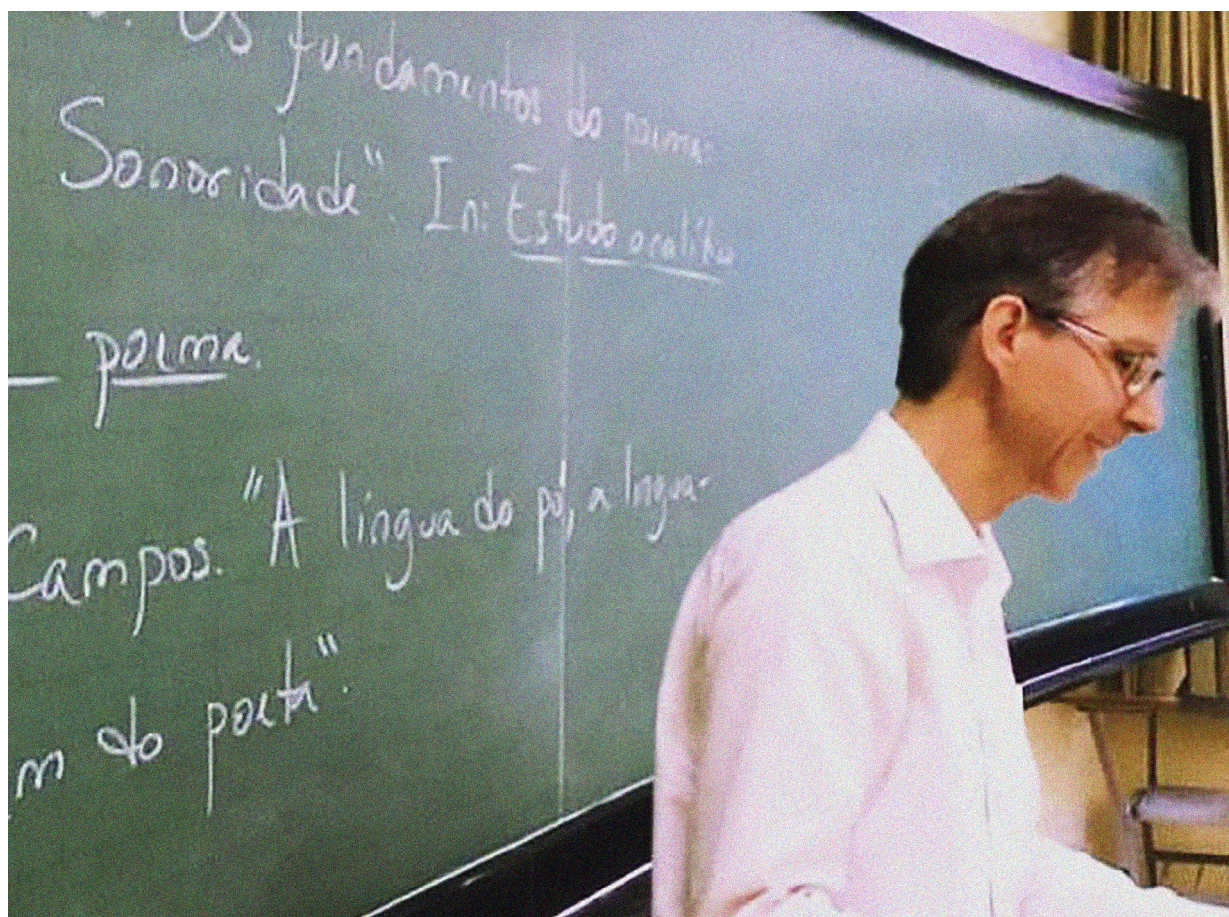


Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Na sala de aula

02 / 2021
DTLLC | FFLCH | USP

34

Literatura e Sociedade

Na sala de aula



Universidade de São Paulo
Reitor Vahan Agopyan
Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandez






Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretor Paulo Martins
Vice-Diretora Ana Paula Torres Megiani



Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Betina Bischof
Vice-chefe Ariovaldo Vidal

Apoio:

Edital 2020 do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP
AGUIA | Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica

Literatura e Sociedade — n. 34 (2021.2) — Semestral
São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sl. 35, 05508-900
ISSN 1413-2982 (do n.1 ao n.14)
eISSN: 2237-1184 (a partir do n.15)
CDD 801.3
Licença:   

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa (n. 1 a 4), adaptação de Claudio Weber Abramo (n. 5 e 6), Aryanna Oliveira (n. 23 a 29) e Cíntia Yuri Eto (n. 30 a 33)
Imagem da capa: Eduardo Vieira Martins, foto de Beatriz Santos Vaz de Oliveira
Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley

A revista segue as diretrizes do Committee on Publications Ethics e garante aos autores dos artigos os direitos autorais e os direitos de publicação sem restrições.

COMISSÃO EDITORIAL E ORGANIZADORES DO NÚMERO

Ana Paula Sá e Souza Pacheco, Universidade de São Paulo, Brasil
Anderson Gonçalves da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil

ASSISTENTES EDITORIAIS

Cíntia Yuri Eto, Universidade de São Paulo, Brasil
João Gabriel Messias Ribeiro, Universidade de São Paulo, Brasil

COMISSÃO TÉCNICA

Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

realizada externamente,
via Setor de Compras da FFLCH - USP,
com fomento do Edital 2020 do Programa de
Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP

PREPARAÇÃO DE TEXTOS, DOCUMENTAÇÃO, PUBLICAÇÃO, INDEXAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Cíntia Yuri Eto, Universidade de São Paulo, Brasil
João Gabriel Messias Ribeiro, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO EDITORIAL / EDITORES CIENTÍFICOS

Alia Bezerra de Meneses, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Andrea Saad Hossne, Universidade de São Paulo, Brasil
Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ariovaldo Vidal, Universidade de São Paulo, Brasil
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Beatriz Sarlo, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Betina Bischof, Universidade de São Paulo, Brasil
Cleusa Rios Pinheiro Passos, Universidade de São Paulo, Brasil
Davi Arrigucci Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Edu Teruki Otsuka, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabio de Souza Andrade, Universidade de São Paulo, Brasil
Fredric Jameson, Duke University, EUA
Homero José Vizeu Araújo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil
Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales, França
John Gledson, The Liverpool University, Inglaterra
Jorge de Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Chiappini Moraes Leite, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcelo Pen Parreira, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcos Piason Natali, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcus Vinicius Mazzari, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria da Conceição Coelho Ferreira, Université Lyon 2, França
Marta Kawano, Universidade de São Paulo, Brasil
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Rita Olivier-Godet, Université Rennes 2, França
Roberto Schwarz, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Roberto Zular, Universidade de São Paulo, Brasil
Samuel Titan Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Nitirini, Universidade de São Paulo, Brasil
Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Teresa de Jesus Pires Vara, Universidade de São Paulo, Brasil
Viviana Bosi, Universidade de São Paulo, Brasil
Walnice Nogueira Galvão, Universidade de São Paulo, Brasil

IN MEMORIAM

Antonio Candido, Universidade de São Paulo, Brasil
Benedito Nunes, Universidade Federal do Pará/Universidade de São Paulo, Brasil
Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo, Brasil
Eduardo Vieira Martins, Universidade de São Paulo, Brasil
João Alexandre Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil
Joaquim Alves de Aguiar, Universidade de São Paulo, Brasil
Lucilla Ribeiro Bernardet, Universidade de São Paulo, Brasil
Centro Brasileiro de Estudos da América Latina — Universidade de São Paulo, Brasil
Modesto Carone Neto, Universidade de São Paulo, Brasil
Roberto Ventura, Universidade de São Paulo, Brasil

SUMÁRIO

EDITORIAL • 6

Ana Paula Sá e Souza Pacheco, Anderson
Gonçalves, Maria Augusta Fonseca

ABERTURA

AULA SOBRE A “CANÇÃO DO EXÍLIO” DE GONÇALVES DIAS • 10

Eduardo Vieira Martins

REPRODUÇÃO DE MANUSCRITO • 22

Fichamento de leitura de Eduardo Vieira Martins

DEPOIMENTO: EDUARDO VIEIRA MARTINS, UM HOMEM ENTRE LIVROS • 30

Mirhiane Mendes de Abreu

TEXTO HOMENAGEM: OS SOFRIMENTOS DO JOVEM ALENCAR • 32

Wilton José Marques

LEITURA DE POEMAS: VARIEDADES

49 • FÓSFORO ACESO – UM POEMA
MINÚSCULO, UM POETA SAGAZ
Maria Augusta Fonseca

63 • POEMA EXTRAÍDO DO ROMANCE EXPERIMENTAL:
JOÃO MIRAMAR LÍRICO E OLIGÁRQUICO
Homero Vizeu Araújo

75 • VIVE! E LEMBRA-TE DE MIM
Viviana Bosi

91 • EM BARCOS DE PAPEL: POESIA NA SALA DE AULA
Fábio de Souza Andrade

DRUMMOND EM FOCO: MÚLTIPLAS LEITURAS

ANÚNCIO DA ROSA • 116
Betina Bischof

CONSCIÊNCIA REFLEXIVA, TEMPO PRESENTE,
CIDADE FUTURA: SOBRE *A ROSA DO POVO* DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE • 134
Edu Teruki Otsuka

ÀS VOLTAS COM O POEMA • 147

Ivone Daré Rabello

**SOBRE SILÊNCIOS E SOMBRAS: DRUMMOND
EM DIÁLOGO COM DANTE ALIGHIERI
E MÁRIO DE ANDRADE • 163**

Julio Augusto Xavier Galharte

**RELENDO “MORTE DAS CASAS
DE OURO PRETO” • 185**

Sérgio Alcides

LITERATURA CONTEMPORÂNEA: VISADAS ANALÍTICAS

**198 • UM ANO ENTRE OS HUMANOS (RICARDO
ALEIXO E A ETNOGRAFIA DO HUMANISMO)**

Marcos Piason Natali

**226 • BALEIAS E IMAGINÁRIO: RUÍNAS,
RASGO E REPARAÇÃO EM TRÊS POEMAS
BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

Diana Junkes

TRADUÇÃO

“MÉTRICA E LIBERDADE” DE FRANCO FORTINI • 238

Anderson Gonçalves da Silva

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p6-8>

Ana Paula Pacheco^I

Anderson Gonçalves^{II}

Maria Augusta Fonseca^{III}

A revista *Literatura e Sociedade* n. 34, **Na sala de aula**, centra seu interesse na leituras de poemas, tendo como público-alvo, mas não apenas, os alunos de Introdução aos Estudos Literários (IEL 1), visando cobrir algumas lacunas deixadas pelas aulas remotas neste duro período em que se propagou violentamente a pandemia da Covid 19, tirando todos das aulas presenciais. O número está dividido em cinco partes: 1. Abertura. Aula, reprodução de manuscrito, depoimento e texto-homenagem; 2. Leitura de poemas: variedades; 3. Drummond em foco: múltiplas leituras; 4. Literatura contemporânea – visadas analíticas. Pensando a sala de aula e lembrando a grande perda que tivemos em 31 de dezembro de 2020, com o falecimento do nosso querido colega Professor Doutor Eduardo Vieira Martins, a quem este número, dedicado à análise de poemas na sala de aula, rende homenagem. Assim, na sua primeira parte temos a reprodução de um programa de IEL 1 de sua responsabilidade, seguido do desenvolvimento de uma aula sobre a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. Com isso contemplamos bastidores de seu trabalho na preparação de aulas, exemplarmente mostrado num manuscrito, cedidos por sua mulher, Mirhiane Mendes de Abreu. Essa sua companheira de longa jornada apresenta também um alentado depoimento, “Eduardo Vieira Martins, um homem entre livros”, iluminando muitas facetas da dedicação de Eduardo ao trabalho profissional, à leitura e ao ensino. Nesse bloco de abertura temos ainda um texto-homenagem de autoria de seu colega e amigo Wilton José Marques. Na segunda parte, com análises interpretativas de poemas de vários autores, encontram-se: “Fósforo aceso – Um poema minúsculo, um poeta sagaz”, de Maria Augusta Fonseca, sobre “amor/Humor” de Oswald de Andrade; “Poema extraído do romance experimental: João Miramar lírico e oligárquico”, ensaio de Homero Vizeu Araújo;

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{III} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

“Vive! E lembra-te de mim”, de Viviana Bosi, pondo em foco o poema “Visitante” de Cecília Meireles. Integram ainda esse grupo os ensaios “Em barcos de papel: poesia na sala de aula” de Fábio de Sousa Andrade. Na terceira parte foram reunidas cinco leituras de poemas de Carlos Drummond de Andrade, seguindo movimentos de vários poemas, a saber: “Anúncio da Rosa”, por Betina Bischof; “Consciência reflexiva, tempo presente, cidade futura: sobre *A rosa do povo* de Carlos Drummond de Andrade”, por Edu Teruki Otsuka; “Às voltas com o poema”, por Ivone Daré Rabello, com eixo em Antonio Candido – *Na sala de aula* – e tendo como exemplo o poema “A bruxa” de Carlos Drummond de Andrade; “Sobre silêncios e sombras: Drummond em diálogo com Dante Alighieri e Mário de Andrade”, por Julio Augusto Xavier Galharte; “Relendo ‘Morte das casas de Ouro Preto’”, por Sérgio Alcides. No quarto andamento encontram-se “Um ano entre os humanos (Ricardo Aleixo e a etnografia do humanismo)”, de Marcos Piason Natali, trazendo uma leitura do poema “O peixe não segura a mão de ninguém”; e, “Baleias e imaginário: ruínas, rasgo e reparação em três poemas brasileiros contemporâneos”, artigo de Diana Junkes. Na quinta parte, fecho do volume, publica-se um texto de Franco Fortini, “Métrica e liberdade”, traduzido por Anderson Gonçalves da Silva.

Nesta jornada a comissão organizadora contou com o apoio de colegas e funcionários do DTLLC - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Particularmente, nosso especial agradecimento aos estagiários responsáveis, na função de Assistentes Editoriais, pela execução deste número de *Literatura e Sociedade*, a saber, Cíntia Eto e João Gabriel S. Messias Ribeiro.

Comissão Editorial

Ana Paula Pacheco é professora doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde coordena o projeto de pesquisa “Corpo e trabalho na cultura brasileira contemporânea (literatura e cinema)”. É autora dos livros *Lugar do mito – narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa (2006), *A casa deles* (contos, 2009) e *Ponha-se no seu lugar!* (novela, 2020), além de vários ensaios. Entre eles: “O fogo de palha de 68”: o ponto de vista da montagem em *No intenso agora*, de João Moreira Salles, na revista *Significação* (2020), “O intelectual de classe média”, no livro *Antonio Candido 100 anos* (2018), “Grande sertão a partir de ‘A terceira margem do rio’”, no livro *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de Baile e de Grande sertão: veredas* (2018), “Os incomodados que se mudem”: a subjetividade contemporânea de *Os inquilinos*, de Sérgio Bianchi, na revista *Novos estudos – Cebrap* (2017), “Iracema-74”: cinema, malandragem, capitalismo, na revista *Nova síntese* (Portugal, 2017), “Jagunços e homens livres pobres”: o lugar do mito no *Grande Sertão*, na revista *Novos estudos – Cebrap* (2008). Contato: anapaulapacheco@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6650-8622>

Anderson Gonçalves da Silva doutorou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com a tese *A imaginação e seus usos: a propósito da simbolização em Schelling* (2009). Atua como professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Traduziu *A teoria da revolução no jovem Marx*, de Michael Löwy (2012) e “A felicidade do homem antigo”, de Walter Benjamin (2001). Escreveu o capítulo “Serras da desordem, uma forma contemporânea”, do livro *Marxismo e produção simbólica: periferia e periferias* (2013). Contato: andergon@usp.br

Maria Augusta Bernardes Fonseca (Maria Augusta Fonseca) é professora livre-docente sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Entre suas publicações estão: *Palhaço da burguesia – Serafim Ponte Grande e o universo circense* (1979), *Oswald de Andrade – Biografia* (1990) [2ª edição revista e aumentada (2008)]. Organizadora, em parceria com Roberto Schwarz, de *Antonio Candido 100 anos* (2018). Contato: mabfonseca@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

ABERTURA

AULA SOBRE A “CANÇÃO DO EXÍLIO” DE GONÇALVES DIAS*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p10-21>

Eduardo Vieira Martins^I

O objetivo desta aula é apresentar o programa e a bibliografia do curso. Para que os tópicos do programa sejam percebidos com mais clareza pelos alunos, vamos discuti-los a partir da leitura de um poema.

CANÇÃO DO EXÍLIO

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen?
Kennst du es wohl? – Dahin, dahin!
Möcht' ich... zien¹*

Goethe

1. Minha **terra** tem palmeiras, [3-7]
2. Onde **canta** o Sabiá; [3-7]
3. As **aves**, que **aqui** gorjeiam, [2-5-7]
4. Não gorjeiam como lá. [3-7]
5. Nosso **céu** tem mais estrelas, [3-7]

* Preparação da primeira aula da disciplina Estudos Literários I, da graduação em Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pelo professor Eduardo Vieira Martins.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

¹ “Conheces a região onde florescem os limoeiros?/ Laranjas de ouro ardem no verde-escuro da folhagem?/ Conheces bem? Lá, lá/ Eu quisera estar” (Trad. P. E. S. Ramos, apud J. L. Jobim.)

6. Nossas **várzeas** têm mais **flores**, [3-7]
7. Nossos **bosques** têm mais **vida**, [3-7]
8. Nossa **vida** mais **amores**. [3-7]

9. Em cismar, sozinho, à **noite**, [3-7]
10. Mais **prazer** encontro eu **lá**; [3-7]
11. Minha **terra** tem palmeiras, [3-7]
12. Onde **canta** o Sabiá. [3-7]

13. Minha **terra** tem primores, [3-7]
14. Que **tais** não encontro eu **cá**; [2-5-7]
15. Em cismar – sozinho, à **noite** – [3-7]
16. Mais **prazer** encontro eu **lá**; [3-7]
17. Minha **terra** tem palmeiras, [3-7]
18. Onde **canta** o Sabiá. [3-7]

19. Não permita Deus que eu **morra**, [3-7]
20. Sem que eu **volte** para **lá**; [3-7]
21. Sem que desfrute os **primores** [4-7]
22. Que não encontro por **cá**; [4-7]
23. Sem qu'inda **aviste** as palmeiras, [4-7]
24. Onde **canta** o Sabiá. [3-7]

Coimbra, julho de 1841.

(GONÇALVES DIAS, 1957, p. 83-4)

Introdução

A “Canção do Exílio”, de G. D., foi redigida em Portugal, quando o poeta fazia o curso de direito em Coimbra, e publicada em **1846**, nos *Primeiros cantos*, livro de estreia do escritor maranhense, aparecendo na primeira parte do livro, intitulada “Poesias americanas” (trata-se, na verdade, do primeiro poema do livro).

A “Canção do Exílio” é certamente um dos poemas mais conhecidos pelos estudantes brasileiros, e sua capacidade de encantar e de fecundar a imaginação dos leitores pode ser comprovada não apenas pelas incontáveis reedições de que foi objeto, mas também pelo fato de ter sido constantemente citada ou mesmo reescrita por autores como Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, Juó Bananere, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

- Paráfrase

O poema se inicia com uma epígrafe, tomada de um poema de Goethe (“Balada de Mignon”)², que funciona como uma espécie de clave numa partitura musical, indicando, por assim dizer,, o tom do poema: a saudade de uma terra paradisíaca e distante: “Conheces a região onde florescem os limoeiros?/ Laranjas de ouro ardem no verde-escuro da folhagem?/ Conheces bem? Lá, lá/ Eu quisera estar”.

No poema, em concordância com a ideia sugerida na epígrafe, o eu-lírico compara o lugar onde se encontra no momento da enunciação, “aqui”, com a “minha terra”, introduzida logo no primeiro verso, e repetidamente referida como “lá”, atestando, assim, a distância que os separa. Em todas essas comparações ressalta-se a superioridade da terra natal em relação ao “exílio”, palavra que ocorre apenas no título do poema, orientando a sua compreensão.

Na “C.E.”, partindo dos elementos mais prosaicos da natureza (a palmeira, o sabiá, estrelas, flores), as comparações estabelecidas pelo eu-lírico acabam por atingir, num crescendo, a própria vida, que, diminuída e amesquinhada no exílio, alcança toda a plenitude na terra natal. José Guilherme Merquior observa que o eu-lírico não fala das coisas que o Brasil possui e que faltam à terra do exílio, preferindo comparar coisas comuns aos dois lugares (estrelas, flores), e afirmando sempre a superioridade que essas coisas adquirem na terra natal. Segundo o crítico, esse procedimento instaura no poema o “primado do subjetivo”, de maneira que a saudade da pátria, “como se preexistisse a todo dado objetivo, oferece ao poeta a pura afetividade com que julga de ambos os lugares, o de ‘aqui’ e o de ‘lá’” (MERQUIOR, 1990, p. 10-1).

Gênero lírico

Se quisermos classificar esse poema e agrupá-lo com outros que se assemelhem a ele, diremos que a “Canção do Exílio” pertence ao gênero lírico, tal como vem sendo compreendido desde o romantismo. Nesse tipo de texto, em lugar de uma história com a participação de personagens que se movem num cenário definido, como ocorre com um romance ou uma peça de teatro, temos, segundo Anatol Rosenfeld, uma voz que “exprime um estado de alma”. Texto relativamente curto, especialmente se comparado ao romance ou à epopeia, “a Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no seu encontro com o mundo, sem que se interponham eventos

² O poema aparece n’ *Os anos de formação de Wilhem Meister*.

distendidos no tempo”. Nesse tipo de texto, o mais comum é não encontrarmos o desenvolvimento de personagens complexos ou de cenários cuidadosamente descritos. Os elementos do mundo exterior, quando aparecem no poema lírico, não são elementos de cenário, mas sim traços reveladores do estado de ânimo do eu-lírico: “o universo se torna expressão de um estado interior” (ROSENFELD, 2004, p. 22-3). Assim, na “Canção do Exílio”, a palmeira e o sabiá, em vez de aparecerem como elementos descritivos da terra natal, constituem-se como símbolos da nostalgia que anima o eu-lírico, o que pode ser comprovado pela obsessão com que são evocados.

Forma

Composto por cinco estrofes (sendo três quadras e dois sextetos), o poema é de uma simplicidade exemplar, que já se manifesta na escolha do vocabulário, no qual não ocorrem termos raros, que exijam uma consulta ao dicionário. De fato, esta simplicidade é um traço que sempre chamou a atenção da crítica sobre o poema. Antonio Candido observa que “a ‘Canção do Exílio’ [...] representa bem o seu [G. D.] ideal literário; *beleza na simplicidade*, fuga ao adjetivo, procura da expressão de tal maneira justa que outra seria difícil”.³ A simplicidade, entretanto, ao contrário do que se poderia imaginar, não implica pobreza de recursos técnicos, mas sim uma habilidade muito grande no seu manuseio, como se pode verificar pela análise formal do poema.

- **Sonoridade:** Todo poema é “uma estrutura sonora” (CANDIDO, EAP, p. 23), cuja melodia pode ser bem marcada e diferencial ou discreta e próxima à da prosa (p. 23). A sonoridade contribui para marcar a “individualidade do poema” (p. 24) e é usada pelo poeta para “tentar obter efeitos especiais” (p. 24). Na “Canção do Exílio”, um dos elementos que imediatamente captam a atenção do leitor é a sua musicalidade, efeito garantido pelo uso das rimas e de um ritmo bem marcado.

- **Rima:** A rima é a repetição de sons iguais ou semelhantes, repetição que pode ocorrer tanto no fim dos versos, quanto no interior dos versos. Todas contribuem para o efeito musical do poema, agindo sobre o leitor ou ouvinte e produzindo a sensação de encantamento característica da poesia, cuja audição (ou mesmo a leitura), dada a

³ V. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, v. 2, p. 81.

recorrência de determinados sons, gera uma expectativa pelo seu retorno, expectativa que pode ser confirmada ou frustrada.

Em “A Poética de Gonçalves Dias”, analisando os esquemas de rimas utilizados pelo poeta, Manuel Bandeira afirma que “a sua habitual discrição levava-o a contentar-se com acordes menos vistosos, a aceitar as rimas naturalmente ligadas ao assunto” (p. 66). Em lugar da **rima consoante** (em que “há concordância de todos os fonemas [sons!] a partir da vogal tônica” – CANDIDO, p. 40), prefere a **rima toante** (em que “há concordância das vogais tônicas, ou das vogais tônicas e outra, ou outras vogais átonas que a seguem” – (IDEM, p. 40) – ex.: cálida/lágrima), mais discreta [usual na poesia castelhana, mas menos usada em português; João Cabral se utilizou muito dela]. M. Bandeira aponta também a ocorrência, na poesia de Gonçalves Dias, de rimas de sons iniciais, “outra espécie ainda mais sutil de rima”, pela qual “se explica muitas vezes, em parte, o segredo da musicalidade que nos enleia em certos poemas” (IDEM, p. 67).

Na “C.E.”, surgem os dois tipos de rima, garantindo a base musical do poema, como se pode perceber já na primeira estrofe:

1. Minha terra tem palmeiras, (a)
2. Onde canta o Sabiá; (b)
3. As aves, que aqui gorjeiam, (c)
4. Não gorjeiam como lá. (b)

O poema segue um esquema no qual, no interior de cada estrofe, os versos ímpares são **brancos** (ou seja, sem rima) ou apresentam **rimas toantes** (ex: I. palmeiras/gorjeiam; V. morra/primores), e os versos pares apresentam **rimas consoantes** (estr. I: sabiá/lá; estr. II: flores/amores; estr. III: lá/sabiá; estr. IV: cá/lá/sabiá; estr. V: lá/cá/sabiá). Assim, o esquema das rimas é o seguinte: nos quartetos: a b c b; nos sextetos: a b c b d b. Note-se, ainda, que o poema é quase todo perpassado por uma única rima, dado pelo “a”.

A rima não é o único tipo de homofonia perceptível na “Canção do Exílio”. A ela vem se somar a repetição dos versos 1 e 2 da primeira estrofe (“Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá”), retomados integralmente nas estrofes III e IV, e com alteração na estrofe V, convertendo-se, assim, numa espécie de **refrão**.⁴ Note que a terceira estrofe (o último quarteto do poema), é integralmente repetida na quarta estrofe (o primeiro sexteto) (vv. 9-12/vv. 15-18). Há também a

⁴ Refrão ou estribilho: “verso ou conjunto de versos que [...] repetido a intervalos regulares”. (Dicionário Houaiss da língua portuguesa.)

repetição de palavras isoladas (como “gorjeiam”, nos vv. 3 e 4; “nosso” e suas variantes nos vv. 5 a 8; “mais”, nos mesmos vv.; “primores”, nos vv. 13 e 21; “sem”, nos vv. 20, 21 e 23; “lá”, nos versos 4, 10, 16 e 20; “canta”, nos versos 2, 12, 18 e 24; “eu”: 10, 14, 16 e 19; “que”: 3, 14, 19, 20, 21, 22 e 23). Todas essas repetições sonoras proporcionam a forte musicalidade que caracteriza a “C.E.”.

- **Ritmo:** Ao lado das rimas, o ritmo é o elemento sonoro que mais chama a atenção do leitor. Basicamente, ele é uma forma regular e cadenciada de combinar unidades sonoras que “fere e agrada os nossos sentidos” (CANDIDO, p. 43). Como se define pela repetição de sons agrupados em pequenas unidades regulares, trata-se de “um fenômeno indissoluvelmente ligado ao tempo”, ainda que a tradição crítica tenha tornado habitual sua aplicação metafórica às artes plásticas ou mesmo a uma paisagem destituída de movimento (p. 42-3). Nas línguas neolatinas o ritmo poético é determinado pela tonicidade das vogais, ou seja, pela sucessão de sílabas fortes e fracas, podendo haver também sílabas de tonicidade intermediária. Segundo Antonio Candido, “o ritmo do verso nas línguas neolatinas é a sua divisão em partes mais acentuadas e partes menos acentuadas que se sucedem, e a integração dessas partes numa unidade expressiva” (EAP, p. 46).

A “Canção do Exílio” é escrita com versos de sete sílabas poéticas, chamados de heptassílabo ou redondilha maior. No poema, o esquema rítmico dominante é dado pelos acentos na terceira e na sétima sílaba de cada verso, como se pode ver pela análise da primeira estrofe, na qual esse esquema é quebrado apenas no terceiro verso, acentuado na segunda, quinta e sétima sílabas:

1. Mi/nha/ **te**/rra/ tem/ pal/mei/ras, __ / ____ / [3-7]
2. On/de/ can/ta o/ sa/bi/á; __ / ____ / [3-7]
3. As/ a/ves/, que a/qui/ gor/jei/am, _ / __ / _ / [2, 5, 7]
4. Não/ gor/jei/am/ co/mo/ **lá**. __ / ____ / [3-7]

Note que a quebra do ritmo se dá quando o eu-lírico introduz o tema da terra estrangeira: é como se as aves do exílio, único elemento estrangeiro referido na estrofe, desafinassem o coro dos elementos nativos. Para confirmar essa impressão, a mesma quebra de ritmo ocorrerá no verso 14, que também traz referência ao “cá” onde o eu-lírico se encontra no momento da enunciação: “Que/ **tais**/ não/ en/**con**/tro eu/ **cá**” [2-5-7].

Na última estrofe, quando o eu-lírico expressa o receio de que o exílio se torne permanente e afirma o desejo de retornar à terra natal, estrofe, portanto, em que a tensão atinge o nível mais elevado, o ritmo também sofrerá alterações:

19. Não/ per/ mi/ta/ Deus/ que eu/ mo/rra, __ / ___ / [3-7]
 20. Sem/ que eu/ vol/te/ pa/ra/ lá; __ / ___ / [3-7]
 21. Sem/ que/ des/ fru/te os/ pri/ mo/res ___ / __ / [4-7]
 22. Que/ não/ en/ con/tro/ por/ cá; ___ / __ / [4-7]
 23. Sem/ qu'in/da a/ vis/te as/ pal/ mei/ras, ___ / __ / [4-7]
 24. On/de/ can/ta o/ sa/bi/ á. __ / ___ / [3-7]

Como se vê, a quebra do ritmo dominante em alguns versos específicos não se deve ao acaso ou à coincidência mas a uma escolha do poeta, que, consciente do seu ofício, utiliza o ritmos e as suas variações para reforçar o sentido do poema.⁵

Masculino x Feminino

Outro elemento de regularidade na “Canção do Exílio” se encontra na distribuição de versos masculinos ou agudos (aqueles terminados por palavras oxítonas) e versos femininos ou graves (aqueles terminados por palavras paroxítonas). Ao longo do poema, temos a alternância de versos masculinos e femininos, regularidade quebrada apenas na segunda estrofe, toda ela em versos femininos (graves).

Como essa breve análise demonstra, a “CE” é um poema marcado por uma série de repetições: repetição de sons (especialmente do a, que marca rimas insistentes no poema: *sabiá, canta, lá, palmeiras*); repetição do refrão (“Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá”); repetição de um mesmo ritmo, que percorre, com quebras pontuais e significativas, o poema todo.

Essas repetições podem ser compreendidas como as marcas formais da **unidade temática** da “CE”, toda ela voltada para a **exaltação da terra natal** e marcada pelo sentimento de **nostalgia que enforma a visão do eu-lírico**. Segundo José Guilherme Merquior, “o verdadeiro segredo de sua direta comunicabilidade é a unidade obstinada do sentimento que a domina” (MERQUIOR, 1990, p. 17).

O **tema da saudade da terra natal** é um tema caro ao romantismo. Chateaubriand, em *O gênio do cristianismo*, dedica todo um capítulo à discussão do “Instinto da Pátria”. Segundo ele, o sentimento que diferencia o

⁵ O esquema rítmico dominante é 3-7. As quebras ocorrem nos versos 3 e 14 (acentuados em 2-5-7) e nos versos 21, 22 e 23 (acentuados em 4-7).

homem dos outros animais é o “amor da pátria” (CHATEAUBRIAND, s/d, p. 144). Para evitar que os habitantes das localidades mais inóspitas do globo se precipitassem para as regiões temperadas, provocando uma catástrofe, a providência divina lhes teria infundido o “instinto da pátria”, que “colou os pés de cada homem ao seu torrão natal, com um ímã invencível: os gelos da Islândia, e os areais abrasados da África estão povoados” (p. 144). Quanto mais adversas as condições de um país, maior a força desse instinto, que decai naquelas latitudes onde a facilidade da vida e as riquezas destroem os vínculos naturais que prendem o homem à terra natal. Esses elos podem residir em pequenas coisas, como no sorriso dos pais ou no latido de um cão, mas, uma vez que Deus “fundou sobre a natureza a afeição do solo natalício”, é sobretudo a paisagem que infunde com mais intensidade a afeição pela pátria:

Afastados do nosso país é que nós mais sentimos o instinto que mais nos prende. À mingua da realidade, buscamos quimeras [...]. Uma vez, dispor-se-á uma cabana à imitação do teto paternal; outras vezes, é um bosque, um vale, uma riba, ao qual se dará algum dos doces nomes da Pátria [...]. Longe das margens que nos viram nascer, a natureza parece que se apouca e amesquinha, como sombra daquela que perdemos (IDEM, *Ibidem*, p. 146-7).⁶

Chateaubriand apresenta como paradigma dessa atitude a figura de Andrômaca, personagem da *Ilíada*, de Homero, que, no exílio, dá a um riacho o nome do rio de sua terra natal, Simois. Na literatura brasileira, o poema que fixa o sentimento de que, comparada à paisagem natal, a natureza de outros países parece decair é, evidentemente, a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias.

Ao constituir-se como elogio à terra natal, o poema pode ser tomado como exemplar da **atitude nacionalista** que orientou a produção romântica brasileira, notadamente entre os autores da primeira geração, à qual pertenceu G. D.

Romantismo e nacionalismo.

O romantismo brasileiro, cuja eclosão se deu nos anos posteriores à Independência política do país, imbuíu-se das aspirações nacionalistas que marcavam a vida política e cultural do período. Esboçado nas revistas literárias, o movimento renovador foi impulsionado por um grupo de

⁶ Grifo meu.

brasileiros radicados na Europa, entre os quais se destacavam Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre e Sales Torres Homem. Esses estudantes encontraram na França os instrumentos de que necessitavam para reformar as nossas letras. Capitaneados pelo primeiro, reconheceram nas tendências românticas a força para sacudir a poeira da poesia de matriz neoclássica que ainda se fazia no Brasil de inícios do século XIX. Baseando-se nelas, forjaram um modelo que fundia exotismo e nacionalismo, religiosidade e subjetivismo, busca de novas formas e de uma linguagem própria que, tudo somado, deveria ser capaz de produzir uma literatura que se distinguisse da portuguesa e nos exprimisse como unidade nacional individualizada em meio ao concerto das nações civilizadas.

No plano literário, o nacionalismo se manifestou como desejo de escrever sobre as coisas do país, de fixar a “cor local”, como se dizia então. Da perspectiva romântica, a literatura era um fenômeno diretamente relacionado ao ambiente geográfico e social em que florescia. Mme. de Staël, uma das formuladoras desse pensamento, reconheceu na Europa “dois hemisférios literários” distintos: o do norte e o do sul. No primeiro, as criações do espírito, marcadas pelas brumas e pelo mistério de países como Alemanha e Inglaterra, assumiriam feição romântica e sabor medievalizante; no segundo, a clareza do sol mediterrâneo que banha a Itália e a França conferiria às suas literaturas o perfil clássico que as caracterizaria (v. STAËL-HOLSTEIN *in* GOMES; VECHI, 1992, p. 57 e ss).

A ideia de um condicionamento da literatura pelo ambiente onde era produzida marcou nossos escritores românticos e forneceu-lhe o argumento para afirmar a particularidade da literatura brasileira com relação à portuguesa. Apesar de escritas numa mesma língua, a feição própria da natureza americana conferia à nossa literatura uma marca que a distinguia. Levando o argumento ainda mais longe, podia-se afirmar até o caráter próprio da língua portuguesa falada no Brasil: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspera?” (STAËL-HOLSTEIN, s/d, p. 13). Percebendo o ambiente natural como fator de diferenciação de uma sociedade e de suas manifestações culturais, poetas e romancistas passaram a encarar a nacionalização dos temas e da linguagem como via preferencial para assegurar a nossa independência literária, entregando-se, então, à pesquisa dos elementos reputados como genuinamente nacionais: a natureza, o índio, os costumes e as tradições das comunidades do interior do país.

Era natural que, nesse contexto, indianismo e exotismo parecessem as formas mais autênticas de literatura nacional. Constituindo-se em temas que

foram desenvolvidos separados ou conjuntamente, eles perpassam todo o nosso romantismo. Segundo Antonio Candido, o indianismo se originou da “busca do específico brasileiro” somada à utilização do aparato indígena, com suas penas coloridas e costumes peculiares, como elemento alegórico de celebração “plástica e poética” da jovem nação (CANDIDO, 1981, p. 18). A temática indianista foi utilizada também como elemento de união com os escritores do século XVIII. Criava-se, assim, uma tradição, uma genealogia que vinha conferir nobreza à produção romântica e, mais importante, estabelecer um fio formador da nossa literatura.

Se com relação à temática indígena os escritores românticos puderam reconhecer na tradição neoclássica uma espécie de antecedente ao qual podiam se reportar, o mesmo não ocorria no que dizia respeito às descrições da natureza. Da perspectiva romântica, a insistência dos poetas do século XVIII em ver ovelhas, divindades mitológicas e pastores apaixonados em plena floresta americana consistia grave erro de mirada. Rejeitando as convenções poéticas que embasavam o *locus amoenus* da Arcádia, eles desejavam fixar em seus textos aquilo que consideravam ser a verdadeira feição da natureza brasileira, focalizando os seus elementos mais agrestes, como a floresta tropical, com suas árvores centenárias e os grandes rios que a cortavam.

Objetivos

1. Introduzir questões gerais relativas à teoria da poesia, bem como métodos e técnicas de análise e interpretação do poema;
2. Desenvolver a capacidade de leitura crítica do poema.

Programa

1. Conceitos gerais: poesia/poema/poético/poética;
2. Gêneros literários: o gênero lírico;
3. A linguagem literária;
4. Fundamentos do verso:
verso/estrofe/metro/ritmo/sonoridade/imagem;
5. Estrutura e significação;
6. Texto e contexto.

CANÇÃO DO EXÍLIO

1. Mi/nha/ **te**/rra/ tem/ pal/**mei**/ras, [3-7] [F]

2. On/de/ **can**/ta o/ Sa/bi/ **á**/; [3-7] [M]
3. As/ **a**/ves/, que a/ **qui**/ gor/ **jei**/am, [2-5-7] [F]
4. Não/ gor/ **jei**/am/ co/ mo/ **lá**/; [3-7] [M]
5. No/ sso/ **céu**/ tem/ mais/ es/ **tre**/las, [3-7] [F]
6. No/ ssas/ **vár**/zeas/ têm/ mais/ **flo**/res, [3-7] [F]
7. No/ ssos/ **bos**/ques/ têm/ mais/ **vi**/da, [3-7] [F]
8. No/ ssa/ **vi**/da/ mais/ a/ **mo**/res. [3-7] [F]
9. Em/ cis/ **mar**/, so/ zi/ nho, à/ **noi**/te, [3-7] [F]
10. Mais/ pra/ **zer**/ en/ con/ tro eu/ **lá**/; [3-7] [M]
11. Mi/ nha/ **te**/rra/ tem/ pal/ **mei**/ras, [3-7] [F]
12. On/de/ **can**/ta o/ Sa/bi/ **á**/; [3-7] [M]
13. Mi/ nha/ **te**/rra/ tem/ pri/ **mo**/res, [3-7] [F]
14. Que/ **tais**/ não/ en/ **con**/tro eu/ **cá**/; [2-5-7] [M]
15. Em/ cis/ **mar**/ – so/ zi/ nho, à/ **noi**/te – [3-7] [F]
16. Mais/ pra/ **zer**/ en/ con/ tro eu/ **lá**/; [3-7] [M]
17. Mi/ nha/ **te**/rra/ tem/ pal/ **mei**/ras, [3-7] [F]
18. On/de/ **can**/ta o/ Sa/bi/ **á**/; [3-7] [M]
19. Não/ per/ **mi**/ta/ Deus/ que eu/ **mo**/rra, [3-7] [F]
20. Sem/ que eu/ **vol**/te/ pa/ ra/ **lá**/; [3-7] [M]
21. Sem/ que/ des/ **fru**/te os/ pri/ **mo**/res [4-7] [F]
22. Que/ não/ en/ **con**/tro/ por/ **cá**/; [4-7] [M]
23. Sem/ qu'in/ da a/ **vis**/te as/ pal/ **mei**/ras, [4-7] [F]
24. On/de/ **can**/ta o/ Sa/bi/ **á**/; [3-7] [M]

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 81.
- CHATEAUBRIAND, F. R. *O gênio do cristianismo*, v. 1. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, s/d, p. 144.
- GONÇALVES DIAS, Antônio. Primeiros cantos. In: *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957, p. 83-4.
- MERQUIOR, José Guilherme. “O Poema do Lá”. In: *Crítica*. 1964-1989. / Ensaaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 10-1.
- ROSENFELD, Anatol. “A Teoria dos Gêneros”. In: *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 22-3.

STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise-Germaine. “A Poesia do Norte e a Poesia do Sul”. In: GOMES, A. C.; VECHI, C. A. *A estética romântica*. São Paulo: Atlas, 1992, p. 57 e ss.

ROSENFELD, Anatol. “A Teoria dos Gêneros”. In: *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 22-3.

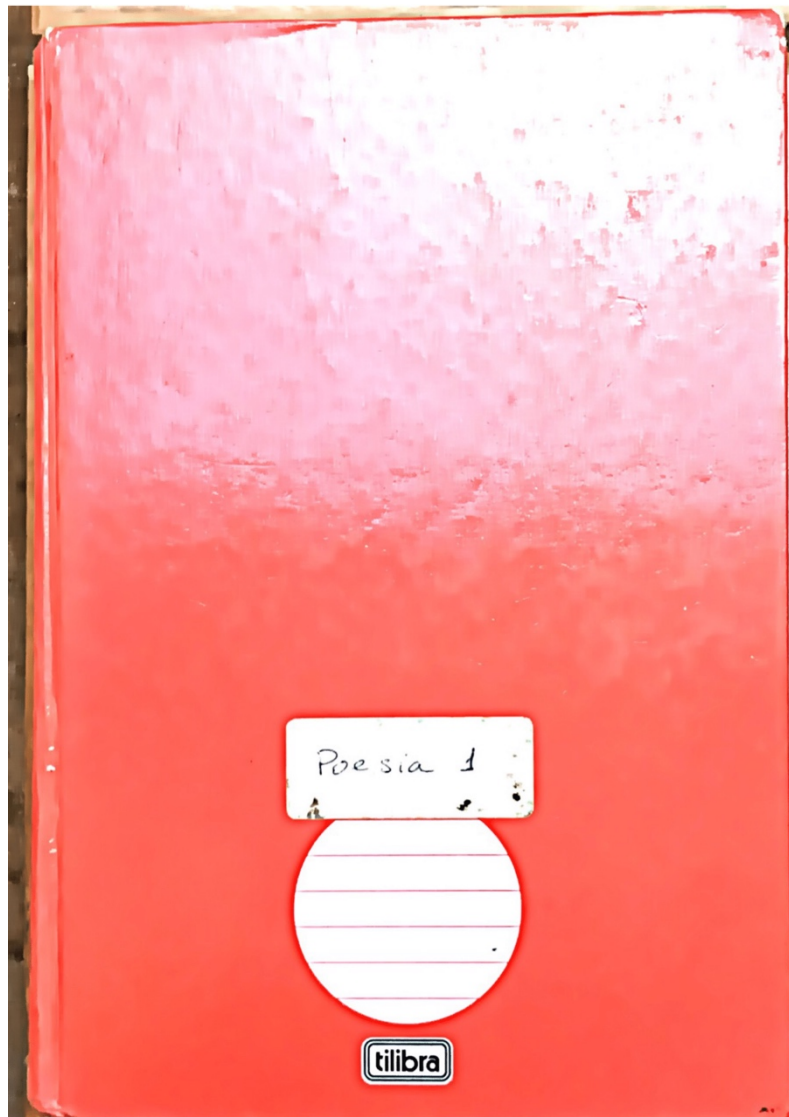
STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise-Germaine. “Bênção Paterna”. In: *Sonhos d’Ouro*. São Paulo: Melhoramentos, s/d, p. 13.

Eduardo Vieira Martins foi professor associado do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autor do livro *A fonte subterrânea* — José de Alencar e a retórica oitocentista (2005). Faleceu em 29 de dezembro de 2020.

REPRODUÇÃO DE MANUSCRITO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p22-29>

Eduardo Vieira Martins¹



* Fichamento de Leitura de Eduardo Vieira Martins de JAKOBSON, R. "Linguística e Poética". In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

- A. Compagnon. "A literatura".
 - R. Jakobson. "Linguística e poética".
 - R. Jakobson. "Os oxímoros dialéticos de F. P."
 - M. Faustino. "Para que poesia?"
 - O. Paz. "Poesia e poema"
 - E. R. Curtius. "Poesia e retórica".
 - P. Harweg // W. Jaeger → sobre Platão
 - Platão. "Diálogos III". A República.
 - Aristóteles. Poética.
 - J. Ely → sobre a Poética.
 - J. Teixeira. "Funções utilitárias da poesia em 1ª e 3ª"
 - A. Candido. "Uma Adversidade Falsa"
 - J. Teixeira. "Noções da poesia lírica na atualidade"
 - M. H. Abrams. The mirror and the lamp
 - A. Candido. "Cavalcadeia Ambígua"
 - A. Candido. "Sonoridade". E. A. P.
 - A. Campos. "A língua do psí, a língua do poeto"
 - M. Bandura. "A rima"
 - J. Teixeira. "Funções utilitárias da poesia..."
- [Continuação]

{1896-1982}

* Roman Jakobson. "Linguística e Póitica".
In: Linguística e comunicação. SP: Cultrix,
1971.

[Texto de 1980 - p. 118, m]

Texto de uma conferência, como se vê pelo 128

- A função da póitica e sua
relação com a linguística: 118-9

Póitica
↳ "Que é que faz de uma
mensagem verbal uma obra de
arte?" (118-9) [Um novo conceito de póitica, 9ª
aproximação da Linguística]

Determinar a
diferença entre a "arte verbal" e
outras "condutas verbais". (119)

arte
verbal
x
conduta
verbal

A póitica é
"parte integrante da linguística", e
"é a ciência global da estrutura
verbal" (119) [A póitica é um subconjunto
da linguística]

- "Argumentos contrários" a essa defi-
nição da póitica: 119

Desbordar: ultrapassar - border
 ortótipos: estudo normativo que regulariza e bu-
 penitencia

↳ 1. Há "procedimento estudado
 pela política [?] e se conformam
 à arte verbal" (119), mas ^{eligen} se outor
 sistema de signo → A ^{desempenha} política se realiza em
 filme ou HQ.

↳ 2. palavra/mundo (119-20) ⇒ Vocabulário

↳ 3. julgamento de valor (§120) (em 120, 21)

a) ling. descritiva x política judicial // b) ling. etimológica canal x
 política ^{prática} ^{comunicativa}

- Sincronia x Diacronia (121)

Engloba a tradução) ^{que atua sobre o momento estudado} ↳ Transformação e
 permanências

Funções
 da
 língua

- As funções da linguagem: 122-2

É preciso definir o lugar da f. política entre as outras
 f. da ling.

- Os "fatores constitutivos" da comu-
 nicação verbal: 122-23

a Remetente

b Mensagem

c Destinatário

d Contexto ("referente")

e Código

f Contato ("um canal físico e
 uma conexão psicoló-
 gica entre o remetente e
 o destinatário") (123)

Fatores
 constitutivos
 da
 comunicação

- Conações: tendência - p. e movimento, p. e ação.
- Met(ica) - : (prefixo) "abstr"; reflexão da própria natureza

"Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da língua" (123) → há mensagens e preenchem uma "única função", mas há uma "função predominante" (123)

- As funções da língua: 123 - 9

1. F. Referencial → contato (função demonstrativa) (123)
[Ex: "O sol está brilhando"]
[A ideia está no espírito]

2. F. Emotiva → remetente (123) Expressão e atitude do emissor qto ao tema de q fala. → Ênfase no uso da interjeição; alongamento de vogais *

3. F. Conativa → destinatário (125)
Uso de vocativos e de imperativos → (Comandos pessoais)
[Facha o pint!]

4. F. Fática → contato (verificar se o canal funciona) (126)
Atrair a atenção do interlocutor
[Vc aí? ou não? para q falar? ou não?]

