto, do texto inicial de Haroldo de Campos,

*circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te quie  
 porque eu não posso guiá eviva quem já meu deu circuladô  
 de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen [...],*

Caetano depreende o seguinte:

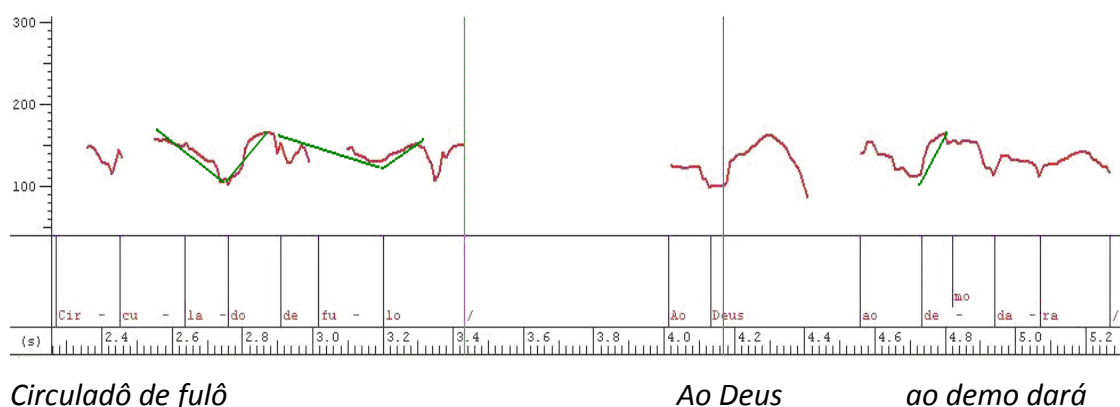
*Circuladô de fulô  
 Ao deus ao demo dará  
 Que deus te quie  
 Porque eu não posso guiar  
 Eviva quem já me deu  
 Circuladô de fulô  
 E'ainda quem falta me dá.*

Ou seja, Caetano Veloso explicita a existência desse trecho previsto no texto, algo que parece evocar um canto de cantador nordestino, bem apropriado ao debate que Campos parece trazer em “Circuladô de fulô”: as dinâmicas paradoxais entre cultura

popular e intelectualidade. Não sem motivos o arranjo desta música concilia o primitivismo de um berimbau em *ostinato*, com a erudição de um violoncelo, costurados por um violão que faz a síntese de distintas tradições culturais – como, de resto, da própria Música Popular Brasileira.

As leituras, entretanto, realizadas por Haroldo de Campos e Caetano Veloso não são exatamente iguais. Como dito, na declamação as recorrências são muito menos realizadas do que na canção.

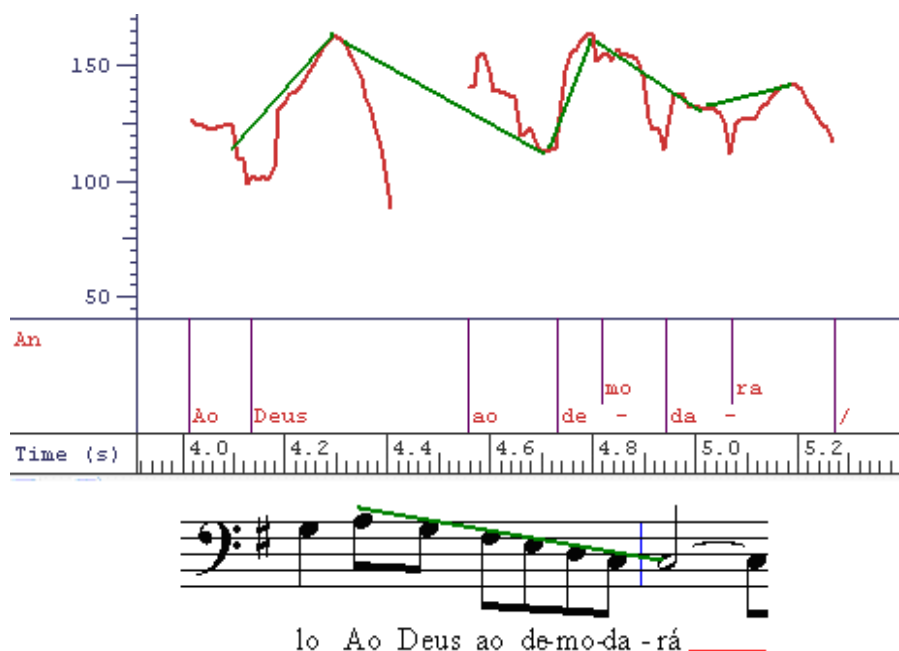
A partir do processamento da fala de Haroldo de Campos, obtivemos informações que nos permitem identificar as relações de altura e duração das sílabas, reconhecendo assim, a seguinte estrutura:



A acentuação de Campos não é exatamente a que atribuímos a Caetano Veloso, mas guarda muitas semelhanças, como alguns acentos internos e nas sílabas finais.

Essa discussão ganha sentido na medida em que compreendemos o acento como fundamental na determinação do ritmo, sobretudo em música; além disso, quando um texto é musicalizado há uma preocupação em não “desnaturalizar” os acentos para que não ocorram “erros prosódicos”; ou, como diz Luiz Tatit, para manter o lastro da palavra cantada com a palavra falada, deixando-a “falar” mesmo no canto.

As possibilidades de realizar uma leitura, entretanto, são diversas. Por exemplo: a relação do desenho melódico gerado pela leitura de Campos nem sempre se assemelha à de Caetano (consideremos o canto também como uma leitura), mesmo que ambos respeitem seus acentos. Comparando as curvas demonstradas em gráfico e partitura, percebemos isso (a linha indica o caminho melódico):



Adiante, no que se configura como estrofes na canção, também se apresentam grupos de recorrências bastante claros.

18

The figure shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in black ink. Below the staff are the lyrics 'tan-to pu-xa-da na tri-pa da mi-sé[ria] Na tri-pa ten-sa da mais me-ge-ra mi-sé-ria Fí -'. The lyrics are written in a typewriter-style font, with hyphens indicating syllable boundaries.