5. F. Metalingüística → código (127)
Língua e fala da língua; "o discurso fala da língua"

6. F. Poética → mensagem (127-8)

"o enfoque da mensagem p. e a poética" (127-1)
* Jakobson para os limites língua x fala. p. 125

Paranóia - uso de palavras e sua posição a saber 48
 gêneros { Epica: f. referencial (3ª pessoa)
 lírica: f. emotiva (1ª pessoa)
 prosa: aplica ou exortativa: f. emotiva (2ª pessoa)

↳ A função política não se restringe ao uso artístico da língua, ocorrendo tb. em outros tipos de enunciados (notícia ou propaganda) (128)

↳ "Org. tentativa de reduzir a esfera da função política à poesia ou de conformar a poesia à função política seria uma simplificação excessiva e enganosa" (128)

↳ J. Lyne Ske (prop. política): 128-9

- outra função da líng. presente na poesia, 129

- "Qual é o característico indispensável, inerente a toda obra política?"

(129)
 "dos modos básicos de emprego da língua verbal" (129)

* Seleção e combinação: 129-30
 eixo paradigmático eixo sintagmático

- "A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da expressão, a base

* Ver "Dois aspectos da língua e dois tipos de afon.", p. 37, 39-40.

Empírica: derivada do experimento.

na contingência. A função poética projeta o princípio de equivalência de eixo de alegação sobre o eixo de combinações. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da poiesis. (130) *1 like It-*

- Verso: 131

"o verso é fundamentalmente como figura de prosa recorrente" (144)

↳ Gerard Manley Hopkins → verso: "discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora" (131) [Hop, a semelhança torna o princípio organizador da combinação das repetições de versos.]
- O verso (ou a função poética) não se restringe à poesia. (171)

"o verso (...) ultrapassa os limites da poesia; todavia, ele sempre implica função poética" (131)

→ Ver "Literariedade em Companhia", p. 40-41.

- "poeticidade" (132, 135) Manifestação da função poética, seja em texto artístico, onde ela é dominante, seja em texto não artístico, onde, p. ex., no prosaico. Nesse caso o artístico, a f. poética é dominante.

"parte da linguística & trata a função
ética em sua relação com as demais funções
da linguagem. (...)" (132)

- Def. de Política: 132, 2º §

- Questões de verificação: 132 -

↳ Verificação: 132 -

[Fichamento incompleto.] → Ver fim do
caderno

A função política pode
ser exemplificada pela análise
que Jakobson faz de "Ulysses", de
F. Pessoa.

Se a função política consiste
na projeção do "princípio da
equivocalidade do eixo da seleção
sobre o eixo da combinação",
a análise do poema evidenciará
essa equivocalidade, manifestas, p. ex.,
nas repetições sonoras

Eduardo Vieira Martins foi professor associado do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autor do livro *A fonte subterrânea — José de Alencar e a retórica oitocentista* (2005). Faleceu em 29 de dezembro de 2020.

DEPOIMENTO: EDUARDO VIEIRA MARTINS, UM HOMEM ENTRE LIVROS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p30-31>

Mirhiane Mendes de Abreu^I

Eduardo dedicou sua vida aos estudos literários. Hoje, visitar suas notas, seus cadernos, suas aulas é tornar presente um homem que escolheu viver entre livros. No momento em que percorro nossas estantes para escolher entre cadernos, programas e notas algo que possa exprimir a dedicação do Professor Eduardo ao magistério, eu me deparo com o modo pelo qual ele caminhou e escolheu construir uma carreira sólida e organicamente interligada. Nessa ocasião de homenagem e saudade, nossos filhos e eu revivemos não apenas notas soltas, mas um projeto particular de alguém que associou a pesquisa à docência, e ambas, à vida.

Nenhuma apresentação às aulas de Eduardo estaria completa se não levasse em conta o paradigma da disciplina e da concepção metodológica da pesquisa. Fosse lá nos idos do mestrado, quando desenvolveu sua dissertação sobre *O sertanejo*, de José de Alencar; fosse a pesquisa de doutorado que resultou na publicação do livro *A fonte subterrânea*; fosse na produção de sua tese de livre-docência, ainda inédita, *Os lugares do sertão e outros estudos*, acompanhei de perto a produção de uma obra enraizada na retidão intelectual, no rigor dos conceitos e na profundidade das análises. Estes também foram os valores nos quais ele buscou fixar o desenvolvimento de seus cursos como professor de literatura brasileira da Universidade Estadual de Londrina, na Universidade Paris 8 e, desde 2004, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo.

Por isso, seria limitado apenas reproduzir uma de suas aulas sem sublinhar seu método, porque Eduardo estabeleceu, para cada uma delas, um trabalho de sólida investigação acadêmica que enforma sua perspectiva crítica cultivada ao longo dos anos. A docência significava para ele uma atividade de análise teoricamente bem conduzida, o que lhe permitiu construir um programa de ensino não apenas descritivo, mas erigido por critérios teóricos concatenados à

^I Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, São Paulo, Brasil.

coerência interna do texto apreciado. Portanto, quando se trata de conhecer as aulas de Eduardo, dispondo-as da maneira como ele as ordenou, é importante considerar os sentidos da sua crítica literária: o *histórico*, que se constituiu numa investigação de obras do século XIX, expondo-as sob o ângulo das práticas letradas daquele tempo; o *teórico*, a partir do qual empreendeu uma sistematização da imagem do sertão na literatura brasileira, compreendendo-a pelos estudos teóricos da paisagem; e, finalmente, o *crítico*, um exame das obras, percebendo nelas a dimensão topográfica e universal. O corpo central de suas aulas não se distinguia da dimensão dos ensaios e livros que publicou e nelas repousa o timbre didático e sensível para ensinar aos alunos a interpretação de obras a partir da sistematização teórico-crítica.

As notas e a aula que se seguem reproduzidas dão mostras de que o crítico e o professor enfeixam a mesma pessoa de vida plena, reta e amável que foi Eduardo. Escolhi um fichamento anotado e uma aula introdutória à disciplina Introdução aos Estudos Literários I (IEL I), por considerá-los exemplares da sua atividade crítica e docente e porque neles se encontram igualmente a habilidade de análise, a clareza da exposição das ideias e as preocupações estilísticas. Resumidamente aqui exposta, a carreira de Eduardo foi sólida e coesa. Ele nos deixou precocemente, mas suas obras permanecerão.

Mirhiane Mendes de Abreu é professora de literatura brasileira da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Graduada em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é mestre e doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde também realizou o pós-doutorado. Realizou estágio de investigação em Paris 3 (Sorbonne Nouvelle). É Colaboradora Externa do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa (IELT/UNL) e Pesquisadora Colaboradora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), desenvolvendo pesquisa sobre a imagem de Portugal em Mário de Andrade. Contato: mirhiane.m.abreu@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0913-5078>

TEXTO HOMENAGEM: Os sofrimentos do jovem Alencar

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p32-47>

Wilton José Marques^I

RESUMO

Este artigo trata de um aspecto pouco conhecido da produção literária de José de Alencar, isto é, sua poesia. Nesse sentido, discute alguns poemas e um fragmento de crônica inédita que expressam sofrimentos amorosos motivados por uma malograda relação amorosa de juventude.

ABSTRACT

This article deals with a little-known aspect of José de Alencar's literary production, that is, his poetry. In this sense, he discusses some poems and a fragment of an unprecedented chronicle that express loving sufferings motivated by an unsuccessful youth love relationship.

PALAVRAS-CHAVE:

José de Alencar; Poesia;
Poemas de amor; Crônica
inédita

KEYWORDS

*José de Alencar; Poetry; Love
poems; Unprecedented chronicle.*

^I Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil.

*Para Eduardo Vieira Martins,
amigo de longa data
e fino leitor de José de Alencar.
(Valeu, querido!)*

Não me dão uma esperança
E nem m'a deixam perder.
José de Alencar, "Ao correr dos olhos"

Além de dramaturgo e consagrado romancista, José de Alencar – cuja obra literária, notadamente a romanesca, franqueou-lhe, de há muito, um lugar definitivo na tradição literária brasileira – também foi poeta. Aliás, diga-se de passagem, que tal faceta alencariana é pouca (ou quase nada) explorada pela crítica. De todo modo, embora os poemas, tanto os líricos quanto a inconclusa tentativa épica de *Os filhos de Tupã*, não sejam muitos, foi justamente à poesia que recorreu para, como bom romântico, expressar seus sofrimentos amorosos, sobretudo os decorrentes de um fracassado caso de amor na juventude. Nessa mesma direção, biógrafos do autor afirmam que, em algum instante ao longo do período em que redigia os folhetins de *Ao correr da pena* para o *Correio Mercantil*, José de Alencar teria se apaixonado por uma jovem aristocrata, Francisca Calmon Nogueira Vale da Gama (cf. MENEZES, 1977, p. 73-74; NETO, 2006, p. 86-87, 105-110; VIANA FILHO, 2008, p. 67-68). A moça era filha do rico fazendeiro Nicolau Antônio Nogueira Vale da Gama, veador da Imperatriz e, posteriormente, camarista e mordomo de D. Pedro II. Além disso, o futuro Visconde Nogueira da Gama, com trânsito livre pelos corredores e pelos segredos mais íntimos do Paço imperial,² também ocuparia a presidência do Cassino Fluminense. Entretanto, antes mesmo de se ater ao caso amoroso que motivou os poemas e, ao que tudo indica, o fragmento

² Amigo de confiança de Pedro II, o Visconde Nogueira da Gama, em *Minhas memórias*, transcreve, por exemplo, o trecho de uma carta do Imperador brasileiro ao então Regente de Portugal. Nela, referindo a Gama, Pedro II afirma: "[...] tenho-o também em conta de amigo, e merece-me toda confiança: para ele, não está sempre presente a majestade, e há muito tempo que me conhece como homem também. [...]. Podes conversar com toda franqueza com o Nicolau a meu respeito, pois sempre encontrarás nele a mesma circunspecção e critério; é inteligente" (GAMA, 1893, p. 24).

de uma crônica inédita, é preciso, ainda que brevemente, entender o início da atividade jornalística de Alencar nas páginas do *Correio Mercantil*.

O novo folhetinista e o jornal liberal

A rápida passagem do então jovem advogado, filho primogênito do velho e liberal senador Alencar, pelo jornal *Correio Mercantil* aconteceu por convite direto de Francisco Otaviano, que fora seu contemporâneo na Faculdade de Direito em São Paulo e dono da biblioteca de “maior cabedal” a que o aspirante a literato tivera, pela primeira vez, acesso às obras completas de Balzac, como lembraria mais tarde no relato biográfico de *Como e porque sou romancista*:

Uma das livrarias, a que maior cabedal trazia à nossa comum biblioteca, era a de Francisco Otaviano, [...]. Meu companheiro de casa era dos amigos de Otaviano, e estava no direito de usufruir sua opulência literária. Foi assim que um dia vi pela primeira vez o volume das obras completas de Balzac, [...]. Tendo meu companheiro concluído a leitura de Balzac, a instâncias minhas, passou-me o volume, [...]. Encerrei-me com o livro, e preparei-me para a luta. Escolhido o mais breve dos romances, armei-me de dicionário, e tropeçando a cada instante, buscando o significado de palavra em palavra, tornando atrás para reatar o fio da oração, arqueei sem esmorecer com a ímproba tarefa. (ALENCAR, 1893, p. 28-30)

Francisco Otaviano – primeiro escritor a popularizar o gênero folhetim na imprensa brasileira ao combinar leveza de estilo e variedade de assuntos e que, inclusive, já havia indicado o jovem advogado para substituí-lo na coluna *A Semana* que manteve no *Jornal do Comércio*, entre 1852 e 1854³ – fez novo convite a José de Alencar agora para ocupar, aos domingos, um dos espaços nobres do *Correio Mercantil*, ou seja, o rodapé da primeira página, como um dos responsáveis – ao lado, de início, de Manuel Antônio de Almeida (“A.”), Henrique Cesar Muzzio (“M.”) e do próprio Otaviano (“FO.” ou “O.”) – pela redação da “Revista Semanal” das *Páginas Menores*, nova seção criada pela folha liberal em substituição à temida *Pacotilha*.⁴ A participação de Alencar, que sempre assinava seus

³ Como explica o crítico João Roberto Faria, “entre os estudiosos das relações entre jornalismo e literatura no Brasil do século XIX, parece haver consenso em torno do nome de Francisco Otaviano como o primeiro a cultivar entre nós o folhetim caracterizado pela leveza de estilo e variedade de assunto. Com a seção intitulada “A Semana”, que manteve entre 1852 e 1854, no *Jornal do Comércio*, ele foi o verdadeiro criador desse gênero no Brasil, segundo a opinião abalizada de Alceu Amoroso Lima” (ALENCAR, 2004, p. XVII).

⁴ Circulando entre 9 de fevereiro de 1851 e 30 de junho de 1854, a *Pacotilha*, cujos textos tinham visada irônico-crítica, era o próprio jornal aos domingos e tem sua origem explicada pelo

folhetins como “Al.”, aconteceu entre os meses de setembro de 1854 e julho de 1855. Contudo, já em outubro daquele primeiro ano, em função da imediata e positiva receptividade dos leitores, a sua coluna, batizada de *Ao correr da pena*, passou a ser literalmente as *Páginas Menores*. Em carta aberta, publicada na *Gazeta de Notícias*, exatos onze dias após a morte do escritor cearense na manhã de 12 de dezembro de 1877, Otaviano narrou em detalhes como, de fato, acontecera a entrada de Alencar para a redação do *Correio Mercantil*:

Comunicando à direção daquele jornal [*Jornal do Comércio*] a necessidade em que me via de separar-me, fui intimado, como é cortesia na despedida dos ministros, para indicar o meu sucessor.

— José de Alencar, respondi sem hesitação.

Os diretores do *Jornal* não demonstraram nesse dia o tino que bem os encaminhava sempre.

[...] Do meu conselho se lembraram os diretores do *Jornal*; já era tarde. Eu estava constituído em centro do partido [liberal], redator principal do [*Correio*] *Mercantil* e cabeça de família. [...] Reconhecera a necessidade de ter Alencar a meu lado. Ele, cedendo a um sentimento que o honra, preferiu-me dar-me o seu concurso a alistar-se na turma dos meus competidores. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1877, p. 1)

Dessa forma, o consequente início da fama literária de José de Alencar, tanto na esteira do caminho aberto por Francisco Otaviano quanto em função de seu próprio estilo de escrita, deve mesmo ser atribuído ao evidente sucesso de público alcançado pelos folhetins de *Ao correr da pena*. Machado de Assis, corroborando posteriormente a fama do cronista num prefácio escrito para uma edição especial (e malograda) de *O Guarani*, afirmaria:

Os primeiros ensaios fê-los no *Correio Mercantil*, em 1853 [*sic.*], onde substituiu Francisco Otaviano na crônica. Curto era o espaço, pouca a matéria; mas a imaginação de Alencar supria e alargava as coisas, e com o seu pó de ouro borrifava as vulgaridades da semana. A vida fluminense era então outra, mais concentrada, menos ruidosa. O mundo ainda não nos falava todos os dias pelo telégrafo, nem a Europa nos mandava duas ou três vezes por semana, às braçadas, os seus jornais (ASSIS, 1994, p. 922-3).

acirramento dos entraves políticos com os conservadores que, naquele momento, estavam no poder. Com a articulação da Conciliação partidária, que em linhas gerais abria a possibilidade de incorporação de alguns membros moderados do Partido Liberal ao Gabinete Conservador, liderado pelo Marques de Paraná, o *Correio Mercantil*, que defendia a política conciliatória, resolveu acabar com a Pacotilha, substituindo-a pela nova seção *Páginas Menores*, em 9 de julho de 1854 (cf. ALENCAR, 2017, p. 10-5).

Os folhetins alencarianos, abusando, e muito, da moda do trocadilho que, naquele momento, reinava nos jornais da corte, tratavam – como era de se esperar – dos mais variados assuntos da semana. Como explica Brito Broca, “a condição essencial para ser um bom folhetinista na época era frequentar os salões, os teatros e as galerias da Câmara e do Senado” (ALENCAR, 1960, p. 632). E ainda, nesse mesmo sentido, o crítico paulista complementou:

Os folhetins giravam frequentemente em torno de três assuntos que polarizavam o interesse e as atenções da sociedade brasileira do Segundo Reinado: o mundanismo (bailes, festas, recepções), a vida teatral (principalmente os espetáculos líricos) e a política (a eterna torcida provocada pelo revezamento dos partidos e a queda dos ministérios) (IDEM, *ibidem*).

O surgimento da “estrela suave”

Pois bem, ao também frequentar, agora por dever de ofício, o mundanismo do requintado Cassino Fluminense – “o centro principal dos divertimentos sociais”, onde “se formavam e se desfaziam amizades, se intrigavam políticas, se ensaiavam namoros e se assentavam casamentos” (LYRA, 1977, p. 31) – o novo folhetinista do *Correio Mercantil* não demorou muito a encontrar a “sua” estrela. No folhetim de 1º de outubro de 1854, escrevendo justamente a propósito de um recente baile no Cassino, “a noite que eu esperava ansiosamente”, José de Alencar alertou os leitores que, na falta de folhetim no dia seguinte, deveriam focar suas atenções “na elegância das senhoras [e] na sociedade escolhida que aí se reuniu”. Em meio a essa e outras reflexões e com linguagem beirando o poético, ainda revelou:

[...] há mulheres que são verdadeiras rosas, e que por isso têm para aqueles que se chegam um perfume e um espinho ao mesmo tempo.

Também devia de ver, como eu, surgir naquela noite uma estrela suave a deslizar docemente num céu azul. Era uma verdadeira estrela, [...], brilhando no céu; porque o céu é a pátria da candura e da inocência.

[...] uma estrela é tudo que há de mais puro e de mais casto no mundo (ALENCAR, 2004, p. 41-2).

No mês seguinte, em 5 de novembro, referiu-se a outro baile no mesmo Cassino, mas que, “se para alguns as horas correram deliciosamente”, para outros, incluindo, é claro, o próprio folhetinista, “nem o céu esteve azul, nem luziu a estrela”, já que a “sua” estrela não havia comparecido, e, por isso, não deixou de também lamentar que “as

nuvens encobriram-na". Ao lembrar que "a vida foi durante essas horas não o sonho de uma sombra, mas a sombra de um nome ou de letra", tentou acalmar a si e, sobretudo, a curiosidade dos leitores "por saber que nome e que letra era esta que me incomodava tão seriamente, a ponto de fazer-me sonhar com ela no meio do baile. O nome não lhes direi, mas a letra é um C" (*IDEM, ibidem*, p. 89). A letra seria uma possível alusão à Chiquinha Nogueira da Gama? Possivelmente. Aliás, algo denunciando que aquela paixão do folhetinista era de conhecimento público, ao menos dos membros da restrita "boa sociedade", Joaquim Nabuco – que mais tarde se envolveria numa polêmica literária com o próprio Alencar pelas páginas do jornal *O Globo*⁵ –, ao aludir às concorridas reuniões sociais em sua casa, onde sempre estreavam as principais "belezas das províncias", afirmaria sem quaisquer meias palavras que, entre elas, estava "a filha de Nogueira da Gama, futura condessa de Penamacor, incensada por José de Alencar" (NABUCO, 1997, p. 1108).

De todo modo, a relação amorosa (ou talvez o desejo de) não foi adiante, seja por desinteresse e/ou, o que seria pior, por mero desprezo de Chiquinha, seja pela proibição familiar do próprio Visconde Nogueira da Gama, que, por pertencer à nata da aristocracia brasileira e, mais importante, ao círculo íntimo do Imperador, que o tinha como amigo, preferiu, como mencionou Nabuco, casá-la com um membro da nobreza portuguesa, o 3º Conde de Penamacor, António Maria de Saldanha Albuquerque e Castro.⁶

No folhetim de 18 de março de 1855, um dia após o embarque da jovem e de seus pais para a Europa,⁷ um Alencar melancólico escreveria que "a dor, disse Lamartine, remoça o homem, dá-lhe nova força, novo vigor. *Tu fais l'homme, ô douleur!*", para, em seguida, ao comentar que "a enfermidade tem um quer que seja de viagens", acrescentar:

Talvez seja por esta semelhança que se dá a coincidência de cair no mesmo tempo a quadra das moléstias e das viagens.⁸ Tudo

⁵ Para a polêmica entre Alencar e Nabuco, ver Martins (2010, p. 15-32).

⁶ Nas *Minha memórias*, o Visconde Nogueira da Gama, referindo-se à segunda viagem a Portugal (1861-1862), observou: "Presos na capital portuguesa pelos obséquios e instâncias de nossos amigos, só dali pude partir com minha mulher, nossa segunda filha, de 6 anos de idade, e seu irmão recém chegado de suas longas viagens por quase todos os países da Europa, em outubro de 1862, deixando ali a nossa primeira filha [Francisca] casada com António Maria de Saldanha Albuquerque e Castro, filho primogênito e herdeiro dos Condes de Penamacor" (GAMA, 1893, p. 178-9).

⁷ O *Correio Mercantil*, na sua primeira página, informava nas "Notícias diversas" que partiu hoje, 17 de março de 1855, para Lisboa: o "camarista N. A. N. Vale da Gama, sua senhora e uma filha [Francisca]". (CORREIO MERCANTIL, 1855, p. 1)

⁸ Por curiosa coincidência, no relato da referida primeira viagem à Europa, o Visconde Nogueira da Gama, informa que "para minha filha não foram estes os únicos incômodos [enjoos do mar]:

parte, tudo vai mar em fora, ver novos climas, correr terras, para ter na volta o que contar.

Queixam-se por aí que tudo vai para a exposição de Paris, menos os nossos produtos. Quem sabe? Talvez que a par da *Estrela do Sul* apareçam na exposição muitos outros produtos brasileiros, muitas raridades dignas de menção (ALENCAR, 2004, p. 248-9).

A “*Estrela do Sul*”, que foi “mar em fora”, seria outra possível menção à Francisca Nogueira da Gama? Apesar de ser difícil provar, tudo indica que sim. Em outro folhetim, de 13 de maio de 1855, Alencar rememoraria – “Lembras-te do Cassino?” – com alguma nostalgia o primeiro baile em que encontrara a “estrela suave”. Agora, no entanto, em nova metáfora, sugeriu que a amada era uma “daquelas flores” que, “levadas pelas brisas do mar, lá se foram perfumar outros salões”:

O lindo baile já não é aquela brilhante reunião de outros tempos, onde se viam agrupadas como flores de uma grinalda todas as moças bonitas desta terra.

Tudo passa; algumas daquelas flores, levadas pelas brisas do mar, lá se foram perfumar outros salões; muitas brilham aos raios de outro sol, e poucas ainda aí vão talvez unicamente para sentirem as reminiscências do passado. (*Idem, ibidem*, p. 328-9)

Sofrimentos e desprezos: poemas à estrela suave

Para os autores românticos, as decepções do amor sempre acabavam em literatura, e o caso de José de Alencar não seria, nem de longe, diferente.⁹ Em dois dos oito folhetins de *Ao correr da pena no Correio Mercantil*,¹⁰ excluídos da primeira edição em livro, e reunidos sob os cuidados do Dr. José Maria Vaz Pinto Coelho em 1874 (Cf. ALENCAR, 1874), mas, ao que tudo indica, com interferência direta do próprio Alencar na seleção dos textos,¹¹ aparecem dois significativos poemas que muito provavelmente teriam sido motivados pela paixão por Francisca Calmon Nogueira Vale da Gama, ou melhor, pela interrupção.

No primeiro folhetim, de 28 de janeiro de 1855, descobre-se que, entremeados aos diversos fatos ocorridos e comentados naquela semana,

apareceram sarampos a bordo, logo que saímos do Rio de Janeiro” e, para sua preocupação, “foi ela [Francisca] a última pessoa que os teve”. (GAMA, 1893, p. 13)

⁹ Escrevendo sobre “o namoro de José de Alencar”, Wanderley Pinho chega, inclusive, a conjecturar que Emília de *Diva* e Aurélia Camargo de *Senhora* teriam sido de alguma forma baseadas em Francisca Nogueira da Gama (Cf. PINHO, 1942, p. 141-150).

¹⁰ Quando José de Alencar assumiu a redação do *Diário do Rio de Janeiro*, em outubro de 1855, ainda publicaria, conservando o nome de *Ao correr da pena*, mais sete folhetins, localizados e coligidos, em 1956, por Francisco de Assis Barbosa (Cf. ALENCAR, 1956).

¹¹ Para as possíveis razões das exclusões dos folhetins alencarianos na edição em livro, ver: Alencar (2017, p. 9-84).

José de Alencar publicou o poema – “Ao correr dos olhos” – que, por sua vez, é um dolorido lamento pela não mais correspondência amorosa dos “olhos negros” da amada, que, para desgosto do poeta, “Andam sempre me enganando”. Inclusive, o referido poema era antecedido pela seguinte explicação: “quero aproveitar a ocasião para dar-vos uns versinhos muito simples, que foram escritos há cerca de dois meses numa bela noite límpida e estrelada, e num momento de desfastio”. Ou seja, ao enfatizar que foram simbolicamente escritos *numa bela noite límpida e estrelada*, Alencar explicitava, mesmo que de modo cifrado, a quem, na verdade, os versos se endereçavam, complementando sua explicação que “não foram feitos *ao correr da pena*, como podeis pensar, mas....” (2017, p. 103):

Ao correr dos olhos

Eu tenho nuns olhos negros
Desta minha alma o condão;
É por eles que ainda vivo,
E que morro de paixão.
São negros, negros, tão lindos,
Porém que maus que eles são!

Muito maus! Nunca me dizem
O que bem sabem dizer;
Não me dão uma esperança
E nem m’a deixam perder.
Andam sempre me enganando,
Têm garbo em ver-me sofrer.

Por mais terno que os suplique
Não se condoem de mim;
Às vezes fitam-me a furto,
Porém nunca dizem sim.
Ah! Olhos negros tão maus
Nunca vi outros assim!

Não quero mais esses olhos;
Amo agora umas estrelas
Que entendem o meu silêncio
E me sorriem tão belas,
Que quando me sinto triste
Espero a noite p’ra vê-las.
(*Idem, ibidem*, p. 103-104)

Se, por um lado, os olhos negros e “muitos maus” da amada, que, paradoxalmente, “não me dão uma esperança/ E nem m’a deixam perder”, levaram o eu lírico a não os querer mais; por outro, Alencar, na continuidade do folhetim, pareceu querer discutir, por sua conta, como os interesses financeiros afetavam as relações amorosas. Tanto que, no trecho

seguinte ao poema, apresentou aos leitores a igualmente significativa pergunta: “Que vale o dinheiro para a mulher que amais?” Pode-se dizer que a ironia por traz da pergunta está no fato de ter sido respondida por uma inusitada “moeda de vinte mil réis”, que insistia em desdenhar das “risonhas ficções do espírito”. Para o folhetinista,

Uma moeda de vinte mil réis, por exemplo, quando tine, murmura docemente ao vosso ouvido. “Comigo tu podes ir passar um dia no Jardim, cear à larga com um amigo, ou comprar um bilhete de loteria em que talvez tires a sorte grande. Vinte contos! Com isso já podes te apresentar no mundo, e fazer algum casamento rico, ou mesmo possuíres a mulher que desejas. Olha! Eu te dou tudo isto”.

Esse canto de sereia vos embriaga. Se ainda tendes no coração esse perfume d’alma, essa crença poética do verdadeiro sentimento, resistis ao encanto. Que vale o dinheiro para a mulher que amais? Não tendes n’alma tesouros de tanta dedicação, de tão grande afeto, mil vezes mais preciosos do que todos os tesouros do mundo?

Mas enquanto vos embalais nestas risonhas ficções do vosso espírito, a moedinha vos lança um reflexo dourado, tine de novo, e vos diz ainda mais docemente do que da primeira vez. “Não acredites nessas ilusões dos poetas. Só eu é que te posso dar a verdadeira felicidade. Tu cuidas que uma mulher te compreende? Dize-lhe uma palavra, e ela te enviará com sobrescrito ao pai ou ao tutor, ao qual a sociedade incumbiu, como procurador bastante, a gerência e administração desse patrimônio da família”.

Por fim fareis como os outros, como todo o mundo. Não resistis mais; deixais que a torrente vos leve; e começais essa luta tenaz da fortuna, esse suplício de Tântalo de que já vos falei, e que acaba um dia por um ceticismo cruel que nega tudo, porque nasce do vácuo imenso da própria existência. (*Idem, ibidem*, p. 104-105)

Diante dos evidente indícios, pode-se conjecturar que o poema dos “olhos negros” e a “resposta” da moedinha de “reflexo dourado” já seriam, na verdade, uma espécie de resposta pública de Alencar, o primeiro remetendo ao ambíguo desprezo de Francisca e, a segunda, ao impedimento social dessa relação, já que, nem de longe, o autor romântico possuía posição social elevada ou, principalmente, “fortuna” compatível com os desejos e as expectativas da família aristocrata.

Aliás, no posterior desenvolvimento do projeto romanesco alencariano, e mais notadamente dos chamados romances urbanos, é possível perceber, segundo a análise esclarecedora de Valéria De Marco, a existência de um traço comum que os diferencia dos demais, isto é, a presença do dinheiro:

[...] como mediador das relações entre as personagens, como elemento de conflito que deve ser contornado para chegar à realização de um sonho romântico ou à desilusão perante o caráter implacável dessa ordem social metálica. No mercado da corte, Aurélia (*Senhora*) dispõe-se a gastar sua fortuna para comprar Seixas; Emília (*Diva*) ainda estonteada procurando um marido que não seja movido pelo ouro; Guida e Ricardo (*Sonhos D'Ouro*) ficam separados por muito tempo até que o jovem bacharel consiga estabelecer-se para não se colocar mais como subalterno do velho Soares, e Paulo e Lúcia (*Lucíola*) não podem casar-se, já que ela se mantinha pela venda de seu corpo". (DE MARCO, 1986, p. 72)

O segundo folhetim de 18 de fevereiro de 1855 – que tematiza, já que “o mundo é um grande baile mascarado”, a suposta visita de um crítico Pierrô aos principais bailes de carnaval daquele ano (ALENCAR, 2017, p 127 e 129) – é rematado por outro poema de mesmo tema. Inclusive, ao apresentá-lo, Alencar insinuou desconhecer sua autoria – “Aí vão os versos. Não são meus, e nem vos sei dizer o autor, o que, estou certo, pouco vos interessa” (*IDEM, ibidem*, p. 135) –, mas que, quando republicado na *Obra completa*, com o detalhe de faltar a última estrofe da versão em folhetim, reapareceria com o título de “Jura” e com modificações pontuais (cf. ALENCAR, 1960, p. 623). De maneira geral, o eu lírico alencariano simplesmente renunciava ao amor da dama, que, entre outros tantos atributos, possuía indefectíveis “grandes olhos negros que fascinam”:

Ainda és bela! No teu lábio altivo
Desfolha amor um lúbrico sorriso,
Dos grandes olhos negros que fascinam
Prometes n'um volver o paraíso.

Mas que importa? Para mim és uma estátua,
Legenda triste de infeliz passado,
Ou a sombra erradia de minha alma
Extinta por um dia haver-te amado.

Pode a teus pés curvar-se o mundo inteiro,
Podem render-te os homens vassalagem,
Que eu contemplo de longe sobranceiro
D'uma mulher que amei a fria imagem.

Talvez um dia quando não restarem
Nem vestígios daquele santo amor,
Eu venha, como os outros, já sem crença
Revelar-te o mistério d'uma dor.

Assim de longe terra o peregrino
Se volta à doce pátria que perdera,

Ajoelha ante a lousa de seus pais
 Nas ruínas da casa onde nascera.
 (ALENCAR, 2017, p. 135-6)

No poema, apesar de salientar de antemão, por um lado, a beleza da amada com seus “grandes olhos negros que fascinam” a prometerem “n’um volver o paraíso”, e, de outro, o lugar social elevado ocupado pela mesma na sociedade – “Pode a teus pés curvar-se o mundo inteiro,/ Podem render-te os homens vassalagem” –, o eu lírico, de maneira incisiva e agora a reconhecendo como uma estátua, “legenda triste de infeliz passado”, carregava consigo apenas e tão somente “os vestígios daquele santo amor” e “o mistério d’uma dor”. Sem qualquer menção a quem o poema se referia ou ao fato de que saíra inicialmente neste folhetim de *Ao Correr da pena*, o crítico Araripe Júnior – que talvez nem soubesse ou, ao contrário, apenas tenha preferido omitir tais informações –, além de reproduzir o mesmo poema em nota de rodapé, afirmou que seguramente nessa época a vaidade de Alencar:

[...] passou pelas primeiras provações. Correm mesmo, por aí alguns versos vigorosos, cheios de indignação, que transpiram todo o fel que políticos ou não políticos derramaram-lhe na alma. Semelhantes versos revelam a existência de decepções que um moço de talento, e já festejado, não tolera sem protesto. (ARARIPE JÚNIOR, 1953, p. 181-2)

A crônica interrompida e a vingança final

Obviamente, é impossível saber por quanto tempo as inevitáveis amarguras dessa fracassada relação amorosa com Francisca Nogueira da Gama permaneceriam latejando na alma e no coração do “moço de talento”, mas que, como se sabe, com o progressivo desenvolvimento de sua carreira literária, apesar do caráter sempre reservado em relação aos assuntos mais íntimos, seria ainda aclamado em vida. De todo modo, e levando em conta a conhecida e contumaz pré-disposição de Alencar para os embates, pois, como dissera Araripe Júnior, “não tolera sem protesto”, há ainda dois curiosos textos no espólio alencariano – o fragmento de inconclusa crônica inédita¹² e outro poema de seus dispersos – que, embora não se saiba as respectivas datas em que foram escritos, poderiam funcionar como providenciais fechos para essa história.

Na crônica interrompida, cujo simbólico título, de fundo mitológico, é “Pirausta”, isto é, “mosca, da qual dizem que nasce do fogo, e vive no

¹² Agradeço ao incansável pesquisador alencariano, Marcelo Pellogio, da Universidade Federal do Ceará, que, gentilmente, disponibilizou-me uma cópia do manuscrito.

fogo, e morre logo que sai dele” (BLUTEAU; SILVA, 1789, p. 205), José de Alencar¹³ narra o encontro num baile de um jovem folhetinista – J. de Almeida¹⁴ – que frequentava os “salões da melhor sociedade [...], que havia adquirido certa reputação literária, [...] estreado na imprensa diária” e de “gênio pouco expansivo, timidez natural das almas modestas afastavam dele os que não o compreendiam”, com uma “linda e graciosa menina que apenas saía da infância” e “filha de uma das maiores inteligências de nosso país”. A jovem “com franqueza ingênua da inocência pediu a uma amiga que o apresentasse”, uma vez que, “tinha lido os seus artigos; tinha sentido com eles; sorrira e palpitara as chispas do espírito, e as emoções que desenhara sua pena. Teve a curiosidade de conhecê-lo”. Coincidentemente Francisca Nogueira da Gama tinha 14 anos quando conheceu o folhetinista José de Alencar.¹⁵

Se, pelo óbvio inacabamento da crônica, é impossível saber como terminaria a história ficcional, a metáfora do título talvez permita conjecturar que o suposto desenlace do amor não teria futuro, pois, o “inseto”, que nasce e, sobretudo, vive no “fogo”, logo morre quando se afasta dele. Mas, além disso, é curioso perceber que, nas entrelinhas do texto, Alencar parece ter lançado mão de seus próprios caracteres para delinear os principais traços do jovem folhetinista, seja na sintomática escolha do nome, seja na caracterização do personagem, como atestam os primeiros parágrafos da crônica. Veja-se, nesse sentido, o fragmento inédito:

Encontrava-se habitualmente nos salões da melhor sociedade um moço, que havia adquirido certa reputação literária.

Tinha estreado na imprensa diária, primeiro estágio dos talentos jovens em nosso país, onde é necessário que a literatura e a ciência, para obterem um momento de atenção, se misturem no turbilhão diário das transações mercantis e dos acontecimentos políticos desta grande cidade.

Chamava-se J. de Almeida.

O moço, de quem então ignorava o nome, não tinha nada que excitasse a atenção: a não ser uma certa altivez brusca que o separava do meio da turba, dos grupos elegantes onde a conversa espirituosa animava a conversação. Gênio pouco expansivo, timidez natural das almas modestas afastavam dele os que não o compreendiam; e julgavam ver orgulho onde só havia isolamento.

O que ia ele fazer ao baile, ao teatro, às reuniões alegres e brilhantes, com a expressão de tédio que anuvia-lhe o semblante? Por que procurava a sociedade para isolar-se no meio dela, e

¹³ Grifos nossos.

¹⁴ Grifos nossos.

¹⁵ Segundo informa Pedro Calmon: “Francisca – musa de José de Alencar – veio à luz [...], a 26 de maio de 1840” (CALMON, 1985, p. 46).

percorrer com o olhar distraído a gente elegante que se divertia ao toque da música?

Era um filósofo, um observador, um namorado que procurava atordoar-se?

Não sei; o mundo o julgava pelo que parecia, como um indivíduo pouco simpático, orgulhoso em excesso, suportável apenas pelo seu talento, de trato insípido.

Uma noite, em uma pequena reunião de família, achava-se uma linda e graciosa menina que apenas saía da infância. Era filha de uma das maiores inteligências de nosso país; herdara um raio do fogo sagrado, e desde a sua infância aprendera a admirar em seu pai esse esplendor da luz divina.

Por acaso achava-se nessa reunião o escritor de que falei; a menina com franqueza ingênua da inocência pediu a uma amiga que o apresentasse. Tinha lido os seus artigos; tinha sentido com eles; sorria e palpitara as chispas do espírito, e as emoções que desenhara sua pena. Teve a curiosidade de conhecê-lo.

Dos escritores de quem lera as obras, era o primeiro que via. Supôs, na sua ignorância, que um escritor era um homem diferente em tudo dos outros – falando só em versos; um livro vivo, abrindo as suas páginas brilhantes.

A sua amiga satisfizesse-lhe a curiosidade, e apresentou-lhe o moço. Ele respondeu ao sorriso que a menina lhe dirigiu com uma cortesia; moveu os lábios pronunciando uma palavra que não foi ouvida, e afastou-se como se houvera se despedido [em] vão.

A menina teve um despeito; mas as simpatias da infância são muito doces e puras para cederem à vaidade. O baile lembrava a crítica dos artigos; ela conservou a mesma [Aqui se interrompe o manuscrito]. (ALENCAR, [s/d])

Entretanto, se, no fragmento da crônica, por revelar caracteres íntimos que algo denunciavam a autoria do texto, a interpretação não permite ir além de meras conjecturas; no poema, com o sintomático título de “Desprezo”, as coisas mudam de figura. Em outras palavras, o eu lírico alencariano se revolta contra o insulto de uma “nobre dama”. E, com palavras duras, sentencia que não guardaria “Nem sombra [...] de tua imagem”, acreditando que, a despeito de “Quando a ruga da face anunciar-te/ Da velhice os amargos desenganos”, os versos em si, ainda assim, seriam lidos. Por isso, aumentando o tom incisivo do texto, reforçou a crença de que, quando o mundo procurar “algum vestígio/ Da mulher, que meus livros inspirava:”, “Ninguém se lembrará nem do teu nome”. Desse modo, como sabia que “O tempo não respeita a altiva fonte,/ A riqueza, o brasão, tudo consome:”, a vingança final do eu lírico seria coroada com a explicitação de um mais que profundo desprezo, pois, no último verso, chancelaria: “Mulher, no meu desprezo eu dou-te a glória”:

Est' alma que insultaste se revolta!
 Em sua viuvez, erma e vazia,
 Nem sombra guardará de tua imagem;
 Tanto amor que por ti ela sentia,
 Não há de lhe arrancar nem mais um canto,
 Que não seja apagado por meu pranto.

Como a flor a beleza em breve murcha:
 A tua há de murchar em poucos anos;
 Quando a ruga da face anunciar-te
 Da velhice os amargos desenganos;
 Quando de ti já todos esquecidos
 Nem te olharem; meus versos serão lidos.

Talvez um dia o mundo caprichoso
 Procure, nobre dama, algum vestígio
 Da mulher que meus livros inspirava:
 Não achará porém do teu fastígio
 Senão traços de lágrima perdida,
 Arcano de uma dor desconhecida.

O tempo não respeita a altiva fronte,
 A riqueza, o brasão, tudo consome:
 Um dia serás pó, e nada mais;
 Ninguém se lembrará nem do teu nome.
 Mas para que de ti reste a memória,
 Mulher, no meu desprezo eu dou-te a glória.
 (ALENCAR, 1960, p. 622-3)

Enfim, neste derradeiro poema, as referências à “riqueza” e ao “brasão”, que são consumidos pelo tempo, poderiam muito bem sugerir que, ao escrevê-lo, José de Alencar talvez ainda estivesse pensando na jovem Francisca Calmon Nogueira Vale da Gama e nos consequentes sofrimentos amorosos que o atormentaram por imprecisos momentos. Ao fim e ao cabo dessa história de amor que não deu certo, tendo ou não a ex-amada em mente, embora as circunstâncias apontem que sim, pode-se dizer que, vaticinado no próprio corpo do poema, o desejo de vingança literária do poeta Alencar contra aquela “nobre dama”, de fato, aconteceu.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Pirausta*. [s/l]: [s/e], [s/d].

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Organização de José Maria Vaz Pinto Coelho. São Paulo: Tipografia Alemã, 1874.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1893.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Organização de Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. IV, 1960.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Organização de João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena (folhetins inéditos)*. Estabelecimento de texto e introdução de Wilton José Marques. São Carlos: EDUFSCar, 2017.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, v. 3, 1958.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. III, 1994.

BLUTEAU, Rafael; SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário de língua portuguesa*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, v. 2, 1789.

CALMON, Pedro. *História de Minas e "memórias" de Nogueira da Gama*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, n. 75, 17 mar. 1855, p. 1.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de mulher*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GAMA, Visconde Nogueira da. *Minhas memórias*. Rio de Janeiro: Magalhães & Comp. Editores, 1893.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. n. 354, p. 1, 23 dez. 1877

LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, v. II, 1977.

MARTINS, Eduardo Vieira. Alencar e Nabuco. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v.19, n. 2, p. 15-32, 2010.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

NABUCO, Joaquim. *Um estadista do Império*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, v. II, 1997.

NETO, Lira. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar*. São Paulo: Globo, 2006.

PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Martins, 1942.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. São Paulo: Editora da UNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

Recebido em 27 de janeiro de 2021

Aprovado em 19 de agosto de 2021

Wilton José Marques é doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor titular de literatura brasileira e teoria literária do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Em 2011, recebeu o Prêmio Jabuti pelo livro *Gonçalves Dias: o poeta na contramão* (EDUFSCar, 2010). Posteriormente, publicou *O poeta do lá* (EDUFSCar, 2014), *O poeta sem livro e a pietà indígena* (Editora da Unicamp, 2015), e, mais recentemente, *Ao correr da pena (folhetins inéditos)*, de José de Alencar (EDUFSCar, 2017) e *Leituras oitocentistas* (EDUFSCar, 2019), coletânea, organizada com Franco Baptista Sandanello, em comemoração aos quinze anos do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos Oitocentistas (NEO/UFSCar). Bolsista de produtividade do CNPq. Contato: will@ufscar.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2559-9331>

LEITURA DE POEMAS: VARIEDADES

FÓSFORO ACESO – UM POEMA MINÚSCULO, UM POETA SAGAZ*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p49-62>

Maria Augusta Fonseca^I

RESUMO

Com foco na poesia de Oswald de Andrade, este exercício de leitura tem como propósito apresentar uma análise detida de um poema minúsculo do escritor e, por esse intermédio, explorar ainda a pertinência de seus questionamentos em relação à vanguarda de seu tempo.

ABSTRACT

Focusing on the poetry of Oswald de Andrade this reading exercise aims to present a detailed analysis of a tiny poem by the writer and through this intermediation further explore the relevance of his questions in relation to the avant-gard art of his time.

PALAVRAS-CHAVE:

Oswald de Andrade; Poesia; Humor.

KEYWORDS

Oswald de Andrade; Poetry; Humor.

* A expressão do título, “Fósforo aceso”, é emprestada de Davi Arrigucci Jr., que a usou em conversa telefônica com a A. (março, 2021), a propósito dos poemas breves de Oswald de Andrade.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

[...]
 O voo das sombras
 gira em torno de uma coluna
 sonora, o poema –
 luz de dentro

Fora

“Poema”, Francisco Alvim (2000)

Preâmbulo

Em “Novas dimensões da poesia”, palestra que Oswald de Andrade proferiu em 1949, o artista adverte sobre a confusão existente entre “sisudez” e “profundidade” com respeito à arte literária, retomando considerações feitas por ele, um ano antes, no Congresso de Poesia em São Paulo. Com isso em vista, argumenta que está

revidando a vaga afronta que é afirmar que a geração de 22 se fez na piada e permaneceu na polêmica. Ao contrário, muitos dos novos de hoje se apresentam com uma solenidade de última instância. E parecem ignorar que poesia é tudo: jogo, raiva, geometria, assombro, maldição e pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca. (ANDRADE, 1991a, p. 119)

Esse posicionamento do escritor é relevante para a presente leitura, centrada no poema de abertura de *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927)¹, composição sumária em que o título, atraído por um verso solto, possibilita a concepção do poema:²

¹ Foi consultada a edição fac-símile publicada pela Companhia das Letras em 2018 (ANDRADE, 2018). Na presente leitura o título da obra também será mencionado como *Primeiro caderno*. Na referida edição, a obra está acompanhada de um Caderno especial com textos críticos de Manuel da Costa Pinto e de Augusto de Campos. Com respeito à fortuna crítica da obra, ela está contida em textos breves de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Manuel da Costa Pinto, Raul Antelo, Roger Bastide, que foram registrados em publicações dispersas e na própria obra do autor. As referências ao poema em foco são ainda mais breves.

² Em “Uma poética da radicalidade” Haroldo de Campos observa a respeito dessa brevíssima composição: “eis aí o mais sintético poema da língua, tensão do músculo-linguagem,

amor
Humor

Esse poema minúsculo integra o conjunto de composições breves, libertas de pontuação e marcadas por diferentes usos da linguagem de expressão cotidiana. Tais características, diga-se, aproximam *Primeiro caderno*, não apenas cronologicamente, de outra produção de Oswald, *Pau Brasil* (1925), obra que é antecedida por um projeto poético inovador, o “Manifesto da Poesia *Pau Brasil*” (1924). Nesse livro, pela primeira vez em nossa literatura, configura-se um vivo diálogo entre a arte da palavra e o desenho (concebido na obra pelo traço de Tarsila do Amaral).³ Em relação aos poemas, se bem observarmos a grande quantidade de textos (literários, ou não) que irrigam *Pau Brasil*, veremos que a interlocução com a poesia breve está fundada em procedimentos artísticos da vanguarda europeia, dialogando por exemplo com Guillaume Apollinaire e Giuseppe Ungaretti. Este último poeta foi literalmente citado por Oswald no segmento final da obra, “Lóide brasileiro”, referido no título de um poema, *Cielo e mare*⁴. Parodicamente apropriado, uma vez que se trata de um poema jocoso, o poema tematiza futilidades do cotidiano a bordo de um navio, em oposição ao tom e ao tema, fulgurante e melancólico⁵, usado pelo poeta italiano na seguinte versão de 1917:

*Cielo e mare*⁶
M’illumino
d’immenso

elementarismo contundente, ginástica para a mente entorpecida no vago, obra-prima do óbvio e do imediato atirada à face rotunda da retórica” (CAMPOS, 2017, p. 274).

³ A propósito, nota-se que a capa, de autoria de Oswald de Andrade, estampa (ousadamente para a época) a bandeira do Brasil, colocada na posição vertical, com o lema substituído por *Pau Brasil*.

⁴ Título grafado com inicial maiúscula na 1ª. edição da obra, e com minúscula na 2ª. edição.

⁵ Talvez Oswald tenha se inteirado do poema, tanto no original como na tradução francesa, por obra de Apollinaire (tradutor de Ungaretti e um poeta que também nutriu reflexões de Oswald). Também provável conhecimento por revistas de circulação entre os modernistas, ou mesmo por informações do círculo de amigos vanguardistas, em Paris, onde Oswald esteve entre 1923 e 24.

⁶ Com respeito a *Cielo e mare*, além da assimilação direta do título do poema em *Pau Brasil*, Giuseppe Ungaretti atuou como soldado na trincheira italiana durante a Primeira Guerra Mundial. Primeira versão do poema *Cielo e mare*: “M’illumino/d’immenso/con un breve/ di sguardo”. Versão publicada num cartão postal, datado de *Santa Maria la Longa il 26 gennao 1917*. No mesmo ano o artista escreveu uma versão mais breve, “M’illumino/d’immenso”. O poeta mudou o título *Cielo e mare* para *Mattina*, em publicação de 1919. Preservou-o na edição de 1931. Devo as informações sobre esse poema de Ungaretti, aos professores Davi Arrigucci Jr., Raul Antelo e, principalmente, pelos detalhamentos que me foram repassados pelo prof. Roberto Vecchi, da Universidade de Bolonha. A todos, o meu agradecimento.

O modelo de composição brevíssima desse poema de Ungaretti será também mobilizado na fatura artística de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Ainda, a obra dará continuidade ao diálogo entre a arte da palavra e o desenho, desta vez com ilustrações Oswald de Andrade. Exceção feita à “capa de Tarsila”⁷. Seus desenhos, que acompanham os poemas, página a página, mimetizam linhas de contorno rudimentar, singelas, à feição de traçados infantis. O procedimento levou o sociólogo e crítico Roger Bastide a afirmar que seria possível “comparar esse caderno a certos quadros atuais [como escreve nos anos de 1940] que tentam ver a natureza através de uma alma de criança, e em especial à últimas tentativas de Volpi.”⁸

Embora o poema *amor* de Oswald de Andrade tenha recebido atenção de uma pequena fatia da crítica especializada, com explorações centradas em torno do campo semântico, os elementos formais, constitutivos do poema, como ritmo e sonoridade, não foram detalhadamente tratados, abrindo espaço para a presente leitura.⁹ E aqui, para examinar tais recursos que fundamentam o poema, e outros mais que adensam o fazer poético, toma-se como ponto de arranque uma lição de Antonio Candido:

ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício. (CANDIDO, 1985, p. 6)

Mas será que um poema tão breve e gaiato como *amor* demandaria grande esforço de leitura? Ou, será que tomado como uma simples piada seu sentido de superfície bastaria, dispensando assim uma avaliação estética mais detida? Aludindo à obra como um todo, na reedição fac-similar (Companhia das Letras, 2018), e ao poema aqui estudado, Manuel da Costa Pinto observa em “A infância do mau selvagem” que

em alguns poemas do *Primeiro caderno*, o procedimento da antífrase se explicita e desdobra formalmente – a começar pelo poema de abertura, que cria um choque semântico entre o título (“Amor”) e o verso composto de uma única palavra (“Humor”). Se o jogo paronomástico e visual desse “poema-de-uma-nota-só” (segundo o insight crítico poético de Augusto de Campos no

⁷ Sabe-se, por manuscritos guardados, que Tarsila tomou como referência um desenho esquematizado por Oswald.

⁸ Referências às “bandeirolas” de Alfredo Volpi, pintor que pertenceu ao “Grupo Santa Helena” na década de 1940 (BASTIDE, 1997, p. 70).

⁹ Sobre textos de apoio, confronte-se: *Na sala de aula* de Antonio Candido; *Esse ofício do verso* de Jorge Luís Borges; *O ser e o tempo da poesia* de Alfredo Bosi; *Na madrugada das formas poéticas* de Segismundo Spina; e “A versificação em língua portuguesa” de Manuel Bandeira.

ensaio que acompanha esta edição) antecipa procedimentos amplificados e sistematizados pelos concretos, [...]. (PINTO, 2018, p. 12)

Por aí se nota que o poema pede uma atenção mais amidiada.

Ver, ler, reler

Como *Primeiro caderno* contempla diálogos com o desenho, antes de examinar o poema *amor*, importa também fazer um breve comentário sobre a ilustração que o acompanha. Trata-se do desenho de um canhão que, nas linhas essenciais, figura particularmente o mencionado objeto bélico, arma potente usada na 1ª Guerra Mundial – talvez imagem retida na memória de uma foto de livro, clichê de jornal... A ilustração é composta por duas formas geométricas interligadas. Na parte inferior temos um círculo semiacabado, cruzado diametralmente por quatro linhas retas, para configurar o eixo da roda. Na parte superior, em continuidade, projeta-se uma forma retangular, no feitio de um cilindro imperfeito, apontado para o alto, a sugerir a direção dos disparos. Associado ao poema, o campo interpretativo se alarga. Seguindo, ainda a leitura de Manuel da Costa Pinto,

o poema adquire sentido ainda mais explosivo ou seminal (*et pour cause...*) quando relacionamos a potência expressiva da cópula símica *amor/humor* a polissemia visual do canhão fálico que o ilustra, ironizando assim o caráter ao mesmo tempo bélico e risível do amor, fragmentando pornograficamente o discurso amoroso. (IDEM, *ibidem*, p. 12)

Em complemento à simbologia fálica, o objeto erotizado contém ainda pequenos pontos irregulares, soltos no interior da roda do canhão, em referência direta aos resíduos de balas disparadas, mas facultando outras interpretações, uma vez que é um adulto quem manipula o desenho infantil. Desse modo, sentidos atrelados à função bélica da arma de fogo, destruidora, encravada no plano histórico, são transmutados no plano artístico como objeto erótico ensejado pelo adulto, sendo brinquedo infantil bélico-lúdico, representação explosiva do jogo amoroso, bem como imagem de rebentação poética, e, note-se, na contramão do louvor futurista à guerra em virtude do tom brincalhão assumido. De autonomia relativa, o desenho se articula com o poema no plano artístico.

Isso posto, se numa primeira avaliação o desenho e o poema se contradizem, em outra ordem, superando as aparências, prevalecerá entre eles a conexão simbólica. Assim, ampliando possibilidades interpretativas, vale retomar palavras de Roger Bastide, destacando a passagem em que

ele associa o *Caderno* de Oswald e seus desenhos a uma visão do nosso país jovem. Na sua interpretação, indaga se o melhor modo de descrever o Brasil não seria de fato “tomá-lo na sua alegria infantil”. No entender do crítico nessa obra “passa-se da infância sociológica de uma nação nova para uma infância individual, a de uma técnica do desenho ou da poesia.” E, no mesmo andamento, avalia o conjunto de *Primeiro caderno*, percebendo com acuidade que nessa obra “Oswald envolve sua poesia com encantadoras cantigas infantis, com divertimentos verbais e sonhos preguiçosos de moleque que se deita à sombra quente das palmeiras...” (BASTIDE, 1997, p. 70). Por outro ângulo, na esteira da brevidade, também problematizando a obra e o poema, Raul Antelo (1990) escreveu que “o marco do texto mínimo (as condições que permitem a deriva paronomásica) funciona, alternada e simultaneamente, como condição de possibilidade da tradição utópica (esse oxímoron...) abrindo a historicidade dessa construção ao leque infinito dos mundos possíveis” (p. 8). E, nas suas conjecturas de feições comparativas, Antelo recortou exemplarmente um fragmento de Adorno sobre *Mahagonny*, afirmando que “o olhar oblíquo infantil se transforma em uma via de desencantamento da ordem capitalista, diluída em sua concretude histórica imediata” (*apud IDEM, ibidem*, p. 11).

As leituras destacadas servem aqui para acionar questões, ajudando a nutrir esta análise interpretativa do poema, nele buscando esmiuçar elementos do fazer artístico. A começar pela descrição dos elementos externos, temos a raridade de um poema composto por um único verso, “Humor”, ao qual se junta o título, *amor*¹⁰ (como já mencionado, com grafia em caixa baixa). Os dois termos se unem para formar a estrofe. Essa subversão de regras leva a inquirir, primeiramente, sobre o título, que no poema assume uma dupla função. O termo “amor”, escolhido pelo “aluno de poesia”, sabe-se, tem um peso simbólico significativo nas convenções poéticas, desde longa data, associado ao sublime. Por isso, chama a atenção o fato de estar atrelado ao termo “humor”, elemento vocabular estranho ao aparato simbólico da tradição poética. Mas é por essa escolha que o artista estabelece uma relação inesperada, e ao mesmo tempo lúdica, entre título e verso. A subversão de paradigma, provocada pelo rebaixamento de um tema elevado, inclui por um viés jocoso o conhecido mito de Eros-Amor (filho de Afrodite e Ares). Ao ser “desentronizado” desse modo, o título-tema acaba por suscitar outras possibilidades de leitura, como se verá adiante.

Esse poema minúsculo, afeiçoado a reminiscências de um bê-á-bá (*Primeiro caderno*), está contido em apenas duas palavras selecionadas e

¹⁰ O verso grafado com inicial maiúscula contrasta com o título, registrado com inicial minúscula na segunda edição da obra, à feição de e.e.cummings, poeta mencionado por Augusto de Campos.

recompostas pelo sujeito poético, o “aluno de poesia”. Como o verso forjado é um monóstico dissilábico, que sozinho não se sustenta como poema, o impasse foi resolvido por uma mudança de função, possível pela força poética represada no título, para assim constituir uma estrofe antitética. Ardiloso e brincalhão, o recurso estranha a própria conceituação de poema. Nesse caso, numa visão mais óbvia, pode-se dizer que o artista concebeu com o gracejo um “poema-piada”. A propósito do poema breve assumido pelos modernistas, Mário de Andrade escreveu em *A escrava que não é Isaura*:

Nossa poesia é resumo. Essência, substracto.

Vários poetas voltam às vezes aos minúsculo cantacilhos do século 15. Porém amétricos. Picabia tem várias poesias dísticas. Mas creio que Apollinaire levou para o túmulo a cintura de ouro com o monístico [sic] de “Alcools”. (ANDRADE, 2010, p. 65)¹¹

Mas, se o intuito é fazer uma avaliação um tanto mais apurada, o exame requer outros cuidados. E nesse exercício, então, começamos pela etiqueta que distingue o título, “amor”. No sentido comum, esse vocábulo significa intensidade de sentimento, afeição profunda, de valor universal, embora de compreensão flutuante e variada ao longo do tempo, em diferentes lugares. Não é demais lembrar, num parêntese, que a divisa da bandeira brasileira deriva, de forma abreviada, de um lema do positivista Augusto Comte¹²: “O Amor por princípio; a Ordem por base; o Progresso por fim”, traço de rigidez autoritária que não passou despercebido de Oswald. Dois anos antes de publicar *Primeiro Caderno*, o próprio escritor projetou a capa de seu livro de poemas, *Pau Brasil*, colocando a bandeira em posição invertida e subvertendo o lema pátrio ao substituí-lo pelo título da obra. A articulação do tema pode ser tomada de uma perspectiva pessoal, integrando um processo de criação basculante. Este sentimento humano profundo, intimamente ligado à tradição da poesia, passa de Safo, Catulo e Apuleio, a textos bíblicos e à lírica trovadoresca (cantigas de amor cortês, ou de amigo), seguindo depois de Petrarca a Camões a consolidar um longo e dinâmico caminho. O tema encampa amor carnal, sensual, filial, religioso, alcançando o *spleen* amoroso dos românticos que, na literatura brasileira deságua, por exemplo, em “Amor e medo”, poema de Casimiro de Abreu que, anos mais tarde, foi abordado por Mário de Andrade num ensaio de mesmo nome. No caso do tratamento irreverente do tema, levado a cabo por Oswald de Andrade, e imantando “amor” a “humor”, o jogo antitético parece desautorizar convenções sedimentadas.

¹¹. Obra dedicada por Mário “A Osvaldo de Andrade”. Finalizado em novembro de 1924, o texto só foi publicado em 1926.

¹² Agradeço a Laura Rivas Gagliardi, a referência ao lema de Augusto Comte.

Desta perspectiva, considera-se que a junção de um termo consagrado da tradição poética (amor) com outro de feição a-poética (humor) intensifica o “choque semântico”, do qual resulta um poema-oxímoro.

Nesse conjunto, ainda, não pode passar despercebido uma pequena, mas significativa alteração, feita no título, que na segunda edição obra (em vida do Autor) passou a ser grafado com inicial minúscula, conforme se lê em *Poesias Reunidas O. Andrade* (1945). Tal alteração ressalta, em mais um elemento, a perda de força “aurática” do tema-título, mantido em tensão com o único verso do poema. Vamos a ele.

O verso propriamente dito, “Humor”¹³, formado por um termo a-poético, potencia o timbre irreverente, característico dos procedimentos artísticos modernistas. O sentido jocoso, que desestabiliza a relação entre os termos, merece atenção, uma vez mais implicando perguntar se a conexão entre eles resulta apenas em um “poema-piada”, ou se o vínculo tornou o terreno mais fértil. Certamente é preciso sondar e apurar procedimentos. À primeira vista, observa-se que as duas palavras, mesmo aproximadas pela disposição na página, estão livres entre si por falta de articulações sintáticas e marcas de pontuação, assim definindo um exercício poético de caráter vanguardista. E embora siga um caminho próprio, o poeta certamente acata certas premissas tanto do *Manifesto técnico da literatura futurista* (1912), de F. T. Marinetti, como da ousada poesia breve e não pontuada de um Guillaume Apollinaire (*Calligrammes*, 1917), ou do já mencionado Ungaretti, ou mesmo das experiências fecundas de Blaise Cendrars (*Feuilles de route*, 1924), entre os exemplos.

Nessa busca de caminhos da fatura estética, enveredando pelo aprendizado do “aluno de poesia” no exercício da versificação, indaga-se primeiramente sobre o ritmo, elemento estruturante do poema. A começar pelo verso-título, nota-se a escolha de um dissílabo oxítono, constituído por uma sílaba fraca e uma forte (*a-mor*). E, aqui, cabe considerar, nos moldes da língua portuguesa, que embora a notação silábica seja a de intensidade, não se despreza no verso a possibilidade de nele constataremos resíduos característicos da medida quantitativa da tradição greco-latina, observada, em nova ordem e ambiguidade por muitos poetas da era moderna, na esteira de Shakespeare. Se assim aferido, no vocábulo *amor* pode ser identificada a unidade rítmica composta por uma sílaba breve e outra longa, formando um pé conhecido como *iambo* (ou *jambo*). Quanto ao verso propriamente dito, que corresponde ao monóstico “Humor”, também um dissílabo oxítono, nota-se nele a ocorrência da mesma célula

¹³ Visto no âmbito da fisiologia médica pode ser designativo do líquido secretado pelo corpo, envolvendo tanto condições físicas como mentais. Na Antiguidade significava a concentração de quatro humores sujeitos a variações e instabilidades. Do século XIX em diante, associou-se ao termo um sentido mais alargado, da fina inflexão irônica da fleugma inglesa ao espírito cômico de muitos matizes.

métrica do primeiro termo, tanto incorporando o ritmo fraco-forte, como acolhendo o ritmo formado pelo grupo silábico breve-longa, que resulta na paridade rítmica formada pelos dois iambs.

Aspectos desse recurso poético primário foram tratados por João Ângelo Oliva Neto em “Riso invectivo vs riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira” (2003). Em seu estudo, Oliva registra que entre os “gêneros risíveis da poesia, o iambo grego é a mais antiga abordagem teórica que faz oposição “sério” e “baixo””. Essa forma primitiva, em outro tempo e em outro registro linguístico, como se constata, intencionalmente ou não, foi assimilada no brevíssimo poema de Oswald. O procedimento permite pensar numa convergência de propósitos do “aluno de poesia”, contemplando a retomada de um fundamento poético, sedimentado em um gênero primitivo, guardando na sua matriz o sentido do riso. Fora isso, a alternância rítmica – tá tum / tá tum – marca ainda o ritmo de passos, pelo qual se principia a caminhada, bem como sugere a alternância rítmica próxima à do batimento cardíaco. Como os campos relacionais levam ao começo do aprendizado poético e ao encontro amoroso, associados ao nascimento do poema por um novo processo de criação, o efeito conjunto é variado e paradoxal. Dessa perspectiva o poema se afeiçoa ao tom jocoso, mas emanado de um procedimento rítmico que o astuto poeta fiska de antiga tradição literária. Isso permite pensar que o poema embute uma trama mais complexa, convertendo em substância poética uma variedade maior de questões. Assim, à feição de um nascedouro, o poema entra em sintonia com seus elementos significativos, pondo em movimento um expressivo aparato de procedimentos artísticos, seja tensionando o ritmo, seja desarticulando e dissolvendo a própria concepção de estrofe, além de aproximar com irreverência palavras que aparentemente se estranham, mas que assumem novas significações na interação poética.

Os recursos levam água para o moinho do humor, centrado na exploração paródica do motivo amoroso, como uma alusão provocativa aos nossos poetas românticos, a quem seus pares de 22 se opuseram, por contraste ostensivo no tratamento do tom e do tema. Concebido deste modo, o exemplo evidencia a “desentronização” do *topos* amoroso, abalando concepções petrificadas ao reverter sentidos e transformá-lo num fato poético dinâmico.¹⁴ Tais manifestações assimiladas na formulação do poema de Oswald também agitam os campos de experimentações modernistas.

Associado ao ritmo em mais um recurso artístico, temos a exploração dos elementos sonoros, a começar pelo sistema de rimas acionado no poema. A equivalência sonora no final dos versos é um recurso que remonta à tradição medieval trovadoresca, sendo um elemento variado e

¹⁴ A propósito do tema, ler: Yuri Tyniánov, “Fato literário” (2020).

fecundo na versificação em língua portuguesa (cf. SPINA, 1991). No poema em foco, observa-se que seus dois únicos vocábulos possuem a mesma terminação (-*mor*), formando, por conseguinte, um paralelismo sonoro, que ainda responde por um paralelismo de ideia, embora conflitante: *amor*/Humor. Nesse universo sonoro paralelístico, em que a duplicação das consoantes **m** e **r**, nos dois termos, expõe marcas singelas do campo aliterativo, aloja-se uma rima rara na poesia brasileira: a rima com consoante de apoio.¹⁵ Com a utilização do recurso Oswald secunda de modo risível o poeta de *Carnaval* (1919), replicando em síntese a caçoadá ao parnasianismo (mas não apenas) que Manuel Bandeira perpetrou no poema *Os sapos* (aliás, lido sob vaias na Semana de Arte Moderna):

[...]
O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.
[...]. (BANDEIRA, 1974, p. 51)

Em mais um lance de ofício, então, Oswald de Andrade desconcerta a leitura fácil, confirmando em seu poema a precedência dada ao fazer.

Outros pequenos detalhes do aparato sonoro emergem, confirmando sutilezas do tecido poético. Exemplo disso é a polarização estabelecida entre as vogais iniciais dos dois termos do poema. Em “amor”, destaca-se a vogal inicial (**a-**) primeira letra de nosso alfabeto, por um som aberto. No segundo, a vogal **u-**, de som fechado (sem conotação lúgubre), situada no extremo oposto da fieira de vogais, difere ainda da primeira porque apoiada na letra **h**. Como na língua portuguesa essa letra não é pronunciada, quando inicial, o som dominante é o da vogal. No caso, a dessemelhança sonora expõe também a divergência entre expressão oral e escrita, concentrando no poema um quadro de semelhanças (rítmicas e rímicas) e dessemelhanças (na grafia, na sonoridade e no sentido das palavras), mostrando pelos detalhes que o poema oculta um conjunto de questões conflitantes e contraditórias que, pela forja dúbia do riso, aviva múltiplos usos da língua. Com respeito a artimanhas da oralidade o escritor se manifestou em “Objeto e fim da presente obra” (primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande*, divulgado em 1926, e descartado na edição da obra). Na passagem onde afirma que “o material da literatura é a língua”, Oswald pinça com humor uma ambiguidade paronomástica, visando distinguir campo fático e campo ficcional: “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve” (ANDRADE, 1991b, p. 45).

¹⁵ “Na língua francesa costumavam os poetas rimar também a consoante anterior à vogal tônica e é chamada *rima com consoante de apoio*” (BANDEIRA, 1997, p. 533).

Uma vez expostos tais procedimentos¹⁶ de base do poema, no ardil do “aluno de poesia”, dado o modo de ser explicativo do poema, suspeita-se haver ainda um sujeito oculto. Nessa linha hipotética, a estrofe ocultaria também o predicado verbal, elipse que concorre para multiplicar sentidos, implicando em outros movimentos do fazer artístico. Seguindo nessa direção podemos divisar uma declaração do sujeito poético de que “amor [é] Humor” – conexão possível de se estabelecer entre os dois versos. A hipótese aventada leva à ocultação do verbo ser, que é um verbo de ligação. Visto assim, a elipse verbal emerge no poema como figura estilística, que se realiza no plano sintático, atuando como uma chave relevante para a compreensão do poema. A omissão detectada no enunciado, e subentendida no contexto, reforça e amplia seu potencial de significações, porque atua como elo entre os dois termos da estrofe, a confirmar com Adorno que “sem unidade na linguagem nada existiria senão natura difusa” (ADORNO, 1991, p. 106).

Nesse poema enxuto, que oculta e revela, despista e brinca, ao mesmo tempo, concerta-se mais uma questão, se entendermos que o título, de natureza poética,¹⁷ é o elemento que atrai o verso, a-poético, para consumir o fato estético. Esse encontro de termos de naturezas diferentes mobiliza procedimentos dinâmicos no poema, desestabilizando o estanque binarismo entre ser e parecer.¹⁸ Desse modo, a inversão de sentido do termo “amor”, que compulsa um tema filiado ao sublime na tradição poética, apresenta-se na formulação de Oswald de Andrade por um paradoxo que inscreve o amor numa concepção móvel de humor. Este último termo, substantivo masculino de carga semântica ambígua, parece implicar também um elemento de natureza fisiológica (fluido corporal cambiante), pondo em tensão o sentido mais evidente de estado de espírito jocoso, no melhor estilo bakhtiniano, reforçando a fusão ambivalente do tom sério-cômico que preside o poema. De acordo com Johan Huizinga, em *Homo ludens*, “o que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma” (HUIZINGA, 2010. p. 149). Nesse entender, será que no quadro da literatura brasileira, em que se inscreve *Primeiro caderno*, o poema “amor/Humor” não se incluiria em certa visão cômica, com liames na tradição do

¹⁶ Nesse jogo de intenções e de subentendidos vale destacar a grafia do vocábulo “Humor”, como mais um elemento significativo no poema, considerando nesse jogo amoroso uma suposta relação mulher/homem. Se este último se insinua no poema pela presença da letra “H”, em inicial maiúscula, ele se distingue do primeiro termo, que contém um número menor de sílabas, mas é de eficiência poética. Talvez nesse uso se possa vislumbrar um resquício de domínio masculino, pesando em desfavor do poeta.

¹⁷ Entre os sentidos do termo, temos: amor cortês, platônico, lúdico, erótico, religioso, fraterno, filial, todos consagrados na tradição literária.

¹⁸ Questão discutida por Antonio Candido no prefácio ao livro *Na sala de aula*.

riso, na qual se inscreve *Memórias de um sargento de milícias*? (CANDIDO, 1993) Ou seja, se passarmos da ficção de Manuel Antônio de Almeida para a poesia oswaldiana será que “amor/ Humor” não poderia estar filiado àquela linhagem subversiva do riso, resumida de modo burlesco na relação amorosa que resultará no nascimento de Leonardo Pataca, “filho de uma piscadela e de um beliscão”?

Se de outra parte, porém, levarmos em conta a inserção do poeta em seu tempo – e nisso considerando o caráter negativo que habita o riso da modernidade (ANTELO, 1990) – não se pode descartar que esse poema fragmentado (de frágil sintaxe aparente) seja também índice de uma crise, que ultrapassa as barreiras do poema, e ao mesmo tempo é por ele assimilada.

A propósito do texto fragmentário, vale mencionar uma passagem de Antonio Candido em “Romantismo., negatividade, modernidade”, por uma significativa distinção entre “texto mínimo” e “fragmento”, explicando: “Este último se configura quando o texto suprime voluntariamente segmentos que deveriam ser incorporados ao discurso para constituir uma expressão organicamente composta por começo, meio e fim” (CANDIDO, 2010, p. 69). Valendo-se de uma “definição luminosa” de Ungaretti sobre a poesia fragmentária, Candido assinala que o poeta italiano “chegou a compor poemas de um verso só, dando como exemplo *“Una colomba:/ D'altri diluvi una colomba ascolto”*” (IDEM, *ibidem*, p. 69). O crítico afiança, ainda, que esse procedimento formal, “viria a constituir um dos modos de expressão mais importantes a partir das vanguardas do século XX. Certos autores contemporâneos só se realizaram bem por meio dele, como Oswald de Andrade no Brasil” (IDEM, *ibidem*, pp. 69-70). Nesse entender, o poema de abertura do *Primeiro caderno* pode tensionar nessa duplicidade o potencial da própria dissolução poética. Não por acaso os restos de munição, soltos na roda do desenho infantil, repercutem simbolicamente movimentos indiciários de destruição, permitindo ler as palavras soltas também como estilhaços de poema, pulverizados em título e verso. Nesse caso, a sobrevivência se dá pela capacidade (crítica) do sujeito poético de também rir de si mesmo. Com isso, a desagregação assimilada como sintoma de crise sistêmica é sintoma de questionamentos do artista que ultrapassam os limites dessa obra publicada em 1927. Por esse tempo, diga-se, Oswald já avançava na redação de *Serafim Ponte Grande* (que concluiu em 1929), obra demolidora do ponto de vista estético e ideológico, em que o artista intensifica a voltagem satírica direcionada para o sistema patriarcal opressor, que Oswald já colocava em xeque. As questões que presidem *Serafim Ponte Grande* ecoam no “Manifesto Antropófago”, publicado em 1928, em que o subtexto temático contrapontístico e metafórico seria uma sociedade livre de amarras, instituída com base no “Matriarcado de Pindorama”. A proposta

desafiante, é orientada no “Manifesto Antropófago” por uma indagação sério-cômica: “*Tupi or not tupi that is the question*”. Essa paródia emblemática de uma fala do príncipe Hamlet, forjada em pentâmetro iâmbico, nutre a formulação de Oswald contra os princípios de dominação, como aqueles figurados por Shakespeare que parodiam o reino podre da “Dinamarca”. E isso sem falar, ainda, na própria expulsão da língua do colonizador português, substituída na expressividade pela transliteração de um termo da língua geral, já incorporado ao nosso cotidiano, e reverberando a dúvida do artista na devoração da literatura alheia, jocosamente mantendo a expressão no original inglês.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad. de Celeste A. Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Oswald de. “Novas dimensões da poesia”. In: *Estética e política*. Org. de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1991a, p. 106-19.
- ANDRADE, Oswald de. “Objeto e fim da presente obra”. In: *Estética e política*. Org. de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1991b, p. 44-5.
- ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Edição fac-similar. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ANTELO, Raul. “Prefácio”. In: ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1990, p. 7-14.
- BAKHTINE, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- BANDEIRA, Manuel. “A versificação em língua portuguesa”. In: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 533-557.
- BANDEIRA, Manuel. “Carnaval” (1919) In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 49-76.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp: Duas Cidades, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 239-298.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. "Romantismo., negatividade, modernidade". In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 63-70.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OLIVA NETO, João Ângelo. "Riso invectivo vs riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira". *Letras Clássicas*. São Paulo, n. 7, p. 79-98, 2003.

PINTO, Manuel da Costa. "A infância do mau selvagem". In: *Sobre o Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Caderno especial que acompanha a edição fac-similar da obra. Coordenação editorial de Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 7-14.

SPINA, Segismundo. "Introdução". In: *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 17-79

TYNIÁNOV, Yuri. "Fato literário". Trad. de David Gomiero Molina. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 31, p. 54-75, jan-jun 2020, p. 54-75.

Recebido em 1 de agosto de 2021

Aprovado em 18 de agosto de 2021

Maria Augusta Bernardes Fonseca (Maria Augusta Fonseca) é professora livre-docente sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Entre suas publicações estão: *Palhaço da burguesia – Serafim Ponte Grande e o universo circense* (1979), *Oswald de Andrade – Biografia* (1990) [2ª edição revista e aumentada (2008)]. Organizadora, em parceria com Roberto Schwarz, de *Antonio Candido 100 anos* (2018). Contato: mabfonseca@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

POEMA EXTRAÍDO DE ROMANCE EXPERIMENTAL: JOÃO MIRAMAR LÍRICO E OLIGÁRQUICO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p63-74>

Homero Vizeu Araújo¹

RESUMO

Análise e comentário do poema “Indiferença”, que vem a ser um curto capítulo do romance experimental *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Aqui se trata de avaliar os procedimentos formais e retóricos elaborados no texto em relação com a experiência histórica da então próspera oligarquia paulista exportadora de café.

PALAVRAS-CHAVE:

Poesia; Forma literária;
Processo social; Oligarquia;
São Paulo.

RESUMEN

Análisis y comentario del poema “Indiferença”, en verdad un corto capítulo de la novela experimental *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Aquí se trata de evaluar los procedimientos formales y retóricos elaborados en el texto en relación con la experiencia histórica de la entonces próspera oligarquía paulista exportadora de café.

PALABRAS CLAVE

Poesía; Forma literaria; Proceso social; Oligarquía; São Paulo.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

Carlos Drummond de Andrade, "Explicação"

Ê bumba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba iê iê iê
É a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala
No Canecão, na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Super poder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade, jardim

Torquato Neto e Gilberto Gil, "Geleia Geral"

Memórias sentimentais de João Miramar, publicado em 1924, de Oswald de Andrade, consiste, apesar do experimentalismo formal e do arrojo narrativo, em um romance de formação, uma narrativa em que um protagonista, submetido a vicissitudes várias, caminha da infância até sua maturidade de acordo com a trajetória dos jovens burgueses brasileiros

de sua época: estudos, viagem à Europa, aventuras eróticas e sentimentais, casamento, negócios, alguma atividade literária, etc. O tratamento “nervoso no estilo”, como fica registrado ironicamente no fim do livro, pouco altera as evidências de que João Miramar segue uma linha de vida pautada por padrões sociais (e paulistas) bem definidos, permitindo-se por volta dos 30 anos um balanço que vem a ser a obra em causa. O experimento de Oswald também agrega humor agressivo e ironia pesada, o que é razoavelmente explícito mesmo para um leitor com dificuldades para atravessar as elipses e fragmentos que trabalham os curtos capítulos. Na trajetória miramarina, este capítulo/poema 52. *Indiferença* ocupa posição estratégica, antecedendo imediatamente o embarque de volta ao Brasil depois da viagem juvenil mais ou menos convencional pela Europa (Munique, Milão, Roma, os Alpes, Londres e, por fim, Paris). Em Paris, há a clássica visita a Pigalle e Montmartre, com seus cabarés e boemia, depois uma escapada para conferir a festa de 14 de julho e, na sequência, chegamos ao capítulo 52.

52. INDIFERENÇA

Montmartre
E os moinhos do frio
As escadas atiram almas ao jazz de pernas nuas

Meus olhos vão buscando lembranças
Como gravatas achadas

Nostalgias brasileiras
São moscas na sopa de meus itinerários
São Paulo de bondes amarelos E romantismos sob árvores
noctâmbulas

Os portos de meu país são bananas negras
Sob palmeiras
Os poetas de meu país são negros
Sob bananeiras
As bananeiras de meu país
São palmas calmas
Braços de abraços desterrados que assobiam
E saias engomadas
O ring das riquezas

Brutalidade jardim
Aclimação

Rue de La Paix
Meus olhos vão buscando gravatas
Como lembranças achadas.
(ANDRADE, 1990, p. 61)

O título pode indicar certo dandismo de filho de família chique em Paris que se vê obrigado a retornar ao país exótico e atrasado. Por que esta pressa no retorno? A Paris aqui, depois de referência um tanto turística, irônica e com toque de leviandade a 14 de julho, é a do bairro boêmio, Montmartre. O registro de Picasso, Satie e João (sic) Cocteau já havia sido feito no minicapítulo “51. 14 de julho”. Os moinhos do frio parece uma referência nem tão secreta ao Moulin Rouge, cabaret lendário, embora o frio não compareça no julho europeu, em que Miramar transita em pleno verão. O último verso da estrofe enfatiza a orientação sexual e vanguardista, com escadas lançando almas ao jazz de pernas nuas. Jazz, anterior à Primeira Guerra em Paris, é assunto de vanguarda, restrito a grupos restritos e com tendências democráticas, a valorizar a música negra norte-americana. Depois de dois versos curtos, o terceiro verso é longo com assonâncias em “a” e um jogo semântico de impacto visual em que escadas, concretas e atuantes, atuam sobre almas que tem acesso ao jazz que inclui pernas nuas. No contexto, um jazz de mulheres acessíveis ou bailarinas, mas a prostituição é também um atrativo em Montmartre e talvez seja insinuada (Moulin Rouge etc.).

A seguir há o pronome em primeira pessoa neste poema em que o eu lírico/narrador é onipresente na construção, mas discreto em suas marcas morfológicas: “Meus olhos vão buscando...” é frase crucial que se repetirá alterada no encerramento da peça, com olhos que buscam lembranças em contraste com gravatas. A leitura linear seria de que a topada com as gravatas deflagra as lembranças brasileiras que virão enunciadas em breve. Pode ser um momento que prepara o embarque, com gravatas sendo colocadas na mala, mas o charme deste indiferente João Miramar se prende aos lances arbitrários da consciência; as gravatas podem ser só o adereço necessário para sair do quarto e flunar mais um tanto pela doce ville antes da viagem de retorno ao Brasil, que é enunciada abruptamente no próximo minicapítulo, “53. Calmaria descrita por Homero”.

As nostalgias, assim mesmo no plural, são moscas na sopa da viagem do jovem e irônico oligarca, cujos sentimentos sobre a pátria oscilam entre saudade, afeto e a repugnância que impedem o bom andamento pelos itinerários. A viagem pela Europa está chegando ao fim e em Paris, quase tomando o navio de volta, Miramar, depois de procurar as lembranças, enuncia São Paulo, que até poderia ser o estado, mas a ênfase vai para os bondes amarelos que são da capital. Os bondes são também, no quadro, uma inovação de algum impacto, mas a referência à cor não deixa de ser um registro local com um leve sabor caipira. A cor dos bondes ou do metrô de Paris não é anotada, salvo engano. Os desfecho com romantismos, no plural, como nostalgias e moscas, acena para o século XIX, Álvares de Azevedo, rubrica escolar com romantismo

dividido por gerações, etc., sem falar no torcicolo cultural de quem aturava a vida na pacata cidade mas gostaria de retornar a Paris sem jamais lá ter estado. Já Miramar, vanguardista instalado em Paris, se permite a condescendência de romantismos enunciados à distância e devidamente inserido na paisagem amena das árvores noctâmbulas. Na impossibilidade das árvores se deslocarem, a piada parece incidir de novo sobre os românticos que frequentavam a cidade - em particular a faculdade de direito - e que percorriam as ruas e praças à noite. A seu modo é uma canção de exílio que é anunciada pelo primeiro verso: Nostalgias brasileiras.

Ao comentar o papel da viagem na imaginação de Oswald de Andrade, Antonio Candido cita o trecho e o aproxima da experiência romântica brasileira inicial.

No entanto, estando longe sente que:

“Nostalgias brasileiras

São moscas na sopa de meus itinerários”

Isto, é claro, porque a viagem era também um meio de conhecer e sentir o Brasil, sempre presente, transfigurado pela distância. Por isso, há nele pouco dos famosos *exilés* norte-americanos, seus contemporâneos na França, e muito dos estudantes fluminenses que no decênio de 1830 fundaram em Paris a revista *Niterói* e de lá entenderam melhor o que a nossa literatura precisava.

Daí, na sua obra, certa reversibilidade Brasil-Europa, que esclarece o sentido da viagem como experiência do espírito e do sentimento nacional.(...)

A viagem para ele foi isto: translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas. E o seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante: rotação das palavras sobre si mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. Estilo de viajante, impaciente em face das empresas demoradas; grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou o seu “estilo telegráfico”. (CANDIDO, 1995b, p. 62-3)

A estrofe seguinte reelabora a célebre canção de Gonçalves Dias abusando da condescendência e autoironia. A meu ver é o momento mais venenoso do poema. A sintaxe banal das três frases nominais definem mais do que descrevem, com seu tal coisa é tal coisa, mas o efeito de autoexposição da pose distanciada é devastador, embora enunciado com complacência, ou talvez justamente por constituir complacência. Os portos que são bananas negras sob palmeiras estabelecem a rima óbvia, de ressonância do vegetal patriótico gonçalvino, que vai ecoar nas duas bananeiras que comparecem a seguir. Só este acúmulo de trópico entre

palmeira e bananeira já define a fórmula de cromo exótico que aqui é parodiado mas não propriamente desqualificado, como se o poeta chique no seu doce exílio europeu/parisiense piscasse o olho para a cordialidade brasileira.

Forçando um pouco a nota, a fórmula simples e repetida (os portos são, os poetas são, etc.) vira enfática e afirma o pitoresco da cena em espírito daquele ufanismo crítico anotado por Roberto Schwarz: o poeta/narrador cosmopolita afirma seu país vistoso e simples mobilizando arsenal vanguardista acumulado para atacar as complexidades da civilização burguesa. João Miramar, que não se confunde necessariamente com Oswald de Andrade, opera o contraste transatlântico que permite denunciar as moscas na sopa sem renunciar ao encanto dos bondes amarelos de sua província, assim como remeter ao legado escravista com ressonâncias plásticas de piada (bananas negras, negros sob bananeiras, etc.). É um procedimento de notável impacto em que o complexo de inferioridade brasileiro oferece uma versão entre simpática e abusada de seu país para por em causa as pretensões europeias de superioridade, às quais faltariam impacto, simplicidade, ingenuidade e mesmo lirismo.

O olhar de longe associa os portos do país a bananas negras (podres?) sob palmeiras, o que tem um quê de ameno nonsense, com um pé no absurdo do acúmulo de índices vegetais. Bananas negras acumuladas sob palmeiras? A seguir vem uma alusão à poesia oral ou à música popular com a cena em que poeta é negro sob bananeira, na medida em que no país o acesso à educação formal ainda era privilégio quase de brancos. Depois deste entrevero elitista e irônico em cujo centro figura o personagem negro, há um efeito notável que envia para o abstrato de palmas calmas com braços de abraços desterrados que assobiam. Pela alteração da consoante inicial, o contraste entre palmas calmas revela almas, mas a possível abstração de alma é desdita pelo efeito seguinte: braços de abraços, que traz o corpo para cena embora a frase retorne a certa abstração no adjetivo desterrado, seguido porém pela associação concreta com o assovio. Há eco de novo do exílio em abraços desterrados, claro, mas acho que o conjunto da frase é sensorial e afetivo na articulação ousada de palmas, calmas (almas), braços e abraços. Uma ternura em que o contato físico é referido, reelaborado.

O abasileiramento torna-se crucial nas saias engomadas sucedidas pelo ring das riquezas, com o agravante da aliteração refinada ring/riqueza, embora o contraste entre o formalismo provinciano e feminino das saias e a disputa que tende ao informal do ring das riquezas seja um tanto banal, não obstante a força da expressão. Força que depende, em algum grau, do hábito antigo e colonial da goma nas saias contrastando o novo termo ring, que atualiza, no entanto, a disputa

colonial pela riqueza que é ainda mais antiga que a goma das saias. Mais uma vez Miramar obtém o efeito que saúda o atraso enquanto dá nome moderno para o antigo. A estrofe seguinte não passa de duas linhas, três adjetivos oscilando entre abstrato de brutalidade, o concreto jardim, abstrato aclimatação, que também é palavra de entrada recente no idioma.

Parece-me evidente que o contraste voltou agora em chave semântica mais nítida entre brutalidade e jardim, que enfatiza aquele jogo entre saias amenas e ring feroz e, num comentário sucinto sobre o Brasil, induz associações que são da ordem da acumulação primitiva na colônia ou da disposição para explorar e espoliar que é contemporânea de Miramar. Fica a critério do leitor, como é de se esperar em Oswald de Andrade, avaliar o que vai de elogio saudoso, de crítica falsa ingênua ou ainda dandismo caipira, em uma grade de posições entre elitistas e críticas insinuadas pela enunciado elíptico e experimental.

Os três últimos versos, com Rue de La Paix na abertura, têm algo de chave de ouro ao retomar, de forma invertida, a fórmula de gravatas e lembranças, o que torna o poema mais inteligível e sentencioso. Uma leitura maliciosa poderia definir certo vanguardismo parnasiano no resultado final, em que as referências a Paris, boemia, transgressão musical e sexual em Montmartre, etc. comporiam um bloco contratante com o país de poetas negros, bananeiras, palmeiras, brutalidade, jardim, caso não contassem com um arremate conformista e lírico de quem achou o Brasil na lembrança enquanto buscava gravatas. Fazer a pose lírico-sentenciosa-experimental-irônico-oligárquica constitui um método no conjunto de *Memórias sentimentais de João Miramar*, cujo narrador lírico contempla e mira a paisagem com otimismo irônico, proporcionado pela dinâmica acelerada de acumulação do café. O quanto este instigante capítulo/poema permite auferir os procedimentos de Oswald no restante do livro é que aceita debate, até onde alcanço. Por outro lado, antecipando alguma objeção sobre a análise estética e histórica que aqui tentamos fazer, valho-me da síntese precisa enunciada por Roberto Schwarz ao analisar a poesia pau-brasil:

Antes de prosseguir, não custa dizer que um poeta não melhora nem piora por dar forma literária à experiência de uma oligarquia: tudo está na consequência e na força elucidativa das suas composições. Não se trata de reduzir o trabalho artístico à origem social, mas de explicitar a capacidade dele de formalizar, explorar e levar ao limite revelador as virtualidades de uma condição histórico-prática; sem situar o poema na história, não há como ler a história compactada e potenciada dentro dele, a qual é o seu valor. Hoje todos sabemos que a hegemonia do café já não tinha futuro e terminou em 30, o que

naturalmente não atinge a poesia de Oswald, que está viva.
(SCHWARZ, 1987, p. 23)

Minha análise de “Indiferença” dialoga intensamente com as formulações e achados críticos de Schwarz em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, dos quais procuro extrair consequências para a avaliação de *Memórias sentimentais*. A premissa aqui é de um acúmulo crítico que permita levar adiante a discussão, que permanece algo morna em uma fortuna crítica relativamente escassa, se comparada, por exemplo, ao muito mais estudado *Macunaíma*, de Mario de Andrade. Mas não cabe também reclamar muito, uma vez que Oswald foi objeto da atenção de Antonio Candido e de Haroldo de Campos, duas autoridades de grande prestígio. O arsenal crítico de Haroldo de Campos foi e é crucial para avaliar o alcance do conjunto da obra de Oswald, seus textos estavam nas edições que repuseram a obra em circulação nos anos 60 e permanecem entre os mais relevantes. No ensaio clássico “Estouro e libertação”, Antonio Candido considera *Memórias sentimentais* um livro extraordinário, provavelmente o mais construído e elaborado de Oswald.⁷

Recalcado pelo catolicismo, o protesto estruge em Vinte-e-Dois, com o rompante iconoclástico da Semana de Arte Moderna e, sobretudo, as *Memórias*. Para alguns, esta é a obra-prima do autor; sou levado a crer que é a boa opinião.

Memórias sentimentais de João Miramar, além de ser um dos maiores livros de nossa literatura, é uma tentativa seríssima de estilo e narrativa, ao mesmo tempo que um primeiro esboço de sátira social. A burguesia endinheirada roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante. Miramar é um humorista *pince sans rire* que (como se diria naquele tempo) procura *kodakar* a vida imperturbavelmente, por meio de uma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. Graças a esta linguagem viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos, Oswald de Andrade consegue quase operar uma fusão da prosa com a poesia. (CANDIDO, 1995a, p. 51-2)

Vale notar que o crítico, nesta citação, nomeia Miramar enquanto humorista, o que equivale a considerá-lo o narrador em causa, cujo humor é invenção do autor Oswald. No ensaio citado anteriormente, Candido operou diferente, atribuindo a Oswald a disposição viajante abonada pela citação de Indiferença, o que leva a confundir autor e narrador Miramar. Meus argumentos na análise do minicapítulo/poema vão no sentido de diferenciar autor de personagem e discriminar as tensões e ambivalências que tornam denso e um tanto idiossincrático o perfil do jovem flâneur oligarca entre caipira saudoso e burguês

saudável, se o trocadilho não for excessivo. No conjunto da narrativa experimental, telegráfica, irônica, elíptica e falsa ingênua, Miramar pode exibir alguma cara de pau (*pince sans rire*) e garantir objetividade humorística para registrar os modos, trejeitos e excessos de sua classe (e parte da plebe subordinada) num romance que é razoavelmente linear, com começo, meio e fim.

Talvez o livro pudesse ser parafraseado de forma realista e quase banal. É o arrojo técnico da narrativa e a extraordinária criatividade linguística que rendem os efeitos que Candido saúda. A alta aposta de trabalho do autor Oswald rendeu forma literária que tende mesmo a denunciar e relativizar as piruetas mais óbvias do grande formulador da Antropofagia, isto é, o militante de manifestos que transitam com desfaçatez entre provocação libertária, charlatanice indulgente, retórica genial e devastadora, mais um tanto de macumba canibal para turista. Por sinal, o entusiasmo da vanguarda que considera João Miramar um Ulisses joyceano submetido à transluciferação mefistofáustica antropofágica, vamos combinar, é muito suspeito. A objeção aqui é aos momentos mais efusivos da avaliação de Haroldo de Campos, para quem a caracterização social de Miramar é quase irrelevante. Enfim, a premissa materialista incide na forma literária, com ênfase na fatura narrativa e verbal, para além das intenções e propostas do célebre Oswald de Andrade, por mais libertárias e inconformistas que fossem e de fato eram. A relativamente escassa bibliografia crítica sobre *Memórias sentimentais*, até onde vejo, deixa muito a desejar e muito trabalho por fazer.

O livro reelabora esteticamente a experiência da oligarquia paulista em que ousadia financeira, cosmopolitismo elitista, caipirismo deslumbrado, apelos eróticos desinibidos, para ficar no mínimo, são retrabalhados, contrastam, fundem-se, tentam síntese, etc. A ousadia temática e formal, de disposição satírica notável, não deixa de contar com amparo de certo otimismo cafeeiro desconcertante, numa aposta histórica que hoje soa eufórica e com um pé no disparate. Sem falar na caracterização coletiva variada que resulta em vazio espiritual, cacoetes convencionais e esterilidade apavorante, nas palavras do crítico. Mas este ambiente social e cultural atroz ou cômico rendeu algumas obras primas, entre elas estas *Memórias sentimentais*.

Tentei, mediante análise e paráfrase, expor uma parte da complexidade do livro, que se encontra cifrada em um trecho de grande interesse devido, entre outros aspectos, ao conjunto de imagens e ao andamento reflexivo e narrativo, inclusive do que revela do narrador/eu-lírico Miramar. Há contraste sensível entre este narrador determinado social e esteticamente e a perspectiva adotada na poesia pau-brasil, que tende a ser mais abstrata e distanciada. Os trejeitos e o humor são equivalentes mas as oscilações de Miramar fazem diferença e tendem a

sacudir um tanto a impassibilidade e euforia que apreende as cenas brasileiras. Outros capítulos de *Memórias sentimentais* teriam que ser analisados e talvez só um exame de conjunto permita um juízo mais sustentado. Voltando aos argumentos de “A carroça, o bonde e o poeta modernista”:

O próprio Oswald mais de uma vez se referiu às “causas materiais e fecundantes” do Modernismo, “hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado”. A relação aparece com muita beleza em “aperitivo”, onde “A felicidade anda a pé/ Na Praça Antonio Prado/ São 10 horas azuis/ O café vai alto como a manhã de arranha-céus/ / Cigarros Tietê/ Automóveis/ A cidade sem mitos”. A plenitude moderna (e idealizada) das sensações, sem pecado, superstição ou conflito, o gosto de ver e ser visto, tão característicos da inocência cultivada por Oswald, vêm na crista da prosperidade do café. São uma emanção de poder, o que lhes qualifica, mas não anula a ingenuidade. O privilégio econômico não tira a força poética à despreocupação que ele propicia: as posses do transeunte são um aspecto sugestivo, e dão a seu contentamento algo da fragilidade da sorte grande (as cotações em alta podem baixar).

Outra singularidade oswaldiana é a total ausência de saudosismo na exposição de figuras e objetos do mundo passado (o contraste com os nortistas, ligados à decadência do açúcar, neste ponto é instrutivo). Tecnicamente, o efeito se deve à preferência vanguardista e anti-sentimental pela presença pura, em detrimento da profundidade temporal e demais relações. A sustentação de fundo entretanto vem do futuro que o café pensava ter pela frente, fazendo que o universo de relações quase-coloniais que ele reproduzia lhe aparecesse não como obstáculo, mas como elemento de vida e progresso, e aliás, uma vez que era assim, de um progresso mais pitoresco e humano do que outros, já que nenhuma das partes ficava condenada ao desaparecimento. *Digamos que a poesia de Oswald perseguia a miragem de um progresso inocente.* (SCHWARZ, 1987, p. 23-4, grifos no original)

A intervenção de Schwarz é incisiva e dá o que pensar. A síntese poderosa citada desaconselha a paráfrase, mas instiga o debate na medida em que o perfil definido, ao longo da narrativa, dos arroubos e trejeitos elitistas de Miramar, trabalha a inocência com acréscimo de perfídia satírica. No enredo, a caracterização do interesse de primo pobre que casa com Celiázinha, a prima rica, leva Miramar para uma atitude mais distanciada e interesseira, não só de quem ingenuamente ostenta, mas de quem também avalia a sua ostentação e a alheia. O golpe do baú entre primos é afiançado pelo amor jovem do início, mas vai se deteriorar

com o adultério de parte a parte, e com os gastos suntuários e canalhas de Miramar, que não teme se endividar a partir do patrimônio do casal. Como se vê, um contexto repleto de insinuações, ressentimentos, acusações, etc. que filtram a objetividade anti-sentimental nestas memórias sentimentais.