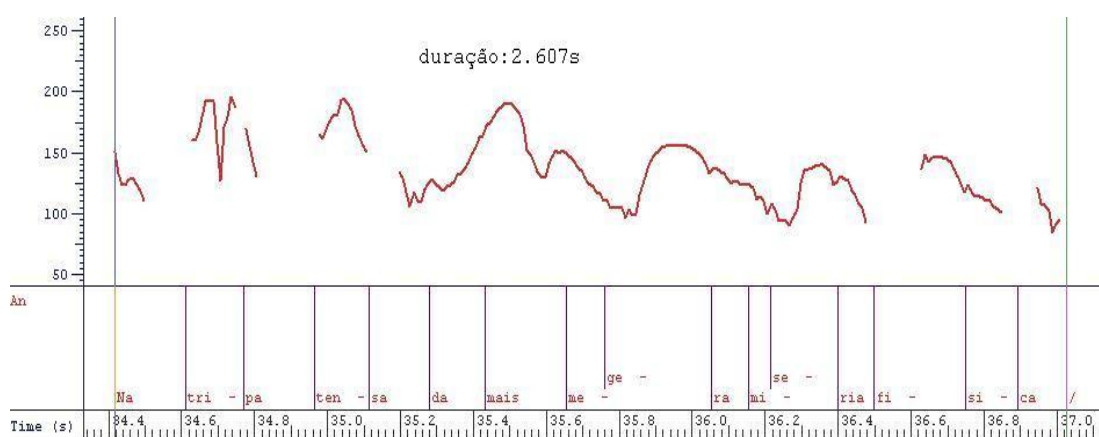
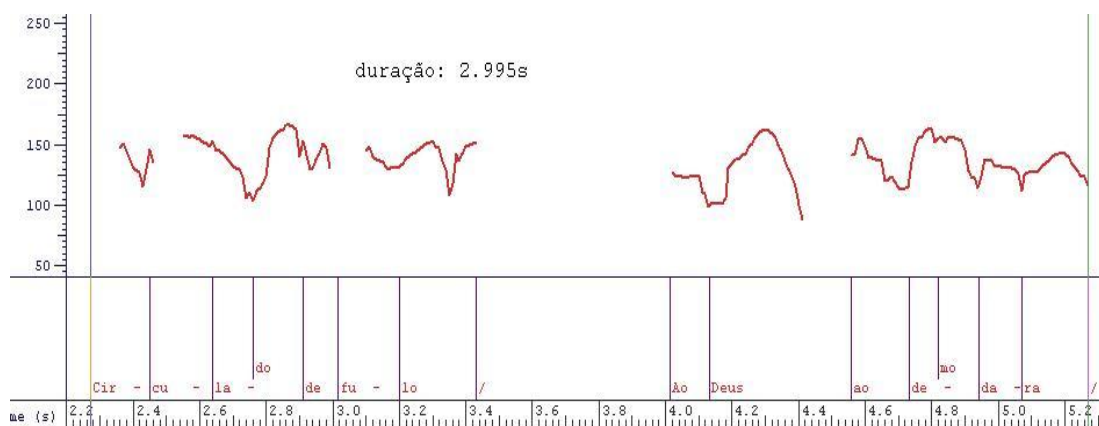
Caetano Veloso parece ter se apoiado numa possível leitura criando uma regularidade de recorrência de pulsos, de modo que ficam muito mais claros do que na leitura de Haroldo de Campos. Ao realizarmos uma audição atenta da leitura de Campos “ensaiando” um metrônomo, por exemplo, não se encontram recorrências periódicas do retorno dos acentos – o que seria viável em um poema com elevado grau de recorrência como I-Juca Pirama.

As estrofes da canção possuem ritmicidade bastante diferente do refrão. Na medida em que o refrão se desenvolve com notas “longas” e bem definidas e curvas melódicas acentuadas, as estrofes são construídas como um jorro de fala que pouco variam rítmico-melodicamente e, não fosse pela recorrência dos acentos textuais com os acentos musicais, talvez se identificasse mais com a fala do que com o canto.

Se há no texto de Haroldo de Campos um embate entre cultura popular e intelectualidade, essa pode ter sido a forma que Caetano utilizou para “realizá-la”: de um lado, os versos heptassílabos comuns ao cancionário popular e de outro o “palavrório” de um intelectual embasbacado diante da figura daquele cantador de feira (cego, quem sabe?) fazendo a língua se renovar; reinventando a língua.

Embora com menos nitidez, isso é visível também na récita:





No segundo trecho, mais curto que o primeiro, há um maior número de sílabas, o que demonstra que, também na leitura de Campos, acelera-se o ritmo do texto.

Um terceiro grupo de recorrências na canção caracteriza a breve segunda estrofe.

31

ar E-vi-va quem ja me deu Cir-cu-la-do de fu-lo E'ain-da quem fal-ta me \_\_\_\_ O

35

po-vo'é o'in-ven-ta-lin-guas na ma-lí-cia da mes-ti-a no ma-trei-ro da ma-ra-vi-lha

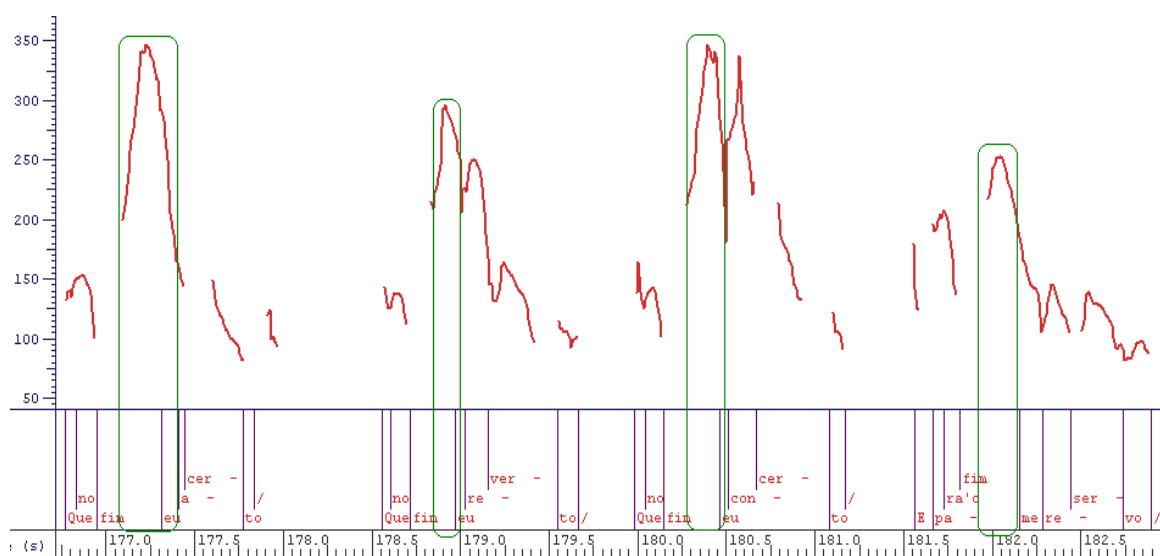
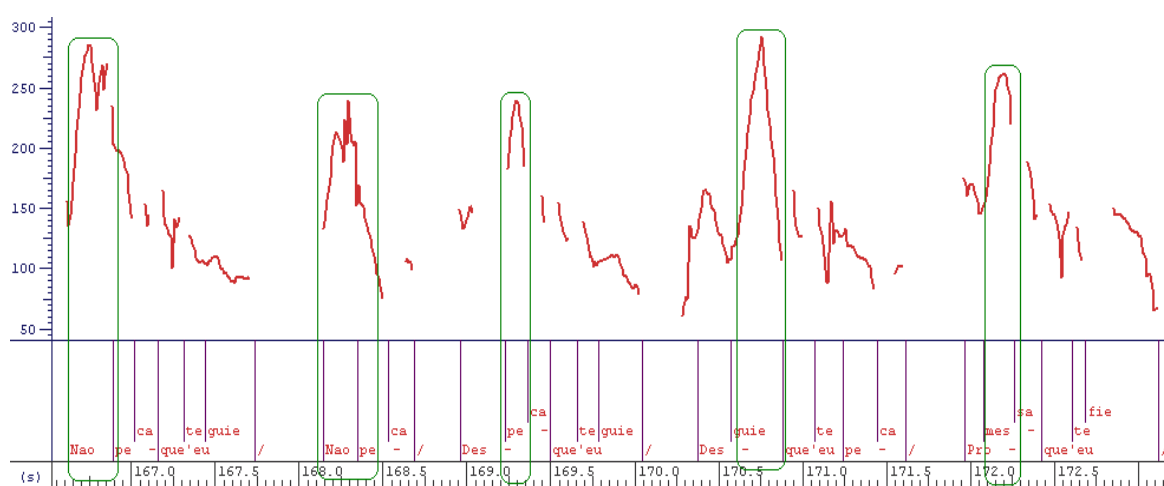
37

no vis-go do'im-pro-vi-so ten-te-an-do'a tra-ves-si-a a-zei-ta-va'o'ei-xo do sol

Interessante notar que, no caso da canção, esse trecho demonstra uma mudança de atitude do intelectual em relação ao que ele observa. Se antes, em jorros de fala, ele refletia questionando, nessa parte a reflexão cede lugar à afirmação, e o “palavrório” é interrompido para que se diga, pela primeira vez no texto, o que o povo é:

*povo é o inventalinguas na malícia da maestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tentando a travessia azeitava o eixo do sol*

Esse trecho do texto recebe mais destaque na canção do que na rética de Haroldo de Campos, embora na rética também ganhe relevos que o diferenciam dos outros trechos.