Nesses termos, o romance e suas premissas materialistas virão a exhibir o interesse para além da fachada emotiva e mesmo cômica em que se comprazem as personagens, incluído aí o narrador lírico. Porém a disposição ingênua/interesseira de Miramar ganha densidade a partir do casamento, que vem depois da viagem à Europa, de que “Indiferença” faz parte. O apelo e o veneno do trecho estão anunciados em parte pela indiferença do título, que não deixa de ser ambíguo, com a indiferença podendo ser pelo retorno forçado, em que a possibilidade da morte da mãe de Miramar é subentendida, ou pelos impasses pitorescos do país com seus poetas negros sob bananeiras, saias engomadas e ring das riquezas.

Outra possibilidade é que a indiferença judiciosa, como se registrou páginas atrás, seja sustentada pela distância chique de quem está em Paris e de lá, em doce exílio, mira o além-mar e discerne o quadro pitoresco. Vale dizer, o progresso do enunciado vanguardista registra a cena primitiva um tanto comovente mas também constrangedora para o viajante avançado, sem que embargo de comoção e constrangimento confirmem o distanciamento de quem está ainda em Paris, a ponto de retornar com novidades estrangeiras. A miragem do progresso inocente seria contemplada pelo olhar miramarino complacente e cosmopolita que a forma da narrativa instrui e satiriza e, vale dizer, tal miragem é reelaborada pela indiferença do olhar distante e irônico que, cifrado no poema, organiza enredo e rende muito da força nítida do livro.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).

CANDIDO, Antonio. “Estouro e libertação”. In: *Vários escritos*. 3ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995a, p. 41-60.

CANDIDO, Antonio. “Oswald viajante”. In: *Vários escritos*. 3ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995b, p. 61-103.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-28.

Recebido em 1 de agosto de 2021
Aprovado em 4 de agosto de 2021

Homero Vizeu Araújo é professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor de *Futuro pifado na literatura brasileira* e *Machado de Assis e arredores*, entre outros livros. Contato: homerovizeu@gmail.com

VIVE! E LEMBRA-TE DE MIM

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p75-90>

Viviana Bosi^I

RESUMO

Este ensaio tem como foco principal a análise interpretativa do poema “Visitante”, de Cecília Meireles, incluído no volume *Vaga música* (1939). Alguns traços de sua poética se delineiam nestes versos, tais como a indagação sobre possibilidade de comunicação entre o sujeito e o seu interlocutor, ou entre o poeta e seu leitor, assim como a reflexão sobre o trabalho de composição artística. O poema manifesta uma dúvida em relação ao acolhimento e à compreensão da poesia no mundo atual, referindo-se, obliquamente, a um tempo hostil ao desejo de realização de uma “vida reinventada” pela imaginação.

ABSTRACT

This paper focuses especially on the interpretative analysis of the poem “Visitante” (“The visitor”), by Cecília Meireles, included in Vaga música (1939). Some of her poetic traits are expressed in these verses, such as the questioning of the possibility of communication between the subject and his/her listener or between the poet and his/her reader. The poem also reflects upon artistic composition. It manifests a doubt in regard to the welcoming and understanding of poetry in the world today. The poem obliquely refers to a time hostile to the author’s desire to accomplish a “reinvented life” through imagination.

PALAVRAS-CHAVE:

Cecília Meireles; Poesia brasileira; Sujeito lírico .

KEYWORDS

Cecília Meireles; Brazilian poetry; Lyrical subject.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Conservo-te o meu sorriso
para, quando me encontrares,
veres que ainda tenho uns ares
de aluna do paraíso...

Leva sempre a minha imagem
a submissa rebeldia
dos que estudam todo o dia
sem chegar à aprendizagem...

Cecília Meireles. "Aluna", *Vaga música*, 1942

Há mais de trinta anos, numa sala do curso de Letras, uma aluna ouvia a leitura de um poema que o professor de Literatura Brasileira distribuía para a classe. Estavam todos concentrados acompanhando a voz do professor. Então, houve uma ligeira pausa na leitura, que fez a aluna levantar a cabeça da página e ver, de relance, que ele chorava. Discretamente, num átimo, a lágrima desapareceu.

Às anotações no caderno, que reproduzem de forma sumária, certamente incompleta, o que o professor dissera à época, foram se acrescentando inquietações que o poema originou ao ser relido ao longo dos anos. Assim, esta aluna se propõe a retomar, ainda que parcialmente, a análise feita em classe naquele dia e a escavar um pouco mais as evocações que o poema lhe suscitou.

A intenção é corresponder à dupla solicitação que lhe foi feita: escrever um artigo no qual exporia uma análise interpretativa adequada aos nossos cursos de graduação e, ainda, convidar aquele professor para que ele também participasse deste número especial dedicado à leitura de poesia. De modo que, estimulada pelos dois pedidos, decidiu uni-los e reformular a análise a partir das lembranças daquele dia.

Rarefeitas e esparsas serão nossas citações da fortuna crítica, tendo em vista que se trata sobretudo de uma "aula". Se mencionamos uns poucos estudos e alguns outros poemas, tudo será carregado para uma possível melhor compreensão do centro de imantação.

O poema pede leitura em voz alta:

Visitante

Quem desce ao adormecimento
que me envolve e em que me perco,
feito um vento abrindo um cerco
de penumbras, num jardim,
e toca o meu pensamento
com uma lâmina de aurora,
e escreve-me, indo-se embora:
“Vive! e lembra-te de mim”?

Quem, do mar do esquecimento,
busca areias de lembrança,
mas tão sem força e esperança
que outra vez volve ao seu fim,
mira seu rosto, um momento,
à luz do meu sonho triste,
compreende que não existe,
e pergunta: “Por que vim?”

Cecília Meireles, *Vaga música*, 1942

Provavelmente composto durante o período da Segunda Grande Guerra, “Visitante” integra o volume considerado o segundo livro da voz madura de Cecília Meireles. Este fora precedido por *Viagem* (1939), livro premiado que lançara a autora para um público mais amplo, no qual já nos deparamos com características que se repropõem em grande parte de sua obra posterior. Voltaremos a isso, mas, por ora, principiemos por uma leitura mais estrita às configurações formais do poema em tela.

Nota-se bastante simetria entre a primeira e a segunda estrofes, oitavas de tradição lusitana, que se abrem com o pronome indefinido e interrogativo “Quem”, uma vez que ambas terminam na forma de perguntas. Contribui com a impressão de ressonância o espelhamento engenhoso das rimas (ora paralelas ora a se repropor: ABBCADDC e AEECAFFC), assim como a métrica regular da redondilha maior.² O padrão sonoro do poema sugere que cada estrofe de oito versos poderia ser dividida em dois quartetos, já que o acento rímico enfatiza a reverberação, alternando-se as terminações ditas francesas (de palavras paroxítonas): adormecimento, pensamento, esquecimento, momento; e as chamadas rimas espanholas, consideradas mais enfáticas (palavras de acentuação oxítona): jardim, mim, fim, vim...

A pulsação rítmica marcadamente ternária e os ecos sonoros lembram os embalos da maré, quando ocorre o breve encontro que logo se

² Com a exceção do primeiro verso, no qual tendemos a contar oito sílabas poéticas – espraçamento compreensível pelo próprio sentido deste –, ou então, apertamos o compasso com uma sinérese forçada (desce-ao a) mas não impossível. Como o octossílabo é medida de verso bem comum na obra de Cecília, não surpreende esta abertura.

esvai... Chama a atenção do leitor tantas reverberações, seja as propiciadas pelas muitas nasais, seja pela oclusiva velar /k/, a começar por esse “quem” conjugando ambas, que vai rebatendo para todos os lados no começo das estrofes (quem/ que me, perco, cerco, esquecimento, toca) como indagação e procura pela identidade – sujeito indefinido dessa longa primeira sentença em que um eu vai acordando, como se estivesse a se espreguiçar. De um lado, essa sonoridade mais dura do /k/ pode ser associada à concretude da pergunta, mas logo a sibilante /s/ ao lado da amiga dental /d/ (desce, adormecimento), unida às nasais e à fricção suave do /v/ vêm se espriar por todo o poema.

A repetição é ainda reiterada pela construção encadeada, paratática, em que os acréscimos coordenados parecem ondas que vão e vem.³ Cada estrofe se constitui numa grande frase, na qual as pausas do final de cada verso são sucedidas por alguns *enjambements*, criando uma impressão de continuidade de bloco.

O paralelismo das imagens acrescenta um tipo de balanço simétrico ao poema: na primeira estrofe, vento e aurora vêm se somar, enquanto, na segunda, mar e areia se defrontam, como se, de forma transfigurada e em uma gangorra de alternâncias, comparecessem, de modo indicial, os quatro elementos primordiais (ar, fogo, água e terra).

Um ser misterioso, que vem de cima, possivelmente de esfera superior e transcendente, irá, portanto, descer em busca do sujeito adormecido, como se este estivesse em local protegido, rodeado por um invólucro de névoa entorpecedora, no qual houvesse olvidado de si.

A princípio, apresenta-se a comparação entre o visitante desconhecido e o vento que penetra um “cerco de penumbras”, como se o eu lírico fosse uma bela adormecida em um *jardin clos*, lugar fechado e obscurecido, e o vento viesse despertá-lo com o impulso de seu sopro – palavra nomeadora e espírito fecundante.

O vento estimula, aviva: ser animador que “toca com uma lâmina de aurora”. Perfura e abre com ímpeto que instiga a sair desse adormecimento pelo fio agudo e luminoso a romper o ambiente recluso.

Essa epifania é, contudo, muito rápida, pois logo o visitante se retira. Insufla algum vigor, num instante que quebra a modorra, e se vai. Fica inscrito na memória pois, ao partir, deixa uma frase, um emblema: “Vive! e lembra-te de mim”. Este “quem” indeterminado (criador, pneuma, amante fugaz, divindade, *alter ego*, memória, inspiração, inconsciente?) escreve algo fundamental. Para que o sujeito (e o próprio poema) exista, ele precisa recordar sua marca de batismo.

³ Mário de Andrade, em resenha de *Viagem* publicada em 1939, louvava essa facilidade de Cecília Meireles para o uso das formas tradicionais, as quais proporcionavam aos seus poemas um equilíbrio entre espontaneidade e construção, proporcionando precisão expressiva.

O visitante deixa registrada uma frase, como um mandamento, para que, a partir dela, a voz poética acorde e renasça. Ora, também nós, transformados em sujeitos pela lei da poesia, em que o eu lírico inclui o leitor, recebemos o mesmo imperativo. Assim, é estabelecido um diálogo nestes versos, em que um outro, *daimon* sobrenatural ou parte do inconsciente, é o responsável pela origem do sujeito. Como um Janus de duas faces, ele parece ordenar que o seu interlocutor se volte tanto para a frente quanto, em certa medida, para trás. Este “e” entre a primeira e a segunda frases sugere tanto um tom de coordenação quanto de adversativa. Porém, no contexto, recordar é sobretudo ser: embora a inscrição seja curta, a resistência, precária, há um reconhecimento.

Na segunda estrofe, o “mar do esquecimento” ecoa “adormecimento”. “Esquecer” deriva do latim *cadere*, cair, descer, como alguém submerso que deseja aflorar. Estamos em um ambiente informe, mergulhados no líquido embrionário da indefinição onírica. O visitante poderia, desta vez, vir até de dentro do visitado. Enquanto o oceano é escuro, infinito, e nele o sujeito encontra-se praticamente fundido às águas, por oposição, alcança cristais minúsculos (as areias), grãos de ínfima, mas consistente matéria. Algo que advém das profundezas quer definir-se, através de mínimas lembranças, ao menos como vestígios de autoconsciência. A areia parece representar essa orla de esperança, metonímia da praia, quando se atinge a possibilidade de estar diante de: presença.

No entanto, como já apontamos, trata-se de um elemento próximo do pó, ao qual não se pode de fato considerar como algo consistente: as “areias de lembrança” compõem evocações escassas, quase dissolvidas.

Seria uma reminiscência subconsciente ou transcendental que tenta emergir, como um afogado a buscar a terra firme? O nascimento do sujeito e do poema poderia ocorrer agora, ao adensar-se sua figura corpórea?

Que as musas, divindades do canto, sejam filhas da memória, este poema vem corroborar, uma vez que a consciência da verdade parece coincidir com a fonte grega, na qual o inspirado, antes envolto em amnésia, quando tomado pelo entusiasmo, recebe de potências superiores o desvelamento do esquecido.

Mas, tão logo desponta – cintilação passageira – o visitante volve em seguida ao seu amortecimento. Essa “outra vez” emula o movimento de uma segunda tentativa de aproximação – como uma nova onda/estrofe. Desta feita, porém, parece ter perdido a energia assertiva do sopro e da luz que o caracterizara antes. Agora é “tão sem força e esperança”, que logo reflui para o “seu fim”. Apareceu célere para o sujeito lírico ainda adormecido, como se este figurasse no sonho a imagem da realização do desejo em que o visitante pôde, por um instante, se enxergar refletido.

Ora, ao “mirar seu rosto” no sonho, sugere-se a imagem do espelho, considerado, desde Platão, o próprio símbolo da mimese poética. Para o filósofo, a representação artística não continha substância concreta. Então, há uma distância entre o visitante e a realidade, como se o mundo não o pudesse acolher – o sonho de uma sombra. Já antes se insinuara o intervalo, quase intransponível, entre o plano elevado de onde proveio o ser misterioso e este lugar de oblvio e semiconsciência em que se acha o sujeito. Se o visitante veio do alto, seria ele um enviado do reino das ideias, talvez, que traria vida e ânimo ao sujeito que apenas o vislumbra, num átimo?⁴

Outra faceta da imagem do espelho reponta frequentemente na poesia de Cecília: são numerosos os versos em que o sujeito lírico olha para o próprio rosto e não se reconhece. Sua face está perdida ou diferente do que supunha aparentar, como constatamos nesta estrofe da “Canção quase inquieta” (*Vaga música*):

(Mas, neste espelho, no fundo
desta fria luz marinha,
como dois baços peixes,
nadam meus olhos à minha procura...
Ando contigo – e sozinha.
Vivo longe – e acham-me aqui...)

E em outro poema, ainda:

Entre o desenho do meu rosto
e o seu reflexo,
meu sonho agoniza, perplexo.

“Epigrama do espelho infiel”, *Vaga música*

Em ambos, o sujeito estranha a própria face, sinédoque possível da identidade. (Perguntemos aos lacanianos o que significaria esse estágio do espelho assim fluido e impreciso).

Eventualmente se poderia considerar o visitante como uma parte de si mesmo que se desconhece? Ou seja, um estado de ânimo especial que emerge do fundo do eu para atizar vigor na voz poética, mas não consegue se firmar e permanecer, e logo se dissipa?

⁴ Em seu brilhante estudo da poesia de Cecília Meireles, Leila Gouvêa (2008) desenvolve pesquisa sobre a influência da filosofia grega, especialmente de Pitágoras e Platão, ao lado da mística oriental, sobretudo no que ambas contêm de comum, como a crença na efemeridade passageira das coisas deste mundo, meras aparências, em contraposição à eternidade de uma realidade superior. Igualmente, a importância fundamental da rememoração (anamnese) para alcançar o desvendamento de verdades soterradas pelo esquecimento proveniente da reencarnação.

Talvez, como na lenda de Eros e Psiquê, este forasteiro poderia ser interpretado como alma divina que vem amorosamente procurar o sujeito, na tentativa de conduzi-lo a seu reino?⁵ No entanto, ao descobrir que “não existe”, desaponta a expectativa de elevação e de companhia do eu lírico?

Seja como for, a voz poética anseia pela chegada do visitante, que virá finalmente despertá-lo, fazê-lo viver em plenitude. Mas este, quando finalmente emerge e se manifesta, “compreende que não existe.” Como o “Ulisses” de Pessoa,

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Mensagem, 1934

O incerto visitante, ao mirar-se à luz do sonho, se reconhece como um provável fruto da imaginação do sujeito adormecido. Como se trata de um “quem” interrogativo, poderia ser apenas um apelo íntimo da voz lírica solitária que aspira pela chegada desse alguém único, absolutamente especial, que nunca virá, a não ser no devaneio do desejo.

O “sonho triste” no qual o visitante, por um “momento”, “mira seu rosto”, evoca o isolamento do poeta moderno, que nos acompanha ao menos desde a figura do leque que desce do céu de Mallarmé: beijo proveniente do espaço que quer se aproximar, mas não encontra guarida entre os homens, como asa que não se consegue conter na mão.

De forma análoga, Mário de Andrade, ao analisar “Eco” (*Viagem*) no ensaio “Cecília e a poesia”, escrito em 1939, se perguntava se um cão que late à noite, figura principal daquele poema, jamais acharia resposta para o sentido de sua vida, uma vez que possivelmente estava a escutar apenas o ressoar do próprio som que produzia.

O último verso contempla um desdobrar-se, quando se sobrepõem duas interrogações: enquanto o eu lírico continua a se indagar sobre quem é esse visitante, ele mesmo, de sua parte, também faz uma pergunta, seja para si mesmo seja para o sujeito seja, por fim, para o leitor: “Por que vim?”. Se, na primeira estrofe desta pequena fábula, a questão partira da voz poética, nesta segunda ela foi emitida pelo seu duplo – quem sabe, ambos habitam a mesma pessoa, como instâncias divididas do sujeito. Não

⁵ A possível reminiscência a esta lenda faz-nos lembrar do poema de Fernando Pessoa, “Eros e Psique”, no qual, afinal, Eros descobre que ele e Psique são a mesma pessoa. Quem sabe aqui em nosso poema, o visitante, ao buscar acordar o sujeito lírico, também não se transforma na coisa amada, desvanecendo-se tão logo o poema seja afinal gerado?

temos certeza se seriam duas personagens que se defrontam em um diálogo ou apenas um ser desdobrado.

Versos e estrofes que terminam de forma interrogativa são comuns na obra de Cecília, na qual a poeta⁶ é apresentada frequentemente como uma peregrina, isolada, em busca de si mesma ou de alguém impossível e ausente, que apenas no sonho poderia se revelar e, quem sabe, acolher sua sede por compreensão intensa, em um universo em que tudo é inescrutável e por vezes adverso:

Quem viu aquele que se inclinou sobre palavras trêmulas,
de relevo partido e de contorno perturbado,
querendo achar lá dentro o rosto que dirige os sonhos,
para ver se era o seu que lhe tivessem arrancado?

“Estrela”, Viagem

Quem me leva adormecida
pelas dunas, pelas nuvens,
com este som inesquecível
do pensamento no escuro?

“Passeio”, Viagem

Perguntei quem era,
Mas não respondia.
Sumiam-se as falas.
Cruzava por muros
de sombra e desgosto,
por salas e salas
de melancolia.

Perguntei: “Quem és?”

⁶ Poeta ou poetisa? Carpeaux se insurge contra uma falsa poesia feminina, sentimental, por vezes escrita por homens, e, para distinguir Cecília Meireles deste apodo “pejorativo”, prefere chamá-la de “poeta” (1999: 874). Também por isso, apesar da argumentação extraordinariamente bem articulada de Maria Lúcia Dal Farra (2006), que nos inclinaria a empregar sem medo o temo “poetisa”, vamos continuar a utilizar “poeta”, esta palavra hoje considerada de gênero uniforme. O estudo desenvolvido por Dal Farra perscruta a obra de Cecília Meireles como um todo, ao deter-se em temas centrais (como a importância do espelho, do nome, do corpo, da transitoriedade, e em tantos outros), à volta do que seria a defesa do feminino numa poesia reputada como universalista e praticamente andrógina. Assim, convenceu-nos em relação ao reconhecimento inequívoco da porção mulher nas imagens que ela convoca. (Recomendamos fortemente a leitura do ensaio de Dal Farra, poeta e poetisa que vai a fundo em sua reflexão sobre Cecília Meireles). Mas, por não querer de forma alguma diminuir essa grande poesia com os preconceitos existentes à volta de um termo estigmatizado, permanecemos, por ora, empregado a definição mais consensual. Heloísa Buarque de Hollanda organizou uma antologia de poesia contemporânea escrita por mulheres à qual deu o título de *As 29 poetisas hoje* (2021). A diferença entre o estilo de Cecília e a poesia feminina atual não poderia ser mais estridente, o que (quase) nos tenta a chamá-la de poetisa, por contraste...

Mas não respondia.
De nuvens, de espuma,
de espuma, de areia,
me achava enrolada,
da cabeça aos pés.
Pelos corredores
sem luz e sem porta,
sem porta e sem termo,
não se via nada.

“Alucinação”, *Vaga música*

Enquanto todos os verbos estão no presente em “Visitante” (pois desenrola-se um aqui e agora instantâneo, característico da recordação lírica), a pergunta “Por que vim?” já acontece no passado, a evidenciar o fim da visita e do poema. Na primeira parte, os verbos denotam atividade, ao passo que os últimos, em sua maioria, tendem à introspecção (mirar, compreender, perguntar). Esta indagação final parece resultar de um indício súbito de consciência (em meio ao sonho) decorrente do ato de refletir-se: o visitante, ao reconhecer o próprio rosto-poema, conclui tanto pela sua inutilidade quanto pela sua inexistência no mundo real. Sua tentativa de encarnar-se perdeu o sentido no momento mesmo do encerramento do poema. O trajeto esgotou-se ali mesmo, como se ele admitisse a própria insignificância para quem o poderia tê-lo recebido. Perfeito, dissolveu-se, incompreendido e ignoto.

É acentuada a discrepância entre o tom exclamativo da primeira afirmação do visitante, que se dirige certo ao seu interlocutor, no imperativo, e sua segunda fala, dubitativa e encolhida no sonho, desconfiada até mesmo da própria realidade.

Ressoa, neste passo, a reflexão de Agamben sobre o fim do poema – o momento em que, reunidos o sentido completo e os ecos sonoros, ambas as correntes, semântica e a semiótica, confluem para o ponto em que se “destruiria a máquina poética, precipitando-a no silêncio”, pois “o que resta do poema depois da sua ruína?” (2002, p. 146-7). E ainda, o que resta do sujeito lírico na modernidade, agora confinado ao espaço da intimidade e da imaginação?

Pois, afinal, quem poderia ser o visitante?

Um deus momentâneo que quer se manifestar? um sentimento do transcendente que sobrevive nesse mar infinito e inexplicável do inconsciente? ou uma inspiração que aspira a materializar-se em palavras escritas? seria a expressão do poético que não encontra lugar no mundo real, apenas no imaginário, no sonho que é triste porque não pode realizar-se, não tem lugar ou sentido e logo recua para o nada? ou, quem sabe, o anseio pela companhia do Eleito para o sujeito lírico, solitário como a

harpista na estação de águas? ou, por fim, o instinto vital do poeta a irromper por um instante em meio à sua infindável melancolia?

Esse “quem”, ao que se pode inferir, parece ser uma voz que tenta entender o sentido do trajeto vital ao buscar o poeta no poema, todavia a já se despedir no último verso. Teria essa rápida existência entre duas águas nos alcançado antes de refluir? “O Tu, em última instância, é enigma, porque a sua perenidade na memória corresponde à sua transitoriedade no tempo”, por isso, “A construção da presença é uma alegria difícil porque fundada na dor da ausência”, percebe Alfredo Bosi (2003, p. 126).

Haveria, no fundo, talvez, certo tom elegíaco de reminiscência biográfica, tendo em vista seja o perecimento precoce de tantos membros da família de Cecília e, ainda recente, a morte trágica do primeiro marido? Miguel Sanches Neto descreveu esta poesia como de “lirismo orfânico” (2001, p. xxiii), dado o alto número de perdas que a autora sofreu. Nesse caso, o visitante se reportaria a um ser amado, infelizmente transitório, que intentaria insuflar alento vital no sujeito lírico, antes de dissolver-se como miragem fantasiosa. O âmago existencial de tanta dor possivelmente se converteu em sublimação artística. Fios de melancolia, no sentido de saudade de um objeto ideal perdido, irradiam-se por esta poética, como “gritos transfigurados”.

Em versos nos quais Cecília se refere à família pregressa, tão longínqua que sua existência parece até fruto da imaginação, os antepassados mortos a exortam:

Vive! – clamam os que se foram,
ou cedo ou irrealizados.
Vive por nós! – murmuram suplicantes.

“Compromisso”, *Mar absoluto*, 1945

* * *

Especular sobre quem fala, de onde fala, ou de que tipo são as vozes líricas, é questão em aberto, especialmente na poesia moderna. Pressupõe-se que o sujeito lírico vá se constituindo através da criação do poema, entre a matéria biográfica e o trabalho de composição.

Assim, João Cabral, para exemplo de contraste com Cecília Meireles, apresenta seu eu poético em construção, numa fala da personagem Raimundo em “Os três mal-amados” (1943):

Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um

desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas à minha fuga. (MELO NETO, 1995, p. 63)⁷

É como se, de propósito, Cabral resolvesse dela diferir em tudo em seu programa estético. Nada mais distante da “graça aérea” de Cecília Meireles (com bem definiu-a Bandeira, 1997, p. 452). Sem dúvida, se esta poesia tende a ser tanto musical quanto pictórica, suas imagens e mesmo sua sonoridade costumam ser mais suaves do que as cabralinas. Uma vez que a voz lírica se define como “pastora de nuvens”, Sanches ressalta “o inefável e fugidio”, o “viver em suspensão”, “o elemento móvel, mutável, inapreensível”, em que ela se contrapõe aos “pastores da terra”, que creem em firmeza e limites: “Nuvens versus pedras. O informe em permanente mutação versus a matéria repousada em sua forma eterna”, pois “Um está fixado a um espaço e faz dele a sua identidade. O outro leva uma existência imprecisa.” (SANCHES, 2001, p. xxiv-vi). O próprio título do volume em que se localiza “Visitante” remete a essa melodia indefinida e nebulosa: *Vaga música*. Embora, na obra de Cecília, as imagens sejam delineadas com clareza e precisão, o encontro epifânico supõe um contato algo ligeiro: “Coisa que passas, como é teu nome?”, diz um verso emblemático, – quase como se a poeta quisesse alcançar um objeto que se dissipa antes que ela pudesse apreendê-lo. Em “Descrição” (*Viagem*, 1939), Cecília se refere a uma água que reflete as estrelas, as folhas, o céu, mas quando nela se mergulha a mão, o contorno das coisas refletidas se desvanece. A água flui e desliza sem que se possa apanhar coisa alguma. Apesar da desolação que acompanha o gesto, algo permanece, pois resta “um esplendor sobre a sua passagem” e uma “inútil beleza/ nessas mãos que desenham dentro da água sua viagem/ para fora da natureza”, mesmo que nunca se possa extrair nada de sólido desse elemento líquido. A poeta, ainda assim, continua sua atividade, como um “peixe bebendo o mar”, tentando abraçar o céu, as estrelas, as folhas espelhadas, para tentar segurá-las transformando-as em palavras, enquanto tudo prossegue em seu devir fugidio de “Inscrição na areia”. Como bem formulou Leila Gouvêa, haveria, na obra de Cecília, uma tendência dominante ao “heraclitiano fluxo permanente e irreversível do tempo e das coisas” (2008, p. 34).

Quando se afirma que ela era moderna sem ser modernista, em parte está se referindo a isto: de um lado, tanto o manejo de formas tradicionais de composição quanto a utilização de imagens aparentadas com o lirismo simbolista (flor, estrela, mar, pássaro...); de outro, a percepção da profunda solidão causada pelo desajustamento em relação aos demais seres humanos, acentuada ainda pela consciência do hiato entre a vida

⁷ Há pequenas diferenças na escolha do vocabulário entre a edição original de “Os três mal-amados” e esta que consta do volume revisto por Cabral em sua *Obra completa*, da qual extraí a citação. São algumas substituições por sinônimos que não alteram substancialmente o sentido.

presente e o sonho, sobre o qual o poema intenta saltar, lançando-se como visitante imaginário. Outro traço de sua modernidade “kantiana”, por assim dizer, afirma-se na atitude “desinteressada e efêmera” da sua canção, cujo maior propósito é ser “flor do espírito”, sem utilidade a não ser tornar “o mundo mais belo”. Canto no deserto, sem saber se alguém o escutará.

Essa lucidez sobre o exílio do poeta é reconhecida como infelicidade em vários títulos de *Viagem* (1939), livro imediatamente anterior a *Vaga música*, os quais se referem à orfandade, ao desamparo, à renúncia. Dentre eles, distinguimos “Estirpe”, em que a voz lírica se identifica com os mendigos mais desprovidos de tudo – aqueles que já nem pedem nada, excluídos do convívio humano. Como aventamos, quem sabe o visitante não representaria a própria poesia sem lugar, apenas visível à luz do sonho? Mas, ela não desiste de se interrogar sobre a sua possibilidade de habitar este mundo, ou mesmo, de indagar se de fato existe para o seu interlocutor, uma vez que sua vinda a ninguém interessa. Ainda que a tentativa de acordar o leitor adormecido seja vã, o poema insiste até sua (quase) derrota.

Em busca deste horizonte utópico, incessantes imagens de caminhada, viagem e navegação se repropõem em sua obra, por vezes terminadas em naufrágios e outros insucessos. Acontece de as andanças ocorrerem durante o sonho, quando mesmo a esperança do diálogo com esse ente ideal parece improvável:

Procurei-te em vão pela terra,
perto do céu, por sobre o mar.
Se não chegas nem pelo sonho,
por que insisto em te imaginar?

de “Canção quase melancólica”, *Vaga música*

Ai! por mais que se ande, é certo:
- não se encontra o bem perfeito.
Vai nascendo só deserto
pelo peito.
E entre o desejado e o aceito
dorme um horizonte encoberto.

“História”, *Viagem*

A paisagem percorrida pela poeta nestas deambulações é, sobretudo, mental e imaginária, assim como a sua temporalidade. Os herdeiros do simbolismo, dentre os quais a crítica coloca, com razão, Cecília Meireles, habitam esse “cronotopo” de aparência intemporal (na expressão de CARPEAUX, 1999), e tendem a se valer de figurações extraídas da natureza para dar corpo aos cenários do devaneio poético. A ausência de

factualidade propriamente cotidiana e histórica em época tão brutal deve corresponder a alguma razão fundada. Em “Visitante”, isso se explicita, em nosso parecer, quando o sujeito descreve seu sonho como “triste” – provavelmente porque ele reconhece que não pode realizar-se na vida.

Leila Gouvêa comenta as múltiplas vezes em que a poeta retoma o tema da inutilidade da poesia em um tempo de barbárie, no qual sua aspiração seria viajar para uma realidade transfigurada. Para o “pássaro da lua” que quer cantar, este é um período completamente desfavorável, no qual ele não tem como pousar em parte alguma. Sua procura por acolhimento é baldada pois ninguém conseguirá sequer escutá-lo. O sujeito lírico reconhece que agora as cigarras não têm vez, pois um “sopro de fim de mundo” amedronta a todos.

Os críticos são unânimes em afirmar certo tom nostálgico, como quem paira acima da temporalidade presente, proclamando, por suas imagens de nuvens e águas, um ideal de transitoriedade permanente. Sanches observa que, na sua “condição de andarilha solitária”, a poeta encontra apenas no canto o seu espaço de vida plena, como quem caminha em direção a longínquos horizontes mas, ressalva: “Cecilia Meireles não pode ser entendida como representante da estética torre de marfim, que permanece indiferente aos acontecimentos. As suas conhecidas atividades pedagógicas e jornalísticas desfazem a imagem de uma pessoa isolada numa individualidade cavilosa.” (2001, p. xliv). São vários os trechos de poemas e crônicas que aludem à guerra, como se reconhece especialmente em *Mar absoluto* (1945).

De *Vaga música*, livro que ora destacamos, identificam-se referências diretas:

Amanheceu pela terra
um vento de estranha sombra,
que a tudo declarou guerra.

Paredes ficaram tortas,
animais enlouqueceram
e as plantas caíram mortas.

“Descrição”

No estrondo das guerras, que valem meus pulsos?
No mundo em desordem, meu corpo que adianta?
A quem fazem falta, nos campos convulsos,
meus olhos que pensam, meu lábio que canta?

“Partida”

Intitulando-se paradoxalmente como “SERENA DESESPERADA”, seu maior intento é ser apenas “essa que sofreu de beleza/ e nunca desejou

mais nada." ("Epitáfio da navegadora", *Vaga música*). Busca sem cessar outra terra, um povo que não há: "Porque a vida, a vida, a vida,/ a vida só é possível/ reinventada." ("Reinvenção", *Vaga música*). Partir para longe quando se desconfia que o lugar almejado sequer existe... Cito Leila Gouvêa: "o sujeito poético bate, também recorrentemente, com a inviabilidade da transcendência e imerge na dúvida – a qual, tanto quanto a procura do Absoluto, atravessa toda sua lírica." (2008, p. 98). O visitante, representando a intuição de um mundo superior, inclina-se sobre o sujeito poético para despertar seu espírito para uma vida mais intensa, e, ao mesmo tempo, não pode de fato fixar-se na realidade: duplo movimento, central para a compreensão desta poética.

Se mágoa, sombra e solidão avultam em tantos versos amargos, este não é o único tom de obra tão complexa. Há momentos de remanso e serenidade, há até alguma alegria, ainda que rara. Seu canto por vezes busca infiltrar-se no horizonte escuro, como um broto trazendo a primavera para um solo de areia e de gelo ("Epitáfio da navegadora", *Vaga música*) ou como "finos deltas de felicidade/ abrindo os braços num oceano triste" ("Mar em redor", *Vaga música*). No entanto, a felicidade é precária e veloz, assim como o encontro, num átimo, com este momento de enlevo proporcionado pelo visitante inspirador.

No elemento líquido e movente do sonho, em que o mar representa a inconstância enquanto a estrela parece traduzir o anseio por luminosidade e certeza, o poema é seu salvo-conduto, o seu barco em que rema ritmada. Mesmo que "como que pra ninguém", a canção a mantém, por efêmeros instantes, resguardada e livre (libérrima...).

A pergunta final do nosso poema, sobre o sentido da visita, pode dar a impressão da ineficácia desse fantasma. Por que vim, porque vim, porque vim? é a frustrante indagação do poema, semelhante à do professor lendo poesia na sala de aula e a do estudante sendo despertado por essa voz. Una furtiva lagrima... Quantas vezes fomos ora professores ora alunos e nos identificamos com essa sensação que nos desdobra entre visitante e visitado?

Como os poetas que já cantaram,
e que já ninguém mais escuta,
eu sou também a sombra vaga
de alguma interminável música!

Pára em meu coração deserto!
Deixa que te ame, ó alheia, ó esquiva...
Sobre a torrente do universo,
nas pontes frágeis da poesia.

é o apelo de "Comunicação" (*Retrato natural*, 1949) a uma... lagartixa!

No entanto, o poema se fez e nadou até a nossa praia. Nós o miramos em nosso sonho. Então, talvez, Cecília Meireles estivesse se perguntando de onde vem e como se constitui esse ente misterioso que com tanta dificuldade e insegurança, em um mundo surdo e indiferente, tenta descobrir quem o receba para se fazer poema.

Não deixa de ser a própria contradição performativa que se exprime neste visitante, uma vez que sendo um, ou dois, ou ninguém, ele gerou vida e poesia, enquanto durou, no sujeito antes inerte. "Like a wave breaking on a rock, giving up/ Its shape in a gesture which expresses that shape." (John Ashbery, "Self-portrait in a convex mirror, 1975).

Se dele nos lembramos, a última indagação, "Por que vim?", poderia, quem sabe, obter uma resposta, assegurada que foi não apenas a existência do poeta e do poema, mas seu eco infindo de onda sempre retomada. O acolhimento foi tênue e logo se esvaiu, mas, ao menos por um instante fugaz, ocorreu o encontro sensível entre aquele eu adormecido e esse vento e essa lâmina aguda que traz aurora, toca o pensamento e nele inscreve a geração do sujeito lírico no poema, que nos visita por poucos segundos antes de desvanecer-se e, como a fênix, renasce, asa ritmada.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. "O fim do poema". Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto*. Santo André, n. 1, p. 142-9, ago. 2002.

ANDRADE, Mario de. "Cecília e a poesia". In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, 1955, p. 71-5.

ANDRADE, Mario de. "Viagem". In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, 1955, p. 161-4.

BANDEIRA, Manuel. "Estudos literários". In: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 361-532.

BOSI, Alfredo. "Em torno da poesia de Cecília Meireles". In: *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2003, p. 123-44.

CARPEAUX, Otto Maria. "Poesia intemporal". In: *Ensaio reunidos*. vol. I. Rio de Janeiro: Topbooks: UniverCidade, 1999, p. 873-6.

DAL FARRA, Maria Lúcia. "Cecília Meireles: imagens femininas". *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 27, p. 333-71, jul-dez. 2006.

GOUVÊA, Leila Vilas-Boas. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. vols. I e II. Organização de A. C. Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELO NETO, João Cabral. "Os três mal-amados". In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 57-64.

SANCHES NETO, Miguel. "Cecília Meireles e o tempo inteiriço". In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*, vol. I. Organização de A. C. Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. xxi-lix.

Recebido em 19 de março de 2021

Aprovado em 19 de outubro de 2021

Viviana Bosi é professora livre-docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Publicou, este ano, o livro *Poesia em risco. Itinerários para aportar nos anos 1970 e além* (2021). Escreveu o livro *John Ashbery, um módulo para o vento* (1999). Organizou o livro *Antigos e soltos* (2008), com textos na maior parte inéditos de Ana Cristina Cesar. Co-editou os livros coletivos *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar* (2015) e *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (2018), dentre outros trabalhos. Contato: vivianab@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0217-494X>.

EM BARCOS DE PAPEL: POESIA NA SALA DE AULA*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p91-114>

Fábio de Souza Andrade^I

RESUMO

Esse artigo é um exercício de leitura cerrada de um poema, “O poema e a água”, pensado como primeira aproximação das dificuldades de leitura crítica por leitores iniciantes.

PALAVRAS-CHAVE:

“O poema e a água”; Poesia na sala de aula; Leitura de poesia.

ABSTRACT

This paper develops a close reading of “O poema e a água”, meant as a first approach for beginning readers to the challenges of critical reading.

KEYWORDS

“O poema e a água”; Poetry and classroom; Reading poetry.

* O texto que se segue deriva da transcrição ligeiramente adaptada de aulas ministradas a alunos calouros de graduação em Letras, na USP, em um curso voltado à leitura de poesia; para ser fiel às circunstâncias originais de formulação, optei por preservar marcas da oralidade, como certa dose de repetição e a economia de referências bibliográficas. Devo um agradecimento especial a Stephani Gagliardi Amantini, excepcional monitora da disciplina que gentilmente se dispôs a transpor para a página o registro gravado em vídeo das aulas em que me baseio, ministradas no primeiro semestre de 202; sem seu gesto, este artigo não teria sido possível.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Em memória de Eduardo Vieira Martins, leitor arguto de palavras e silêncios

Poesia (A). É completamente inútil. Fora de moda

Poeta. Sinônimo de sonhador e de palerma.

Mar. Não tem fundo. Imagem do infinito. Propicia grandes pensamentos.

(Dicionário das Ideias Feitas.

Fragmentos para o Segundo Volume de Bouvard e Pécuchet.

Gustave Flaubert)

A leitura de poesia envolve certa disciplina de leitura, um passo mais lento, analítico e refletido que busca – e, às vezes, alcança – combinar o prazer da fruição estética a uma engenharia reversa, desmontagem para melhor compreender se não a maravilha espantosa que, de fato, o poema funciona, ao menos as condições nada sobrenaturais para que o prodígio se opere. De que maneira as palavras se convertem em matéria moldável, deixam-se plasmar no poema, forma singularíssima e nada corriqueira de linguagem, máquina de sentidos e comoção que significa, conhece e expressa o encontro entre sujeito e mundo? Como os textos líricos logram essa combinação intrincada de fantasia, memórias e experiências das mais diversas ordens (linguística, literária, mítica, pessoal ou política) que ressoa em nós com tanta intensidade e tamanha força impositiva?

Parto de um poema brevíssimo, exemplar do que na lírica tende à intensidade e à brevidade potencializadas e multiplicadas num infinito de abissais relações internas.

Ao texto, pois:

O poema e a água

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória.

Como fazer para cercar e dizer seu(s) sentido(s)? Se é verdade que a literatura, a exemplo das demais artes, é um processo de apreensão e tradução **sensível** e **material** do mundo e das ideias numa estrutura verbal singular e desafiadora, vale, antes de mais nada, determo-nos na superfície da forma significante, na camada que resguarda sua singularidade material concreta. Aqui, talvez o dado sensível mais superficial, o que primeiro se interponha e possibilite a ponte entre o leitor e o texto seja o diagramático, certa disposição visual das palavras na página impressa que, *a priori*, limita e orienta as possibilidades de leitura. Ante ao arranjo gráfico deste punhado de palavras no papel, dificilmente nos ocorreria apostar em uma leitura instrumental de qualquer texto desta natureza, como fatalmente procederíamos ante uma bula de remédio, tampouco recorreríamos à disposição analítica solicitada a quem enfrenta um tratado filosófico. Este arranjo ordenado e conciso das linhas em que está composto o poema sugere outro horizonte de expectativas que nós, leitores modernos, brasileiros, compartilhamos de partida.

No Ocidente, a característica visual mais marcante do texto em prosa, seja relatório científico, matéria de jornal ou transcrição de autos judiciais, é a do preenchimento contínuo, progressivo e total da página, ocupada por uma cadeia ininterrupta de palavras capazes de completar, lógica e gramaticalmente, o fio de um pensamento sem lacunas. Na página impressa, a prosa toma a forma de mancha de texto compacta que cresce da esquerda para a direita, do alto para baixo, obedecendo a uma sucessão regrada que, a cada passo, precisa as funções sintáticas e singulariza sentidos, criando uma reconhecível ordem lógica a serviço de objetivos essencialmente descritivos e referenciais e, idealmente, respeitosa das leis da comunicação eficiente (clareza, transitividade, univocidade e economia).

No poema, por oposição, o que de imediato se destaca visualmente é a valorização de pausas gráficas nada arbitrárias, a construção de uma alternância regrada entre as palavras e os silêncios que, explorando os vazios da página, acolhe, de boa vontade, hiatos e cortes semânticos, incorpora como meios expressivos essenciais lacunas, rupturas, ambiguidades. Se *verso*, etimologicamente, significa *volta*, *repetição* e, de fato, o princípio do ritmo de recorrência regular está inscrito na poesia para além dos próprios versos, nas estrofes, nas rimas; sua importância estrutural onipresente não se traduz apenas neles, mas aparece em outras formas de paralelismos, semântico, sonoro ou imagético.

Quase moldura, isolado, o título se encarrega de sugerir uma atitude anímica que encaminha o tom preponderante à leitura e antecipa - seja de forma sintética, contrapontística ou irônica- motivos que serão elaborados ao longo do texto, impondo uma nova armadura à apreensão visual imediata do poema, atmosfera que se aprofunda e define ao longo do desdobramento dos versos. Em “O poema e água”, o desenho do poema na página traz na silhueta de suas quatro estrofes a sugestão icônica de uma continuidade cíclica que, semelhando a figura das ondas, insinuam a imagem de um eterno retorno. Cada estrofe se abre com um verso longo, tenso como o paredão de água prestes a romper, seguido por outro menor, e um terceiro ainda menor, mínimo mesmo, a onda enfim desfeita e dispersa, pronta para mais uma vez se armar em tensão. Visualmente, portanto, ao primeiro contato, já se antecipa no poema o apreço estrutural do lírico tanto pela brevidade, pela intensidade, como pelo ritmo da repetição regular.

É possível afirmar que o poema em questão carrega, desde o ovo, características gráficas que contrariam as expectativas de uma lógica clara, inequívoca, referencial, comumente associada à prosa. O corte dos versos, unidades rítmicas de sentido que obrigam certos segmentos com medida própria a voltar regularmente, é um corte que também incide sobre a sintaxe, desafiando os imperativos de ordem sintática. Aqui, cada estrofe é composta por um período que se encerra em si mesmo, parte relativamente autônoma, fechada em si mesma, mas sem deixar de estar articulada às demais.

Se um corretor de redações escolares fosse chamado a converter o poema em prosa clara e eficiente, a “corrigir” sua vocação para a ambiguidade, antes de mais nada lhe acrescentaria vírgulas. O resultado deletério seria justamente o de arruinar o efeito expressivo que sua omissão produz, responsável por sua fluidez de sentidos: enquanto o poeta omite intencionalmente as marcas da respiração lógica do texto, o prosador sublinha suas articulações lógicas. Na primeira estrofe, por exemplo, “As vozes líquidas do poema”, o sujeito, aparece destacado em verso único, seguido por “convidam”, verbo ativo transitivo indireto que compõe com

“ao crime” o segundo verso, e por fim por “ao revólver”, verso em si ; “ao crime” e “ao revólver” são dois elementos sintáticos em relação de equivalência e uma vírgula aqui deixaria claro que esse convite duplo tem dois objetos coordenados, em pé de equivalência.

Quando omite as marcas de articulação lógica, o poeta cria um fato rítmico e, ao mesmo tempo, abre espaço para uma nova ordem de sentidos, encantatória, expressiva, musical, que intensifica a margem de expressão subjetiva; o elemento emocional do texto cresce em relação ao racional, ao lógico-denotativo, ao referencial, as palavras antes dançam que caminham, como diria Paul Valéry. Para o leitor, a omissão reforça uma relação de surpresa ou de espanto que a organização diagramática em si, simétrica e regular, elaborada, já favorece. Note-se que antes mesmo de discutirmos se este é um texto moderno ou antigo, se está em um livro ou foi grafitado em um muro, se faz parte da obra de um autor canônico ou não, o mero aspecto visual do poema comunica-se com o nosso conhecimento prévio dos gêneros literários, de como eles se relacionam entre si, de como deles podemos ou devemos nos aproximar.

A disposição de leitura a que o poema convoca, portanto, deve pautar-se pelo que Jonathan Culler chamou de “princípio cooperativo hiperprotegido”: ainda que, no primeiro momento, o texto não seja claro, é preciso reconhecer nele uma verdade que está além da mera comunicação de conteúdos, verdade que excede a correspondência com o mundo externo ao texto, construída e interna. O poema exige uma disciplina de leitura que não se concederia a um manual de operação de uma máquina de lavar: lê-se o texto várias vezes, e com singular atenção, porque se intui que esconde algo notável nas entrelinhas, nos ecos, nas repetições, em suma, na carnadura de sua forma. A poesia, Drummond referenda, é *claro enigma*, demanda decifração.

Falamos das estrofes, dos versos, da ausência de pontuação, do aspecto diagramático do poema. Motivada, mas não transparente, é na opacidade da relação entre forma e conteúdo, na maior ou menor fricção que produzem entre si que devemos investigar os sentidos do poema. Assim, o desenho em ondas que percebemos visualmente na disposição das estrofes sobre o papel antecipa de modo sensível os significados antes de os apreendermos logicamente. A arte opera suspendendo nossos hábitos linguísticos, provocando um olhar sobre o mundo e a linguagem que os formalistas russos batizaram de *estranhador*, não banalizado pela busca da recorrência funcional. O objeto de arte é, nesse sentido, um *inutensílio*: não serve para algo específico, mas produz um enfrentamento do real que leva a um conhecimento singular. Aristóteles dizia que a arte está mais próxima da filosofia do que da história, porque nos fala do mundo como ele deveria ser, não como ele é ou foi, permite-nos viver outras vidas, vidas possíveis.