Sobretudo no que se refere à fala, frequências tratadas isoladamente não significam muito, mas são notáveis na medida em que elas ocorrem em função de um discurso, dando relevo a alguns trechos em detrimento de outros, como no que se

transformou na terceira e última estrofe da canção: “Não peça que eu te guie / não peça / despeça que eu te guie / desguie que eu te peça / promessa que eu te fie”; ou em “que no fim eu acerto / que no fim eu reverto / que no fim eu conserto / e para o fim me reservo” – frases/versos onde há estruturas semelhantes e recorrência de palavras, assonâncias e rimas. Essas recorrências da declamação parecem funcionar da mesma maneira que os “motivos” musicais, por meio dos quais a fala estabelece sentido.

O que estamos querendo dizer é que na fala, sobretudo na fala de um texto com preocupações poéticas, há mais que projeções sonoras desorganizadas. A fala lança mão de recorrências a determinados padrões para aumentar sua força de expressão. Estas, porém, poderão sofrer variações de acordo com a realização performática.

Nesta última estrofe, por fim, percebemos mais uma vez que a canção é muito mais explícita na realização das recorrências. Consideremos o seguinte esquema com grupos de organização na terceira estrofe:

<p><i>[E] não <u>pe</u>ça que eu te <u>g</u>uie /não <u>pe</u>ça/           <u>d</u>es<u>pe</u>ça que eu te <u>g</u>uie <u>d</u>es<u>g</u>uie que eu te <u>pe</u>ça <u>p</u>rom<u>ess</u>a que eu te <u>f</u>ie  me <u>d</u>e<u>ix</u>e me <u>e</u>s<u>que</u>ça me <u>l</u>arg<u>ue</u></i></p>	<p><i>Versos de seis sílabas acentuando a segunda e última de cada verso. “Me deixe/ me’esqueça/ me largue”, juntamente com as pausas, apresentam uma estrutura íntima com os versos que a precedem. A relação que existe entre “des<u>pe</u>ça”, “des<u>g</u>uie”, “prom<u>ess</u>a” é mantida também com esses três versos aparentemente pequenos, mas que são iguais ao 1º hemistíquio dos versos anteriores.</i></p>
<p><i>me <u>d</u>es<u>a</u>marg<u>ue</u> que no <u>f</u>im eu <u>a</u>certo que no <u>f</u>im eu <u>r</u>e<u>ve</u>rto que no <u>f</u>im eu <u>c</u>on<u>se</u>rto <i>[e] para o <u>f</u>im me <u>r</u>es<u>er</u>vo <i>[e] se <u>ve</u>r<u>á</u> que estou <u>c</u>erto se <u>ve</u>r<u>á</u> que tem <u>j</u>e<u>it</u>o se <u>ve</u>r<u>á</u> que está <u>f</u>e<u>it</u>o</i></i></i></p>	<p><i>“Me desamargue” soa bem como uma transição entre o grupo anterior e este. Depois, há uma estrutura rígida com versos de seis sílabas, onde se acentua a terceira e a última tônica. Para formar essa estrutura rígida, há elisão de sílabas em alguns momentos para não se alterar o metro.</i></p>

<p>que pelo <u>torto</u> fiz <u>direito</u>  que quem <u>faz</u> cesto faz <u>cento</u>  se não <u>qu</u>io não <u>lame</u>nto  pois o <u>mestre</u> que me <u>ens</u>inou  já não <u>dá</u> <u>ensina</u>mento</p>	<p>“Que pelo torto fiz direito”, conta 8 sílabas poéticas, mas a partir do “que”, ficará rigorosamente de acordo com o metro restante, a saber: 7 sílabas acentuando-se 3ª e 7ª. Mas o fato mais interessante é que, no penúltimo verso, Caetano força um “erro prosódico” para que o metro seja mantido: em vez de cantar “ens<u>inou</u>”, ele canta “ens<u>in</u>ou”, acentuando o “si”.</p>
---	---

Com isso, Caetano realiza ao fim da canção uma prática muito corrente entre repentistas, emboladores, coquistas, declamadores etc, que é a manutenção do metro mesmo que em algum momento se subverta a gramática. Estar “certo”, nesse caso, é antes parâmetro musical que lexical.

E assim, traz novamente, em letra e música, o cantador que já estava sugerido pelo refrão.

## Referências

- BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. Ed 34, São Paulo, 2004.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*, 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- LIMA, Judson G. de. *Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro*. Dissertação de mestrado defendida sob orientação do Prof. Doutor Benito M. Rodriguez, Estudos Literários, Departamento de Letras, UFPR, Curitiba, agosto 2007.
- MASSINI- CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Ed. Contexto, 1992.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- VELOSO CAETANO, *Circuladô de fulô*. Polygram: 1991. faixa 2.

## UMA LEITURA DO POEMA “XILO” DE EUCANAÃ FERRAZ

**Juliana Santos de Moura**

Universidade Estadual Paulista  
juliana\_sm@ymail.com

**Fabiane Renata Borsato**

Universidade Estadual Paulista  
fabiane@fclar.unesp.br

### Introdução

Eucanaã Ferraz possui um trabalho consistente e de qualidade poética relevante, sendo considerado pela crítica importante voz poética surgida nos anos 1990.

Autor de cinco obras de poesia, Eucanaã escreve seu primeiro livro em 1990, em edição do próprio autor e o intitula *Livro Primeiro*, obra que apresenta composições mais líricas, como o poema “Mãe” (p.18): [...] “Onde mora em mim / esta mulher / minha mãe é toda a beleza que eu tiver”, e menor quantidade de poemas metalinguísticos que as obras seguintes. *Livro Primeiro* é dividido em duas partes. A primeira, “Ao redor”, é nitidamente mais biográfica, remetendo às lembranças da infância, a familiares do eu-lírico, a lugares em que viveu, além de tratar do primeiro contato com a poesia, relatado no poema “Iniciação” (p.16) “Conheço o primeiro livro de poemas/ -Eu/ de Augusto dos Anjos” [...] “De ortografia esquisita / leio / como se adentrasse um círculo / onde o tempo é outro” (FERRAZ, 1990, p.16).