Como ler então essa classe de textos que resistem à leitura imediata, que não são produto de injunções lógicas ou práticas, nem a elas se curvam? De que maneira o poema se endereça a nós, avessa aos imperativos da comunicação clara, à construção de uma história parafraseável, com começo, meio e fim? A leitura do poema é mais exigente que a da prosa, porque o poema é mais resistente, mais estranho, mais enigmático, não há como atacar o poema senão por sucessivas leituras, tentativas renovadas de articular hipóteses de compreensão das partes e de como as partes são ressignificadas e modificadas pelo todo. Leituras em série, portanto, em constante vai-e-volta e seguidas reformulações: de uma leitura provisória do todo ao escrutínio das partes; novamente de cada parte ao todo; e da totalidade assim revisitada a uma nova hipótese, mais compreensiva e abrangente, até que se alcance uma descrição comunicável e econômica da estrutura do poema, da relação que nele se engendra entre forma e conteúdo. Correspondência que não necessariamente coincide com a intenção expressiva do poeta que, sustenta Paul Valéry, quase nunca dispõe de uma “vontade de dizer” consciente e clara, mas apenas de um comichão expressivo indefinível que se precisa apenas no ato da escolha das palavras, na seleção dos recursos verbais mobilizados, eles sim os verdadeiras responsáveis pelo que a posteriori se figura como o conteúdo expressivo. Assim, não à ideia de um autor inspirado substitui-se a do leitor inspirado, instituído pela construção progressiva, detalhada de um efeito de linguagem.

Por trás do poema eficaz há construção, portanto, e o caminho para seus bastidores dessa eficácia passa pela análise dos procedimentos formais, des-membrar para re-membrar; o primeiro passo é analítico, lição de anatomia, abrir a máquina do poema e buscar compreender as relações entre suas partes para, depois, tornar costurá-lo e observar como ganha vida, qual o princípio que o anima, o que de fato a linguagem está a construir. O poema tampouco corresponde à projeção imediata da reação emocional que despertou em nós no primeiro contato (ainda que não lhe seja indiferente), não pode ser conhecido a partir de uma leitura meramente projetiva; depende do encontro de uma certa vontade expressiva com uma forma, faz-se materialmente a partir de uma matéria-prima que são as palavras e, uma vez concluído, cria uma unidade que é maior do que a soma das suas partes e de seus momentos lógicos.

A leitura inicial depende, de alguma forma, de uma hipótese provisória que oriente as necessárias releituras do poema, da localização mesmo parcial do tema ou motivo, mais que mero conteúdo ou assunto, que lhe são subjacentes, garantia de balizas para a formulação mínima das tensões que o animam. Se de e-mail ou um texto jornalístico pode-se dizer que têm assunto, o poema trabalha temas ou motivos, assuntos muitas vezes abordados na tradição literária e sobre os quais já se depositaram

valores humanos e um certo conteúdo expressivo, evocado, ecoando ou abrindo margem a contestação da literatura passada.

Começamos a ler o poema, portanto, a partir da identificação de tema ou motivo centrais. Intuitivamente, nossa primeira operação mental é tentar circunscreve-lo; como nossa experiência é muito vasta e variada, buscamos cercar a que domínios/esferas da nossa experiência ele faz maior apelo. Rumo a uma hipótese de leitura, a primeira providência é formular uma paráfrase provisória, andaime do intérprete, para só então, a partir dela, constantemente refinada e reformulada, passar a examinar passo-a-passo as complexas relações entre som, imagem e sentido, as configurações cambiantes das relações entre sujeito e mundo que o poema realiza. Se o poema é maior do que qualquer tradução lógica do que ele está dizendo, para apanhá-lo é preciso descrever sua estrutura, contornar os limites das tensões que ele organiza a partir de contornos verbais específicos. Aberto a múltiplas leituras, concorrentes, complementares e até mesmo em colisão, o poema não se abre a elas senão a partir da mediação necessária da linguagem construída, articulada e organizada.

O esforço de abarcar o tema e elaborar tal andaime provisório da interpretação pode começar pelo título. O que nele nos intriga? Antes de mais nada, talvez sua abrupta aproximação, aparentemente imotivada e certamente inesperada, entre dois elementos não conaturais ou contíguos, - o “poema” e a “água” -, associação estranha à ordem que a ciência ou a lógica modernas se esforçam por imprimir ao mundo. Em “O poema e o poeta” ou “O poema e as palavras”, por exemplo, ou em “A água e a represa” ou “A água e a sede”, seríamos capazes de reconhecer uma associação legítima de termos que partilham um certo domínio da experiência objetiva ou subjetiva do mundo cognoscível. Não é o caso de “O poema e a água”. De que amarras, então, o título se vale para conjugar os termos que o compõem? Do ponto de vista lógico, não se trata de uma relação de subordinação, nem de pertencimento, ligação entre parte e todo, mas de uma coordenação, uma justaposição. O título coloca lado a lado dois mundos, dois círculos de sentido, dois territórios sensíveis, dois domínios da experiência sem explicitar intersecções ou correspondências, apenas deslocando-os um para a proximidade do outro.

Antes de explorar analiticamente o desenvolvimento desta tensão intrigante, vale recorrer a outro momento lógico fundamental ao processo de leitura crítica, que é o comentário, capaz de relacioná-lo a um contexto específico e explicitar mediações, convenções e referências não correntes. É o comentário que responde pela filiação de “O poema e a água” à tradição do poema lírico, breve, moderno e ocidental, que o opõe à literatura oral dos povos ágrafos, às convenções das formas líricas antigas, aos imperativos narrativos do épico ou às máscaras da poesia dramática.

De certa forma, o comentário deste poema está facilitado por esse aspecto moderno e familiar que sua linguagem, sintaxe e léxicos pouco esotéricos, guarda; o comentário pode ser breve, ainda, porque não o poema não demanda o esclarecimento de referências oclusivas ao âmbito mitológico, cultural ou histórico. Não há aqui menção a Pistoia, por exemplo, como na elegia que Cecília Meireles dedica aos pracinhas brasileiros mortos em combate, na Segunda Guerra Mundial, enterrados em terras italianas, que perderia em alcance se o leitor não associasse a cidade ao cemitério que os abriga. Tampouco há alusões a Orfeu, às sereias ou ao uirapuru, cuja elucidação seria essencial para que toda a potência de significado de um poema que as incluísse se efetivasse. O “Áporo” drummondiano, por exemplo, é um soneto mínimo que se agiganta muito por conta dos múltiplos sentidos, eruditos e obscuros, que sua palavra-título, decisiva, esconde, sem os quais perde muito de sua riqueza.

Mas vínculos entre o texto e o contexto de outra natureza levantados pelo comentário não deixam de importar à leitura de “O poema e água”. É da ordem do comentário a percepção do protagonismo que nele assume a sensibilidade do indivíduo, esse herói da modernidade. Não mais um eu que configura um tipo social, representante de classe, arquétipo de uma emoção convencional, como os das canções de amigo ou de amor medievais, tampouco a voz central que unifica um discurso, mas o indivíduo enquanto mito pós-romântico, cujos protótipos são o Fausto, de Goethe, o Quixote de Cervantes, o Robinson Crusoe, de Defoe, subjetividades prometeicas que enfrentam o mundo solitárias, insurgentes contra o peso da História, extrapolando as convenções sociais, respondendo às provocações do mundo, isoladas e à margem, a partir de sua esfera íntima. Por outro lado, termos despretensiosos como “revólver” ou “livro” garantem que estamos no âmbito da modernidade: não há tradicionalmente o objeto livro entre os gregos, como não os há entre os nuer ou entre os pataxó (ou antes não havia; hoje, por necessidade, a partir do contato com o mundo moderno, ocidental, como estratégia de sobrevivência, os índios tendem a se alfabetizar e perenizar sua história e tradições também em livros). No contexto da história ocidental, sabemos que livro quer dizer pós-Gutenberg e revólver quer dizer depois que a pólvora chegou ao Ocidente, estamos em contexto moderno, pois.

De volta ao círculo hermenêutico: como assinalado, “O poema e água” é uma expressão enigmática, porque traz justapostos sem mais explicações dois termos não coextensivos. Se bem considerada, talvez a estranheza seja marcante porque poema e água dizem respeito a ordens da experiência percebidas em forte oposição. Quando falo em água, imediatamente é o mundo natural que está implicado: uma totalidade anterior à existência humana, o espaço de surgimento da vida, o humano enquanto carência, necessidade do homem de suprir as faltas do processos

biológicos, a sede. Com o poema não é assim, o poema é criação humana, segunda natureza, faz parte do reino do cultivado o domínio da cultura. Se é belo, não o é como a flor, mas como algo construído, imitação artificial da beleza natural, produto da arte, da artificialidade, da artisticidade, da técnica e do engenho humanos.

Assim considerada, esta relação de proximidade entre natureza e cultura tem algo de inesperado que a capacidade lógica de articular relações entre causas e consequências, prosaica, não parece capaz de resolver; para apreendê-la, é preciso recorrer à capacidade de produzir revelações da inteligência imagética e analógica, encontrar pontes sensíveis que abram comunicação entre esses domínios aparentemente estanques. A imagem extrapola a lógica, busca dizer o que o discurso lógico não comporta, expressar essa convivência de contrários. Quando menciono o “voo de chumbo” de uma ave, estou conjugando a leveza de alcançar as altas esferas da atmosfera ao peso do metal; o oxímoro “voo de chumbo” preserva simultaneamente ativas e operantes duas qualidades essencialmente contraditórias, é um voo pesado, associa propriedades que, do ponto de vista lógico, não podem ser associadas; na lírica, a ambivalência desse paroxismo, a contradição nos termos é não só possível, como desejável, correspondendo a uma extensão legítima das possibilidades da linguagem na direção da ambiguidade, do paradoxo, das verdades emocionalmente complexas que escapam ao território prosaico. Pela justaposição intrigante e inesperada dos mundos da natureza e da cultura, a expressão “o poema e a água” nos instala de princípio na trilha dos significados múltiplos sugeridos pela imagem, antecipando, comedidamente, como poema e água vão se relacionar ao longo do texto.

Traduzir o encontro humano com o mistério do mundo a partir de equivalentes sensíveis tomados à natureza é típico não apenas da poesia, mas também das línguas em seu estágio inicial de desenvolvimento. A abstração lógica que está na base da linguagem prosaica - como a empregada por Darwin para escrever *A origem das espécies*, por exemplo-, essa ordem metonímica cujo equilíbrio se constrói de forma meticulosa e regrada, corresponde a uma possibilidade que as línguas só alcançam em um estágio avançado de sua evolução. Quando as línguas surgem, fazem-no fundadas na vontade mitopoética de expressar o mundo através de equivalentes metafóricos, imagéticos, o que lhes confere uma ambição próxima à da magia simpática, criadora de centelhas verbais que expressam/inventam correspondências instantâneas entre elementos do mundo natural e determinadas experiências humanas. O mito assim opera: doma a perplexidade, o susto, a ameaça do mundo em personificações de forças da natureza, encontra equivalentes sensíveis para relacionar natureza e cultura. Giambatista Vico denominou essa etapa de mitopoética e vestígios da sua centralidade sobrevivem em metáforas mortas que

assombram até mesmo a língua positiva da ciência moderna (a “boca do rio”, as “costas de um país”, o “pé da montanha” transportam para o domínio da experiência geográfica do mundo elementos da anatomia humana). “O poema e a água”, por sua vez, como boa lírica essencial, explora o poder sugestivo dessa classe de metáforas para além das sobrevivências residuais, potencializando, em seu percurso verbal, um encontro inesperado entre natureza e cultura.

Por meio da sonoridade, “as vozes líquidas convidam ao crime” tornam seu apelo ainda mais sedutor e necessário, convertem-no em caminho irrecusável. O convite paradoxal e imperioso, nos confins da ordem violenta, fica mais motivado a partir dessa vinculação sonora dos termos que o compõem, das recorrências sonoras orquestradas, assonâncias e aliteraões em profusão. A aproximação da música que também opera no sentido de afastamento da lógica prosaica; na contramão da linguística saussuriana, o poeta não só recusa a arbitrariedade na associação entre som e sentido, mas abraça a ambição de motivá-la, como Crátilo defende no diálogo platônico: para ele, os poetas intensificam uma íntima associação entre som e sentido que a língua já carrega, de forma análoga às pontes que a imagem também procura criar entre domínios da experiência que não se deixam exprimir pela lógica formal.

A “cantiga sem eira/ nem beira” do Drummond de *Brejo das Almas* o faz, ao encadear “O amor bate na porta/o amor bate na aorta”. Porta e aorta não são coisas imediatamente relacionáveis. O amor personificado, alegorizado, Amor, portanto, vem sem ser chamado, visita inesperada. Mas bate também naquilo que é a porta simbólica do sentimento, o coração, e de pronto implica outro domínio, anatômico, a aorta, artéria evocada em sua concretude por associação secundária. Porta e aorta não estão próximos apenas pela relação de sentido e pelas imagens que o poema vai deslindar, mas também por uma relação sonora. O verso seguinte desdobra essa relação de vinculação, que ultrapassa a lógica referencial e se funda na expansividade natural dos campos de imagens: “fui abrir e me constipei”, apanhado por um golpe de vento. O poema segue, “cardíaco e melancólico [...] entre uvas meio verdes/ e desejos já maduros”. Por que se introduzem os termos “uvas”, “verde” e “maduro”? Trata-se de uma questão de sugestão sonora, porque “aorta”, na escrita, não é idêntica à “horta” do horticultor; porém, considerada a sugestão sonora, as expressões, homófonas, estão implicadas entre si. Também do ponto de vista sintático, a embaralhamento da ordem lógica se faz notar: em “entre uvas meio verdes”, estamos no domínio da horta e em “desejos já maduros”, as uvas aparecem costuradas a algo da ordem dos sentimentos, mas sentimentos modulados a partir de qualidades sensíveis e materiais da horta, o abstrato colando-se ao concreto. A migração dos sentidos se dá a partir de dois eixos: da sugestão sonora e das relações

imagéticas. O crítico Otto Moacir Garcia dedicou-se ao estudo da poesia drummondiana a partir desse princípio das imagens chamando outras imagens e nos jogando abruptamente de um domínio da experiência a outro através de saltos que não são lógicos, denominando a técnica de palavra-puxa-palavra.

Em “O poema e a água”, isso também ocorre, primeiro, na aproximação ardilosamente despretensiosa, ao dispor sobriamente, no título, lado a lado os dois elementos estranhos. Toda imagem comporta um grau de enigma, sempre é um sedução, canto e feitiço (o charme dos franceses), potencializado pela aproximação da palavra à música, como alegoriza o Sermão de Santo Antônio aos Peixes, seja na versão do Padre Antonio Vieira ou na do *lied* de Gustav Mahler. Nela, como pregasse em vão aos homens, incapaz de conquistar-lhes a atenção, o santo decide-se por abandoná-los em sua displicência e passar a pregar aos peixes; a exemplo de Orfeu, aproxima-se do rio e põe-se a discursar, valendo-se de palavras tão, encantadoras que os peixes vem à flor da água e ali permanecem, todo-ouvidos, estáticos, acompanhando sem respirar a pregação. Como no mito de Orfeu, capaz de fazer pelo canto com que as árvores se curvem e os rios corram mais rápido, nesta alegoria a poesia a força extrema da poesia é encantamento, capacidade de suspender o fluxo do tempo e criar um núcleo enigmático de sentido que nos faz voltar a ele muitas vezes apostando na riqueza dos sentidos que pode fazer brotar de camadas subterrâneas.

Música, por certo, porém também lampejo, iluminação profana, súbita revelação da relação insuspeita entre coisas distantes no mundo, como o poema e a água. Os surrealistas formularam de maneira lapidar o grau máximo de radicalidade da imagem por meio de verso tomado de empréstimo de Lautréamont e que aparece nos manifestos surrealistas é: “Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. É uma imagem muito surpreendente, fossem os termos o bisturi, o cirurgião e o cadáver, tudo claro e leológico, mas o que o faz na história o guarda-chuva? Nos protegerá do sangue que decerto espirrará quando se abrir o cadáver na lição de anatomia? E a máquina de costura? Ajudará a fechar esse corpo e suturá-lo depois da dissecação? Não se sabe. O que faz a força da imagem é uma sugestão como as experimentamos em sonhos, enigmáticas, combinando verdades emocionais complexas com nossa experiência sensível do mundo, imagens que só fazem cismar, que criam uma suspensão dos hábitos, uma desautomatização da nossa relação com o entorno e solicitam um tipo particular de inteligência ausente do dia-a-dia, que remonta à linguagem mitopoética ou ao pensamento selvagem.

As sociedades sem lei, sem fé e sem rei, as sociedades primitivas valorizam um tipo de inteligência que tem nada de conceitual, nem se

confunde com o moderno conhecimento científico, fundado na experiência empírica, em hipóteses falseáveis que se submetem à rotina dos testes como caminho para a construção progressiva de um arsenal de só hipóteses sobre o mundo, tendendo à sistematização, mas dizem respeito a uma inteligência prática, que junta o graveto e as folhas das árvores ou as penas dos pássaros e constrói, a partir do bricabraque, formas simbólicas. Em certa medida, a poesia lida com a linguagem dessa maneira, busca relações analógicas entre as coisas do mundo, relações sensíveis, motivadas pelo compartilhamento de propriedades sensíveis ou formais que produzem sugestões imprevistas.

Vejamos como essa justaposição se complexifica e se transforma numa relação de subordinação ou de interpenetração complexa das duas coisas que estão apresentadas de maneira próxima, mas não interpenetrada no título. Passemos à primeira estrofe: “As vozes líquidas do poema/convidam ao crime/ ao revólver.” O movimento analítico é o movimento de distinguir as partes, busca de apreensão de relações de sentido nos mínimos elementos que, em seguida, persegue o como as relações de sentido neles fundadas. Se no título do poema, natureza e cultura estranham-se, no primeiro verso, essa relação já se complica. Suspenda-se temporariamente um dos atributos (“líquidas”) que qualifica no verso inaugural o sujeito da primeira estrofe (“as vozes”) e teremos uma relação de predicação (“as vozes do poema”) que se reveste de naturalidade, aparente desdobramento lógico do título. Vozes do poema é da ordem do esperado, poderia ser ainda vozes dos manifestos, vozes do políticos, vozes dos poetas — essa é uma relação de predicação quase analítica, porque há um sujeito ele é modulado, determinado por atributos que de certa maneira já estão essencialmente ligados ao seu campo de sentidos.

O adjetivo “líquidas” complica tudo, por que cria uma qualidade que não é atributo natural de voz, mas na singularidade das relações de sentido instituídas internamente ao poema, essencial a ela. No encontro entre representantes dos dois mundos, o natural e o da cultura, cria-se um terceiro ser, inexistente previamente ao poema, o que dá curso às “vozes líquidas”. “Poema” e “água”, antes separados e próximos, passam a se reunir em um novo terceiro elemento que, concretamente, faz com que atributos da água se comuniquem ao poema e vice-versa, atributos das vozes humanas, fatos de cultura, passem a tingir de sentidos o domínio do aquático, do natural. Cultura e natureza reúnem-se concretamente nessa imagem e, a partir da sua criação, sempre que no poema se evocar algum atributo ligado ao âmbito da natureza, imediatamente algo da ordem da cultura estará implicado, e vice-versa. Forja-se uma metáfora, “vozes líquidas”, que confere a um ente relativamente abstrato - movimento do ar é a configuração máxima, bastante etérea da materialidade natural das

vozes- novo teor de concretude e apelo sensível. A partir deste gesto verbal, as “vozes do poema” (e no poema) estão irremediavelmente contaminadas por atributos aquáticos (como a água, serão potencialmente expansivas, capazes de abraçar uma ilha, alargando-se na direção do horizonte infinito, como o mar, ou se autocircunscrever, limitando-se em poças, de espelhar o brilho da luz ou umedecer o que toca, de matar a sede, enfim) e o reverso também vale, os elementos aquáticos passam imediatamente a se deixarem ler nos termos do que é verbal e vocalizado (o curso d’água confundindo-se com o discurso fluente, o mar em sua imensidão remetendo as associações infinitas que contém, em potencial, uma língua).

A adjetivação insólita que produz este novo ente não é, como no caso anterior, analítica, simplesmente conferindo ao sujeito atributos que ele já possuía de antemão, como em “leite branco” ou, em Tomás Antonio Gonzaga, nas “tranças belas e formosas” de Marília, ambos os casos meramente explicitando atributos essenciais aos seres que qualifica. De modo oposto, se observo os versos iniciais da “Fuga sobre a Morte”, de Paul Celan (“Leite-breu d' aurora nós o bebemos à tarde/ nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos à noite/ bebemos e bebemos”, na tradução de Cláudia Cavancanti), noto uma predicação que contraria as propriedades naturais do leite e cria uma imagem paradoxal, cuja verdade não é referencial, nem está dada previamente na essência do objeto qualificado. Esse tipo de adjetivação, sintética, modifica essencialmente o sujeito e cria verdades imagéticas que só existem no poema. Se o leite é o que dá a vida, o leite negro, por oposição, é o que nega a vida, o esperável num poema que tematiza os campos de concentração, o horror da vida mutilada. Assim, as vozes líquidas do poema falarão de propriedades da linguagem que dizem respeito a uma relação entre mundo natural e mundo da cultura reconfigurada que o poema mesmo institui, uma experiência que não é lhe anterior ou exterior, mas que se dá pela e na linguagem.

Ainda na primeira estrofe, suspendendo provisoriamente tanto o adjetivo “líquidas”, como o objeto que complementa o convite enunciado, concentremo-nos na construção “as vozes (~~líquidas~~) do poema convidam”. Seu aspecto seria o de enunciar uma relação semântica e sintática tranquila, dentro do horizonte do esperável, caso o objeto do convite fosse, por exemplo, a “reflexão”, a “alegria”, ou o “ensimesmamento”, por exemplo, todos complementos possíveis e lógicos à frase. No entanto, à estranheza do caráter líquido das vozes o poema soma um segundo choque: por mais que motivado pela cadeia aliterante e assonante em que se insere, o “crime” introduz novo elemento perturbador ao caminho dos sentidos possíveis do poema. Se convite implica aproximação sedutora, tentativa de aliciar pelo convencimento, acolhendo tanto a possibilidade do sim de bom

grado, quanto uma recusa peremptória, crime recobre-o de uma violência impositiva que foge à normalidade e exclui o tato da amabilidade.

O empenho analítico precisa atentar aos limites concretos que a partitura verbal do poema introduz ao forjar uma ordem relativamente autônoma de sentidos que, ainda que se comunique com nossas experiências anteriores a ele, ganha determinações formais novas e próprias, definindo contornos palpáveis às múltiplas possibilidades interpretativas legítimas que abriga. Ainda neste domínio das determinações internas das tensões contruídas, deve chamar nossa atenção o fato de que num gênero literário que em tese se arma a partir da centralidade do eu, um caráter indeterminado recubra o agente do convite, “as vozes líquidas do poema”, a um só tempo escondido tanto pelo anonimato, quanto pelo aspecto coral e plural de sua(s) voz(es). Uma elocução que não define a sua proveniência, parte do vazio, do nada, como se o céu se abrisse e deixasse as vozes se manifestarem para que um Abraão aterrado lhes emprestasse ouvidos.

Em *Mímesis*, Erich Auerbach escreveu uma história da representação série da realidade humilde na literatura ocidental a partir da análise dos grandes textos, de Homero a Virgínia Woolf. O capítulo de abertura (“A cicatriz de Ulisses”) compra a voz narrativa que encontramos na passagem do Antigo Testamento referente ao sacrifício de Abraão à que descreve o episódio da volta para casa do herói de Ítaca para casa, querendo se manter incógnito, mas reconhecido pela velha ama, Euricleia. Odisseu chega disfarçado de mendigo e, segundo os ritos de hospitalidade correntes (os gregos tinham o costume de receber muito bem os estrangeiros, porque o estrangeiro sempre pode ser uma encarnação disfarçada do Deus, o estrangeiro é sempre sagrado) é confiado à velha senhora que dele cuidou dele quando criança; ao lavar-lhe os pés dele, a criada atenta para uma cicatriz no joelho, imediatamente associando-a a episódio de infância de Odisseu, uma caçada de javali que resultou em ferimento idêntico, reconhecendo-o. Para narrar a passagem, Homero serve-se de retrospectos, mas todos organizados a partir da mão segura e serena de um narrador onisciente, que vai e volta, conduzindo o leitor pela mão, sem sustos. Interessa-nos o contraste com o narrador que aparece nos escritos bíblicos, o que registra a palavra divina no sacrifício de Abraão. Nele, a voz do Deus do Antigo Testamento irrompe abruptamente, inesperada, em relação direta com Abraão, convidando-o ao sacrifício intempestivo. São dessa segunda espécie as vozes líquidas que comparecem na primeira estrofe do poema, vindas de cima, anônimas e abruptas, convidando (convocando?) não se sabe quem (aparentemente, a todos) ao crime, ao revólver.

Não deve passar despercebida a nota de dissonância que o poema agrega à ideia do convite. As vozes chegam mansas e, súbito convidam-nos ao domínio do crime, muito fora da ordem, extraordinário, anormal.

Se a arte é mesmo estranhamento, perturbação da serenidade anestesiante da ordem cotidiana e corriqueira, não há como negar o apelo estético forte desta imagem. As torsões inesperadas que a escolha do léxico impõe, combinando o inconciliável, forçam violentamente o nosso sequestro da normalidade semântica, tornam o convite imperativo, obrigam-nos a admitir a pertinência de uma contradição nos termos. Todo poema é, em certa medida, choque entre sujeito e mundo que se condensa na brevidade sintética de uma fórmula verbal carregada de alto teor emotivo. A realidade objetiva e a voz que a diz não se diferenciam, aquela é antes tragada para os recessos da intimidade subjetiva, desta forma, deve a expressão lírica em seu estado de descrição ideal corresponder a uma forte presença do sujeito. Como entender, então, a ausência do “eu” na primeira estrofe que vínhamos examinando, sua substituição pela predominância de uma voz anônima, que apela a um ouvinte igualmente anônimo e coletivo, convidando-o a esse mundo apartado, violento, marginal? Outro um elemento intrigante.

Em suma, é como se a estrofe inicial correspondesse a uma primeira ordem de construção interna do poema que vincula natureza e cultura, escrita/voz/poema a um mundo natural e aquático nos termos incomuns de uma relação estranha, extraordinária, anormal que esta estranha combinação, *vozes líquidas*, encarna. A partir da sua enunciação, sempre que no poema se mencionar elementos pertinentes à água, automaticamente estará implicada a linguagem, e vice-versa. A crime a que a imagem está relacionada, então, talvez seja da ordem do rapto para fora da normalidade, para além da lógica das relações cotidianas. As vozes líquidas, violentas, tomam-nos de assalto e impõem a equivalência entre poema e água, a cópula entre mundo natural e mundo da cultura.

Enigmática, “intransparente”, toda imagem reclama uma leitura circular que se opõe a outra, reclamada pela prosa, presa à complicação progressiva de um conflito inicial rumo ao desfecho. Nada linear, a multiplicidade de sentidos condensados na imagem poética se desenvolve às voltas, por retomadas e variações combinatórias. Se assim for, não parece absurdo esperar que as sucessivas estrofes do poema em questão retomem, em repetidas investidas, a tensão inicial das *vozes líquidas*, irresolvida por vocação, acrescentando-lhe aos poucos novas determinações. Admitamos, pois, que a primeira estrofe é esse convite anônimo feito pelo poema que, como uma chuva, desaba sobre os sujeitos, toma-os de assalto e não admite recusa – “não há guarda-chuva/ contra o poema”, como escreve João Cabral –, colocando-os num domínio de anormalidade e estranheza, de sequestro abrupto, em cuja natureza verbal e aquático se relacionam intimamente.

É possível rastrear os mesmos elementos que compõem a imagem matriz do poema, as vozes líquidas, e de fato, tornar a flagrá-los,

recombinados em novas configurações, nas estrofes seguintes. Se buscássemos uma figura geométrica capaz de traduzir a ordem interna desse poema, seus círculos de sentido talvez se deixassem melhor apreender na imagem dos círculos concêntricos que se formam quando atiramos uma pedra nas águas de um lago. Ou seja: o poema em questão perfaz um caminho que descreve uma espiral que, de estrofe em estrofe, vai se fechando, partindo de um ciclo mais amplo, de sentido mais universalizante e abstrato, e aos poucos, em cada um dos círculos seguintes, estreita e especifica a relação entre poema e água. Mais, esta especificação se dá em função de um aparecimento cada vez mais central do sujeito, da intimidade de uma voz central, ausente na abertura, mas elemento central da lírica. Vejamos então como poema e água reaparecem nos termos de um recorte mais próximo do centro irradiador das relações de sentido que se estabelecem entre natureza e cultura, entre mundo da linguagem e mundo natural: a subjetividade individual.

“Falam para mim de ilhas/ que mesmo os sonhos/ não alcançam.”: por que a sugestão sonora mostra que, nesta segunda estrofe, ainda estamos no mesmo mundo de relações que o poeta instituiu a partir da primeira? Quais são os indícios sonoros que, aqui, retomam, repetem e se referem a organização musical da primeira estrofe, reforçando o padrão de repetição regular que singulariza a poesia em relação à prosa? São da ordem da aliteração e da assonância, já muito pronunciadas nos versos de abertura, internamente à primeira estrofe, muito aliterante em v e c (vozes, convidam, revólver) e assonante em i e o (líquidas, convidam, crime, revólver). Se lá, em “líquidas”, “convidam” e “crime”, os is se repetem em posição acentual nos versos, aqui, “falam” e “alcançam” insistem no *a* nasalizado; “crime” e “ilha” rimam, assim como “sonhos”, “convidam” e “revólver”, rimas soantes. Esse vínculo sonoro também está dado pela métrica comum, os versos de ambas as estrofes tendendo à isometria, arranjadas na sequência idêntica de um verso longo, um intermediário e um brevíssimo. A repetição regular, portanto, está na retomada dos sons vocálicos, consonantais e também na repetição do padrão estrófico, no padrão de versos; um mesmo princípio formal liga uma estrofe à outra, mas não apenas ele. Também os dois campos de imagem decisivos no poema tornam a aparecer sob novos aspectos.

“Poema” e “água” voltam na segunda investida do poema particularizados em “falam” e “ilhas”. Assim como o falar sugere uma ordem que recorta e organiza as vozes, a linguagem (em poema?), a ilha, acidente geográfico, natural, se caracteriza partir do cerco pela água. Há, nos dois casos, um ajuste que se apoia numa das grandes forças da imagem poética, a maleabilidade, o poder metamórfico, traço sensível também comum ao aquático e ao linguístico, alimento da analogia central do poema. Na tradição literária, a associação metafórica da linguagem a um

mar de possibilidades expressivas é corrente, e pode se limitar em poema, espécie de ilha de linguagem. Como a água, que ora se expande em mar, ora se limita em copo, a linguagem pode se confinar em poço, palavra em estado dicionário, e igualmente fluir, jactante, como o rio, discurso corrente. As palavras, por sua vez, podem escorrer entre os dedos, como a água, ou serem contidas em estrutura fixa, poema, peça ou romance. Interessa-nos sobretudo como, a partir da imagem inaugural, essa contaminação recíproca de propriedades sensíveis e sentidos entre os dois polos em questão (poema e água), colocando em xeque a diferença entre o formado e o não formado, o natural e o que carrega as marcas da história, o que tende à expansão infinita e o bem circunscrito.

Se na primeira estrofe, as vozes brotam de uma fonte de enunciação anônima, plural e coletiva, indeterminada (“convidam”), dirigindo-se a um destinatário igualmente indeterminado, na segunda, a relação circunscreve-se. O convite, que era voltado a todos, agora singulariza o indivíduo e o situa o espaço do sequestro súbito que violentamente institui um recesso à margem da coletividade: “falam para *mim*” de ilhas, como fosse o “eu” um eleito, um escolhido. Ainda em posição passiva, que a forma do pronome oblíquo (*mim*) demarca gramaticalmente demarcada como objeto, esse “eu”, centro irradiador da lírica em seu modelo arquetípico, discretamente vai ocupando seu lugar de direito no poema, o daquele que põe em comunicação mundo interior e mundo exterior, linguagem e natureza. A singularização em curso é reforçada pela imagem da ilha, que carrega até etimologicamente este processo de individuação forte a que a(s) voz(es) do poema parece(m) estar sendo submetida(s), insulamento, isolamento.

Além de instaurar um espaço emblemático de isolamento e solidão, em que as convenções sociais e o automatismo dos hábitos sociais tendem à suspensão, a ilha serve a repensar o mundo das convenções sob a lente da invenção, contornar as determinações do reino da necessidade segundo as ambições do domínio da expressão, da liberdade estética. Mais: o poema descreve ilhas exponenciais, hiperbólicas, porque além dos sonhos, em si já lugar por excelência da suspensão das leis naturais, alcançam. Tenhamos em mente que, no poema, os sentidos não se produzem por correspondências com o mundo exterior, mas pela coerência interna, criação plenipotenciária de um mundo novo, onde linguagem e natureza podem entrar em relação de curto-circuito, anunciando surpresas. A imagem começa onde o conceito cala. Se ilhas têm a ver com o domínio dos sonhos, estas em particular remetem ao sonho lúcido, o sonho acordado que, prescindindo das leis naturais, cria suas próprias necessidades, as que “nem mesmo os sonhos alcançam”.

Passemos à terceira estrofe: “O livro aberto nos joelhos/ o vento nos cabelos/ olho o mar.” Se nossa leitura inicial está correta e essas quatro

ondas, essas quatro reconfigurações caleidoscópicas do poema, dos elementos da linguagem e do marinho, do natural e do cultural evoluem segundo uma espiral de adensamento que tem como alvo o vórtice da voz individual, o sujeito, a nova estrofe deve agregar pistas nessa direção. Nas duas primeiras, buscamos, na concretude de signos verbais precisos e específicos, ordenados segundo uma lógica própria, expressiva e construtiva a um só tempo, como os vetores dos dois campos de imagem centrais no poema – o poema e a água – disputam entre si a hegemonia semântica, num cabo-de-guerra que não dispensa a imbricação recíproca. Onde e como reaparecem a linguagem e o marinho na terceira estrofe? Em “livro” e “mar”, num movimento quiástico em relação à estrofe anterior: livro assume, no reino da linguagem, um aspecto que, na segunda estrofe, cabia às ilhas no domínio aquático. Lá, ilhas são a expressão metonímica e contida, em casca de noz, da vastidão sem fim do mundo natural sob espécie marinha, sugerindo a eternidade, medida sobre-humana (como no verso de Jorge de Lima, “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”). Aqui, é a linguagem que está circunscrita, presa, contida sob a forma do livro, não mais alargando-se na figura das falas, encarnação da multiplicidade potencialmente infinita.

A terceira estrofe também modifica a posição do sujeito lírico, ele que primeiro aparece diluído na multidão passiva, depois, singularizado, mas ainda em função acusativa e, agora, foco inequívoco do poema. A transição é suave, porque “olho”, o verbo em que está implicado, mais que uma vontade imperialista sobre o mundo sugere um processo, caríssimo à lírica, de determinação recíproca entre polos subjetivo e o objetivo. Se o olhar corresponde a um gesto voluntário da busca pelo mundo exterior, também implica uma abertura receptiva aos apelos que dele provêm, o verbo traduz uma postura ativo-meditativa, caminho de duas vias.

Próximos do centro irradiador, do centro nervoso do poema, na mesma medida em que a linguagem e a natureza líquida passam a ganhar forma e expressão por intervenção de substantivos concretos (“livro”, “joelhos”, “cabelos”), o sujeito começa a ganhar materialidade, seu corpo aparece. Se a primeira estrofe é muito abstrata e temos dificuldade de visualizá-la, a terceira estrofe é quase pictórica, ensejando um quadro mental, uma cena que, aliás, parece remeter a um padrão recorrente na arte ocidental, correspondente à sensibilidade romântica: a do criador solitário que contempla, desafiador, a majestosidade do mundo natural. Há nesta cena um elemento trágico, aterrorizante, mas belo também, um tipo de beleza particular, um elemento da ordem do sublime kantiano. Não é a beleza elegante de um minueto de Mozart, não é a beleza de um rosto pintado em um camafeu, não é a beleza da porcelana delicada, mas sim a beleza perturbadora, a beleza da morte, a beleza das experiências últimas, decisivas. O mar é propício à evocação desse enfrentamento do homem

com algo que, medida de infinitude, o fascina e aterroriza, desafia a capacidade da consciência humana de equilibrar a ideia quase insuportável, mas incontornável, de que nascemos para a morte, nossa infinitude está decretada de início. O resgate possível está na capacidade de semear uma sobrevivência no campo da beleza e da cultura, do que se comunica às gerações seguintes, da memória, da linguagem. A configuração artística desse impasse é da ordem da representação do sublime, da definição que, em Rilke, um dos duplos do poeta, um anjo, esboça da beleza: “Pois que é o Belo/ senão o grau do Terrível que ainda suportamos/ e que admiramos porque, impassível, desdenha/ destruir-nos?”, na tradução de Dora Ferreira da Silva.

No poema em questão, a relação do homem com a linguagem e com o mundo natural não é aprendida como ligeira, nem cômica, nem satírica, e isso orientou nossa leitura de cada verso, cada imagem, cada combinação de imagens. Sua atmosfera geral é reflexiva e grave, não da ordem do elegante, do simétrico, do luminoso que aprazem à sensibilidade clássica. Funda-se na ruptura, na experiência do *entusiasmo*, no sequestro violento por força da linguagem, e produz uma modalidade de beleza que não pode ser senão desafiadora, vertiginosa, alternando ângulos, intrigante e perturbadora, metamórfica, proteica. A lírica, em seu tipo ideal, é uma modalidade de linguagem de subjetivação do mundo. Para Rosenfeld, se chove, essa expressão da natureza é imediatamente convertida em uma expressão da intimidade do poeta. Como nos versos de Paul Verlaine: “*Il pleure dans mon cœur/ comme il pleut sur la ville*” (chora em meu coração/ como chove sobre a cidade). Se é verdade que elemento do poema, como o livro e o revólver, nos instalam no contexto moderno, a eles se soma uma sensibilidade marcada por certo culto do individualismo, um respeito quase mítico da força reveladora do sujeito que se coloca em uma posição de marginalidade, permitindo-se um olhar estranhador, que ressignifica o mundo e descobre relações de sentido insuspeitas. A celebração deste olhar singular é central a essa estrofe e corresponde, grosso modo, a um processo mais amplo e nitidamente moderno, o da entronização pós-romântica do indivíduo. Desde a Revolução Francesa, das revoluções burguesas, da revolução industrial, o indivíduo está, por um lado, sob permanente ameaça, engolido pelas massas e por uma modalidade de divisão social do trabalho que especializa as esferas do mundo, fragmenta o processo produtivo, e impede que as razões de funcionamento do todo social lhe sejam acessíveis enquanto resultado de ação humana; por outro lado, outra dimensão do mundo moderno é paradoxalmente a de valorizar a capacidade de reação e revolta dos heróis individuais, Fausto, Quixote, Don Giovanni e Robinson Crusoé convertidos em verdadeiros mitos modernos.

Ora, difícil dissociar o centro deste poema, o sujeito solitário - cuja solidão é produto do sequestro violento da ordem da normalidade operado pela estranheza voluntária da palavra poética- que, na terceira estrofe, finalmente se dá a ver em imagem mais nítida, o livro equilibrado nos joelhos, os cabelos soltos ao vento, de uma figuração deste fascínio moderno em relação ao indivíduo numa de suas versões mais típicas: a do artista rebelde, luciferino, que não admite ser enlaçado pelas dificuldades práticas do mundo. Um escolhido, um inspirado, um resistente, ele se coloca no lugar heroico da crítica e do isolamento: Byron, que luta contra os turcos na Grécia, ou Liszt, o virtuose inigualável (que, o mesmo penteado esvoaçante, antecipa, no século XIX, a aura que alimentou em versão degradada o *star system* de Hollywood). Pensativo, reflexivo, solto no mundo, eis o artista moderno, não o dos manifestos, o da receita formal que faz tábula rasa do talento individual, não o das vanguardas que se submete a um programa partilhado, mas o campeão da singularidade concreta, das rupturas formais tributárias do talento e da inspiração. E inspiração tem muito a ver com a imagem particular do encontro entre o poeta e palavra que neste poema se produz, um encontro literalmente entusiasmado, produto de uma linguagem enigmática, impositiva, invasiva como o sopro das musas. Isto posto, também há contenção e construção neste jogo; o elemento inspirado, intuição genial e original, é expresso por meio de um ritmo da repetição regular de sons escolhidos meticulosamente, de padrões eufônicos de composição, a partir de redes de imagens enredadas, manipulação engenhosa e eficaz de escalas de grandeza alternadas. Há aqui, portanto, um trabalho construtivo paradoxalmente a serviço da figuração de uma ideia de poesia inspirada, de uma arte para os eleitos, os originais, os que não são como a massa.

É verdade que a relação entre poema e água que aqui se considera é refundada e desenvolvida internamente ao poema, fato de linguagem, mas não menos verdadeira a percepção de que não somos leitores abstratos, carregamos conosco uma memória de mundo (de leitores, inclusive), de modo que todo trabalho de invenção verbal mobiliza um acervo de sentidos que lhe é prévio. As imagens são reconstruídas no interior do poema, mas continuam para além dele, por proveniência e destino. Não é indiferente, por exemplo, saber da equivalência simbólica tradicional entre poema e barco (ou ilha), entre mar e linguagem na literatura ocidental. Trata-se de um motivo recorrente cristalizado em *tópos* que ocorre na lírica grego-latina, na poesia medieval ou renascentista, na expressão barroca, na romântica, e, naturalmente, na moderna. Está, por exemplo, tanto em *Os Lusíadas* -a viagem de Vasco da Gama é uma empresa de colonização, evento historicamente determinado, mas também viagem no mar das palavras - como em seu contraponto épico moderno, a *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Está n'“O barco bêbado”, de Rimbaud, que, no verso

inicial (“Quando eu atravessava os rios impassíveis”, na tradução de Augusto de Campos) traz o barco falando por si, o próprio poema no mar da linguagem. Está na lírica pura de Cecília Meireles, em *Viagem* ou *Vaga música*, em que o embalo musical da linguagem acolhe o navegar do poema-nau.

Como notava T. S. Eliot, a música do poema deve tanto às centelhas de sugestão sonora que as palavras no poema produzem por proximidade, quanto às chispas de sentido que seus usos anteriores à sua incorporação a esta intrincada ordem poética lhe acrescentam. Em momentos de predomínio de poéticas mais prescritivas, este peso da história e do gosto produzido historicamente podia resultar no banimento de alguns termos ou expressões. A inclinação classicizante da poesia da geração de 45, ansiosa por “corrigir” as ousadias do modernismo, assentar novas convenções, criou a ideia de que há palavras que, em si mesmas, são mais ou menos poéticas. Se os usos anteriores da palavra “cachorro” a aproximavam de um contexto excessivamente pedestre, então ela deveria ser rejeitada em favor de “cão”. Isso tem a ver com uma ideia de que as palavras têm história. João Cabral, que só coincidia cronologicamente com a geração de 45, colocou-se frontalmente contra essa defesa de uma poesia que se dobra a um ideal edulcorado, depurado de beleza. A poesia é o mundo, em que cabe, por exemplo, sua “Antiode” (“Poesia te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes. Fezes/ como qualquer.”), feita de uma flor que se liberta do fardo de pureza, emblema da Virgem Maria, e passa a ser a palavra, signo verbal (“Flor é a palavra/ flor; verso inscrito/ no verso, como as/ manhãs no tempo.”).¹

Passemos à última estrofe, última volta do parafuso no poema, que o encaminha para um final, sem com isso rejeitar o que nele é movimento e abertura. Um final não precisa necessariamente ser vontade de coerência *in extremis*, chave de ouro e desvendamento de seu sentido alegórico, nem tampouco seu avesso, uma construção em anel que retoma, intacto, o enigma inicial. Aqui, como adiantamos, a estrutura parece ser a de acrescentar novas configurações da tensão inicial a cada estrofe, em movimento que vai se fechando em direção ao sujeito. É de se esperar, portanto que a última estrofe finalmente chegue a esse núcleo irradiador, a intimidade do eu, tão central na lírica.

“Os acontecimentos de água/ põem-se a se repetir/ na memória.”: a memória, no mais fundo do sujeito, abriga os vestígios do mundo traduzidos em afetos e valores, uma tradução humana do mundo

¹ O leitor já terá notado que a argumentação economiza o nome do autor de “O poema e a água”, o jovem João Cabral de Melo Neto, da *Pedra do Sono*, de 1942. O contraparte necessária desta análise seria uma leitura de “Catar feijão”, do mesmo Cabral, mas de *A Educação pela Pedra*, de 1966; as mais que duas décadas separam não apenas os dois poemas, mas duas artes poéticas significativamente diversas, uma noturna, de natureza alumbrada com surpreendentes afinidades com a liberdade das imagens surrealistas, outra, geométrica, solar e construtiva.

modificado pelas marcas que incorpora ao chocar-se com a esfera lírica, que se confunde com a mais íntima. Banhado na memória, o mundo se converte em *pathos*. Um excursus etimológico poderia nos ajudar a explicitar a ligação do termo, um deverbal grego, a sua forma ativa, *paskho*, que entre muitas acepções, significa experimentar o mundo como um choque; *pathos* seria, assim, a marca do mundo, aquilo que do mundo fica impresso no sujeito, os contornos concretos da dor e do prazer do mundo, justamente a emoção exaltada que, segundo Goethe, particulariza a lírica em relação ao claro relato da épica.

O mundo da história e o tempo dos acontecimentos, que tanto adiam seu aparecimento no poema, insinuando-se sutilmente e muito aos poucos, agora se confessam, finalmente nomeados: são eles que povoam a intimidade revolvida do sujeito. Não chegam sem mais, porém, respeitam um caminho sinuoso, sugerido por uma equação semântica que aproxima e equipara o verso inicial da primeira e da última estrofe. Da mesma forma que “vozes líquidas” têm natureza de água, participando das propriedades sensíveis e simbólicas do aquático, a versão do mundo dos acontecimentos que vigora, em permanente revolução, na intimidade do sujeito também é de água, ou seja, de acontecimentos convertidos em linguagem. Se o poema se ocupa da história, não o faz como os historiadores, obedecendo a um imperativo referencial, mas sim mergulhando-a na intensidade sensível e emocional da imagem.

“Os acontecimentos de água/ põem-se a se repetir/ na memória”: como o presente suspenso as lírica, contraposto ao pretérito perfeito concatenado, lógica e cronologicamente da épica, o tempo da memória também é um tempo de suspensão que tem a ver com o eterno retorno das ondas, expressão de sua vocação para repetição. Trata-se de uma visão estranhada da história e dos acontecimentos, de um mundo que não se revela funcionalmente ao primeiro olhar, mas como claro enigma, imagem, tradução opaca e indireta de uma relação entre sujeito e objeto que se faz de correspondências, mas também de atritos e desajustes.

O ponto de partida da leitura, a paráfrase provisória, é necessariamente menos complexo que o resultado de repetidas incursões atentas aos modos múltiplos de significar (sugestão musical, rede de imagens) por meio dos quais o poema opera sobre nossa memória dos sentidos, sobre nossa vontade de traduzi-lo logicamente, sobre nossa intuição linguística. As palavras são gatilhos singulares e concretos, partituras verbais; fossem outras, mobilizariam outros territórios da sensibilidade linguística, do repertório de experiências, resultando em outras equações verbais, outras redes imagéticas. Apenas depois do exercício hermenêutico, da leitura circular que vai das partes ao todo e de volta, que a pergunta inicial sobre “O poema e a água” deixa-se reformular de maneira mais satisfatória, sintética e válida de um ponto de vista

intersubjetivo, apontando para o que parece ser o essencial de sua natureza: o aspecto autorreflexivo, metalinguístico. Apenas depois de recorrer à análise detida e ao comentário circunstanciado é que podemos nos acerrar melhor do que parece ser o seu núcleo expressivo: uma concepção da poesia fundada na inspiração e no alumbramento, num conhecimento intuitivo da realidade, nada referencial, que uma conformação própria, lírica, da relação entre linguagem e mundo o poema ele mesmo realiza, na própria prática poética.

Em “O poema e a água”, não há lugar para referências claras, trata-se aqui de poesia que cria relações de sentido a partir de uma inteligência analógica que reluta em ser reconduzida para o mundo objetivo dos referentes exteriores. Incorpora, assim, uma poética que se liga a uma inflação do sujeito, pós-romântica em sentido amplo, extensível à modernidade, que se origina de uma visão heroica do artista em sua recusa, quase nefelibata, aos imperativos do mundo prático, do artista senhor de sua própria ordem de sentidos, lenta e racionalmente desorganizados, como queria Rimbaud. Esse é um poema sobre a linguagem e sobre esse modo singular de se relacionar com a linguagem, um pouco hermético, difícil de traduzir em preceitos, que não se presta a manifestos nem receitas formais estreitas. Poesia inspirada e construída, tendo o paradoxo na raiz de sua forma, que poderia ser abordada de infinitas outras perspectivas, segundo infintos outros vieses, reservados a vidas paralelas e próximas investidas. Mais vale encerrar ex abrupto, com duas epígrafes deslocadas, à guisa de epímítio.