Em sua segunda publicação, *Martelo* (1997), há um número mais expressivo de poemas metalinguísticos, pois a linguagem incide sobre si mesma, de modo altamente reflexivo. A linguagem dos poemas permanece simples e precisa nas descrições, e demonstra certa influência da poesia portuguesa, o que se torna claro no texto “O Nome do Poeta”: “[...] Como quem quisesse/tocar o pulmão do sol ali,/escrevo teu nome/ -martelo no vento-/ Sophia de Mello Breyner Andresen.”. A voz da poeta Sophia de Mello Breyner Andresen é citada pela delicadeza unida à concreção que, por sua vez, remete a outra voz importante para Eucanaã Ferraz, a de João Cabral de Melo Neto, conforme mencionaremos em análise.

Nota-se claramente a evolução e o amadurecimento da poesia de Eucanaã do seu primeiro livro até o mais recente, no que diz respeito a recursos e temas metalinguísticos. Houve um aumento gradativo e quantitativo de poesias metalinguísticas. No poema “Iniciação”, de sua primeira obra, há um fazer poético baseado na aprendizagem, em que a voz da tradição, no caso, a de Augusto dos Anjos, fundamenta a poesia de um eu poético em processo de organização de seus versos de modo a imprimir-lhes ritmo e sonoridade expressivamente poéticas. Eucanaã não omite seu percurso rumo à aprendizagem da poesia. A iniciação ocorre por meio da formação de um referencial sólido, baseado em vozes de poetas da tradição. O reconhecimento valorativo dessas vozes pode gerar uma escrita parafrástica, e Eucanaã não está isento disso, o que vemos especialmente nas primeiras obras. Entretanto, gradativamente, o poeta adquire voz própria, dicção construída por meio de reflexões e de uma poesia altamente plurissignificativa. No percurso que parte da “Iniciação” rumo à construção de identidade poética própria, Eucanaã expõe, em seus muitos poemas metalinguísticos, as ferramentas e o método utilizados. O uso de

*enjambements* anuncia a pausa reflexiva após cada verso, a construção criteriosa das cesuras e a consciência de que poesia é som e sentido são traços privilegiados na poesia de Eucanaã, consciente de que é preciso imprimir ritmo ao verso, para que a poesia possa conter narratividade, sem prejuízo de sua expressividade poética.

### Análise do poema

#### Xilo

1. O lenho morno, seu ritmo.
2. A matriz é dura,
3. Chã é macia.
4. O veio – a via – segui-la
5. segui-la para logo estancar
6. ceifar os caminhos ali.
7. A matriz é veículo,
8. musculatura. Abrir
9. no vegetal – vinco, sulco
10. vala – o que queira: ossos
11. eco, círculo, maresia.
12. Vis – à – vis, a gravura e o verso: cavar
13. a golpes finos de ferro
14. e depois – num carimbo – trazer
15. do fundo do seu avesso
16. fazer luzir na folha estendida
17. o desenho, o dito,
18. dados ao olho de quem possa
19. – por onde retornarão em lâmpadas,
20. ao poço.

Este poema foi publicado no livro *Martelo*, de 1997, onde há maior número de poemas metalinguísticos que no *Livro Primeiro*, sua primeira publicação.

O poema trata da relação do sujeito enunciador com a matéria de seu fazer artístico, no caso o xilogravador e a xilo. Ao descrever o primeiro contato com a madeira, sinestesticamente consistente e resistente, o poema dá início ao processo de composição de uma xilogravura, desde as primeiras incisões, a dificuldade do desbaste, os primeiros veios e a relação entre cheios e vazios que compõe a imagem da xilo.

A sintaxe do poema, de modo geral, é bastante simples, nos primeiros versos, onde sujeito e predicado estão bem definidos e são facilmente identificáveis. Em contrapartida, a partir do verso 8, o uso do *enjanbement* torna a sintaxe mais elíptica, tornando a leitura e a compreensão do texto complicada.

O poema apresenta traços descritivos e narrativos e, ao tratar do ato de composição da xilo, polissemicamente como se pode observar através dos versos 16 e 17, onde *folha* e *dito* remetem ao campo semântico da escrita, e também abordam o ofício do poeta e de seu trato com a palavra, duas artes fundamentais para o poeta Eucanaã Ferraz.

“Xilo” é poema composto por ações que se sucedem, dando ao texto um traço narrativo, como é possível perceber no verso 6 em que se encontra o advérbio de lugar *ali*, sendo o espaço traço característico da narrativa; e de um poema que trata da concepção de

uma xilogravura, arte do contraste claro-escuro ou lâmpadas-poço (versos 19 e 20) do baixo e alto relevo dos sulcos cavados na madeira pelo formão. No verso 14, o advérbio de tempo *depois* caracteriza a sucessividade de acontecimentos.

As artes plásticas são grande interesse do poeta, tema presente em outros textos é um fato que pode ser interpretado como mais uma maneira de explicitar o cuidado que Eucanaã demonstra com a linguagem na construção de suas poesias.

O livro *Martelo* de Eucanaã Ferraz semeia referências, bússolas, companheiros de percurso e vai definindo projetos: nomear o mundo sem assustar as coisas, surpreendidas em sua plenitude, observadas de soslaio no gratuito viver; gravar cuidadoso esse contato, de certo modo perenizá-lo. O método para tal trabalho cuidadoso se assemelha à xilogravura, e revela-se no poema “Xilo”: “O lenho morno, seu ritmo. / A matriz é dura, / chã, é macia. / O veio – a via – segui-la, / segui-la para logo estancar, / ceifar os caminhos ali.”. Desta técnica, o poeta aprendeu a arte do talho e da intenção segura, da força do braço; mas também do desvio casual ou da resposta à resistência da própria madeira – o diálogo entre a vontade e a deriva. Na dicção que domina este livro, a impressão alcançada: contornos nítidos, mas também a suavidade dos quase borrões, sobre a indiferença branca do tédio (PEREIRA, 1999).

Nota-se na citação acima traço fundamental da poética de Eucanaã: a aprendizagem do ofício para alcançar um fazer criterioso e consciente, baseado no respeito à matéria e às suas peculiaridades.

Esse respeito à matéria da arte se dá tanto em relação à madeira, no caso da confecção do xilo, quanto em relação à palavra na produção do poema, perceptível no título do poema, Xilo que significa madeira, e na reflexão metalinguística presente em todo o texto.

O poema em questão usa analogias para descrever o processo de composição, tema recorrente em outros poemas do autor, comprovando sua reflexão sobre o fazer poético e sua tendência para a composição de poemas metalinguísticos.

Nos primeiros 5 versos, o fazer artístico é marcado pela relação de descontinuidade (*estancar*) e continuidade (*seguir-la*) representada pela resistência do material (madeira) e pela constante reflexão do artista, traços da poesia moderna, baseada na ruptura, na originalidade e na metalinguagem.

No verso 4, há uma ambiguidade em relação à expressão “a via”, homófona do verbo havia. Esse jogo prosódico do substantivo “via” e do verbo “haver” pode significar a presença de caminhos, ainda que nada fáceis, a percorrer rumo à confecção da xilo ou da escritura do poema.

No verso 10, a metonímia *vala-ossos* instaura a relação entre continente (vala) e conteúdo (ossos), sendo, portanto, metáfora da própria escrita que recolhe e organiza seus elementos estruturais. Essa figura de linguagem é digna de atenção, pois demonstra o cuidado com a linguagem que já é característico do autor, e também a relação que a matéria madeira estabelece com os veios inscritos nela, numa imbricação, por extensão, própria da poesia que é palavra posta em situação de linguagem poética.