O poema aprende com o mar
a colocar os corpos em perigo

(Ana Martins Marques)

Todo abismo é navegável a barquinhos de papel

(Guimarães Rosa)

Recebido em 19 de novembro de 2021

Aprovado em 2 de dezembro de 2021

Fábio de Souza Andrade é bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1987), mestre em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1992) e doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1999). Autor de *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima* (1997) e *Samuel Beckett: o silêncio possível* (2001), entre outros. De Samuel Beckett, traduziu e introduziu *Fim de Partida* (2002), *Esperando Godot* (2005), *Dias felizes* (Cosac Naify, 2010) e *Murphy* (2013). Crítico literário, publica regularmente na imprensa paulistana (*O Estado de São Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Entrevivos*, *Cult*). Assinou uma coluna quinzenal na *Folha de São Paulo* entre 2005 e 2009. De 1990 a 1997, foi professor na Universidade Estadual Paulista (Campus de Assis) e na Unicamp de 1997 a 2001. Desde 2001, professor assistente doutor, e desde 2021, professor associado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, orientando trabalhos e pesquisando temas relacionados ao modernismo brasileiro e europeu. Foi professor visitante nas Universidade de Paris 8 e na Freie Universität Berlin e lidera o Grupo de Pesquisa Estudos sobre Samuel Beckett (USP/CNPq). Contato: fsouza@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0217-494X>

DRUMMOND EM FOCO: MÚLTIPLAS LEITURAS

LEITURA DE “ANÚNCIO DA ROSA”

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p116-133>

Betina Bischof^I

RESUMO

A partir da leitura de “Anúncio da rosa” (*A rosa do Povo*) e de sua referência explícita ao parnasiano, o ensaio busca compreender o movimento, que, estruturando-se em torno ao embate entre os “tempos difíceis” (burgueses) e o esteticismo, propõe a reflexão sobre engajamento e fechamento, ou (num desdobramento disso) sobre os limites e entraves do próprio projeto drummondiano, em seu livro mais participante (1945).

ABSTRACT

Based on the reading of the poem “Anúncio da rosa” (published in *A rosa do povo*) and its explicit reference to the Parnassian, the essay seeks to understand the movement which, structuring itself around the clash between “hard times” (bourgeois) and aestheticism, proposes a reflection on engagement and closure, or (in an unfolding of this) on the limits and impediments of the Drummondian project itself, in his most participating book (1945).

PALAVRAS-CHAVE:

Drummond; *A rosa do povo*; Parnasianismo; Esteticismo; Modernismo.

KEYWORDS

Drummond; *A rosa do povo* (poems); Aestheticism; Parnassianism; Modernism.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Em “Anúncio da rosa”, a rosa/poema não pode circular, o poeta não encontra seu público. No movimento travado que se mantém ao longo das estrofes, a flor fenece ante o desinteresse dos *cavalheiros* a quem se procura, em vão, ofertá-la, despetalando-se. A última estrofe acirra o embate, dando voz a uma espécie de derradeiro brado no comércio atravessado em que se busca, ainda, inutilmente, fazer circular a rosa/poema: “Aproveitem. A última/rosa desfolha-se”.

Anúncio da Rosa

Imenso trabalho nos custa a flor.
 Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.
 Primavera não há mais doce, rosa tão meiga
 onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis.

Uma só pétala resume auroras e pontilhismos,
 sugere estâncias, diz que te amam, beijai a rosa,
 ela é sete flores, qual mais fragrante, todas exóticas,
 todas históricas, todas catárticas, todas patéticas.

Vede o caule,
 traço indeciso.

Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
 Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
 que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
 pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.

Vinde, vinde,
 olhai o cálice.

Por preço tão vil mas peça, como direi, aurilavrada,
 não, é cruel existir em tempo assim filaucioso.
 Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas,
 oferecer-vos alta mercancia estelar e sofrer vossa irrisão.

Rosa na roda,
 rosa na máquina,
 apenas rósea.

Selarei, venda murcha, meu comércio incompreendido,
 pois jamais virão pedir-me, eu sei, o que de melhor se compôs no noite,
 e não há oito contos. Já não vejo amadores de rosa.
 Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.

Aproveitem. A última
 rosa desfolha-se.

(ANDRADE, 2012, p. 373-374)

“Anúncio...” se estrutura em torno a uma cena específica (o poeta ourives; a abordagem do público, a menção à rosa, a tentativa de comércio) que elabora, em imagens, a exposição do travamento entre público e poesia. O grau de angústia contido no sucessivo e infrutífero oferecimento da flor aos cavalheiros indiferentes; a rosa que se destroça (no comércio interrompido e na *máquina*¹); o trabalho “imenso” e incompreendido são impasses que, aqui, não se originam, tão-somente, do campo da subjetividade (do poeta ourives, que busca com angústia a circulação do fruto do seu trabalho), mas também, como em tantos poemas do livro de 1945, do contexto em que se escreveu o poema², e que se traduz nos impasses à transitividade do verso. “A matéria comunicativa é glosada largamente em *A rosa do povo*, ao mesmo tempo que a criação drummondiana se remorde em constatações de que o poema é solitário e incomunicável e que a transfiguração poética é imperfeita, talvez para frisar quanto a fluência poética está socialmente travada, não obstante as frestas de esperança na transformação do mundo.” (SIMON, 2015, p. 174).

Se “Anúncio...” é um dos poemas de *A rosa do povo* em que se expõe a situação de aporia da rosa/palavra, nele isso vem mediado por um contexto estético e histórico específico, marcado, com perfil muito próprio, ao final de suas estrofes: “oh fim do parnasiano, começo da era difícil, a *burguesia apodrece*”.

O verso é singular e demanda aclaramento. Nele se propõe uma linearidade temporal, articulando um percurso em que dois momentos surgem em oposição: o fim do primeiro implica o começo do segundo. Se assim é, a estrutura constrói no verso algo de inusitado, estabelecendo uma

¹ “Rosa na roda,/ rosa na máquina,/ apenas rósea”.

² Refletindo sobre os poemas de *A rosa do povo* que tomam como tema o próprio exercício poético, Iumna Maria Simon afirma que não são apenas metalinguagem, mas, em seu grau de angústia, “desconfiança de que na condição social contemporânea, mais ainda no curso de uma guerra mundial, a única efetividade que a poesia pode ter é se expor materialmente por uma análise do sofrimento e do medo.” (SIMON, 2015, p. 174).

contraposição entre âmbitos muito distintos, que não estariam, usualmente, em contato: a espécie de embate aqui sugerido (um começa quando o outro termina) entre classe e movimento estético. Como compreender o mecanismo?

Pelo que se depreende, o sentido do desinteresse da burguesia pelo objeto (flor/poema) ofertado se relaciona com o modo singular e significativo como esta rosa se constrói. Ela não brota ou surge como as outras flores orgânicas do livro de 1945 (no poema “Áporo”, em “A flor e a náusea”), mas é rigorosa e cuidadosamente trabalhada (o que de melhor se *compôs* na noite”; “Imenso *trabalho* nos custa a flor”³). A sua matéria não é corriqueira, prosaica⁴, mas preciosa: a rosa é flor *aurilavrada*.

A princípio, bastariam essas poucas características para marcar a flor (e o trabalho do poeta) com aspectos não avessos à escola que é explicitamente nomeada, no verso. A elas se poderiam ainda somar a comparação do poeta com o ourives; a dicção elevada do verso; a ênfase sobre a artesanaria, o afastamento da realidade.

Se Drummond parece sugerir, no poema, algumas características do parnasianismo, vistas agora (ao menos quanto aos pontos mencionados) a partir da perspectiva dos modernos, fazendo figurar no discurso do poeta/ourives a menção à rarefação do trabalho (que tende à abstração⁵); se o poema utiliza vocabulário rebuscado e tratamento (a segunda pessoa do plural) que se distingue radicalmente da dicção prosaica dominante em *A rosa do povo*; se, ainda, apresenta o sujeito (poeta) que busca fazer circular o poema a partir da junção de características muito díspares, com pesos flagrante e ironicamente opostos (o poeta sofre em virtude de *exílio* e... de *pequenas cólicas cotidianas*), ou seja, se as características ligadas ao poeta se expõem como disparatadas, ou, do ponto de vista de sua matéria, como opostas à dicção, vocabulário, imagens etc. da poesia modernista, como explicar o penúltimo verso, em que o movimento estético aqui sob o crivo

³ Grifos meus

⁴ Como muito da linguagem do livro. Iumna Maria Simon identificou, nesta linguagem, um processo “de entrelaçamento e contaminação”, que resulta na “expansão discursiva do verso cheio de prosa, longo, narrativo, solicitada pela objetivação de fatos e acontecimentos do presente [...]” SIMON, 2015, p. 171. Em outro trecho, a mesma crítica pontua: “Hoje é quase impossível avaliar o quanto o verso ‘A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais’ impulsionava um programa antiliterário e demandava da efusão lírica, da expressão polida, do verso bem torneado, mas fechado ao contemporâneo, uma inspiração autenticamente antielitista, politizada e coletivista, aberta à atualidade da vida – um programa de vanguarda, seja dito”. Idem, p. 176.

⁵ “e mesmo duvido/ que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,/ pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio”.

adquire força, aparecendo (“parnasiano”) como instância que, na estrutura de contrastes, se contrapõe aos “tempos difíceis”, nos quais apodrece a burguesia?

Se até a última estrofe as características talvez parnasianas desse poema (ou, para ser mais exata, de algumas de suas imagens) podiam ser mais ou menos perseguidas tendo-se em mente a apreensão crítica **do** parnasianismo que se firmou a partir da poesia antiacadêmica do modernismo, como entender o sentido algo positivo (ou mais positivo do que os *tempos difíceis*), que lhe é dado (no antepenúltimo verso)? Como entender que essa poesia, fria, *impassível*, *estéril*⁶, sem relação com a história, com a realidade, antagonista – por tantas frentes – do modernismo seja tomada como espécie de baliza em relação à qual surge, por contraste (já não haveria *amadores de rosa*), a corrosão burguesa, que se deixa estranhamente pensar como uma derrocada em relação àquela poesia?

Um dos empecilhos que se colocam à leitura do poema e especialmente deste verso – “oh fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece” – é que o próprio Drummond, nos poucos trechos em que menciona a poesia parnasiana, não lhe parece reservar nenhum apreço especial. Alberto de Oliveira, por exemplo, é visto por ele como poeta que, “com o correr dos anos vai imprimir à sua poesia o aspecto da mais solene impassibilidade [...]”, numa “rigidez quase involuntária”⁷. Escrevendo sobre “Américo Facó” e a conservação, em sua poesia, “do molde estrito” (a forma fixa), Drummond compara: “Cumpre assinalar que estamos longe do estéril quebra-cabeças parnasiano, que consistia em mera pesquisa de forma [...]”⁸. Também no texto sobre “Joaquim Cardozo” a poesia modernista é contrastada à “fria impersonalidade dos parnasianos helenizantes”.⁹

Se os juízos críticos de Drummond revelam um julgamento severo (e, até onde se pode verificar, sem modulações) do parnasianismo, “Anúncio da rosa”, numa espécie de visada a contrapelo, parece armar uma estrutura mais complexa, em que aos traços mais esperados (digamos assim) do parnasianismo (e aqui já mencionados) vem somar-se uma inflexão positiva

⁶ Os termos são do próprio Drummond, em ensaios críticos que a seguir apontaremos

⁷ “Trabalhador e poesia”, em Andrade (1992, p. 1411). É preciso apontar que, neste texto, Drummond contrasta a “solene [e progressiva] impassibilidade” de Alberto de Oliveira com um poema seu em que se expressa algo de específico, que foge à “magnificência ilusória” (o soneto é “A Fumaça da Fábrica”).

⁸ “Américo Facó”, em Andrade (1992, p. 1438).

⁹ “Joaquim Cardozo”, em Andrade (1992, p. 1441).

capaz de sustentar essa escola como instância que contrasta, de modo inusitado, com o começo dos tempos difíceis (o *apodrecimento* da burguesia).

Um texto muito peculiar de Mário de Andrade (“Mestres do Passado”)¹⁰, escrito seis meses antes da Semana de 22, talvez ajude a pensar o modo duplo e não linear com que, em “Anúncio...”, Drummond lê o parnasianismo (ainda que no texto de 1921 o tom seja bem mais incisivo e muitas vezes abertamente irônico ou mordaz). Sem defender nenhuma relação de influência entre um e outro (artigos de jornal e poema), penso que há na base de ambos, ainda que com resultados e preocupações distintos, o impulso para tatear os dois lados¹¹ dessa escola literária ambivalente, que é o parnasianismo brasileiro¹². Vejamos, então:

Se a recepção ao texto em 1921 foi, como era de esperar, conturbada (por conta da crítica ferina de Mário), a leitura mais detida, anos à frente, revela também consciência do que se salva (e não parece pouco, na perspectiva então ensaiada, nos artigos). O juízo crítico em seu aspecto mais favorável menciona, por exemplo, em muitos momentos, a contribuição que os parnasianos teriam dado à expressão, à língua portuguesa. Veja-se sobre isso o comentário à poesia de Francisca Júlia: “Há nos seus sonetos caracteristicamente parnasianos, quadras, tercetos, versos iguais e mesmo preferíveis, pela sonoridade maravilhosa da nossa língua, aos melhores versos do parnasianismo parisiense”. (*apud* BRITO, 1978, p. 260)

Não é pouco e, se lemos o artigo buscando esses trechos em meio à crítica e provocações mais abertas, vemos que Mário vai ainda além na apreciação de um certo manejo da língua: “Bilac é o malabarista mais genial do verso português. Outro nenhum existe que se lhe compare na língua; e mesmo fora desta, poucos emparelharam com ele nas línguas que sei”. (*apud* BRITO, 1978, p. 284-285)

¹⁰ Mário da Silva Brito, em seu *História do modernismo brasileiro*. Antecedentes da Semana de Arte Moderna, afirma ser este o primeiro texto sobre o parnasianismo que não se constituía integralmente de louvores e elogios. (BRITO, 1978, p. 311). Nos artigos de Mário de Andrade há juízos favoráveis, como se verá – e, aliás, enfáticos. Igualmente enfáticas, no entanto, serão as suas críticas.

¹¹ Com relação aos textos de Mário, a tentativa de perceber os diferentes lados ou faces do parnasianismo está explicitamente marcada – expressando-se de modo musical – no último desses artigos, que se intitula, especificamente “Prelúdio, coral e fuga” (grifo meu).

¹² Que Drummond conhecesse bem o texto não parece haver dúvida. Ele foi um dos colecionadores de material sobre o modernismo anterior ainda à Semana de Arte Moderna. Como nos conta Mario da Silva Brito, partiu do próprio Drummond o empréstimo de muitos recortes e artigos de jornal que assim puderam ser reunidos e comentados em *História do Modernismo Brasileiro; Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, no qual figura também, integralmente, o texto de Mário de Andrade a que fizemos referência. (BRITO, 1978, p. 14)

No texto, Mário estende ainda seu juízo a um âmbito que lhe é caro: as relações entre um certo ofício do poeta (o trabalho da língua, se poderia dizer) e o devir, as projeções que a arte prepara à vida (em sentido amplo, visando igualmente ao país). Também com relação a esse aspecto o tom varia, oscilando para a franca ironia (sem prejuízo de que se descubra, ali, misturada ao tom mordaz, a inflexão acima apontada):

“Agradecido então, e genuflexo, levantei minha voz mais musical, num Hosana grandiloquo de glorificação aos Mestres do Passado; que tão honestamente cumpriram o seu dever de poetas, *gloriosamente sustentaram a língua* e patrioticamente, muito mais que os figurões da República, fizeram com que eu e meus irmãos acreditássemos nas *promessas e possibilidades* da nossa *terra natal*” (*apud* BRITO, 1987, p. 257, grifos meus)¹³.

São juízos inesperados, talvez, vindos de Mário de Andrade (seis meses antes da Semana de Arte Moderna), mas iluminadores, mesmo na roupagem irônica em que aparecem, para aquele que lê seu texto, que é *também* muito combativo e mordaz¹⁴, procurando (como nós, agora, *por sugestão da complexa estrutura do poema de Drummond*) os seus pontos de apoio e valorização dos parnasianos.

No poema de *A rosa do povo*, a oposição entre a elaboração da flor¹⁵ e o travamento ou esgarçamento da poesia (cujo correlato objetivo, se podemos dizer assim, parece estar também na gradual mercantilização da fala/anúncio do poeta, que descamba para a menção de *preço vil, venda murcha, mercancia, comércio incompreendido*) é construída de modo pontual: os cavalheiros não acolhem a rosa minuciosamente trabalhada; ou, por outro

¹³ Um pouco abaixo, nesta página, Mário de Andrade completa (sempre interessado na dupla face da poesia parnasiana): “Fostes grandes, guardando a Língua ou cantando a Pátria, embora fosseis mesquinhos na macaqueação do almofadismo francês, monótono e gelado!”

¹⁴ Entre os muitos juízos negativos e ressalvas aos parnasianos, pode-se citar a crítica a Raimundo Correa, em cujo verso Mário de Andrade vê “intelectualismo exagerado, pretensioso, sem veemência (*apud* BRITO, 1978, p. 268). Se ele faz um decidido elogio a Alberto de Oliveira (“A língua rebuscada do artífice, na há a negar, adquire às vezes uma imponência orquestral, magnífica”), logo considera também a face contrária (e malograda): comentando a conclusão do poema “O Paraíba”, de que gosta, afirma que dele se deveria extirpar a parte final, “com a criancinha, progenitores respeitabilíssimos, as velas acesas, a porta do cemitério e outras burradas”. Ao final, no último artigo publicado (“Prelúdio, coral e fuga), Mário diz: “Gosto pouco desses fantasmas, porém admiro-os bastante. Admiro-os pelo quanto obraram, pelo trabalho e paciência que tiveram. Parece-me incrível que passassem toda uma existência na terra tumultuária, medindo pacientemente versos [...] Medir pés de verso uma vida inteira! Meu Deus, que sapateiros formidáveis!” (Idem, p. 305)

¹⁵ “[...] o que de melhor se compôs na noite”

lado, e afunilando mais, esses *senhores* parecem não ter olhos¹⁶ para a elaboração de um objeto simplesmente belo (*desinteressado*), que se amolda com dificuldade ao discurso que pretende lhe emprestar características que pudessem ser acolhidas pelo público de potenciais compradores.

Caminha neste sentido o vínculo que se vai formando entre o *apodrecimento* da burguesia e o desfolhar da flor. Pois se a rosa (ou flor) pode ser vista, no livro de 1945, como uma imagem de esperança, de “completa justiça”, de superação do nojo (*uma flor furou o asfalto*)¹⁷; como uma imagem que cifra a vitória sobre diferentes formas de horror, (em “Visão 1944”¹⁸); como a instância que escapa ao emaranhado do *país bloqueado* (em “Áporo”), em “Anúncio...”, por outro lado, Drummond considera o momento em que tudo isso (a esperança, a transformação, a superação, a própria estrutura do poema/flor) ameaça ruir, ou seja, expõe o risco de malogro daquela busca, o esvair-se de um projeto que não encontra seu público (ou não encontra espaço favorável à sua realização) e vê desmantelar-se a forma mesma da rosa/poesia (que se *desfolha* no confronto com os senhores *impermeáveis*).

É nesse sentido que o funcionamento das imagens talvez ganhe ao ser visto à luz do embate maior do par fechamento/engajamento, que marca com força o livro de 1945. Se é esta a perspectiva, então será possível perceber que, em “Anúncio da rosa”, o parnasiano (em que ecoa o aspecto de fechamento do par acima exposto) não é valorizado *em si*. É apenas a partir da sua oposição ao mundo burguês (o apodrecimento da burguesia – último estágio de sua derrocada – surge quando o parnasianismo cessa) que se pode entender o relevo que adquire, no verso de Drummond. É como se o poema se firmasse, numa de suas frentes, como um discurso crítico: as estrofes ensaiam a cena (da consideração do trabalho de ourivesaria, da tentativa de comercializar o poema/flor etc.) que então funciona como um dispositivo reflexivo, capaz de sustentar uma espécie de reavaliação da escola parnasiana (ou esteticismo) frente ao contexto ao qual essa escola (*agora, nos versos de Drummond*) faz frente e contraponto.

¹⁶ O olhar desses senhores não se detém sobre a flor, não a toma como objeto digno de atenção ou interesse. Nele está presente algo do verso famoso do poema “A flor e a náusea”: “As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.”

¹⁷ Os versos são de “A flor e a náusea”

¹⁸ “[...] Meus olhos são pequenos para ver/ atrás da guerra, atrás de outras derrotas,/ essa imagem calada, que se aviva,/ que ganha em cor, em forma e profusão. [...] Meus olhos são pequenos para ver/ O mundo que se esvai em sujo e sangue,/ Outro mundo que brota, qual nelumbo/ – mas veem, pasmam, baixam deslumbrados” (Nelumbo é, na definição do dicionário Caldas Aulete, um “Gênero de plantas herbáceas da família das ninfeáceas (Nelumbium)”.

O feitiço mesmo de oposição (na sequência temporal) entre *burguesia apodrecida* e parnasianismo¹⁹ recoloca os termos à reflexão. Pois, se até a penúltima estrofe do poema as características a que tudo indica parnasianas dos temas e formas podiam ser mais ou menos perseguidas tendo-se em mente a imagem de parnasianismo traçada, numa de suas frentes, pela fortuna crítica (ou, principalmente, a imagem que os modernos, *grosso modo*, fizeram do parnasianismo – afastamento da realidade, aderência a temas e motivos preciosistas, dicção castiça, ênfase sobre técnica, impessoalidade), a menção explícita a essa escola e seu confronto com o universo burguês, na última estrofe, parecem exigir que se reformulem aqueles juízos, que marcam antes as debilidades daquele movimento, buscando outros (sem que isso implique, no entanto, a total negação ou apagamento daquelas debilidades que, no poema bastante complexo, se mantêm).

A compreensão de uma outra face do parnasianismo, em “Anúncio da rosa” – capaz de estruturar uma espécie de estranha e enviesada oposição à burguesia (“oh fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece...”) – é intrincada, porque, como já visto, o próprio Drummond, nos poucos depoimentos que deu sobre essa escola, não lhe parece em nada favorável²⁰.

Tornamos então à pergunta feita anteriormente, procurando agora expandi-la: como explicar o sentido desses versos (na alusão à escola parnasiana), que parecem contrapor, de modo inusitado, a expressão esteticista à burguesia corrompida? Ou, ainda: que sentido teria a referência por assim dizer positiva (ao menos com relação àquilo a que se opõe, na sucessão temporal) dessa poesia (impassível, estéril, sem relação com a realidade), no livro mais participante de Drummond?

Talvez seja possível sustentar, num primeiro momento, que Drummond lança mão da menção ao parnasianismo fazendo contrastar com aquela escola e com possíveis pontos positivos dela (sua *sustentação* propriamente dita *da língua*, a sua consciência da estrutura e forma, a “sonoridade maravilhosa” de alguns versos²¹) o mundo *atual*²² de “fezes,

¹⁹ No qual se confrontam a crueldade da existência em tempo *filaiucioso*, a injustiça de exílio e irrisão, de um lado, e o imenso trabalho voltado à criação de uma flor de ouro, que encerra, em si, sete flores (*todas exóticas, todas históricas, todas catárticas, todas patéticas*)

²⁰ Lembremo-nos de que os termos que usa para referir-se ao movimento e às suas obras em alguns textos de crítica são (resumimos os juízos críticos antes expostos): “solene impassibilidade [...]”, “rigidez quase involuntária”; “estéril quebra-cabeças”, “mera pesquisa de forma [...]”, “fria impersonalidade [...] parnasianos helenizantes”

²¹ São palavras de Mário de Andrade em “Mestres do Passado”.

maus poemas, alucinações e espera”²³; um mundo em que o domínio e consciência da forma (que sustentariam a língua) perdem lugar, dando origem aos poemas malogrados do verso acima citado.

Se continuarmos por esta via, veremos que, em *A rosa do povo*, a menção ao mau uso da palavra poética se repete: “A má poesia, o mau romance”, lê-se, por exemplo, na parte V de “Nosso tempo”. O próprio verso de “A flor e a náusea” (acima transcrito), que resume talvez as negatividades contempladas, vincula-as também (se lemos o verso anterior) à sociedade desigual: “[...] *o tempo não chegou de completa justiça.*/ O tempo é ainda de fezes, *maus poemas*, alucinações e espera.” Os *maus poemas* mencionados desdobram-se, então, no verso seguinte, que contempla igualmente a imbricação entre má poesia e mundo (ou sujeito) torto: “O tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse.” A derrocada da poesia (*maus poemas*, poesia pobre etc.), não é apenas ou necessariamente indício de falta de elaboração ou apuro do verso, mas, muito mais, sinal de que algo malogrado, corrompido atinge a reciprocidade entre poesia e realidade. As considerações sobre a “má poesia”, os “*maus poemas*” etc. indicam também as mazelas (negatividade) do âmbito com o qual os poemas estão em contato e diálogo: o mundo (ou tempo) sombrio, em cuja composição projeta-se a sombra da guerra, da ditadura, da máquina, da reificação.

Para melhor compreender o movimento, talvez convenha, mais uma vez, voltar aos versos do poema. Drummond parece armar a estrutura de imagens, em “Anúncio...”, também a partir da apropriação que faz de alguns trechos pontuais de “Profissão de fé”, de Bilac²⁴ (ou seja, enxugando e compactando as imagens, ou, como querem alguns, *traduzindo-as* para o moderno). A começar pelos seguintes versos do poeta parnasiano: “Invejo o ourives quando escrevo:/ Imito o amor/ Com que ele, *em ouro, o alto-relevo/ Faz de uma flor*” (grifo nosso), que Drummond parece ter condensado (tomando *auto-relevo, ouro e flor*) na expressão mais compacta da “*rosa aurilavrada*”. “E horas sem conta passo, mudo,/ O olhar atento,/ A trabalhar, longe de tudo/ O pensamento” talvez tenha resultado, no poema de Drummond, no verso (também conciso): “Imenso trabalho nos custa a flor”. Outro possível paralelo entre os dois poemas seria o estado frágil da poesia

²² Sabemos, a partir da pesquisa de Julio Castañon Guimarães, que “Anúncio da rosa” foi publicado em 20 de fevereiro de 1944 (cf. ANDRADE, 2012).

²³ Verso de “A flor e a náusea”.

²⁴ Retomando, em chave diversa, o que já havia feito com “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, em “Nova canção do exílio”, também de *A rosa do povo*.

(da arte): submetida, no verso do parnasiano, ao ataque do bando (a que forma e poeta fazem frente), ela sofre, em Drummond, talvez, destino mais melancólico (o poema sequer é percebido pelo público, que não atende ao anúncio da rosa penosamente criada).

Há ainda um dado significativo, no diálogo que Drummond aqui estabelece com Bilac. “Anúncio da rosa” é um poema feito, como a enorme maioria, em *A Rosa do Povo*, de versos livres. E, no entanto, a estrofe que indaga “quem sou?” (terceira quadra do poema) é lavrada rigorosamente em versos de 14 sílabas, que não apenas são matéria dissonante em meio a livro de formas e dicções muito livres (com incorporação da fala cotidiana, da dicção do jornal etc.), como são escassos até mesmo na poesia metrificada. Manuel Bandeira, em “A versificação em língua portuguesa”, comenta que “foram raros os exemplos de metros mais longos [do que 12 sílabas]”. O seu único exemplo é, precisamente, Bilac: o poeta parnasiano “escreveu em versos de 14 sílabas o seu soneto ‘Cantilena’” (BANDEIRA, 1997, p. 539).

Drummond leva a extremos, em “Anúncio da rosa”, o comentário (talvez irônico, certamente crítico...) da apropriação desta métrica (desta voz e inflexão?), na estrofe apontada, fazendo que os acentos internos (ritmo) do verso de Bilac, em “Cantilena” (nas 4º, 9º e 14º sílabas) sejam estritamente os mesmos que utilizou, na terceira quadra de “Anúncio da rosa”.

Transcrevo os versos de “Anúncio...”, para que melhor se perceba este ponto:

Au/tor/ da/ro/sa/, não/ me/ re/ve/lo/, sou/ eu/, quem/sou/? (4, 9, 14)
 Deus/ me a/ju/da/ra/, mas/ e/le é/neu/tro, e/mes/mo /du/vi/do (4, 9, 14)
 que em/ ou/tro/ mun/do/ al/guém/ se/ cur/ve/, fil/tre a/ pai/sa/gem, (4, 9, 14)
 pen/se u/ma/ ro/sa/ na /pu/ra au/sên/cia/, no am/plo/ va/zi/o. (4, 9, 14)

Se o diálogo de “Anúncio da rosa” com “Profissão de fé” (ou até mesmo com outros poemas e procedimentos de Bilac) parece palpável, há também paralelos e aproximações a fazer no interior mesmo de *A rosa do povo*. Assim, é curioso que a imagem escolhida por Drummond para fechar qualquer possibilidade de comunicação, em “Anúncio...” (“A última rosa desfolha-se”) encontre quase que seu sinônimo (ou eco) num outro poema do livro, em que se lê:

A rosa do povo despetala-se,
 Ou ainda conserva o pudor da alva?

O poema em que figuram esses versos é “Mário de Andrade desce aos infernos”, e a referência à *rosa do povo*, alçada a título do livro de 1945, aparece nele e em mais nenhum poema da coletânea.

No poema dedicado a Mário por ocasião de sua morte, a rosa surge duas vezes: na menção (já citada) sobre qual seria o seu sentido determinante (a derrocada da forma – *despetala-se* – ou a conservação ainda do “*pudor da alva?*”); e na alusão ao vínculo que Mário estabeleceu, em suas viagens, estudos, reflexões, coleções, cartas, com o país, desenhando, nessa multiplicidade de atuações e apaixonada pesquisa, também o perfil de uma geografia (utópica): nas palavras de Drummond, os países “a que aspiramos,/ *fantásticos, mas certos, inelutáveis,*/ terra de João invencível,/ *a rosa do povo aberta...*”.²⁵

Pode-se lembrar que a utopia, no livro de 1945, se dá muitas vezes, como aqui, em termos espaciais (vide, por exemplo, a parte final de “Cidade prevista”). Mas há também outras inflexões, na rosa, a considerar. Segundo Iumna Maria Simon, em “Mário de Andrade desce aos infernos”, Drummond celebraria uma figura “central no itinerário de sua vida e obra e, ao mesmo tempo”, reconsideraria “o projeto e a realização modernistas, seu alcance e legado. A rosa do povo é o modernismo e a metáfora do abrir-se e despetalar-se da rosa marca o projeto e o fim de uma época [...]” (p. 182-3).

Se a rosa tem, segundo Iumna Simon, esse sentido, ela ao mesmo tempo abraça também outras modulações, não avessas àquela primeira: “A rosa do povo modernista pertence à galeria de emblemas de esperança e solidariedade que habitam o tempo presente” (p. 183).

Vê-se que essa dupla inflexão da rosa vai de par com os versos que, no poema sobre Mário, suscitam a flor: na segunda hipótese, que grifamos (“A rosa do povo despetala-se,/ *Ou ainda conserva o pudor da alva?*”), a flor preserva o tom róseo do amanhecer, ou, dito segundo a perspectiva de “Anúncio...”, sustenta ainda a ideia de aurora, ali cifrada pela cor – justamente aquilo que sobrevive, como essência, depois do destroçamento da flor nas engrenagens (*roda*) da máquina²⁶:

²⁵ De acordo com Iumna Maria Simon, o poema é um “elogio fúnebre da figura de Mário de Andrade no movimento modernista e de sua perseverança em totalizar todas as experiências de Brasil, em captar ecumenicamente a presença social e cultural das vozes do país. [...]” (SIMON, 2015, p. 182). “A ocasião fúnebre propicia a Drummond celebrar uma figura tão central no itinerário de sua vida e obra e, ao mesmo tempo, considerar o projeto e a realização modernistas, seu alcance e legado” (p. 183).

²⁶ A expressão (máquina) é forte e carrega o peso e os desdobramentos de uma prévia aparição, na poesia de Drummond (em “Elegia 1938”, no livro *Sentimento do mundo*). A máquina seria, neste

Rosa na roda,
rosa na máquina,
apenas rósea

O terceto, salientado pelo contrastivo uso da metrificacão (versos de 4 sílabas), pela flagrante sonoridade (aliteracão das sibilantes), pelas rimas toantes (roda/rósea), que por sua vez ecoam a anáfora (Rosa/rosa), retoma aqui, em modo compactado (imagem e sons) a permanência da flor (ou de sua cor), ponto central de “Mário de Andrade desce aos infernos”. “Ofertada pelo amigo e mestre, a beleza delicada e frágil da rosa, agora do povo e do país, zelada em conjunto pelo grupo de ‘companheiros esparsos’, é atestada numa cerimônia de vitória contra a morte – uma rosa, portanto, eternizada na matéria indestrutível de ‘tuas palavras carbúnculo e carinhosos diamantes’” (SIMON, 2015, p. 183)

Assim, talvez se possa dizer que a rosa é também, no livro de 1945, emblema que se liga ao desejo de que os movimentos e as aberturas que o livro ensaia (engajamento, participacão, esperança, transformacão), ainda se articulassem como aurora, ainda fossem possíveis. Mas vincula-se, igualmente, por outro lado, em poemas como “Anúncio...”, à reflexão (conduzida pelas imagens) sobre as situacões aporéticas, os obstáculos, que se colocam com força frente àquele desejo/projeto.

Neste sentido, “Anúncio...” parece sublinhar, em *A rosa do povo*, um dos pontos da investigacão sobre as contradicões históricas do engajamento e de seus obstáculos. No poema, explicita-se aquilo que é entrave à realizacão das potencialidades da rosa: a crise da poesia, suas aporias, a impermeabilidade dos leitores, a mercantilizacão da vida – o que é dado a ver, por exemplo, no próprio pregão enunciado (discussão de preço etc.²⁷) e,

poema, a “entidade na qual se amalgamam o capital, os dispositivos onipresentes de dominação e a face neutra da alienação [...]” Wisnik, p. 179. Falando do movimento como um todo da poesia de Drummond, de 1930 a 1960, Wisnik reserva ainda sentido central para a expressão do que estaria plasmado nesta imagem (máquina): “[...] o desejo de abarcar, mesmo que com sinal negativo, a turbulência indomável do mundo [...] pressupõe a aposta integral na capacidade da poesia de problematizar a vida como um todo, de interrogar o destino humano e de afrontar – ‘com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas’ incluindo a autoironia –, a ‘Grande Máquina’ dos poderes soberanos (‘Elegia 1938’, Sentimento do Mundo) e a ‘marcha do mundo capitalista’ (prometendo destruí-los, no limite, ‘como uma pedreira, uma floresta,/ um verme’) (‘Nosso tempo’, *A rosa do povo*). Trata-se de um rompante poderoso em que o poeta toma para si o poder de questionamento pela poesia num raio que vai da dimensão mais íntima do sujeito à dimensão política e à dimensão cósmica [...]” (WISNIK, 2018, p. 178-9).

²⁷ “Por menos de oito contos vendê-la? Nunca”

especialmente, no estraçalhar da rosa na *máquina*, ainda que se mantenha, como já dito, o seu tom róseo. Cor que pode remeter (essa é uma possibilidade de interpretação da imagem, também já apontada) à aurora e às suas dimensões de significado (“o pudor da alva”), como se lê no poema dedicado a Mário.

Nestes diálogos, em que ressoa ainda a rosa artesanal e aurilavrada do poeta/ourives, a escola parnasiana é reavaliada, por Drummond, que abre seu poema ao enfrentamento justamente de esteticismo e contexto burguês, recuperando assim algo sem desenvolvimento ou continuidade no parnasianismo brasileiro – o papel de *potencial oposição* à mercantilização da vida, à razão instrumentalizada (que teria sido uma das faces do esteticismo na Europa²⁸), alçando-o, por sua vez, à dimensão de uma potencialidade crítica (que é o modo como Drummond parece ler o movimento, em 1944, retrospectivamente, nas imagens e motivos de “Anúncio da rosa”).

O que Drummond parece fazer, contrapondo esteticismo (parnasianismo) e burguesia é propor ao exercício reflexivo as questões que esse encontro suscita: a autonomia da expressão lírica em oposição à truculência do mundo; o afastamento ou recuo do poema (ou da frágil *rosa aurilavrada*) como movimento, historicamente plasmado, frente a uma realidade pautada pela maquinização da vida, pelo automatismo dos gestos, pela desumanização do homem²⁹ (que em “Anúncio...”, toma a frente, na negação mesma da rosa, bela e sem função, que se oferta e é rechaçada por silêncio e indiferença, consumindo-se nas engrenagens da *máquina*).

Nesse sentido, o que Drummond constrói, em “Anúncio da rosa”, é um espaço de reflexão (nas imagens) no qual parece estar implicado o recuo esteticista como uma baliza de oposição à instância corroída, degradada de tantos aspectos da modernização.³⁰

O que não quer dizer que o parnasianismo brasileiro tenha atingido esse patamar (ou seja, que tenha atingido a possibilidade de enfrentar

²⁸ O esteticismo promoveria, segundo Peter Bürger, o “surgimento de uma esfera da percepção da realidade subtraída à coerção da racionalidade-voltada-para-os-fins”. Cf. Bürger, (2008, p. 92).

²⁹ Sobre essa dimensão do esteticismo, confrontar também Adorno (2019, p. 359- 363).

³⁰ Marcos do que seria a sujeição dos homens à mercantilização da vida, aos ritmos maquinais aparecem em outros poemas de *A rosa do povo*. Como exemplo, pode-se citar “Anoitecer”: “É a hora em que o sino toca,/ mas aqui não há sinos;/ há somente buzinas,/ sirenes roucas, apitos/ aflitos, pungentes, trágicos,/ uivando escuro segredo;/ desta hora tenho medo.// É a hora em que o pássaro volta,/ mas de há muito não há pássaros;/ só multidões compactas/ escorrendo exaustas/ como espesso óleo/ que impregna o lajedo;/ desta hora tenho medo. [...]”

criticamente o mundo das racionalizações voltadas para os fins) (Cf. BÜRGER, p. 92).

Mas, pelo seu próprio recuo em relação à realidade, seu fechamento em relação ao mundo circundante e seu foco e autonomia (arte pela arte), ele contém em si, *em potência*, esse sentido, que Drummond, lendo-o historicamente a partir do presente da escrita (1944), devolve a ele, como uma possibilidade.

Retomemos ainda uma vez o percurso da leitura, buscando agora uma inflexão ligeiramente diversa. Se o esteticismo europeu pode ser visto como um momento de reação à sociedade plenamente industrial, na qual a mercantilização da vida se escancara, a poesia parnasiana brasileira, num contexto de país periférico pouco desenvolvido e marcado quase que tão-somente (no fim do XIX) por atividade agrícola, não tinha – na sua reivindicação de autonomia e de altivo e preciosista afastamento da realidade – como não girar em falso, porque o fechamento/recuo do seu verso não encontrava, por assim dizer, adversário concreto (ao menos não na feição burguesa e na alusão à industrialização – a *máquina*, na qual se fragmenta a rosa – que Drummond mobiliza, em “Anúncio...”). Daí (também) uma certa sensação de movimento sem chão, de caráter postigo, que muitas vezes se tem na leitura do parnasianismo brasileiro. Mas os descaminhos que levaram o mundo (e o Brasil) ao conturbado momento de 1944 (o Estado Novo; a reificação e a injusta distribuição, acirradas no bojo do crescimento desordenado das cidades e das novas formas de produção; a Segunda Guerra e seus horrores) dão sustentação a uma reflexão sobre o parnasianismo que se propõe a ver essa escola como se opondo à matéria contaminada do tempo presente, dominado pela técnica (instrumentalizada) e pela desumanização do homem nas formas mecanizadas da vida.

Assim, diante de uma vida que se desfaz em gestos automatizados (“escuta o horrível emprego do dia/ em todos os países de fala humana”³¹, poderíamos dizer, citando Drummond); diante de uma vida que o poeta percebe como degradada, danificada; diante de um mundo em que os homens se sujeitam a leis cegas (“os frágeis que se entregam à proteção do basilisco”³², poderíamos adicionar, ainda, com Drummond), o recuo para o

³¹ Verso da parte V de “Nosso Tempo” (*A rosa do povo*)

³² Idem

trabalho desinteressado e *carente de função* do parnasianismo tem um perfil específico e forte³³.

Parece ser este o sentido do reaproveitamento crítico que Drummond faz de alguns temas (os mais conhecidos) do poema “Profissão de fé” (ou ainda, de procedimentos e formas da escola esteticista), transferindo ao parnasianismo brasileiro uma disposição crítica (na própria defesa de autonomia) que ele não tinha, quando do seu momento histórico.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Commitment”. *In: Notes to literature*. Editado por Rolf Tiedemann. New York: Columbia University Press, 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Passeios na Ilha. *In: Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 1375-1480.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BANDEIRA, Manuel. “Versificação em língua portuguesa”. *In: Seleta de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 533-537.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SIMON, Iumna Maria. “O mundo em chamas e o país inconcluso”. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 103, p. 169-191, nov. 2015.

³³ Que esse impulso esteja também ligado, em “Anúncio da rosa”, com a árida exposição das mazelas do mundo (de que a incontornável recusa burguesa em aceitar a rosa é um ponto) parece ter relação com o que Iumna Maria Simon havia identificado no pensamento de Adorno sobre autonomia: assim, se o filósofo retoma, “na sua defesa da arte radical”, paradoxalmente “a ideia de autonomia [...] contra a integração ao mercado e a abstração da vida contemporânea”, ele teria procurado uma “formulação dialética que conserve tanto a negação esteticista da realidade quanto a experiência concreta da realidade numa tensão formal irresolvida, em que as marcas do real, o sofrimento [...] apareçam juntos como mediação e problema para o impulso de autonomia”. (SIMON, 2015, p. 189) Cito Adorno a partir do texto de Iumna Simon, porque o seu pensamento sobre autonomia e engajamento foi comentado, justamente, em função do que ocorre em *A rosa do povo*.

WISNIK, José Miguel. *A maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Betina Bischof é professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Tem publicações sobre poesia brasileira moderna (Drummond, Jorge

de Lima, João Cabral de Melo Neto) e é autora do livro *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Suas pesquisas estendem-se atualmente também à área de Literatura Comparada (poesia e pintura). Contato: bbischof@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3362-742X>

CONSCIÊNCIA REFLEXIVA, TEMPO PRESENTE, CIDADE FUTURA: SOBRE *A ROSA DO POVO*, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p134-146>

Edu Teruki Otsuka¹

RESUMO

Tomando como ponto de partida alguns núcleos temáticos identificados pela crítica na obra drummondiana, busca-se discutir o entrelaçamento dos temas do indivíduo e do tempo histórico, visando a apreender a configuração da subjetividade em poemas de *A rosa do povo*. Assim, o anseio de autoaniquilamento do indivíduo burguês será entendido em sua conexão com a crítica do presente e a expectativa de um futuro redimido, observando-se a posição de classe do sujeito, bem como o caráter histórico e os limites dessa conjunção. No primeiro Drummond domina a tonalidade irônica e humorística, de modo que o sujeito se desdobra e se hipertrofia para consolar as dores de seu eu apequenado, ao passo que, aqui, o consolo ao indivíduo enredado nos impasses políticos do presente parece surgir da promessa iminente de um mundo emancipado. No entanto, a obra subsequente de Drummond mostrará os limites da expectativa futura figurada em *A rosa do povo*, que não tardaria a defrontar sua frustração histórica.

PALAVRAS-CHAVE:

Carlos Drummond de
Andrade; *A rosa do povo*;
Autoconsciência crítica;
Tempo histórico.

* Uma versão prévia deste texto foi apresentada no “Simpósio Internacional 70 anos de *A rosa do povo*”, realizado na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP, São Paulo, em 04 e 05 de agosto de 2015.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

ABSTRACT

Taking as a starting point some thematic elements identified by critics in the work of Drummond, this paper aims to discuss the conjunction of motifs concerning the individual and those related to the historical time, in order to discern the particular configuration of the poetic subject in poems of *A rosa do povo*. Thus, the desire for self-annihilation of the bourgeois individual will be read in its connection to the criticism of the present time and the hope for a redeemed future, taking into account the poet's class position, as well as the historical character and the limits of this conjunction. In the early Drummond the ironic and humorous mood dominates so that the poet unfolds and expands his subjectivity to comfort the pains of his diminished self, whereas here the individual caught in the present time's political deadlock seems to find comfort in the imminent promise of an emancipated society. However, Drummond's subsequent work would reveal the limits of the future expectation depicted in *A rosa do povo*, which would soon face a historical downfall.

KEYWORDS

Carlos Drummond de Andrade; *A rosa do povo*; critical self-consciousness; historical time.

Ao comentar *Confissões de Minas* (1944), de Carlos Drummond de Andrade, observa Antonio Candido que tanto sua prosa quanto sua poesia são atravessadas por uma “linha interna de severa autocrítica e infinita capacidade de emoção” (CANDIDO, 2002, p. 199). De fato, hoje é amplamente reconhecido que a atitude de Drummond diante dos impasses da subjetividade e das opressões do mundo, bem como do lugar social da poesia, é um dos núcleos geradores de sua obra. Essa atitude se manifesta na desconfiança permanente em relação à legitimidade e à eficácia do fazer poético, mas é antes de tudo resultado dos movimentos de uma “subjetividade tirânica” que, nas palavras de Antonio Candido, conduz à “autonegação pelo sentimento de culpa” (CANDIDO, 1970, p. 96).

A postura de autoconsciência crítica havia sido expressa diretamente por Drummond no prefácio a *Confissões de Minas*, escrito, como ele mesmo diz, “em agosto de 1943, depois da batalha de Stalingrado e da queda de Mussolini”. Nesse prefácio, Drummond reconhecia que ao livro faltava “o tempo, com suas definições”; em sua avaliação, parecia estar ausente daquelas páginas as questões candentes do período, marcado pela ascensão do fascismo, o conflito político-ideológico e o andamento ainda incerto da Segunda Guerra Mundial: “As páginas foram-se escrevendo mais para contar ou consolar o indivíduo das Minas Gerais, e dizem bem

pouco das relações desse indivíduo com o formidável período histórico em que lhe é dado viver.” (ANDRADE, 2011, p. 13). Sem renegar a postura de aparente alheamento assumida nos textos do livro e afirmando uma ética da escrita em que sobressai a responsabilidade social do escritor, Drummond sugeria, ao final do prefácio, que não se encontrava mais no mesmo lugar em que estava quando escreveu os textos reunidos no volume, e que agora ele caminhava rumo a outras possibilidades: “Não estou pois dentro deste livro de retalhos, e sim fora dele. Mas sinto que foi um caminho pelo qual cheguei a uma excelente cidade, de ruas largas e populosas.” (Observe-se desde já a referência à cidade como imagem utópica, a qual reencontraremos em alguns poemas de *A rosa do povo*.) E conclui: “Ele [o livro] abriu minhas gavetas secretas. Libertou-me de alguns fantasmas particulares. Agiu. Hoje não escreveria quase nada do que aí se contém, mas por isso mesmo a sensação de desprendimento e liberdade é maior. Vamos andando.” (ANDRADE, 2011, p. 14). Assim Drummond termina o prefácio, afirmando que segue adiante no novo caminho descoberto, agora mais balizado pelas coordenadas históricas do presente.

Essas observações de Drummond podem servir como introdução ao assunto deste artigo, pois assinalam, a seu modo, uma mudança de atitude por meio da qual a abertura do indivíduo para o mundo social viria a atingir um ponto máximo na obra poética subsequente. Essa mudança corresponde ao enfrentamento, em novo patamar, de questões fundamentais que estavam presentes desde o início de sua obra. A disposição mais abertamente participativa, que vinha se anunciando, como é sabido, desde *Sentimento do mundo* (1940), encontrou expressão vigorosa em alguns poemas de *A rosa do povo* (1945), mas sem que se anulasse por completo a orientação predominante nos livros anteriores.¹

Para caracterizar brevemente a atitude que prevalece nos primeiros livros, remeto ao ensaio “Poesia e humor” de Ivone Daré Rabello (2002). Não cabendo retomar aqui todos os passos do argumento, digamos que o estudo identifica o modo específico pelo qual Drummond enfrenta, na sociedade brasileira, a condição histórica da lírica moderna, decorrente do processo que afastou o poeta da praça pública, para sua maldição e seu comprazimento, tornando problemático o lugar *social* da poesia. Nas obras iniciais de Drummond, predomina a postura irônica em que o eu se desdobra e brinca com o próprio sofrimento; é assim que, contra a atrofia histórica do sujeito, que o condena à impotência, a subjetividade reage hipertrofiando sua potência no jogo com as palavras, por via do *humour*. O

¹ O entrelaçamento dos temas políticos e sociais na poética engajada e dos temas da memória e da reflexão subjetiva no lirismo individual foi assinalado e investigado em profundidade por Iumna Maria Simon (2015).

desdobramento irônico, sem anular o *pathos* da comoção, permite a visão distanciada e reflexiva que faz ver, junto ao sujeito esmagado pelo mundo, a realidade amesquinhada a que ele é confinado, e podemos observar aí o sentido crítico que decorre da ironia.