Até o verso 11 do poema, o eu- lírico descreve a matéria e a atitude do artista diante dela, o modo de construção de uma xilo, arte de entalhar uma figura em madeira para que seja impressa no papel.

É possível associar essa impressão da xilogravura às emoções que o eu-lírico pretende “imprimir” em seus versos, através do trabalho com a palavra, com o ritmo e a

disposição das palavras no papel. A presença de um campo semântico próprio da poesia ratifica a associação: *ritmo, eco, verso*.

As palavras utilizadas no verso 11 podem remeter ao próprio verso, pois em um poema, assim como no *eco*, no *círculo* e na *maresia*, a noção de circularidade e retorno está relacionada à noção de verso. Ainda em relação ao campo semântico da escrita, estão os versos 16 e 17, onde *folha* e *dito são* termos que estão diretamente relacionados à escrita.

O ritmo dos primeiros 11 versos, marcado pela presença de diversas consoantes com predominância dos róticos, que aumentam a sensação de travamento; e por uma pontuação baseada em pontos, vírgulas e travessões, impede a leitura fluida, representando a sensação do trabalho árduo de esculpir a madeira para confeccionar o xilo.

As pausas abruptas dos versos e o uso do *enjambement* podem ser interpretados como demonstração da dificuldade de esculpir figuras na madeira, como a resistência do material similar à da palavra no poema.

Nos versos 9, 10 e 11, há a descrição de várias formas que uma xilo pode adquirir ao ser esculpido, assim como o poema que torna-se diferente a cada verso que é adicionado a ele, e também de acordo com a disposição dos versos no papel em branco. Os sinônimos *vincos, sulco, vala* revelam as possíveis seleções de palavras e as aliterações e assonâncias desses versos insistem na diversidade expressiva de que dispõem poeta e xilogravador.

A partir do verso 10 é possível notar a presença do “s”, que pode ser associada à tentativa de dar leveza ao golpe na madeira para cavar a figura e o verso, mas ao mesmo tempo torna-se perceptível a sonoridade causada pelo “z” e pelo “r”, que trazem novamente à tona a ideia de travamento ao esculpir, porém é importante ressaltar que é possível fazer *golpes finos de ferro* utilizando uma ferramenta delicada, bem como um poema é construído através do cuidadoso trabalho com a linguagem e a escolha certa das palavras.

Nos versos 12 e 13 o eu-lírico faz uma comparação entre o fazer poético e a construção de uma xilo; mas no trabalho com um xilo as figuras só serão obtidas com precisão por meio de um trabalho leve e delicado, similar ao da construção de um poema e do manejo da palavra.

É possível perceber que Eucanaã constrói seu texto através de um trabalho cuidadoso do verso, que pode ser tomado como uma influência de João Cabral de Melo Neto, como podemos perceber através do trecho a seguir:

Trabalho de arte pode valer a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e pode significar a criação absoluta, em que as exigências e as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra de arte (1994, p. 728).

Há, ainda, a ocorrência de aliteração em “v” no verso 12, essa fricativa dá ao verso uma leitura mais rápida. Há também um paralelismo no uso do termo *vis à vis*, que coloca a xilogravura em relação de analogia, figura de estilo que reforça o teor metalinguístico do poema.

Nos versos 14, 15 e 16 é descrita a forma da impressão de uma xilogravura e nos versos 16 e 17 é possível identificar uma relação desse processo com o modo de escrita da poesia que, polissêmica, pode ser interpretada de diversas maneiras se todas as camadas que compõem o poema, como a sintaxe, a semântica, a sonoridade e até a mesma disposição de palavras no papel forem exploradas a fundo e encontradas as possibilidades de significado que cada verso pode conter.



Ainda nesses versos, é possível perceber uma referência ao receptor ou leitor tanto da xilo quanto do poema, o que está expresso no verso 18: *quem possa*. Entretanto, esse verso não apresenta complemento, o que revela incompletude e consciência de que o receptor é indefinido e foge ao controle do sujeito. A alusão ao leitor, por outro lado, reforça o caráter metalinguístico do poema e a consciência de que a arte baseia-se no tripé autor-obra-leitor.

Nota-se, porém, que a partir do verso 18 há uma maior complexidade sintática, com versos que dão a impressão de incompletude e de uma sintaxe bastante elíptica na intenção de demonstrar que uma vez pronto o poema, é preciso que o leitor interaja com o texto, mas de maneira crítica para que o sentido do texto esteja completo aos seus olhos.

Nos versos 18, 19 e 20 é citada a forma com que o jogo de luz e sombra atua para que o efeito da xilo seja obtido, podendo ser associado ao efeito causado pela ligação entre ritmo e palavra, que é essencial para que a poesia tenha sentido, assim como a xilogravura que se realiza nos vazios deixados na madeira para que a figura em relevo apareça impressa no papel.

É preciso ressaltar que por mais que Eucanaã seja influenciado pelo trabalho de João Cabral, sua poética segue seu próprio caminho. Enquanto Cabral nega o acaso para não incorrer em certo lirismo emotivo, Eucanaã ao utilizar a antítese claro-escuro, *lâmpadas-poço*, podemos verificar que o autor demonstra um fazer poético preciso, mas ao mesmo tempo não ignora o acaso.

A influência de poetas da tradição literária no trabalho de Eucanaã é bastante evidente em sua obra poética, mas, mesmo apesar do uso de referências, seu trabalho possui um caráter bastante original e percebe-se que possui uma voz própria em que ressoam outras vozes importantes.

Com isso, o processo de metalinguagem é um recurso importante para o seu trabalho, em que se torna possível evidenciar tais influências sem perder ou se deixar de ouvir a voz do poeta original.

Em seu poema, Eucanaã usa as vozes da tradição pra buscar os caminhos para a construção da sua própria poesia e provando que a cada texto é possível deixar a identidade e ao mesmo tempo as influências que ajudaram a construí-la.

## Referências

- FERRAZ, E. **Livro primeiro**. Edição do autor, 1990.  
 \_\_\_\_\_. **Martelo**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 1997.  
 \_\_\_\_\_. **Desassombro**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2002.  
 \_\_\_\_\_. **Rua do Mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.  
 \_\_\_\_\_. **Cinamateca**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- MELO NETO, J. C. de. Poesia e composição. In **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994, p. 723-737
- PEREIRA, V. H. A. Martelo. In **Poesia Sempre**, vol. 11, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, out. 1999, p. 255-258. Disponível em:  
[http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_livro\\_mostra.php?texto=13&id\\_livro=2&resenha=1](http://eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=13&id_livro=2&resenha=1).  
 Último acesso em: 13/11/2012

## AUTOBIOGRAFAR-SE COMO UM OUTRO: AUTOFICÇÃO EM *MUITO SONETO* POR NADA, DE REINALDO SANTOS NEVES<sup>1</sup>

**Nelson Martinelli Filho**

Universidade Federal do Espírito Santo  
nelsonmfilho@gmail.com

Pensar sobre a autoficção é também, de certo modo, pensar sobre os gêneros autobiográficos. Esses gêneros, tais como autobiografias, diários, cartas, memórias etc., que têm sofrido mutações especialmente a partir da virada do século XIX para o XX, ganham novos contornos em sua relação com a sociedade no século XXI. O fato é que passam a coexistir em nossa época formas tradicionais e canonizadas como a autobiografia e novíssimos frutos da tecnologia como *blogs* e redes sociais. O que explica esse crescente interesse do público pelo particular, isto é, por que a vida do outro está em evidência particularmente nas últimas décadas? Observa-se na contemporaneidade uma exponencial midiaticização da vida privada que atinge, com o passar do tempo, níveis alarmantes de exposição do sujeito. Essa relação torna-se cíclica, onde o sujeito anônimo, desejoso de reconhecimento, aceitação, remuneração etc., concorda em expor sua intimidade ao público, que, por sua vez, anseia por conhecer, num impulso *voyeurístico*, os mais recônditos segredos do outro, retroalimentando uma superexposição em mídias como *reality shows* e redes sociais da internet, mas não só, como podemos observar em variadas formas de discurso:

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show*, *reality show*), a vídeo política, os relatos de vida das ciências sociais e novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (ARFUCH, 2010, p. 60).