A atitude irônica e humorística prevalece nas obras iniciais, mas é justamente em um dos poemas de *A rosa do povo* que Ivone Rabello encontra uma de suas manifestações mais depuradas. Em “Consolo na praia”, o *humour* corresponde ao momento em que, segundo Freud, o superego, habitualmente associado ao “senhor severo” e por vezes tirânico, assume uma feição “maternal” e conforta o eu, dando-lhe forças para que não se curve às mazelas do mundo. Assim, as duas últimas estrofes: “A injustiça não se resolve./ À sombra do mundo errado/ murmuraste um protesto tímido./ Mas virão outros./ / Tudo somado, devias/ precipitar-te – de vez – nas águas./ Estás nu na areia, no vento.../ Dorme, meu filho.”² O sofrimento, inicialmente apenas individual (com a perda da infância e da mocidade, dos amores, do melhor amigo), mostra-se em sua dimensão coletiva, social, e aponta a expectativa da perseverança futura no embate, enquanto, no fim, o *humour* se converte em acalanto que conforta o sujeito fragilizado com o convite ao sono.

O que se vê aí é o sujeito que reconhece a própria fragilidade no conflito com o mundo errado e, desdobrando-se para aliviar o sentimento esmagador de impotência, abre-se para o movimento em direção ao outro, irmanando-se a outros homens e mulheres diante do sofrimento coletivo numa situação histórica que promove a iniquidade. Um movimento análogo está presente em “Uma hora e mais outra”:

tu vives: apenas,
sem saber por quê,
como, para quê,
tu vives: cadáver,
malogro, tu vives,
rotina, tu vives,
tu vives, mas triste
duma tal tristeza
tão sem água ou carne,
tão ausente, vago,
que pegar quisera
na mão e dizer-te:
Amigo, não sabes
que existe amanhã?
Então um sorriso
nascera no fundo
de tua miséria
e te destinara

² Todas as citações de poemas provêm de Carlos Drummond de Andrade (2012).

a melhor sentido.
 [...]

Venceste o desgosto,

calcaste o indivíduo,

já teu passo avança

em terra diversa.

Teu passo: outros passos

ao lado do teu.

Assim, o movimento da subjetividade que nos interessa aqui parte da percepção da própria fragilidade e, deixando para trás o isolamento melancólico, se volta para o outro e para o mundo social, passando a reconhecer na dor individual o fundo comum do sofrimento coletivo decorrente do curso aparentemente implacável da história. A partir desse reconhecimento seria possível escapar ao círculo fechado do isolamento e alcançar “terra diversa”, conjugando os próprios passos aos de outros e formando uma marcha coletiva para explorar novos caminhos. Para que tal percurso se efetive, porém, o sujeito deve antes enfrentar sua consciência culposa, o que supõe, de início, um momento de reflexão autopunitiva que, em suas manifestações exacerbadas, ganha figuração em imagens pungentes de dissolução de si mesmo.

Em *A rosa do povo*, são frequentes as imagens de mutilação, autoaniquilamento e morte (cf. CANDIDO, 1970, p. 101). A pré-ciência do desastre no avião (“Morte no avião”), a antecipação ou o ensaio da própria morte no sono (“Uma hora e mais outra”, “Desfile”), o senso do perecimento da matéria golpeada pela mão pesada do tempo (“Versos à boca da noite”) e o desejo consciente de aniquilamento, seja na versão cômico-fantástica de “O mito”, em que o sujeito quer “das mortes a mais hedionda”, seja na versão desencantada de “Anoitecer”, em que “o corpo não pede sono,/ depois de tanto rodar;/ pede paz – morte – mergulho/ no poço mais ermo e quedo” – são exemplos da imagética centrada na dissolução do indivíduo. Uma dissolução que é *simultaneamente temida e ansiada*, na medida em que parece articular-se a um desejo de renovação, como indicam os versos de “Vida menor”: “a fuga de si mesmo/ [...] / Não a morte, contudo.// Mas a vida [...] / vida mínima, essencial”.

Nas imagens de mutilação e morte se manifesta o sentimento de culpa, em parte decorrente do desajustamento do sujeito *gauche* em relação ao curso do mundo, em parte intensificado pela autoconsciência em relação aos limites de seu próprio lugar social (cf. CANDIDO, 1970; CAMILO, 2003). Preso à sua classe, assim como ao passado brasileiro a que se liga pela linhagem familiar e ao presente da cidade moderna em que, como outros, é “um homem/ na engrenagem” (“Morte no avião”), o sujeito defronta o apequenamento de seu poder de ação, o medo que isola e paralisa, e a incomunicabilidade, entendidos como resultado histórico que

ele busca recusar, ao mesmo tempo em que padece das limitações que lhe são impingidas pela marcha do mundo capitalista: “Assim nos criam burgueses” (“O medo”).

Por isso mesmo, as imagens de aniquilamento, longe de representarem rendição ou entrega à derrota, podem ser entendidas como expressões extremadas de um desejo de libertação – um desejo que, no entanto, só encontra figuração poética em imagens de anulação completa do eu. Assim, em outro momento, a dissolução do indivíduo se apresenta como via de acesso ao contato efetivo com o outro e à solidariedade. É o que se vê em “Movimento da espada”, que se inicia com os seguintes versos:

Estamos quites, irmão vingador.
Desceu a espada
e cortou o braço.
Cá está ele, molhado em rubro.
Dói o ombro, mas sobre o ombro
tua justiça resplandece.

Nesse poema, a amputação promovida pelo “irmão vingador” parece ser um ato de agressividade, mas é reconhecido como um gesto amoroso (“Já podes sorrir, tua boca/ moldar-se em beijo de amor”; “Tua lâmina corta, mas é doce”), que o desvencilha daquilo que o limita: “O que perdi se multiplica”. Mutilado, “puro e imparcial como um cadáver”, o sujeito se torna “carga jogada às ondas” enquanto o sol continua a brilhar por cima de tudo (“sobre minha cova, como brilha o sol!”) e ele pode afinal receber a dádiva do sol que o irmão vingador lhe oferece, “na aparência roubando-o”. O gesto fraternal, que parecia privar o sujeito (de movimento, de vida, de luz), desprende-o de si mesmo e permite que ele se aproprie do que lhe é precioso. Assim, a vingança destruidora se revela como uma espécie de redenção.

* * *

O desejo de autoanulação do indivíduo encontra ressonância nas imagens do mundo presente que atravessam *A rosa do povo*, imagens em que também a alienação coletiva é figurada como mutilação: “Este é o tempo de divisas,/ tempo de gente cortada./ De mãos viajando sem braços,/ obscenos gestos avulsos.” (“Nosso tempo”). O tempo histórico, aludido nas referências à cidade moderna, é apresentado sob a aparência de fragmentação e desumanização. Assim, em “Anoitecer”, a cidade é tomada por ruídos sinistros de “buzinas,/ sirenes roucas, apitos/ aflitos, pungentes, trágicos,/ uivando escuro segredo”, enquanto se veem

“multidões compactas/ escorrendo exaustas/ como espesso óleo/ que impregna o lajedo”. Em outros poemas, igualmente surgem imagens do presente sombrio, tomado por doenças, degradação e injustiça: “enfasiado/ assistes ao dia/ perseverar no câncer,/ no pó, no costume,/ no mal dividido/ trabalho de muitos” (“Uma hora e mais outra”); ou “Chegando ao limite/ dos tempos atuais,/ eis-nos interditos/ enquanto prosperam/ os jardins da gripe,/ os bondes do tédio,/ as lojas do pranto.” (“Nos áureos tempos”).

Na conhecida parte V de “Nosso tempo”, apresenta-se a cena opressiva da vida moderna, com os negócios que se alastram invisíveis e dominam a alma; os jornais que falsificam as palavras; os cartórios que glorificam a propriedade privada; os bancos que trituram e os usurários que exploram; a má poesia, o mau romance; e os homens fracos que transigem e “se entregam à proteção do basilisco”. Essa V parte do poema se inicia com o sujeito observando “a hora formidável do almoço/ na cidade” (*formidável*, etimologicamente, é o “que provoca temor”):

As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel [...]

Depois, terminado o expediente, chega a “hora expandongada da volta”, em que o sujeito observa a movimentação das pessoas na cidade, captada na sucessão indiferenciada de pessoas e coisas:

Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem
imaginam esperar qualquer coisa,
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,
últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.

O isolamento de cada pessoa no meio da multidão e a alienação geral simultaneamente apontam para uma aspiração a algo diferente, já que todos “imaginam esperar qualquer coisa”. Mesmo num momento de máxima dispersão, se reconhece no conjunto dos habitantes isolados a latência de um *senso difuso de espera*: homens e mulheres imaginam, talvez, uma verdadeira cidade, em contraste com a “suposta cidade” em que dominam os gestos mecanizados, o espetáculo nauseante do almoço (também presente em “Uma hora e mais outra”: “não a da comida/ hora mais grotesca/ em que dente de ouro/ mastiga pedaços/ de besta caçada”)

e o triste escoar das pessoas para o refúgio doméstico (como nos já citados versos de “Anoitecer”: “multidões compactas/ escorrendo exaustas”). No início do poema, também o sujeito, observando o mundo, espera por algo melhor: “Calo-me, espero, decifro./ As coisas talvez melhorem.” (Algo semelhante se encontra em “A flor e a náusea”, como se observa nesta enumeração que termina com “espera”, cujo sentido ambivalente parece introduzir uma brecha no conjunto sombrio: “O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.”)

Essa aspiração difusa, que é do sujeito e também de todos os outros, no entanto, encontra apenas compensações, bálsamos fugazes (a leitura, o jogo, o passeio na praia, o sexo, o sono), que propiciam o esquecimento momentâneo do incessante girar em falso da Grande Máquina, mas que, integrados ao ritmo do todo, repõem a lógica sufocante do mundo caduco (para lembrar os termos da extraordinária “Elegia 1938”, de *Sentimento do mundo*). Assim também em “Uma hora e mais outra”: “não a do cinema/ hora vagabunda/ onde se compensa,/ rosa em tecnicolor/ a falta de amor,/ a falta de amor, A FALTA DE AMOR”. Tais compensações, em “A flor e a náusea”, são sentidas pelo sujeito como outros tantos motivos de culpa e incluem o fazer artístico, inescapavelmente entrelaçado ao privilégio social: “Crimes da terra, como perdoá-los?/ Tomei parte em muitos, outros escondi./ Alguns achei belos, foram publicados./ Crimes suaves, que ajudam a viver.”

De qualquer modo, importa salientar a confluência entre a dimensão individual da autocrítica impiedosa e a apreensão, não menos impiedosa, do presente enquanto estado de coisas a recusar. Ao mesmo tempo, o sujeito reconhece, no interior mesmo da mais densa alienação, a latência da aspiração utópica, a espera por outras possibilidades de vida, embora essa esperança só apareça em sua versão rebaixada, como espera pela “pequena hora noturna de compensação” (“Nosso tempo”), que não atende aos verdadeiros anseios humanos. Nas fraquezas e dificuldades do sujeito individual ressoam os problemas e constrangimentos coletivos: assim, em “A flor e a náusea”, “[o] tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse”, impasse cuja resolução decerto só poderia advir por meio da ruptura com o atual curso da história.

Ainda em “A flor e a náusea”, o desejo de autoanulação, que pode assumir feição violenta, se identifica com a negação do presente inaceitável, e o gesto destruidor se iguala ao desejo de transformação: “Pôr fogo em tudo, inclusive em mim./ Ao menino de 1918 chamavam anarquista./ Porém meu ódio é o melhor de mim./ Com ele me salvo/ e dou a poucos uma esperança mínima.”

Ainda que mínima, a esperança de vida plena se apresenta e é figurada em outros poemas como uma cidade ansiada, “a cidade dos

homens completos” (“Nosso tempo”). De início, a cidade desejada é uma aspiração imprecisa: “Como fazer uma cidade? Com que elementos tecê-la?”, pergunta-se o sujeito em “América”. No quadro histórico em que os poemas de *A rosa do povo* foram escritos, a expectativa difusa de renovação pareceu encontrar uma possibilidade de concretização efetiva nos desdobramentos da Guerra então em curso, mas cujo desfecho ainda permanecia indeterminado. Assim, a cidade que inicialmente é apenas um anseio sem forma por um momento se converte em “cidade prevista”, deduzida por antecipação, como imagem futura “[d]esse mundo/ que não verei, mas virá/ um dia, dentro em mil anos,/ talvez mais... [...]/ Uma cidade sem portas,/ de casas sem armadilha”.

O ponto alto dessa expectativa está em “Carta a Stalingrado”, em que o poeta saúda a cidade que, lutando, detém o avanço das forças reacionárias. Stalingrado, embora destroçada, é apresentada como anúncio de transformação e de construção de um mundo novo. A vitória, “que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga”, ao final do poema é afirmada com convicção: “Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,/ a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.” No desenvolvimento do poema, é significativo que a cidade arrasada seja figurada como um corpo humano despedaçado, do qual o sujeito se aproxima afetivamente, num movimento de identificação com a cidade geograficamente distante mas presente na imaginação do poeta (cf. MOURA, 2012, p. 168-9):

A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços
[sangrentos,
apalpo as formas dismanteladas de teu corpo,
caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e
[relógios partidos,
sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado,
[senão isto?

Desse modo, a atitude do sujeito indicada antes, que figura o desejo de autotransformação por meio das imagens de mutilação e morte, encontra aqui certa correlação com o modo pelo qual a esperança de transformação do mundo é simbolizada nas imagens do corpo desmembrado da Stalingrado arrasada na batalha, mas da qual surgirá a “cidade de amanhã”. Atente-se também para a imagem dos “relógios partidos”, que Murilo Marcondes de Moura interpreta como um signo da interrupção do tempo, ou seja, algo que indica uma ruptura da marcha corrente da história e anuncia o possível início de outra organização social (cf. MOURA, 2012, p. 170).

Ainda que de modo diverso, a interrupção do fluxo temporal é precisamente o que a flor informe de “A flor e a náusea” parece realizar, concretizando a negação do presente, ao furar “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”. A flor, que ainda é uma “forma indecisa” (“Sua cor não se percebe./ Suas pétalas não se abrem”), simboliza o surgimento de algo ainda desconhecido e inteiramente novo (“Seu nome não está nos livros”), que irrompe na rua de maneira inesperada, ilude a vigilância repressora da polícia, e quer fazer cessar toda a agitada movimentação urbana de “bondes, ônibus, rio de aço do tráfego”, signos da sociedade impulsionada pelo progresso.³ Assim, pelo menos para o sujeito que observa a cena, a irrupção imprevista da flor parece exigir a suspensão do curso destrutivo da história, e o sujeito a acompanha nessa ruptura do fluxo temporal: “Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde/ e lentamente passo a mão nessa forma insegura.” Assim, no centro do turbilhão da grande cidade, o sujeito interrompe a andança e senta-se no meio da rua para realizar demoradamente o gesto de aproximação à novidade que brota ainda hesitante e instável, como a verificar a “realidade” da flor que nasceu.

* * *

A possibilidade de realização da expectativa não se dá sem o movimento de aproximação ao outro, que em *A rosa do povo* também se manifesta como aspiração ao canto coletivo, embora esse canto não chegue propriamente a se concretizar como solução formal (cf. SIMON, 1983; 1978). Os dois poemas que fecham o livro, homenageando Mário de Andrade e Charles Chaplin (“Mário de Andrade desce aos infernos” e “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”), decerto remetem a soluções artísticas ao problema da superação da distância do artista em relação aos homens comuns. Em Mário de Andrade, temos a incorporação da experiência social multiforme do povo por meio do mergulho “nos mais diversos brasis”; em Chaplin, temos a despersonalização pela habilidade mimética que possibilita ao artista ser muitos sem deixar de ser ele mesmo, alcançando assim a experiência que diz respeito a todos:

[...] os abandonados da justiça, os simples de coração,
os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,
os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os
[cismarentos,
os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os
[patéticos.

³ A crítica ao progresso que se depreende no poema poderia, talvez, ser proveitosamente discutida a partir das concepções de Adorno (1995).

Mas, para Drummond, as atitudes de Mário de Andrade e de Chaplin parecem permanecer como soluções que não estão ao seu alcance, justamente devido à severa autoconsciência reflexiva, que atua em muito de sua melhor poesia. É desta forma que, em sua obra, o desejo de reconstrução da humanidade, pelo resgate do impulso utópico mesmo nas condições de sufocamento por uma alienação aparentemente sem brechas, é tensionado pelo travo amargo da percepção de sua impossibilidade imediata (“A rosa do povo despetala-se”), como uma consciência dolorosa de que o mundo poderia ser diferente e, no entanto, continua a existir tal como é.⁴

Nesse sentido, cumpre assinalar por fim que a disposição participante – impulsionada pela expectativa de um futuro emancipado e favorecida pelas circunstâncias do momento em que o rumo da sociedade parecia estar em aberto – também não tardaria a defrontar uma enorme frustração histórica. Nos *Novos poemas*, que se seguiram a *A rosa do povo*, não se encontra – e como poderia? – a exaltação de uma nova sociedade iminente, nem qualquer satisfação com os resultados do término da Guerra, quando o mundo se apresentava, na aparência, totalmente “pacificado”. Pelo contrário, os poemas que tratam diretamente de temas políticos se voltam para persistência da ditadura franquista na Espanha (“Notícias de Espanha”) e para aquilo que, no passado não-redimido, permanece como a aspiração irrealizada de uma humanidade comum, simbolizada na morte de García Lorca (“A Federico García Lorca”). Mais que isso, o momento do imediato pós-guerra conduziu antes a um ponto máximo de negatividade na obra de Drummond: como é dito em “Composição”, o que restou da demolição mais completa de tudo é somente o “barro, sem esperança de escultura”.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “Progresso”. In: *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 37-61.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁴ Neste passo, aproveito livremente observações de Sigfried Kracauer sobre Chaplin (*apud* HANSEN, 2004, p. 418-9).

CAMILO, Vagner. "O fazendeiro do ar e o legado da culpa". In: PENJON, Jacqueline; PASTA JÚNIOR, José Antonio (orgs.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 205-227.

CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na poesia de Drummond". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 93-122.

CANDIDO, Antonio. "Notas de crítica literária - *Confissões de Minas*". In: *Textos de intervenção*. Organização de Vinicius Dantas. São Paulo: 34: Duas Cidades, 2002, p. 198-204.

HANSEN, Miriam B. "Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade". In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª ed. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 405-450.

MOURA, Murilo Marcondes de. "Poesia política". *Cadernos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 154-176, outubro de 2012.

RABELLO, Ivone Daré. "Poesia e humor". In: DAMÁSIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002, p. 107-122.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

SIMON, Iumna Maria. "Na praça de convites". In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 140-148.

SIMON, Iumna Maria. "O mundo em chamas e o país inconcluso". *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 103, p. 169-191, 2015. DOI: <https://doi.org/10.25091/s0101-3300201500030009>

Edu Teruki Otsuka é professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autor de *marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural* em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2001) e de *Era no tempo do rei: atualidades das Memórias de um sargento de milícias* (2016). Contato: eduotsuka@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5283-6251>

ÀS VOLTAS COM O POEMA*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p147-162>

Ivone Daré Rabello^I

RESUMO

À maneira de uma aula, este texto analisa “A bruxa” (em José), de Carlos Drummond de Andrade, buscando trabalhar, passo a passo, na direção da paráfrase, da análise e da interpretação, de maneira a apreender os sentidos não evidentes do poema.

ABSTRACT

Like a class, this text analyzes “The Witch” (in José), by Carlos Drummond de Andrade, seeking to work, step by step, in the direction of paraphrase, analysis, and interpretation, in order to apprehend non-evident meanings of the poem.

PALAVRAS-CHAVE:

Análise e interpretação de poema; Carlos Drummond de Andrade; Teoria Literária.

KEYWORDS

Analysis and interpretation of poem; Carlos Drummond de Andrade; Literary Theory.

* A intenção deste texto é a de ser um instrumento de trabalho. Diante da ausência das aulas presenciais durante o ano de 2020 e de 2021, certamente os alunos de Introdução aos Estudos Literários I – Análise do poema – sentiram dificuldades devido à situação, com professor e colegas apenas em contato virtual, quando os recursos do gesto, do diálogo, dos olhares trocados ficam prejudicados. Por isso considerei útil retomar aqui algumas das proposições de Antonio Candido e tentar caminhar, como ele, ao ritmo de uma aula. Também ressalto que este texto é resultado de reelaboração de aulas dadas ao longo destes anos de docência, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, principalmente entre 1990 e 1995.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

1.

Antonio Candido (1918-2017), um dos mais importantes, senão o mais importante crítico literário brasileiro, foi também um grande professor. Deixou-nos, entre tantas, uma preciosidade: *Na sala de aula: caderno de análise literária*, cuja primeira edição é de 1985. Além de compor no conjunto das seis análises uma seleta e inesperada história da poesia brasileira por meio da interpretação de poemas desde o Arcadismo até o Modernismo, apresenta-as como se estivesse diante de seus alunos – e essas exposições são de fato reelaborações de aulas presenciais¹. Com elegância, ritmo e clareza, vai lendo e interpretando os textos, bem como indica, na prática, os movimentos que se podem desenvolver para apreender os sentidos não evidentes de um poema. No prefácio, explica seu método, que nada tem de sistemático no sentido de fornecer uma fórmula qualquer para ultrapassar obstáculos de leitura. Há, decerto, um método que, embora tenha alguns pressupostos gerais, depende de cada poema, de sua particularidade única.

Vale ressaltar, antes de tudo, que, para Candido, o texto é uma estrutura em que vários elementos são combinados consciente ou inconscientemente por seu autor e, tomando forma poética, permitem não apenas compreendê-los literariamente como também articulá-los à forma social (aí incluídas a cultura, a história, a língua, a tradição literária etc.). Por isso se afirma, nessa linhagem crítica, que a forma literária, e a artística em geral, são também formas sociais.

Para a análise de um poema, é preciso deter-se nos aspectos mais relevantes dele e que o estruturam enquanto tal. Embora som, métrica, ritmo, imagens sejam elementos presentes em qualquer poema, nem sempre, porém, todos eles desempenham a mesma importância na sua composição. Por vezes, e não raras, a investigação da estrutura é indispensável, buscando apreender o movimento do conjunto. Desse modo, a análise, entendida como o estudo e a descrição das partes componentes de um poema, é instrumento para a interpretação, que reordena o todo e hierarquiza a relevância deste ou daquele elemento.

¹ No prefácio de *Na sala de aula*, Candido (2008, p.6) afirma: “As versões iniciais destas e muitas outras análises foram redigidas há bastante tempo. Na maioria, entre 1958 e 1960, quando eu ensinava literatura brasileira na Faculdade de Filosofia de Assis, SP. À medida que as utilizava nas aulas [...], elas iam sendo acrescidas e modificadas”. Nesse último trecho fica claro que uma análise sempre é uma etapa e que pode ser modificada se se alterarem os referenciais críticos e o modo de entender o poema.

Claro que é possível ler um poema de maneira desinteressada, exclusivamente por prazer e amor à poesia, sem se preocupar em analisá-lo. Muitos pensam que isso basta e que é suficiente apresentar as impressões de leitura segundo a subjetividade do leitor. Para uma atividade diletante, de fato é suficiente fruir as sugestões que o poema nos provoca. Isso, porém, não é exatamente análise, mas crítica impressionista, que teve sua voga no final do XIX e começo do XX e persiste entre os amadores. Também se pode ler apenas o primeiro sentido do poema e compreendê-lo num nível, digamos, pedestre, sem que isso implique demérito. Mas a possibilidade de “penetra[r] surdamente no reino das palavras”, como afirmou Drummond em “Procura da poesia” (de *A rosa do povo*, 1945), também no momento em que elas já estão articuladas na forma literária, garante a apreensão de novas camadas de significação, bem como o acréscimo de conhecimento sobre a poesia e a sua relação com a sociedade, esta última em suas variadas possibilidades e sempre conduzida pela particularidade do poema.

É assim que aqui se trata de retomar os passos para uma análise, naquilo que ela tem de procedimentos mais gerais, e estudá-los no corpo de um poema específico. Esses procedimentos mais gerais incluem (1) situar o poema na obra do autor; (2) apresentar algum conhecimento sobre a produção desse autor²; (3) parafrasear o sentido literal do poema, tendo em mira a possibilidade de articulá-lo à sua organização, seja em estrofes, métrica, nos movimentos da composição (de oposição, de continuidade, de ruptura etc.), seja pela caracterização do sujeito lírico e sua atitude poética (de maneira narrativa, dramática ou propriamente lírica³). Essa descrição mais imediata, que precede à elaboração do texto analítico-interpretativo, permite apreender novas camadas de significação, não capturadas na primeira leitura, literal, que valoriza o primeiro sentido sem, porém, articulá-lo à sua formalização e apreendê-lo em camadas o mais das vezes insuspeitas.

² Isso porque um poema nunca é uma mônada na produção de um poeta. Embora sua organização seja autônoma, seus sentidos se articulam aos eixos temáticos do conjunto de uma obra, às especificidades de um sujeito lírico particular que, decerto, embora se transforme ao longo dos livros do autor, também mantém no conjunto certos traços comuns. Quando não, a ruptura com tal conjunto será de se notar, e indicará rumos novos na produção artística.

³ Pensa-se aqui na importante distinção de Kayser (1967, vol. II, p. 223-243) sobre as atitudes líricas: a da enunciação que, mesmo permanecendo lírica, se aproxima da narrativa; a da apóstrofe, em que um eu dirige-se a um outro, superior, igual ou inferior a ele, com algo, portanto, de dramático; a da linguagem da canção, a mais propriamente lírica, quando o eu se expressa ao contemplar o mundo, ambos se fundem e tudo é expressão da interioridade. Ver sobre a questão da canção, Anatol Rosenfeld, em “A teoria geral dos gêneros”, para quem a lírica “tende a ser a plasmação imediata das vivências de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo” (1965, p. 10-12).

Não é de surpreender, então, que desse primeiro trabalho analítico, ainda apenas descritivo (insisto), surjam as intuições necessárias ao desenvolvimento dele. Mas as intuições não são um lampejo. São, antes, o resultado daquilo que Candido assevera ser o “combustível do ofício”: “ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista” (2008, p. 6).

Da familiaridade com o poema surgem múltiplas possibilidades de entrar na análise, entre as quais se inclui a escolha do leitor, guiado pelo que o poema diz, pelos conhecimentos que já tem e sobretudo os que pode vir a ter por meio das perguntas que o poema lhe faz.

Minha tentativa, aqui, é tentar reproduzir esse movimento e conduzi-lo de acordo com exigências a que minha leitura do poema encaminha. Para isso, escolhi um poema relativamente simples, mas que pode surpreender. Nem sempre considerado importante pela crítica – até porque o autor tem tão poderosos poemas que esse aparece de maneira singela no conjunto da obra –, “A bruxa”, de Carlos Drummond de Andrade, permite percorrer o caminho analítico-interpretativo com simplicidade e leveza.

A bruxa

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América.

Estarei mesmo sozinho?
Ainda há pouco um ruído
anunciou vida a meu lado.
Certo não é vida humana,
mas é vida. E sinto a bruxa
presa na zona de luz.

De dois milhões de habitantes!
E nem precisava tanto...
Precisava de um amigo,
desses calados, distantes,
que leem verso de Horácio
mas secretamente influem
na vida, no amor, na carne.
Estou só, não tenho amigo,
e a essa hora tardia
como procurar amigo?

E nem precisava tanto.
Precisava de mulher

que entrasse neste minuto,
recebesse este carinho,
salvasse do aniquilamento
um minuto e um carinho loucos
que tenho para oferecer.

Em dois milhões de habitantes,
quantas mulheres prováveis
interrogam-se no espelho
medindo o tempo perdido
até que venha a manhã
trazer leite, jornal e calma.
Porém a essa hora vazia
como descobrir mulher?

Esta cidade do Rio!
Tenho tanta palavra meiga,
conheço vozes de bichos,
sei os beijos mais violentos,
viajei, briguei, aprendi.
Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.
Mas se tento comunicar-me
o que há é apenas a noite
e uma espantosa solidão.

Companheiros, escutai-me!
Essa presença agitada
querendo romper a noite
não é simplesmente a bruxa.
É antes a confiança
exalando-se de um homem.

2.

Primeiro poema de *José*, livro publicado em 1942, o poema surpreende por não apresentar dificuldade de compreensão à primeira leitura. O eu lírico sente-se só no quarto da grande cidade, apesar de perceber uma vida a seu lado, que, no entanto, não lhe basta, pois não é vida humana: trata-se de uma bruxa, outra designação para mariposa. Ele quer romper o isolamento de algum modo, seja com amigos, seja com mulheres, porém ele não os tem nem pode procurá-los à hora tardia da noite. Também revela que há nele muito a oferecer, mas não há possibilidades de fazê-lo, pois tanto a noite quanto a solidão o impedem.

Rompendo, porém, a estrutura das estrofes (irregulares)⁴ I a VI do poema, a última estrofe muda a atitude lírica e se transforma em um apelo aos outros, seus companheiros⁵.

Com exceção da palavra “bruxa”, a dicção é bastante simples, numa linguagem bem próxima ao cotidiano, o que indica um desejo de comunicação. O termo escolhido para o título, a presença da “bruxa” na estrofe II e o final do poema, porém, criam uma complexidade de relações fundamental para se compreender melhor a estruturação do poema. No título, sugere-se algo que se relacione à feiticeira, à mulher dotada de poderes sobrenaturais, que causaria malefícios, insinuando ao leitor algo como uma balada macabra, na tradição dos pré-românticos e dos românticos (cf. CANDIDO, 2008, p.46-48). No entanto, a expectativa do sobrenatural se rompe imediatamente, quando, na estrofe II, a “bruxa” é explicitada como outra designação para mariposa, dando voltas em redor da lâmpada do quarto, contrastando-se, então, a luz em que se debate o inseto à noite em que está mergulhado o sujeito. Desfaz-se a possível expectativa do leitor, criada pelo título do poema, e se anuncia algo cotidiano, conforme com a realidade social, sob a perspectiva de um indivíduo solitário na grande cidade. Ao final, porém, nova surpresa: do mesmo modo que a bruxa está presa à zona de luz, também o eu está aprisionado a seu sentimento, à volta de sua solidão – esta, sim, a verdadeira “bruxa” em sentido figurado; para romper o seu simbólico voo cego, o sujeito lírico comunica o que sente e pede que o escutem.

Como se vê, a partir da paráfrase, muitos elementos da estrutura vão se tornando nítidos. As poucas (mas muito eficazes) metáforas associadas à dicção cotidiana dão o tom coloquial característico dos modernistas, sem que se perca a potência imagética. Mas a metrificação (a dominância métrica em redondilhas maiores) rompe com o que era considerado uma conquista determinante do modernismo (que já produzira, porém, compreensão equivocada e consequências negativas⁶) e reinstala a tradição

⁴ Note-se que há uma quadra inicial, a que se seguem, respectivamente: sexteto, décima, sétima, oitava, décima e sexteto – num movimento de expansão e contração.

⁵ John Gledson (1981, p. 153-154) compreende a última estrofe como um acréscimo desnecessário que, além disso, quebra a unidade do poema; entende-a como pouco justificada, a não ser pelo desejo de comunicação de seu verso, maior do que a capacidade do eu do poema, que permanece sozinho. Aqui apresento outra leitura, como se verá na sequência da análise.

⁶ Para Manuel Bandeira (1954, p. 122-123), a liberdade aparente do verso livre teve consequências problemáticas para parte da produção brasileira da poesia, porque muitos autores passaram a fazer prosa... *em verso* (!), desconsiderando as necessidades da rítmica, da sonoridade e da camada significativa, fundamentais na configuração da lírica: “À primeira vista, parece mais fácil de fazer [verso livre] do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem auxílio de fora. [...] Sem dúvida não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, obedecendo tão somente às pausas do

do verso metrificado, ainda que em sua maioria brancos ou com rimas toantes (como em *sozinho/ruído; bruxa/luz*). A rítmica, em redondilhas maiores (7 versos), remete à tradição popular, e é aqui trabalhada com um padrão dominante de acentos na 4^a. e 7^a. sílabas poéticas (“Nesta cidade do **Rio**”, por exemplo). Quando essa rítmica se modifica e o padrão métrico se altera, a camada expressiva dos elementos fundamentais do verso (ritmo e métrica) ganharão em significado expressivo.

A mescla de um tema moderno, em sentido amplo – pois vem desde o Romantismo, ao menos⁷ – à dicção cotidiana e ao espaço contemporâneo é uma mostra da independência estética de Drummond, que, em *Alguma poesia* (1930), era sobretudo herdeiro do primeiro Modernismo (cf. COSTA, 1995) e que aqui se mostra como seu renovador.⁸

3.

O tom do poema é meditativo, e, como tal, está diretamente relacionado a um espaço e a um tempo. Além disso, não se trata, como na tradição do poema meditativo (cf. CANDIDO, 1993, p. 260-264 especialmente), de refletir sobre a existência humana em geral em cenário natural, mas, sim, sobre o próprio eu na condição de homem solitário na cidade.

A meditação sobre si mesmo e a expansão dela para um outro e para todos os homens, eliminada a dominância do *humour*⁹ e a ironia que

pensamento. Mas isso nunca foi verso livre. Se fosse, qualquer pessoa poderia pôr em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda. Essa enganosa facilidade é causa da superpopulação de poetas que infestam agora as nossas letras. O modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo o mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema”. Também Antonio Candido (2001, p. 65) assinala que o verso livre tendeu a se tornar excessivamente prosaico na obra dos poetas menores.

⁷ Sobre a questão da solidão do homem na cidade, tema deste poema, ele comparece em muitos textos literários, poéticos ou não, como em Edgar Allan Poe (“O homem da multidão”) e, especialmente, Baudelaire, em que a grande cidade está sempre presente, direta ou indiretamente (cf. BENJAMIN 1989), tanto em *Les fleurs du mal* como em *O spleen de Paris*. A temática da oposição campo/cidade remonta a tempos mais antigos, com conotações diversas das que se configuram na modernidade. Sobre esse assunto, ver Raymond Williams (1989), *O campo e a cidade na história e na literatura*.

⁸ Note-se que, em *Brejo das almas* (1934), Drummond já se vale do soneto de maneira não tradicional, em “Soneto da perdida esperança”.

⁹ Pensa-se aqui no conceito freudiano de “humor”: “Como os chistes e o cômico”, o humor “tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões de obter prazer. [...] O humor não é resignado, mas rebelde” (FREUD, 1974, p.190-191). Sobre a presença do *humour* na obra de Carlos Drummond de Andrade, cf. Rabello (2002, p. 107-122).

caracterizaram *Alguma poesia* (1930), são temas presentes em *José* (do qual os poemas “José” e “Edifício Esplendor” se tornaram os mais conhecidos). Isso ajuda a caracterizar a obra e também o processo criativo de Drummond que, como ele mesmo avaliou, considera que a partir de *Sentimento do mundo* desfizeram-se as contradições mais relevantes de sua obra anterior (*Alguma poesia* e *Brejo das almas*, este de 1934) – a deleitação no próprio indivíduo e a consciência torturante disso, como afirmou em “Autobiografia para uma revista” (ANDRADE, 1992, p. 1344) –, não apenas para tratar de temas mais diretamente sociais mas do enlace entre as questões existenciais e sua historicidade. Assim, as questões humanas, que nascem da investigação severa da subjetividade, são pensadas no solo concreto da situação histórica e política, como mais tarde, em *A rosa do povo* (1945) e, por outro viés, acentuadamente negativo, em *Claro enigma* (1951), atingirão seu ponto máximo.

4.

Ficou evidenciado, na paráfrase, que o poema se estrutura em duas partes. Na primeira, da I a VI, a atitude é mais plenamente lírica: o eu expressa suas emoções diante da situação que vive, num tempo e espaço determinados. A VII, porém, introduz uma apostrofação, dirigida a seus iguais, mesmo que ausentes: (“Companheiros”), para que o escutem (“escutai-me!”, em que a presença da exclamação reforça o apelo). Essas partes não rompem a unidade do poema; antes, ajudam a compreendê-lo melhor.

A primeira parte é composta por um mote¹⁰ a que se seguem as estrofes II a VI, as quais repetem versos dele e que são desenvolvidos, de maneira a caracterizar as glosas¹¹: a estrofe II retoma o verso 3 da I estrofe, acrescentando-lhe uma interrogação; as estrofes III e V retomam o verso 2 da I estrofe (com a mudança da preposição “De” para “Em” na estrofe V); a estrofe VI retoma o verso 1 da I estrofe, com ligeira variação (“Nesta cidade do Rio”/ “Esta cidade do Rio”, seguida de exclamação). A única exceção é a estrofe IV, que retoma o verso 2 da estrofe III.

Essa estruturação é significativa pois retradiciona de forma não tradicional uma forma típica galego-portuguesa surgida à época do *Cancioneiro geral*, de Garcia de Resende (1516) (cf. MOISÉS, 1988, p. 514-517). Trata-se do vilancete (na poesia francesa do século XIII, o virelai; na espanhola do século XV, vilancico).

¹⁰ Na tradição ibérica, “mote” ou “cabeça” se caracteriza pelo tema que se coloca no início do poema e que será desenvolvido nas estrofes posteriores.

¹¹ “Glosa” ou “volta” designa cada uma das estrofes que desenvolve a ideia contida no refrão.

Mas Drummond não se vale dessa forma literária para tratar dos temas típicos dessa composição, frequentemente associados ao amor não correspondido, à saudade, ao campo e aos pastores. Parece-nos que o vilancete é aqui empregado para assinalar a condição da personagem representada: assim como essa forma assinalava a extração rústica do sujeito lírico (pastores, camponeses), aqui o eu é “vilão”, agora entendido como o habitante da pequena vila (Itabira) que se desloca para a cidade grande; disso, neste poema, não decorre a saudade de e a fixação em Itabira, mas o isolamento. Também daí, pelo fato de haver elementos autobiográficos transfigurados nas experiências do homem da província habituado a uma sociabilidade menos solitária (mesmo que longe do ideal), o tema subjetivo revela a peculiaridade das relações sociais no Brasil, que persistem de diferentes ângulos.

Neste caso, na oposição província atrasada/cidade grande e moderna, segundo a perspectiva das vivências de um eu, revela-se o rimo diverso da sociedade contemporânea, e não apenas a brasileira¹². A dificuldade de adaptação do sujeito drummondiano à cidade do Rio, para onde o autor mudou-se em 1934 (depois de uma estadia na provinciana Belo Horizonte, entre 1923 a 1934), não apenas está expressa em inúmeros poemas, desde *Brejo das almas* (1934), mas ativa um dos temas que é dos mais importantes em sua obra, a memória de Itabira, quando a oposição província/cidade grande ganha conotações diversas (espécie de herança e de reconhecimento da inelutabilidade de suas origens, especialmente as de classe).¹³

5.

O vilancete refuncionalizado serve aqui, portanto, ao tema do homem solitário na multidão, unindo assim as pontas do final da poesia medieval à era moderna e à contemporânea. O “vilão”, habitante da pequena vila, desajustado ao ritmo da grande cidade, não tem como lidar com sua solidão, o que o leva a contrastar, com tonalidade patética e irônica simultaneamente, sua situação à do número de habitantes (à época) do Rio de Janeiro (“dois milhões de habitantes”). A noite acentua ainda mais a impossibilidade de contato, e os espaços se confrontam – a cidade noturna,

¹² Inspiro-me aqui, como é de se notar, nos vários estudos de Roberto Schwarz sobre a relação entre forma literária e processo social.

¹³ Se em *Alguma poesia*, a província é contemplada pelo olhar do *gauche* com ironia e distanciamento críticos e, em *Brejo das almas* (1934), o sujeito lírico se vê entre “o bonde e a árvore” (de “Aurora”), desajustado, inadaptado em ambos os espaços, a partir de “Confidência do itabirano” (de *Sentimento do mundo*, 1940) a cidade de Itabira surge como um tema decisivo na investigação do eu e da presença viva de seu passado, que, em *Boitempo*, toma forma literária, num misto de autobiografia rapsódica e poesia de alta qualidade.

vazia, e o quarto com alguém solitário. O resultado poético é a reiteração paralelística e a hipérbole (“estou sozinho *no quarto*,” / “estou sozinho *na América*” – grifos meus) altamente expressiva, tanto mais porque o termo “América”, além de dar dimensões continentais à solidão do sujeito lírico, se contrapõe sonoramente na vogal de timbre aberto (“America”) à nasal (“habitantes”) e à de timbre fechado (“Rio”, “sozinho”). Além disso, no esquema dos versos brancos em paroxítonas, “estou sozinho na América” é um verso esdrúxulo (com final em proparoxítona). A ruptura do padrão, nessa I estrofe, faz sobressair a magnitude da solidão, na imagem de sua dimensão continental.

O anseio pela companhia leva o eu a interrogar-se, pondo-se em dúvida e, num primeiro momento meditativo, distanciando-o da própria dor: “Estarei mesmo sozinho?”. Mas a esperança logo se frustra: o que há é a mariposa, que não consegue escapar do que a atrai. E note-se que, no ritmo, há pequena alteração: a acentuação que era constante (4^a e 7^a sílabas poéticas), agora se altera para 1^a, 5^a, 7^a, ou 3^a e 7^a (“**Certo** não é **vida humana**,/ mas é **vida**. E sinto a **bruxa**/ **Pres**a na zona de **luz**”), o que se acentua ainda mais pela sonoridade “**bruxa/presa**” (quando o ruído da mariposa se torna presença poético-sonora), sobretudo pela dominância da sonoridade em “i”.

Essa primeira glosa, assim, leva o sujeito a romper a limitação que sente em sua autocontemplação, e faz mover o pensamento e a percepção. O inseto surge na cena como correlato objetivo do estado da sensibilidade lírica. O eu confirma a solidão e a vê como inescapável: assim como a bruxa, também ele dá voltas ao seu desejo, sem realizá-lo. Se o título do poema fazia pressupor algo fantástico, macabro, no verso 9 esse sobrenatural é rebaixado ao pequeno inseto, diminuindo – ao modo irônico – a gravidade do próprio sentimento. No contraste entre o inseto “bruxa” e necessidade de companhia, porém, tal rebaixamento não o alivia.

Na estrofe III, novo pequeno rasgo de ironia: “De dois milhões de habitantes!/ E nem precisava tanto...” contrastando a multidão anônima a um único amigo. Um único amigo – como ele, leitor de Horácio¹⁴; como ele, calado – lhe bastaria e o completaria, como se nota na enumeração “na vida, no amor, na carne”. Mas o feixe de noite, trevas ao redor e a situação de impasse, porém, impedem-no de agir. Ele não tem amigos na cidade e nem vê a possibilidade de sair para procurá-los. Ritmicamente, isso também surge na quebra das dominâncias em 3^a, 5^a e 7^a, ou 4^a e 7^a sílabas poéticas, para 1^a, 5^a e 7^a: “**Como procurar amigo?**”.

¹⁴ Horácio (65 a.C/8 a.C), poeta romano da admiração de Drummond. Em “Apontamentos literários” (ANDRADE, 1978, p. 39), afirma como conselho a jovens poetas: “Se algum dia compuseres um poema, recomenda o velho Horácio, submete-o ao ouvido apurado de Mécio, ao ouvido de teu pai, e ao meu ouvido; depois fecha-o nove anos na gaveta”.

Diante do impasse que não oferece saída, a estrofe IV retoma o verso “E nem precisava tanto” (desta vez sem reticências), rebaixando ironicamente outra solução possível. A ironia surge mais uma vez, renovando o que Mário de Andrade (1974, p. 35) chamou de “sequestro da vida sexual”, mas que também não o consola. No verso agudo (“Precisava de **mulher**”), a indeterminação sugere que qualquer uma poderia oferecer-lhe o corpo para que o eu pudesse expandir sua necessidade de afeto meramente físico, em contraste com a comunhão espiritual do amigo inexistente. Nesse sentido, é notável que uma das acepções de meretriz, na linguagem popular, seja “bruxa”¹⁵. Aqui é como se a mulher apenas corrigisse o dano moral do sujeito pela fruição física e permitisse que o desejo não se aniquilasse.

O desejo, porém, não se limita a sexo: ele precisa oferecer carinho, termo repetido duas vezes (“que entrasse neste minuto,/ recebesse este *carinho*,/ salvasse do aniquilamento/ um minuto e um *carinho* loucos/ que tenho para oferecer”). A urgência da companhia se marca pela repetição do demonstrativo “este”, no aqui-agora da necessidade de consolo apaziguador, como reação que contrabalançasse a inferioridade imaginária (a solidão espiritual) pela satisfação substitutiva (o contato físico). A intensidade daquela dor moral e a necessidade de sua resolução imediata se revelam na conjunção dos substantivos “carinho” e “minuto” pelo mesmo adjetivo, “loucos”, na enumeração surpreendente e expressiva. Mas tudo não passa de especulação irrealizável, como indica a sequência de verbos no imperfeito do modo subjuntivo (“entrasse”, “recebesse”, “salvasse”). Nessa problematização da hipótese de haver qualquer mulher, a solidão já não cabe no eu: o padrão rítmico com versos em redondilhas agora se rompe e se expande, em versos de 8 sílabas.

No ponto máximo do despistamento irônico, então, a comoção eclode. Isso move à tonalidade meditativa da estrofe V, que se dirige não ao próprio eu, mas alarga-se para a visão do outro; todas as mulheres que, como ele, estão à espera de fazer desaparecer o círculo vazio da solidão. Imagina-as (“quantas mulheres prováveis”), perscrutando o espelho, sem esperanças, para, então, seguir o curso da vida tal como as obriga a grande cidade. A manhã não anuncia algo novo¹⁶: “até que venha a manhã/ trazer leite, jornal e *calma*” (grifo meu). No jogo sonoro “a manhã”/“amanhã”, a expectativa é lançada para o futuro, que, porém, não sacia. Na enumeração

¹⁵ Não será essa a única vez em que Drummond utiliza as palavras a partir de seu “estado de dicionário” e potencializa seus vários significados na realização do poema. O exemplo mais célebre é “Áporo”, de *A rosa do povo*.

¹⁶ Aqui a imagem da manhã, diferentemente do papel que cumprirá nos poemas de *Sentimento do Mundo* e de *A rosa do povo* (1945), em que a imagem da aurora e do despertar do dia traz a promessa da renovação e da transformação do curso do mundo, como em “A noite dissolve os homens”, de *Sentimento do mundo*, e “Passagem do ano” e “Passagem da noite”, de *A rosa do povo*.

em que se rompe o previsível por associar o alimento (“leite”) e a mera informação (“jornal”) diárias, ao sentimento de serenidade (“calma”), o que se amplia é a percepção da alienação, da vida que segue sem realizar desejos, que não são vividos não apenas pelo eu – num movimento rítmico em que retorna o verso octossilábico¹⁷.

Desse ponto de vista, em que o olhar para si mesmo amplia-se na direção do outro, a estrofe VI é resultado da meditação realizada nas glosas anteriores. Também se completa a glosa, na retomada do primeiro verso do mote. O eu percebe suas qualidades (“tenho tanta palavra meiga”), brinca com seus conhecimentos (“conheço vozes de bichos”, explicitando suas origens provincianas), exalta suas habilidades sexuais (“sei os beijos mais violentos”), reconhece seu trajeto de esforços no mundo (“viajei, briguei, aprendi”). Enumera aspectos de si, percebe-se como resultado de um percurso no tempo (na conjunção de verbos no presente e no pretérito), dá a conhecer seus aspectos contraditórios (“palavra meiga”/“beijos violentos”).

Então, volta-se imaginariamente para aqueles que também procuram consolo afetivo (“Estou cercado de olhos,/ de mãos, afetos, procuras”), compreendendo que a cidade moderna é o mundo da busca, vã, da transitividade.