Se a autoficção é um termo teórico-literário recente<sup>2</sup>, as principais investidas nesse assunto até o início deste século foram bastante imprecisas, por mais que as discussões sobre outros gêneros biográficos tenham avançado a passos mais largos. Nesse período entre o surgimento do termo com Doubrovsky até as obras de Philippe Gasparini (*Est-il je?*, 2004) e Vincent Colonna (*Autofiction & autres mythomanies littéraires*, 2004), os estudos sobre autoficção pouco ousaram fora de terras francesas. Porém, ao se unir com as exponenciais pesquisas na América do Sul, principalmente na Argentina, sobre textos (auto)biográficos, a autoficção renova suas forças e se espalha rapidamente pelas academias latino-americanas. Tal fato tem a ver, em primeiro lugar, com uma certa tradição, como na

---

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte da pesquisa de dissertação desenvolvida sob o título de *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*, defendida em julho de 2012, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.

<sup>2</sup> Cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky em seu romance *Fils*.

França, de textos de cunho autobiográfico nos países da América Latina; por outro lado, essa tradição se reforça e ganha novos contornos devido às ditaduras implantadas em países como Brasil, Argentina e Chile, levando as manifestações literárias dessa época a expressarem uma voz não mais egocêntrica ou narcisística, mas representativa de uma coletividade diante de atos de barbárie.

Observando as limitações da teoria de Philippe Lejeune, um dos nomes mais lembrados quando se fala de estudos sobre autobiografia<sup>3</sup>, a respeito da questão da identidade, Leonor Arfuch, em seu fundamental *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), retoma ideias de Bakhtin para dizer que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre experiência vivencial e ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). Ao considerar a impossibilidade de distinguir de modo preciso formas de escrita como romance, romance autobiográfico e autobiografia, por exemplo, Arfuch propõe uma nova forma de pensar o chamado *espaço autobiográfico*, cuja diferenciação se daria a partir de um *valor biográfico*: aqui o “leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Para se falar de autoficção hoje é necessário partir das premissas básicas de que não há coincidência entre vida e escrita e de que igualmente não há um sujeito pleno por trás da obra literária: primeiro, a escrita não representa ou imita a vida, mas a recria; segundo, depois de descentralizado – em consonância com o pensamento de Nietzsche –, o sujeito não mais se constitui como uno e coeso, tampouco dono de uma Verdade, ou mesmo capaz de atingi-la, uma vez que também essa noção foi abalada. Em síntese, um texto autobiográfico, qualquer que seja, não é o indivíduo que o escreve nem comporta uma *verdade*, única e definitiva, sobre ele ou sua vida.

Se hoje não sou mais eu quem fala, o mais pertinente é perguntar: *quem é eu?* Numa resposta curta, Rimbaud diria: *eu é um outro*<sup>4</sup>. Levando em conta que a existência desse eu é estritamente dependente do *outro*, isto é, que os atos, as palavras e os olhares do outro delineiam o eu a cada momento, Evando Nascimento chega a propor que a autoficção seja lida como *alterficção*, “ficção de si como outro, francamente *alterado*, e do outro como uma parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 193).

Poder-se-ia, então, modificar a pergunta: *por que ainda se diz eu?* A indagação persiste porque não houve ainda resposta satisfatória para ela, e possivelmente não haverá alguma em definitivo. Ainda se diz eu exatamente porque o autor tem a consciência de que ele não é esse eu de que fala, mas que ele *performa*, no sentido teatral de encenação, *um* eu, que não é o único nem o mais verdadeiro. O que temos é uma recriação que pode sofrer mutações a qualquer momento, especialmente de um gênero a outro: o eu do romance não necessariamente coincide com o eu da entrevista, tampouco com o das cartas, que, juntos, não formam uma síntese dialética nem uma totalidade coerente ou coesa. Lançando mão dessas possibilidades de recriação, alguns autores exploram a multiplicação de si num nível em que sua literatura passa a ser lida no campo do indecível, onde realidade e ficção não podem mais ser tomadas como parâmetros. A autoficção transpõe o domínio dos hipotéticos pares opostos (verdade x mentira, real x ficção etc.): hipotéticos porque não é

<sup>3</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47.

<sup>4</sup> “*Je est un autre*”.

possível falar de um real puro nem de uma ficção pura, isto é, ambos estão, em maior ou menor grau, sempre em tangência e não podem ser tomados de forma hermética. A autoficção não espera do leitor um pacto que garanta sua veracidade, tampouco se assume inteiramente ficcional, lembrando que “o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche” (NASCIMENTO, 2010, p. 198). Mais adequado do que dizer que ela se localiza na *fronteira* entre a realidade e a ficção é dizer que ela é *interseccional*, isto é, em vez de *entre um e outro*, ela é *ambas ao mesmo tempo*, uma interseção entre conjuntos. Por não ser um ponto pacífico, o melhor é não defini-la como um gênero:

É essa ausência de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante, e por isso mesmo defendo que não seja redutível a um novo gênero. [...] Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa o risco de cair em novas armadilhas (NASCIMENTO, 2010, p. 196).

Na grande maioria das vezes em que são feitos estudos com base na crescente área da autoficção, o objeto de análise é um texto em prosa. Meu foco agora, porém, será o conjunto de sonetos que compõem o livro *Muito soneto por nada* (1998), de Reinaldo Santos Neves. Obviamente, tratar da relação entre sujeito e escrita em meio à poesia exigiria outra forma de abordagem que esquadrinhasse o multinomeado sujeito do poema. Se proponho ler esses poemas à luz da autoficção é porque tenho em vista que, apesar de ser uma forma poética, o agrupamento dos cinquenta sonetos produz uma narrativa cujos personagens, que apontam para pessoas empíricas, vão se delineando verso a verso. Vale ainda ressaltar que, se na teoria da autobiografia ela só poderia ser criada em narrativa e em prosa, Lejeune considera a possibilidade de, não preenchendo a segunda das exigências (ser escrita em prosa), existir um gênero vizinho da autobiografia, o *poema autobiográfico* (LEJEUNE, 2008, p. 14-15), fazendo-me levantar a primeira hipótese de que *Muito soneto por nada* pertença a esse gênero.

Se não são comuns os estudos a respeito da autoficção em poemas, é verdade que a própria poesia também é um terreno pouco frequentado por Reinaldo Santos Neves. Mesmo tendo lançado oito romances, *Muito soneto por nada* é a única obra de poemas deste autor, juntando-se a ela o “Poema graciano”, publicado no segundo volume da revista *Letra*, em 1982, e mais alguns poemas avulsos em jornais ou revistas. Devido à afinidade entre diversos elementos, o mais comum nos trabalhos sobre *Muito soneto por nada* é colocá-lo ao lado de *Sueli*: romance confesso, obra do autor publicada em 1989. Em ambas as obras, a narrativa se constrói a partir do relato de um sujeito que percorre a capital do Espírito Santo à caça de uma musa, embora a posse só se dê através da escrita<sup>5</sup>. Enquanto em *Sueli* o narrador chama-se Reynaldo, em *Muito soneto por nada* são outros elementos biográficos que apontarão para a figura empírica do narrador, como vemos, por exemplo, no soneto 27 (NEVES, 1998, p. 47):

É bom saber com quem estás lidando,  
quem é e de que gosta o teu ghost poeta,

<sup>5</sup> Cf. OLIVEIRA, Luiz Romero de. *O destino de uma escrita: O amor e a espera em Sueli: romance confesso e Muito soneto por nada*, de Reinaldo Santos Neves. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Mestrado em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2000.

o teu biógrafo. Sou sagitário nato,  
 nato em Vitória – e gato é meu totem.  
 Idade? Sou medievo, e esta barba  
 desde sessenta e oito levo. Gostar,  
 gosto de jazz, de pizza, e Coca-Cola,  
 e, na mulher, cicatriz e suspensórios,  
 e as cores da bandeira da Estônia.  
 Usar nunca usei, nem vou, nem que o peças,  
 camisa de Vênus – cartão de crédito.  
 Ateu convicto, confesso-me católico  
 varrido, a ponto de ter fé até no IRA.  
 Bem: se fugires de mim, não admira.

Este soneto traz no corpo de seus 14 versos alguns dados que remetem à biografia do autor, tais como o signo (Reinaldo nasceu em 03 de dezembro), a naturalidade (Vitória) e a aparência (a barba). Informação curiosa é o gosto pelas cores da bandeira da Estônia, dado presente também em *Reino dos Medas*, romance de estreia do autor: “Está vestindo um suéter de listras azuis e brancas e pretas. Ocorre-me lembrar que esse negro hasteia no corpo as cores da bandeira da falecida república, as cores da bandeira da Estônia” (NEVES, 1971, p. 106). Coincidência ou não, são as três cores da capa de *Sueli*, obra em que a cor relacionada à musa é o azul: “Está em seu azul à Sueli: no seu azul” (NEVES, 1989, p. 98).

A capital capixaba ainda aparece em outros sonetos, como nos seguintes exemplos: “De língua em língua, Jose, anda o teu nome / agora aqui em Vitória” (soneto 30); “Mais uma vez grassa meio-dia sobre a ilha / como um todo. No Suá<sup>6</sup>, uma vez mais, / judeu errante, eis-me in loco em restaurante” (soneto 36); “Vamos supor, só por supor, só pra / constar, só pra servir, ninfa, de tema / pra poema, que ao pôr-se-o-sol nos veja / o sol à mesa de um bar em Camburi<sup>7</sup> [...]” (soneto 37).

De modo semelhante, o soneto 27 ainda revela alguns elementos frequentemente encontrados nos discursos (entrevistas, conferências e mesmo nos textos literários) de Reinaldo Santos Neves, como a predileção por gatos e por *jazz*. Este, por sua vez, além da presença massiva em outras obras de Reinaldo, também é mencionado nas seguintes ocasiões: “Duvido ouvido tenhas pra ouvir Mingus” (soneto 15), “Ao som de Mingus não, muito profundo / pra nos servir de fundo musical, / mas de Joe Pass, ok, solúvel jazz, / que entra neste ouvido e sai naquele, / eis-me aos teus pés ao som desse Joe Pass [...]” (soneto 45). Já o nome supostamente verdadeiro da musa – Josimara Batista Ribeiro – só é possível encontrar escrito na margem do rascunho de um dos sonetos.

<sup>6</sup> Pode referir-se à Praia do Suá ou à Enseada do Suá, bairros da cidade de Vitória.

<sup>7</sup> Termo utilizado tanto para a praia de Camburi quando para o bairro Jardim Camburi, ambos localizados em Vitória.

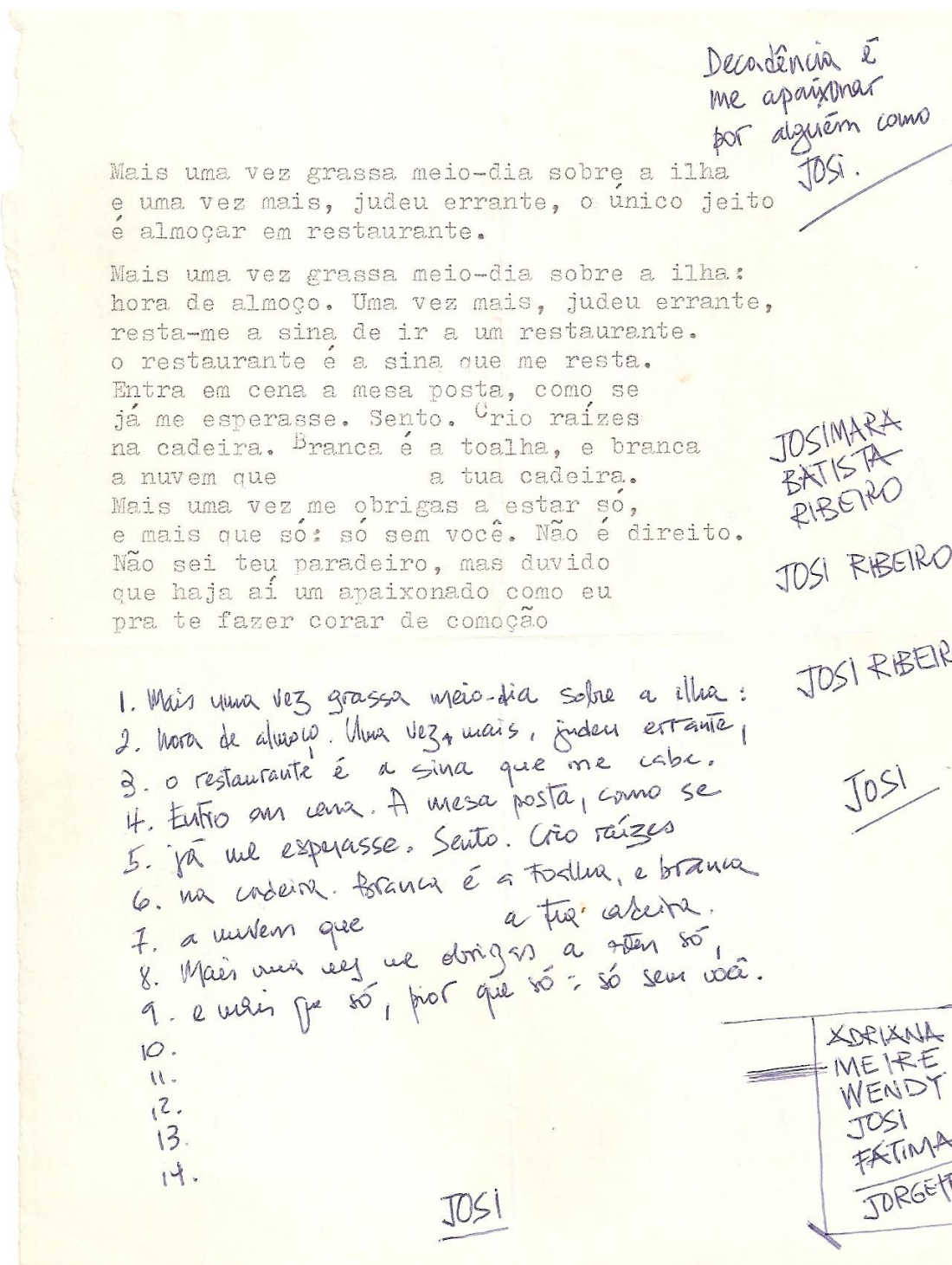


Figura 11: Manuscrito de um poema de *Muito soneto por nada*.

O rascunho em questão deu origem ao soneto 36 (NEVES, 1998, p. 56), que sofreu grandes alterações em sua versão final:

Mais uma vez grassa ao meio-dia sobre a ilha  
 como um todo. No Suá, uma vez mais,  
 judeu errante, eis-me in loco em restaurante.

Está em cena, à minha espera, a mesa posta.  
Raízes crio na cadeira, e vistorio  
a coreografia dos talheres. Branca  
é a toalha, e branca a nuvem que demarca  
a tua ausência. É: mais uma vez me levas,  
Jose, a estar só, ou mais que só, pior que só:  
só sem você. Será que nunca vais  
contracenar comigo em mesa alguma?  
Seja. E o que é que faço em desagravo?  
Gravo, no guardanapo de papel,  
catorze versos mais pra demoiselle.

O guardanapo mencionado no soneto, mesmo que contenha um poema escrito de forma diferente do rascunho ou da versão final, possui um conteúdo semelhante:

em falta amigo

Mais uma vez almoço

cedera em brama nua  
 Mais uma vez, sentado em restaurante,  
 por esquecer o jito, sem você.  
 A noite perto e cedera até vazio.  
 Por companhia tanto se não e perdido  
 e uma parte do espírito de amor.  
 Onde até você jito em por tempo?  
 Qual a vantagem de ficar jito  
 se poderiam até?  
 Não he aprender e cedo, porque  
 o prazer de ser visto e admirado.  
 Mas como querer pelo mesmo  
 no guardanapo e papel

Quem não tem casa, por amor, o jeito  
 é almorçar em restaurante. A noite perto,  
 há cedera até vazio.

peado de omistão

Figura 12: Guardanapo com poema de Reinaldo Santos Neves.



Não podemos perder de vista, claro, a possibilidade de falsificação tanto do rascunho quanto do guardanapo. O fato de Reinaldo ou mesmo de este trabalho afirmar que esses papéis são reais e que o nome escrito à margem é o da musa inspiradora dos poemas não assegura a sua veracidade: eles poderiam ter sido criados por Reinaldo tempos depois apenas para incrementar as relações entre realidade e ficção da obra, de forma que não é possível tomar esses supostos originais como definitivos para a solução do impasse em *Muito soneto por nada*. Mesmo as aparentemente mais cabais provas que remetam a um sujeito empírico podem ser falsificadas para provocar o leitor que entra no jogo da autoficção: “Talvez autoficção não passe disso, o que não é pouca coisa: um saber singular, francamente indefinível, perturbador ao mostrar a ficcionalidade de todo discurso, mesmo ou sobretudo aqueles que se querem rigorosamente científicos” (NASCIMENTO, 2010, p. 196-197). Depois de abalada, como já dito, por Nietzsche, não é mais possível considerar a noção de verdade como efetivamente oposta a uma noção de falso:

Este modo de julgar constitui um típico preconceito pelo qual podem ser reconhecidos os metafísicos de todos os tempos; tal espécie de valoração está por trás de todos os seus procedimentos lógicos; é a partir desta sua “crença” que eles procuram alcançar seu “saber”, alcançar algo que no fim é batizado solenemente de “verdade”. A crença fundamental dos metafísicos é a *crença nas oposições de valores* (NIETZSCHE, 2005, p. 10; grifos do autor).

A busca de transformar em literatura um evento real presente em *Muito soneto por nada* chega ao ponto em que, faltando ação por parte da musa, falta matéria ao poeta, como mostra o soneto 33:

Faz alguma coisa por favor, faz  
qualquer alguma coisa, que não seja  
marchar feito soldado nem falar  
de boca cheia, e que habilite o teu  
poeta a ser de novo o teu poeta.  
Não tenho mais matéria pra poema:  
tudo que me deste ou, ninfa, negaste  
foi de uma vez petrificado em verso.  
Já nada tendo mais a versejar,  
versejo bile. Ajuda peço então:  
me telefona; canta de sereia  
ao meu ouvido; passa a mão no meu cabelo.  
Se é que és ninfa, Jose, se é que musa és,  
deixa a maçã cair entre os meus pés.

Constatando essa inércia da musa, ou, se podemos arriscar, faltando matéria *empírica*, a decisão do poeta é inventar os próprios fatos, como no soneto 37:

Vamos supor, só por supor, só pra  
constar, só pra servir, ninfa, de tema  
pra poema, que ao pôr-se-o-sol nos veja  
o sol à mesa de um bar em Camburi,  
a mão, a tua, ali à mão, feito goiaba,  
e o cabelo: o teu cabelo, o teu cabelo.  
Vamos supor que assim, a par de ti,  
eu diga enfim a que eu vim, e então verás  
o que é paixão veraz, voraz paixão,

feroz, feroz e vã. Ouviu? Eu disse  
 vã, pois tanto afã que me ulcera é em teu  
 nome que me ulcera, ninfa em torpor:  
 é foda, não? Sim: pois, por mais que esprema,  
 nem sei como termine este poema.

Ao cabo do que foi dito, um poeta que pretendia ser biógrafo em *Muito soneto por nada*, como vimos nos sonetos 27 e 39 (“No ponto estava a ninfa de colher, / mulher ciosa de seu corpo vivo / de modelo, toda viçosa no olho / e no cabelo, auspiciosa e pronta / a dar boa-noite a seu biógrafo, e um gomo / de si mesmas e até mais – o pomo inteiro”), acaba sendo vítima de seu próprio intento, tornando-se um biografado (ou autobiografado?). No entanto, por mais que os dados biográficos em *Muito soneto por nada* remontem a uma existência empírica de seu autor, nesta leitura, põe-se em dúvida o caráter, para usar o termo de Lejeune, de *poema autobiográfico*, pelo menos não no sentido que o teórico entende por autobiografia, ou seja, como um contrato de verdade que o autor firma com o seu leitor. No caso em estudo, vemos que Reinaldo embaça as supostas fronteiras entre verdade e ficção. Mesmo assim, uma leitura no espaço da autoficção só é possível a partir do momento em que o leitor reconhece esses dados vivenciais nos poemas, ou seja, de que eles partiram de eventos pretensamente reais e evocam a biografia do autor. Longe de encerrarem o sentido dos sonetos, esses elementos biográficos se chocam com traços ficcionais que suspendem qualquer tentativa de sobrepor a realidade à ficção e vice-versa.

## Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47.
- NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p. 189-207.
- NEVES, Reinaldo Santos. *Muito soneto por nada*. Vitória: Cultural, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-99345-20-7