A vivência do provinciano na cidade ganha dimensões coletivas, sem resolução: “Mas se tento comunicar-me/ o que há é apenas a noite/ e uma espantosa solidão”. Note-se que o deslocamento do adjetivo “espantosa” para solidão (e não para a noite, que parecia ser a causa do isolamento: “e a *essa hora tardia*/ como procurar amigo?” ou “[...]a *essa hora vazia*/ como descobrir mulher?”, grifos meus) indicia que a causa do isolamento assustador não se deve à noite, mas à condição emocional do eu (“o que há é apenas a noite/ e uma espantosa solidão”, grifo meu), que percebe tratar-se ela de um estado geral da vida moderna. O que espanta não é o sobrenatural entrevisto no título do poema, e sim o sentimento que o domina e que é socialmente determinado.

Rompe-se, então, a estrutura do vilancete e, sobretudo, rompe-se o movimento do eu que procura, em glosas, afastar-se do sentimento da solidão do provinciano na grande cidade, tal qual a bruxa busca romper o automatismo de girar ao redor da luz. A bruxa, agora como metáfora da solidão e seus sortilégios, enfeitiçara o sujeito lírico, às voltas em torno de si mesmo. Percebendo que seu aprisionamento à solidão o torna equiparável ao inseto e o rebaixa metaforicamente a essa condição (a bruxa aprisionada na luz; o eu aprisionado e isolado na noite e no quarto), o eu lírico rompe sua condição diminuta para buscar unir-se a todos. A

¹⁷ Como se pode notar, a ruptura de um padrão (métrico, rítmico, sonoro, sintático) é fundamental para acentuar o sentido, justamente por estabelecer o não previsto e assim fazer-se notar.

apostrofação lírica aos outros, desejados mas não presentes, torna sujeito e “companheiros” (coparticipantes da mesma sorte) os objetos de idêntica sujeição aos regramentos da vida social. A falsa calma, alienada, contribui decisivamente para o amortecimento da consciência e assim possibilita a permanência do ritmo da produção (a “calma” vem ao amanhecer, ao irromper a rotina diária que afasta o sujeito de si mesmo). O eu, porém, tem em suas mãos a reflexão e a poesia, e faz delas o instrumento para escapar dos feitiços que, determinados pela vida social, são vividos como individuais. Mesmo com essas armas, o sujeito lírico também sabe que a confraternização com seus iguais é um processo, que não depende apenas do “eu”. Esse processo apenas se inicia – como indicam os gerúndios (“querendo romper”; “exalando-se de um homem”) – pois dependem da presença do outro com quem o eu lírico deseja comunicar-se.

Assim, a linguagem do poema realiza o que ainda não há. A “presença agitada/ querendo romper a noite” não é apenas a bruxa, mas sobretudo a presença do poema que, como linguagem expressiva, agitou-se e moveu-se à busca da saída do impasse existencial e social, lançando-se então à necessidade da recepção do leitor¹⁸.

6.

Na leitura analítico-interpretativa aqui proposta, procurei não carregar o texto com detalhes técnicos, descritos, porém, à medida que se tornavam necessários para a ampliação das camadas de significação. Também para deixar nítido que a poesia se faz com palavras, em suas relações internas, estruturais, e conhecimento da tradição.

A tradição, para Drummond, é questão de grande importância no seu trabalho com a literatura. Reconhecendo que o Modernismo de 1922 é também resultado de circunstâncias históricas novas e que, por isso, precisa atualizar a linguagem, com a ruptura das convenções tornadas obsoletas, Drummond, porém, defende que não pode haver ruptura completa com o passado, ou, ainda, que a tradição tem de ser conhecida para ser refuncionalizada¹⁹. Segundo Emanuel de Moraes (1978, p. 101), o poeta afirma: “Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-

¹⁸ A questão da importância da recepção na poética drummondiana se faz notar desde *Sentimento do mundo*. Em vários poemas de *A rosa do povo*, o sujeito lírico assume a poesia pública, em que o eu lírico fala em nome de “nós”. Isso, porém, não elimina a alta consciência estética nem favorece a linguagem panfletária, o que se manifesta em todos os poemas. Assim, a tensão permeia todo o livro, caracterizada por Iumna Maria Simon (1978) em várias camadas, como afirmação da autonomia da arte/ anseio de comunicação; salto participante/ poesia existencial.

¹⁹ Para o desenvolvimento dessa questão, veja-se “Os primeiros escritos de Drummond e o Modernismo”, de John Gledson (1981, p. 23-55).

de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos”.

Sem se render à novidade pela novidade, trabalhando com antigas formas poéticas, Drummond vale-se das formas tradicionais para atribuir-lhes novas funções e, assim, incorporar o Modernismo à Modernidade, que “recupera a tradição ao superá-la” (CANDIDO, 1993, p. 278). O vilancete moderno de Drummond expressa a condição do homem moderno por meio da recuperação da figura do “vilão”, o habitante da pequena cidade, que apreende ser sobredeterminada social e historicamente a condição solitária e inadaptada do homem urbano, bem como revela a desigualdade de desenvolvimento no país periférico. O poema foi publicado em 1942, quando, no Brasil, a sociabilidade da vida provinciana, especialmente em camadas urbanas, ainda contava para a experiência dos homens. A partir de vários poemas de obras anteriores a *José* e também em obras posteriores, Drummond percebe a vida provinciana sem nada de idílico, governada que está pela violência e injustiça sociais, além da violência moral, fundadas ainda na permanência do patriarcalismo e da “ordem do chefe”, mas, segundo sua perspectiva, há ali uma sociabilidade menos alheada do ponto de vista das relações pessoais, quando confrontada à vida nas grandes cidades. O estado “desajustado” (*gauche*) do sujeito lírico, que o torna presa de uma sensibilidade atormentada pela solidão, é também o ponto de fuga do provinciano para compreender e expressar a solidão coletiva de todos que estão subsumidos à alienação e à frustração de suas necessidades fundamentais, aí incluídas as afetivas. É quando o eu lírico apreende isso que cessa o uso de recursos típicos do vilancete, e, na última estrofe, surge algo novo, o apelo. A voz individual, particular, clama então pela escuta e espera que o processo fraternal se ponha em andamento.

Referências bibliográficas

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Organizado pelo autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Apontamentos literários". In: *Carlos Drummond de Andrade. Fortuna crítica*. Organização de Sônia Brayner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 37-41.

ANDRADE, Mário de. "A poesia em 1930". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 32-37.

BANDEIRA, Manuel. "Poesia e verso". In: *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: MEC [Serviço de Documentação], [1954], p. 122-123.

CANDIDO, Antonio. "I – Os fundamentos do poema; d. O verso". In: *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Terceira Leitura: FFLCH, USP, 2001, p. 63-67.

CANDIDO, Antonio. "O poeta itinerante". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 257-278.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2008.

COSTA, Iná Camargo. "A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond". In: *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, 1995, p. 307-318.

FREUD, Sigmund. "O humor". In: *Edição Standard brasileira das Obras psicológicas completas*. Tradução do alemão e do inglês sob direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 187-194.

GLEDSON, John. "Os primeiros escritos de Drummond e o Modernismo". In: *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 23-55.

GLEDSON, John. "José". In: *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 141-161.

GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KAYSER, Wolfgang. "Atitudes e formas do lírico". In: *Análise e interpretação da obra literária*. 4ª ed. port. Trad.: Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1968, p. 223-243.

MOISÉS, Massaud. Verbetes "vilancete", "vilancico", "virelai". In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 514-517.

MORAES, Emanuel de. “As várias faces de uma poesia”. In: *Carlos Drummond de Andrade. Fortuna crítica*. Org.: Sônia Brayner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 101.

RABELLO, Ivone Daré. “Poesia e humor”. In: DAMÁZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002, p. 107- 122.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1965, p. 3-14. (Coleção Buriti).

SIMON, Iumna Maria. *Uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

SPINA, Segismundo. “O despertar das formas”. In: *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982, p. 26-40.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Ivone Daré Rabello é professora doutora sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de *Um canto à margem: Uma leitura da poética de Cruz e Sousa* (ensaio) (São Paulo: Edusp/Nankim, 2006); *A caminho do encontro: uma leitura de Contos Novos* (ensaio) (São Paulo: Ateliê, 1999); *Entre o inefável e o infando* (ensaio) (Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1999); *Antologia poética: Cruz e Sousa* (apresentação, introdução, comentários e notas) (São Paulo: Ática, 2006). Contato: ivonedare@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0329-7279>

SOBRE SILÊNCIOS E SOMBRAS: DRUMMOND EM DIÁLOGO COM DANTE ALIGHIERI E MÁRIO DE ANDRADE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p163-184>

Julio Augusto Xavier Galharte¹

RESUMO

“Mário de Andrade desce aos infernos”, de Carlos Drummond de Andrade, é o foco deste ensaio, em que se perscruta como um núcleo temático formado por palavra-silêncio e morte-vida é configurado em seus versos, levando em consideração seu desenho formal. A relação entre literatura e sociedade norteia a análise e a interpretação, em suas coincidentes e dessemelhantes feições apresentadas nos séculos XIII, XIV e XX, uma vez que, para sua avaliação, tomo como referências de comparação alguns textos de Dante Alighieri e Mário de Andrade, escritores evocados no título e nas estrofes desse poema do autor mineiro.

PALAVRAS-CHAVE:

“Mário de Andrade desce aos infernos”; Silêncio; Palavra; Morte; Vida.

ABSTRACT

“Mário de Andrade descends into hell”, by Carlos Drummond de Andrade, is the focus of this essay, in which it is examined how a thematic nucleus formed by word-silence and death-life is configured in its verses, considering its formal design. The relationship between literature and society guides the analysis and interpretation – in their coincident and dissimilar features presented in the 13th, 14th and 20th centuries –, since, for its evaluation, I take as references for comparison some texts by Dante Alighieri and Mário de Andrade, writers evoked in the title and stanzas of this poem by the author from Minas Gerais.

KEYWORDS

“Mário de Andrade descends into hell”; Silence; Word; Death; Life.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Para Alfredo Bosi, com sua voz em permanência.

Há tantos diálogos// [...]//Diálogo consigo
mesmo/ com a noite/ os astros/ os mortos/
[...]// Escolhe teu diálogo/ e/ tua melhor
palavra/ ou teu melhor silêncio/ Mesmo
no silêncio e com silêncio/ dialogamos.

Carlos Drummond de Andrade,
“O constante diálogo”¹

“O

resto é silêncio”. Nesta frase, que é uma das derradeiras em *Hamlet*, de William Shakespeare, imbricam-se várias vibrações semânticas, entre as quais a de que os passamentos acumulados ao longo da trama dramática geraram, em desfecho, a suspensão verbal. Nessa possível apreensão de significados, esse enunciado (que é do protagonista à beira do falecimento) é quase como o da própria morte, avisando que não seriam mais ouvidas as falas daqueles que ela carregou. No entanto, antes de essas palavras serem lançadas, a voz do pai de Hamlet, que já havia se embrenhado pelo “país desconhecido”, ressoava nítida e vigorosa em algumas passagens da peça, tendo, inclusive, peso considerável para seu andamento. Os mortos parecem não aceitar a condição de mudos.

Essas deslizantes fronteiras entre o silêncio e a palavra por onde transitam os falecidos são também destaque em outra obra de grande importância para a literatura do Ocidente, *A divina comédia*, de Dante Alighieri (1979, 2019), na qual o poeta transformado em personagem percorre inferno, purgatório e paraíso na ânsia de escutar as sombras.

Visitar os mortos, com o ouvido atento ao seu verbo, é condição fundamental, segundo T. S. Eliot (1989), para um escritor ser considerado moderno.² Em “Tradição e talento individual”, o ensaísta, poeta e dramaturgo anglo-americano apresenta um rol de nomes do círculo da tradição ocidental, com que um autor teria que dialogar, colocando em ação sua habilidade criativa e reveladora de seu “talento individual”.

¹ Este e outros poemas de Drummond transcritos neste ensaio foram lidos e consultados na sua *Poesia completa*. Vide bibliografia: Andrade (2007).

² São palavras eliotianas: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

Assim, o passado literário não voltaria intacto, pois seria transformado pelas peculiaridades emanadas do autor contemporâneo, que deveria impregnar seu texto com as especificidades de seu tempo, seu lugar e sua subjetividade. Dentre vários nomes da tradição, Eliot menciona os já citados Shakespeare e Dante, que comparecem também à produção poética eliotiana, como, por exemplo, em “A terra desolada”, poema emblemático do Modernismo, publicado em 1922, mesmo ano da Semana de Arte Moderna³, que tinha Mário de Andrade como principal mentor. Aquele que era “trezentos-e-cinquenta” e o criador de *A divina comédia* podem ser reconhecidos em vários textos de Carlos Drummond de Andrade, especialmente em “Mário de Andrade desce aos infernos”, em que a presença do escritor paulistano e do autor florentino já é sinalizada no próprio título. Esse escrito é analisado neste ensaio, sendo necessário explicitar o critério dessa escolha. Ela decorre pelo fato de que esse texto pode favorecer uma leitura, entre tantas outras possíveis, que privilegia a confluência temática de silêncios, palavras, vida e morte. Ademais, esses elementos são passíveis de revelar a sociedade e o tempo a partir dos quais o poema se originou, do mesmo modo como ocorre com as produções literárias da lavra do italiano Dante Alighieri e do brasileiro-paulista Mário de Andrade. Assim, os escritos dantescos dos séculos XIII e XIV, bem como os textos mariodeandradianos do século XX, são convidados a uma participação nestas dinâmicas de análise e interpretação, nas quais são perseguidas as especificidades do verbo e dos silêncios poéticos de Carlos Drummond de Andrade, que teve seu trânsito de existência entre Itabira e Rio de Janeiro, no intervalo de 1902 a 1987.

“Quente Quietude”⁴

Mergulhando a imaginação nos vermelhos Reinos feéricos e cabalísticos de Satã, [...], encontrei um dia Baudelaire, [...], estava mudo, imóvel, com o seu perfil suavemente cinzelado e fino, [...]. E eu, então, murmurei-lhe, quase em segredo: — Charles, [...]. Ah! se tu soubesses com que encanto ao mesmo tempo delicioso e terrível, inefável, eu gozo todas as tuas complexas, indefiníveis músicas; [...].

Cruz e Sousa, “No inferno”

³ Também ocorre em 1922 a primeira edição do *Ulysses*, de James Joyce, morada de inovações que convivem com ecos da tradição.

⁴ Essa expressão é de João Guimarães Rosa e está em “Os chapéus transeuntes”, do livro *Estas estórias*.

Numa conhecida obra trecentista, um falante e movimentado Virgílio apresenta o Inferno a seu admirador Dante. Este, no périplo, descobre que os próximos locais a serem devassados são o Purgatório e o Paraíso. Cinco séculos depois, Cruz e Sousa, num dos textos de *Evocações*, projeta-se também às zonas profundas e encontra um “mudo, imóvel” Baudelaire, não havendo, neste caso, convites para vindouras escaladas em universos altivos e iluminados. O mundo sombrio, tão inóspito para os personagens do século XIV, parece muito mais atraente, tendendo a se bastar, para essa outra dupla do século XIX. Por quê? Talvez porque o inferno seja o espaço literário mais confortável para almas inquietas, como a do criador de *As flores do mal* e a do autor de *Broquéis*, fazendo com que este para homenagear aquele o assente exatamente ali.

O procedimento laudatório de “No inferno”, de Cruz e Sousa, aproxima-se do empreendido em “Mário de Andrade desce aos infernos”, de Drummond, que parece ter atualizado no século XX algumas inquietudes daqueles dois poetas que o antecederam. Antonio Candido, em um ensaio da década de 1960, já apontava para a energia da inquietação que alimentava os “eus” poéticos do escritor mineiro, indicando que os sujeitos de sua lírica se angustiavam no movimento entre individualidade e coletividade, presente e passado, vida e morte e outros pares de abstração, nunca se sentindo totalmente cômodos em apenas uma dessas zonas, mesmo quando tentavam conciliá-las. (CANDIDO, 1977, p. 93-122). Levando em conta essas reflexões de Candido e voltando ao “No inferno” de Cruz e Sousa, há um trecho que parece caracterizar quase totalmente os sujeitos drummondianos: “Nos olhos [de Baudelaire] dominadores e interrogativos, cheios de tenebroso esplendor magnético, pairava a ansiedade, uma expressão miraculosa, um sentimento inquietador e eterno do Nomadismo...” (SOUSA, 1889, p. 232).

O olhar interrogativo, pertencente a um sujeito embalado por um nomadismo inquietador, pode ser percebido em “Mário de Andrade desce aos infernos”. Trata-se de um canto “zigzagueante, rouco”, que oscila entre imagens desoladamente escurecidas e lumes de positividade. Essas oscilações talvez se devam ao tempo histórico em que o escrito foi publicado. O ano de 1945, no qual se lançou o texto, foi enigmático. Por um lado, alguns tormentos se findavam, como os do período totalitário estadonovista (1937-1945), da Segunda Grande Guerra (1939-1945) e da prisão de Luís Carlos Prestes (1940-1945).⁵ Por outro lado, muitas dores vindas do passado ainda repercutiam naquele presente, que abrigava também

⁵ Logo no início de 1945, de 22 a 27 de janeiro, foi realizado o I Congresso Brasileiro de Escritores, com discursos fortemente contrários ao governo Vargas. Organizado pela Associação Brasileira de Escritores, esse evento e as publicações a ele associadas reivindicavam, por exemplo, o fim da censura para os escritores. Foram montadas várias comissões para a sua realização, inclusive, a de “assuntos políticos”, da qual fez parte Drummond.

dúvidas e inseguranças sobre o futuro. É dessa terra em turbulência, vibrando com as energias dos temores e das esperanças, visitada pelo sol das expectativas e regada com o sangue dos mortos, que nasceu *A rosa do povo*, obra na qual o poema “Mário de Andrade desce aos infernos” foi inserido. Penetravam aquele chão de palavras os áporos (os insetos em aporia desdobrados em orquídeas), bem como as ondas amorosas, que tentavam atingir os enterrados, como o autor de *Amar verbo intransitivo*, falecido naquele ano.

Por que, para prestar homenagem ao morto, no texto que se perscruta, são evocados os infernos e as descidas, ao invés dos paraísos e das subidas? Provavelmente os céus trariam certezas e sensações de completude, dispensáveis tanto a esse sujeito poético (e ao homenageado) como para o andante de “A máquina do mundo”, como notou Alfredo Bosi na interpretação deste poema de *Claro enigma*. O crítico mostra que no canto XX do “Paraíso”, no oitavo céu, Dante “recebe de Beatriz o convite para contemplar o mundo inteiro a seus pés” e, lá, o poeta desdenha da “pequenez do nosso mundo”, com ares de “juiz soberbo”. A poesia de Drummond, imersa num tempo em que a “realidade tornou-se infinitamente mais complexa, e a sua decifração, na era da ciência, infinitamente mais árdua”, “quando ousa falar do cosmos, traz no seu canto chão o acento da perplexidade: ‘enquanto eu/ avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas’ ” (BOSI, 2003, p. 120-121).

O poema “A máquina do mundo” coincide com *A divina comédia* na escolha das “tercinas em decassílabos” (VILLAÇA, 2006, p. 87), mas põe-se avesso à rima, tão presente em Dante (BOSI, 2003, p. 120), e apresenta um “movimento mais lento, mais travado e complicado” (TITAN JR., 2012, p. 119). Ciclicamente, chamar Dante e dispensá-lo, celebrando uma tensão no fazer literário na sua relação com a tradição, são dinâmicas que já se percebiam no primeiro livro de Drummond. Em *Alguma poesia* (dedicado a Mário de Andrade), o “Nel mezzo del cammin” inicial de *A divina comédia* é evocado no verso inaugural e no título de “No meio do caminho”. Mas se as primeiras palavras do *Inferno* e desse texto drummondiano aproximam-se, o que se lê na sequência de um e de outro escrito os lança a lonjuras consideráveis tanto nas suas estruturas quanto nas configurações de seus sentidos. Os versos brancos, a assimetria, o encurtamento verbal e a intensa repetição lexical de *No meio do caminho* contrapõem-se às rimas, à simetria e ao discurso poético longo, pautado na variedade vocabular d’*A divina comédia*. No enfeixar das distâncias semânticas desses poemas, reconhecíveis na apresentação das imagens, pode-se detectar, por exemplo, que o sujeito drummondiano, diferentemente do dantesco, não

tem um guia⁶ (chamado por uma intercessão divina) a seu lado para esclarecer-lhe dúvidas sobre o que se coloca diante de seus olhos, pois o “eu” poético do escritor brasileiro prostra-se solitário, sem o amparo de qualquer ordem, diante de um signo, imantado de enigmas. Cito uma dessemelhança outra, neste caso apontada por Dall’Alba (1996, p. 29): “O caminho de Drummond” é “rente ao solo” e “não há espiralantes divagações [...], nem outro inferno que não seja o mundo moderno”. Parece que é esse universo infernal da modernidade que se faz aparecer em “Mário de Andrade desce aos infernos”, para, inclusive, expressar os sentimentos de um sujeito que “no meio do caminho” encontra uma morte (a pedra tornou-se lápide?). Para Drummond, o morto era tido como importante referência moderna, com seus escritos nos quais cabiam também os conteúdos dos mitos e de elementos mais antigos, submetidos à ressignificação.

“Mário de Andrade desce aos infernos” apresenta-se em quatro partes (divididas pelo próprio autor), com variados tamanhos. Indico, entre parênteses, a quantia de suas estrofes: primeira (2), segunda (4), terceira (1) e quarta (7). Na passagem de um segmento a outro, nota-se que o texto começa curto, na sequência se amplia, depois se contrai e, ao cabo, volta a crescer. Um desenho parecido com esse se apresenta aos olhos quando se atenta para as extensões dos versos no interior de uma mesma estrofe (inclusive na terceira seção, quase toda formada por redondilhas maiores, pois um tetrassílabo e um dissílabo se intrometem ali para tirar o discurso poético da simetria). Esse canto é, portanto, em quase todo seu fluir, “zigzagueante”. A irregularidade movimenta o poema, que também se abre à regularidade, não tendo sossego em apenas um andamento para seus versos. O escrito, logo em seus trechos iniciais, abriga uma convenção poética, pautada na repetição, a anáfora: “**Daqui a vinte anos** farei teu poema/ e te cantarei com tal suspiro/ que as flores pasmarão, e as abelhas,/ confundidas, esvairão seu mel./ / **Daqui a vinte anos:** poderei/ tanto esperar o preço da poesia?/ [...]”

Versos eneassílabos compõem toda a primeira estrofe e ainda permanecem no início da segunda, mas há uma ruptura nessa organização com a expansão das sílabas poéticas no segundo e terceiro versos (“tanto esperar o preço da poesia?/ É preciso tirar da boca urgente”) e principalmente no quarto (“O canto rápido, zigzagueante, rouco). Na sequência, há lugar para o decassílabo (“e de vozes em febre, que golpeiam”), para o retorno ao eneassílabo (“esta viola desatinada”) e para o remate em tetrassílabo (“no chão, no chão”). O canto zigzagueante está posto.

⁶ Virgílio é o guia de Dante no Inferno e Purgatório; Beatriz e São Bernardo assumem esse posto no Paraíso.

A oscilação formal dessa primeira parte do poema parece refletir a condição titubeante do sujeito poético ante as dimensões temporais, pois na primeira estrofe promete escrever no futuro um poema para homenagear o amigo (“Daqui a vinte anos **farei** teu poema/ e te **cantarei...**”; o grifo é meu), mas subitamente muda, na segunda estrofe, e encadeia no imediato presente seus versos ao morto (“**É preciso** tirar da **boca urgente**/ o canto rápido, ziguezagueante, rouco/ feito da impureza do minuto/ e de vozes em febre”; o grifo é meu). Ao longo do poema, a ação em curso da escrita registra o estado de espírito atualizado do sujeito poético diante do recente e fatal acontecimento envolvendo seu amigo. Este é procurado no passado, configuração temporal que vem e vai, deixando seu grifo em vários versos com registro memorialístico.

Além de ser marcado pelo ziguezague da métrica e do tempo, esse poema é afeito à ciclicidade. Como se viu, o escrito começa com o retinir de uma anáfora (“Daqui a vinte anos”) nos versos iniciais da primeira e da segunda estrofe. Ademais, a expressão “no chão”, além de se duplicar no fechamento dessa primeira divisão do poema, é retomada no início da sua segunda seção (“**No chão** me deito à maneira dos desesperados”), num registro simultâneo de outra anáfora (considerando o primeiro “no chão” ao final da primeira parte) e de uma anadiplose (levando em conta o segundo “no chão” daquele mesmo verso e as palavras iniciais do segundo segmento do escrito).

A anadiplose foi reconhecida por Davi Arrigucci Jr. (2002) em outro texto de *A rosa do povo*, “Áporo”, em sua estrofe primeira: “Um inseto **cava/ cava** sem alarme/ perfurando a terra/ sem achar escape” (o grifo é meu). Para o crítico, o ciclo de repetições desse poema, que não se interrompe nessa anadiplose, acolhe um sentido mítico ligado à imagem da metamorfose (remetendo às *Metamorfoses*, de Ovídio) e do labirinto (tendo certos vínculos com a narrativa grega que envolve os personagens Dédalo, Minotauro e Ariadne). Mas o mito é recodificado no ambiente mais complexo da História (“país bloqueado”).⁷

Mito e História também confluem nas obras do homenageado de “Mário de Andrade desce aos infernos”, principalmente em *Macunaíma*, inspirado em mitos dos Taulipang e na realidade do Brasil dos anos 1920. A ciclicidade dessa obra se manifesta de várias maneiras, uma delas se dá pela não-palavra, que está em cada uma das pontas da narrativa, se bem que com mudança de configuração semântica, como indica Maria Augusta Fonseca: “o silêncio do início da história precede o relato do nascimento do

⁷ Dante, nos três mundos de *A divina comédia*, retoma com alterações, como Drummond, o universo de Ariadne, Minotauro e Dédalo. No escrito do século XIV, esses e outros personagens míticos (como Medusa, Netuno, Electra, Orfeu, Júpiter e Tirésias, por exemplo) convivem com figuras históricas, tais como Bonconte de Montefeltro, Cangrande Della Scalla, Carlos Martel, Justiniano etc.

herói. Contrapõe-se ao silêncio do epílogo, ‘acabou-se a história e morreu a vitória’ (final à moda do fabulário popular), e ao silêncio do fim escolhido pelo herói: ser ‘brilho inútil’ de estrela” (FONSECA, 2006, p. 107).

A suspensão do verbo, associada à morte, é tematizada em vários trechos de “Mário de Andrade desce aos infernos”, inclusive em sua segunda parte: “[...]/ Não quero, mas preciso tocar pele de homem,/ Avaliar o frio, ver a cor, ver o silêncio,/ [...]./ Estou cego e vejo. Arranco os olhos e vejo./ Furo as paredes e vejo. Através do mar sanguíneo vejo./ [...]”. Instaura-se aí uma “poética do olhar”⁸, estabelecida nas repetições do verbo ver, que surge duas vezes no infinitivo (“ver”) e quatro vezes no presente do indicativo, conjugado na primeira pessoa do singular (“vejo”, que se coloca ao final dos versos). Mesmo quando se arrancam os olhos (essa imagem, diga-se de passagem, tem parentesco com as do universo infernal de Dante), ainda assim se vê. No início dessa segunda divisão do poema, só é possível ver (e não ouvir) o morto. Mário morto é um outro que parece entregue à mudez, aos olhos do sujeito poético: “Não quero, mas preciso tocar pele de homem/ avaliar o frio, ver a cor, **ver o silêncio**” (o grifo é meu). Aquele que é objeto da mirada, “com seus lábios imóveis”⁹, seria então alguém cujo fluir verbal foi interrompido com a morte? Uma resposta afirmativa e taxativa ignoraria a continuidade dos versos, pois lê-se adiante que o dizer do amigo (alterado em seus sentidos pela morte), persiste sem pausa e aos poucos: “Minucioso, implacável, sereno pulverizado,/ é outro amigo. São outros dentes. Outro sorriso./ Outra palavra, que goteja”. Goteja também a palavra desse sujeito drummondiano que prossegue a homenagem, que se dá a custo, sob o imperativo da necessidade: “preciso aceitar e compor, minhas medidas partiram-se,/ mas preciso, preciso, preciso”.

O primeiro verso dessa segunda parte do poema (“No chão me deito à maneira dos desesperados”) – que forma, solitariamente, a estrofe inicial – é digno de atenção. Se continuarmos na perspectiva comparada e chamarmos mais uma vez *A divina comédia* para o diálogo, observaremos que Drummond inverte a organização apresentada no “Inferno”, pois, neste, o verso único, compondo uma estrofe, é sempre o derradeiro em todos os cantos. Qual a razão da inversão? Talvez haja a sugestão de que a modernidade, em certos aspectos, colocou de ponta-cabeça o mundo

⁸ A expressão é de Regina Lúcia Pontieri (1999), que aparece como subtítulo de seu livro sobre Clarice Lispector em que analisa esse tema na obra da escritora.

⁹ As palavras entre aspas são de Mário Quintana e pertencem ao seu poema “A canção”, que cito a seguir quase integralmente, por guardar relações com o escrito drummondiano em análise: “Era a flor da morte/ E era uma canção.../ Tão bonita que só se podia ler dançando/ estava fragilmente pintada sobre o véu do silêncio/ onde a morta jazia com seus cabelos esparsos/ [...] com seus lábios imóveis/ E que talvez houvessem desaprendido para sempre até as sílabas com que outrora pronunciavam seu nome...”.

medieval no qual foi escrito o texto do autor italiano. O teocentrismo já não vigora, há uma coleção de desilusões e as feridas já não são curadas pela crença, tão importante para Dante, que, apesar de ter críticas a algumas tendências do Catolicismo¹⁰, criou uma obra defensora da fé em Deus¹¹, evidenciando a busca de estabilidade, proporcionada pela convicção. Em chave diversa, no texto de um ateu, esse universo é invertido e o homem se centraliza, mas o matiz não é renascentista, pois o homem não está empolgado com suas invenções e descobertas e sim inerte em sua impotência, e cercado de limites, ao menos esse é o tipo de sujeito que surge com certa regularidade nos escritos de Drummond.

A instabilidade estrutural toma conta dos versos da segunda parte de “Mário de Andrade desce aos infernos”, em que a retidão da simetria é dispensada de maneira mais contundente do que na primeira seção do poema, pois ocorre larga oscilação no número de sílabas poéticas, que vão de 8 a 17 sílabas. Essa forma instável espelha o fundo desses versos, quando se pensa na morte, com seu poder desestabilizador (“minhas medidas partiram-se”), principalmente porque ela recai sobre alguém tão importante para a vida e a obra de Drummond: “Rastejando, entre cacos, me aproximo”. Merece atenção o trecho que antecede este último verso citado, em que fonemas semifechados e fechados preponderam: “EstOU EscUrO, EstOU rIgOrosamentE nOtUrnO, EstOU vazIO”. Cria-se pela sonoridade uma atmosfera cerrada, escura e pesada, principalmente por causa da vogal “u”, que, como indica Alfredo Bosi, em “O som no signo”, por ser grave, fechada, velar e posterior, pode evocar, “por analogia, sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, [...], a tristeza e a morte”. (BOSI, 1977, p. 46)

Essa segunda parte do poema, em comparação com a primeira, se espalha na página, pois, como se viu, o menor verso é um octossílabo e a preponderância é de versos mais longos de até 17 sílabas poéticas. Nesse contexto de alargamento, pode-se também ampliar o sentido da morte, pensando em 1945, quando Mário faleceu, pois era um passamento no meio de milhões de outros sucedidos desde 1939, se se contabilizam as baixas da Segunda Grande Guerra, com seus 75.000.000 de mortos, aproximadamente, um número aterrorizador por si e por comparação com os 20.000.000 que pereceram na Primeira Grande Guerra. No caso do conflito mais recente, a bomba atômica com seu devastador poder de

¹⁰ Vide alguns Papas sendo punidos no “Inferno”, como Nicolau III, Anastácio II, Bonifácio VIII e Clemente V.

¹¹ Carmelo Distant, no prefácio à tradução de Italo Eugenio Mauro de *A divina comédia*, aponta o seguinte: “[...], o homem sem Deus é para Dante um ser perdido, no sentido de que jamais poderá encontrar em si mesmo a razão última e verdadeira da própria vida. Por isso, no cume de toda especulação filosófica deveria estar a procura de Deus, isto é, a teologia”. (DISTANTE, 2019, p. 7)

aniquilamento se somou às armas de fogo já existentes multiplicando o número de vítimas no evento devastador.

A ampliação da “população” de falecidos no mundo reverbera na poesia de Drummond, em que a presença dos mortos cresce consideravelmente do primeiro livro até *A rosa do povo* (se fizermos um recorte no histórico de publicações drummondianas que nos interessam por ora), principalmente nas obras editadas no período da Segunda Grande Guerra: *Sentimento do mundo* (1940) e *José* (1942). Deste último, o poema “Os rostos imóveis” apresenta um mundo em pleno extermínio massivo: “Pai morto, namorada morta, [...] inimigo morto, [...]. Morto sem notícia, morto secreto. [...] eram casas de mortos, ondas desfalecidas. [...] [a cidade] toda se queimava/ estalar de bambu/ boca seca logo crispada”.

Em “Os rostos imóveis”, “Canção do berço” (de *Sentimento do mundo*) e “Resíduos” (de *A rosa do povo*), Jaime Ginzburg sublinha o universo de ruínas de sujeitos poéticos mergulhados na melancolia, às voltas com a avaliação de suas perdas. Esse tipo de poesia, segundo o crítico, reflete bastante os anos 1940, axiais para o historiador Eric Hobsbawm se referir ao século XX como a “era das catástrofes”. (GINZBURG, 2012, p. 332).

O inferno cheio de sombras dessas obras de Drummond é mais dramático do que aquele de Dante, que também abrigava os mortos de guerras, mas estas eram isentas ainda de armas atômicas e campos de concentração. Adorno entendia que após Auschwitz a escrita de um poema era um ato de barbárie, o que deveria resultar no silêncio da lírica. Drummond prosseguiu criando versos, mas neles imprimem-se vários mutismos, inclusive aqueles resultantes da estupefação diante dos tempos bárbaros. Walter Benjamin já enunciava, em “O narrador”, que o conflito mundial (ele escreve o ensaio após o primeiro deles) exterminou muitas vozes: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. (BENJAMIN, 1994, p. 198). N’*A rosa do povo*, os emudecimentos são abundantes. Em “Visão de 1944”, tem-se uma “massa de silêncio concentrada” que aguarda “a passagem dos soldados”; em “Rola mundo”, impõe-se a pergunta: “Como pois interpretar o que os heróis não contam?”; o sujeito de “Mas viveremos” atesta: “Que dificuldade de falar!”.

O verbo se ausenta ou comparece custoso nessa e em outras obras drummondianas; há uma terceira possibilidade: ele (o verbo) se restringe, resultando numa poesia com “um sinal de menos”¹², como ocorre de modo mais radical em “Ausência de Rodrigo” de *As impurezas do branco*, principalmente em sua última estrofe:

¹² Trecho de “Poema-orelha”, do livro *A vida passada a limpo*.

A mosca bailarina
 pousa no tampo de vidro
 na mesa em que Rodrigo trabalhava
 na mesa em que
 na mesa
 na.

Betina Bischof observa que nesse poema, feito para homenagear Rodrigo Melo Franco de Andrade¹³, falecido em 1969, “são a ausência da palavra, o verso carcomido, a dissolução da expressão que nos dão notícia da morte” (BISCHOF, 2005, p. 101). A imagem do dizer que se esfacela gradualmente faz parte, segundo a crítica, de um repertório mais amplo de Drummond, que percorre várias de suas obras, em que se apresentam os efeitos devastadores da passagem do tempo nas pessoas, nos lugares (principalmente nas terras mineiras esboroadas pelos ciclos de exploração econômica), nas coisas etc. O que sobram são resíduos resultantes da ação histórica, por isso tantos poemas sobre a dissolução, provenientes de um olhar crítico que incide não só no passado, mas também no presente.

Dizer e desdizer diamantinos

Saber de cor o silêncio/
 diamante e/ou espelho
 o silêncio além
 do branco.

Saber seu peso
 seu signo
 - habitar sua estrela
 impiedosa.

Saber seu centro: vazio
 esplendor além
 da vida
 e vida além da memória.

Saber de cor o silêncio
 - e profaná-lo, dissolvê-lo

¹³ Drummond tinha vínculo de amizade e trabalho com o homenageado, tendo ambos um longo convívio no Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no período de 1945 a 1962. (BISCHOF, 2005, p. 101).

em palavras.

Orides Fontela, “Poema”

Uma contração verbal (não tão radical quanto a que se mostra ao cabo do poema “Ausência de Rodrigo”) é apresentada na terceira parte de “Mário de Andrade desce aos infernos”, pois tudo se concentra em uma única estrofe, menor do que as das outras seções do poema, contendo versos mais apertados. Esse segmento do escrito é formado quase totalmente por redondilhas maiores (sete sílabas), com duas exceções, em que aparecem versos mais encolhidos: o tetrassílabo “dos Sete Saltos” e o dissílabo “fantásticos”. No entanto, apesar do fechamento estrutural, essa divisão do texto permite-se mais aberta (e luminosa) do que as antecedentes na sua movimentação semântica. Há certos fulgores de leveza, associados à evocação das memórias magnetizadas de positividade, em que se constata, por exemplo, um farto legado deixado pelo morto. Em uma das passagens, um diálogo com *A divina comédia* parece ganhar mais corpo, pois Mário de Andrade se afigura para Drummond quase como seu Virgílio. Mas o itinerário se apresenta distinto daquele da obra trecentista:

O meu amigo era tão/ de tal modo extraordinário,/ cabia numa
só carta,/ esperava-me na esquina/ e já um poste depois/ ia
descendo o Amazonas,/ tinha coletes de música/ entre cantares
de amigo/ pairava na renda fina/ dos Sete Saltos,/ na serrania
mineira

Multifacetado, esse guia do sujeito poético passa de *flâneur* a navegador “aprendiz”: “esperava-me na esquina/ e já um poste depois/ ia descendo o Amazonas”. Se Dante e Virgílio põem-se *tête-à-tête* para o périplo-aprendizagem, Drummond e Mário se envolvem em proveitosas e densas conversas, sem saírem de casa, apartados pela distância. As missivas eram o veículo da aproximação e da entrega: “O meu amigo era tão/ de tal modo extraordinário,/ cabia numa só carta”. Mário parece mesmo ser, em vários aspectos, o mestre de Drummond¹⁴, pois, não por acaso, o escritor mineiro dá o título de *A lição do amigo* ao livro que reúne as correspondências do autor paulistano remetidas a ele. Além disso, na apresentação desse volume, Drummond destaca o “vínculo afetivo”, selado a partir do início da troca de cartas, que “marcaria em profundidade” sua “vida intelectual e moral” e conclui: “constituindo o mais constante, generoso e fecundo estímulo à atividade literária, por mim recebido em toda a minha existência”. (ANDRADE, 2015, p. 10).

¹⁴ Esse posto era movente, deixando-se intercambiar.

Drummond, pela *lição do amigo*, deixou de sentir-se francês e de querer soar como Anatole France, “aquela peste amaldiçoada”, com seus artificialismos e seu distanciamento da realidade do mundo, segundo Mário de Andrade.¹⁵ Este último, por sua vez, recebeu do escritor mineiro algumas críticas, como a de que não era poético ao apresentar alguns assuntos imediatos: “Você me parece ceder por vezes à ânsia de comunicar coisas urgentes que estão se passando no seu íntimo e que não são propriamente poesia. Coisas que dariam provavelmente um discurso...”¹⁶

Referências a Dante aparecem nos textos epistolares dos Andrades, principalmente os redigidos por Mário, como o remetido a Drummond no dia 11 de fevereiro de 1945, em que comenta sobre *O pico dos três irmãos*, obra que não saiu do projeto, pois o falecimento do autor (ocorrido poucas semanas depois do envio da carta) não permitiu sua realização. Na proposição, Drummond, Manuel Bandeira e Murilo Mendes apareceriam como os “irmãos” referidos no título. Incluindo-se no grupo, Mário associa os quatro ao quarteto que desfruta da fraternidade “límbica de Dante” (ANDRADE, 2002, p. 538), numa alusão aos autores clássicos reunidos no limbo do “Inferno” (no Canto IV): Homero, Horácio, Ovídio e Lucano.

Em outra missiva, bem anterior, do dia 15 de outubro de 1928, Mário se compara a Dante e a outros autores da tradição ocidental, por conciliar literatura e escrutínio social:

Outra bobagem do Tristão [de Ataíde] dizer que sou sociólogo e não artista, justamente diante da mais *artística* das minhas obras [*Macunaíma*]. Como se Dante, Cervantes, Camões *et cetera* não fossem artistas porque são sociólogos! Desculpe lembrar os grandões mas positivamente seria bobagem citar, no momento, Romain Rolland ou não sei que mais”. (ANDRADE, 2002, p. 339).

Um dos motivos que fez de Dante um dos “grandões”, para usar o termo de Mário, é exatamente o seu olhar voltado para a sociedade, devolvendo ao homem seu estatuto de ser histórico, sequestrado no começo do período medieval, como indica Erich Auerbach, em *Dante, poeta do mundo secular*:

No começo da Idade Média o sentido histórico ficara embotado – a imagem do homem estava reduzida a uma abstração moral ou espiritualista, um sonho remoto e lendário, ou uma cômica caricatura. Em resumo, o homem foi retirado de seu habitat natural, histórico. Com Dante, o indivíduo histórico renasceu em

¹⁵ Essas opiniões sobre Anatole France são expressas em uma carta de Mário a Drummond, sem referência de dia e mês, escrita em 1924 (ANDRADE, 2002, p. 67-72).

¹⁶ Carta de Drummond a Mário de 1º. de janeiro de 1931 (ANDRADE, 2002, p. 401).

sua unidade manifesta de corpo e espírito. (AUERBACH, 1997, p. 219).

A mirada em direção ao homem social e histórico, que se encontra na literatura de Mário (com respaldo em Dante), revela-se na terceira parte de “Mário de Andrade desce aos infernos”, na qual Drummond ressalta no morto seu desejo de ver mais humanidade e justiça em seu país – com a valorização dos desvalidos, espalhados “no mangue, no seringal, nos mais diversos brasis” – e em terras outras (“e para além dos brasis”), com potência para se transformarem em espaços utopicamente retraçados: “nas regiões inventadas,/ países a que aspiramos,/ fantásticos”. A energia utópica movimentada os versos de outro poema d’*A rosa do povo*, “Cidade prevista”:

Cantai esse verso puro/ que se ouvirá no Amazonas/ na choça do sertanejo/ e no subúrbio carioca, no mato, na vila X,/ no colégio, na oficina,/ território de homens livres que será nosso país/ e será pátria de todos. [...] Um mundo enfim ordenado,/ uma pátria sem fronteiras,/ sem leis e regulamentos,/ uma terra sem bandeiras, sem igrejas nem quartéis,/ [...] Este país não é meu/ nem vosso ainda, poetas./ Mas será um dia/ o país de todo homem.

De volta às cartas, em 29 de novembro de 1925, Mário anuncia: “Ando construindo um livro que deve sair engraçadinho, me parece. Talvez se chame *Livro do amor*. Prosa e verso de mistura, uma espécie de *Vita nuova*”.¹⁷ (ANDRADE, 2002, p. 162). Essa obra do escritor italiano, escrita no século XIII, antes de *A divina comédia*, é constituída em sua maior parte de parágrafos nos quais são inseridos trechos em versos, do próprio Dante. As passagens em prosa ora têm cunho narrativo, ora ganham feição de texto analítico, em que se comentam os poemas apresentados¹⁸, o que não chega a se configurar como parte de um ensaio, se pensarmos nas reflexões de Theodor Adorno (2003) sobre esse gênero. Para o estudioso da Escola de Frankfurt, um escrito ensaístico tem como uma de suas características a opacidade, a qual é rejeitada em *Vida Nova* com seu didatismo e até redundância nos comentários sobre os versos.

Ao somar poesia e prosa em *Vida nova*, Dante dá importante passo na história da literatura ocidental, principalmente porque seu texto acaba

¹⁷ Para Câmara Cascudo, Mário comenta, também em carta (de 26 de novembro de 1925), o mesmo projeto de *Livro do amor*: “É uma misturada de versos e prosa, mais ou menos no gênero de *Vita nuova* de Dante. Não repare na vaidade do modelo tão grande. Não implica que eu me compare com ele, Deus me livre, cada macaco no seu galho”. (ANDRADE, 1991, p. 47).

¹⁸ *Vida nova* tem, como temas principais, o amor, a morte e o fazer poético. Todos eles se ligando à Beatriz, a amada de Dante.

tendo um efeito questionador sobre a pureza dos gêneros literários, que era tão fundamental no pensamento clássico. Essa revisão seria retomada no século XVIII pelos pré-românticos alemães, no XIX pelos românticos e simbolistas de muitas nacionalidades e no XX pelos modernistas de várias partes do mundo. Em favor da liberdade criativa, foram criados muitos textos híbridos, em que prosa e poesia perdiam suas divisas, o que foi defendido por Benedetto Croce (1886-1952). O crítico italiano é citado por Mário de Andrade em carta a Drummond (de 23 de novembro de 1926), na qual o remetente questiona o destinatário sobre seu conceito de conto: “Você me demonstrou um conceito apertado e dogmático do conto. Não aceito não. [...]. E veja, hoje, todos os gêneros se baralham, isso até Croce já decretou e está certo. Romances que são estudos científicos, poemas que são apenas lirismo, contos que são poemas, histórias que são filosofias etc. etc.” (ANDRADE, 2002, p. 262).

O questionamento de Mário, feito em 1926, parece ter tido boa repercussão no pensamento e na escrita de Drummond que passou a publicar livros, a partir de 1930, nos quais textos lábeis quanto ao gênero eram apresentados. É o caso de “Outubro 1930”, “Voo sobre as igrejas”, (ambos publicados em *Brejo das almas*, de 1934) e “A um hotel em demolição”¹⁹ (de *A vida passada a limpo*, de 1959), que reúnem em seu corpo textual estrofes e parágrafos, como *Vida nova*, de Dante, mas sem o tom didático daquele escrito, inclusive porque o mineiro se serve de elementos ensaísticos, como a opacidade.²⁰ Drummond, com o “poder de silêncio”²¹ da sua “palavra indireta”²², escolhe caminho oposto ao do escritor italiano, servindo-se de enigmas e subtextos, o que recebeu as seguintes observações de Antonio Candido:

O poema é, para além das palavras, uma conquista do inexprimível que elas não contêm e diante do qual devem capitular, mas que pode manifestar-se como sugestão misteriosa nas ressonâncias que elas despertam uma vez combinadas adequadamente; e que, indo perder-se nas áreas de silêncio que as cercam e se insinuam entre elas, são uma propriedade do poema no seu todo (CANDIDO, 1977, p. 119).

¹⁹ Em “A um hotel em demolição”, o autor de *Macunaíma* é citado: “Chope da Brahma louco de quem ama/ e o Bar Nacional pura afetividade/ súbito ressuscita Mário de Andrade”. Esse escrito é dedicado a outro “morto”: o Hotel Avenida, no qual Mário se hospedava quando ia para o Rio de Janeiro (MERQUIOR, 1975, p. 170).

²⁰ Além de traços de ensaio, “A um hotel em demolição” contém marcas de conto, crônica e da já dita poesia.

²¹ Trecho do poema “Procura da poesia”, que está em *A rosa do povo*.

²² A expressão está em “Nosso tempo”, de *A rosa do povo*.

“Um segredo comunica-se”, lê-se na quarta, última e mais longa divisão de “Mário de Andrade desce aos infernos”²³, em que o silêncio associado às palavras marca presença, principalmente em seu final. Mas tratemos, antes, do começo desse segmento que apresenta este verso: “**A rosa do povo** despetala-se” (os grifos são meus); daí se retirou o título do livro. A mesma expressão aparecia no último verso da parte anterior: “**A rosa do povo** aberta...”. Isso, além de reforçar o caráter cíclico do texto drummondiano (apoiado nas repetições), que tenta espelhar a ciclicidade de vários textos de Mário de Andrade, sugere a importância do homenageado na formação de um Drummond mais preocupado com o povo.

A “gente pobre”²⁴ com sua cultura rica ganhou o silêncio da escuta de Mário, ouvinte atento das vozes populares em seus ditados, suas histórias e suas canções profanas e sagradas: “há um ouvido mais fino que escuta, um peito de artista que incha,/ e uma rosa se abre” para “os cantadores, a gente de pé-no-chão,/ a voz que vem do Nordeste, os fetiches, as religiões”. Plutarco, em “Elogio do silêncio”, quarta seção de seu tratado *Como ouvir*, já indicava, na Antiguidade, que “o ouvido é o órgão da sabedoria” (PLUTARCO, 2003, p. 9) e servia-se inclusive da fala popular para atestar a importância da mudez audiente: temos dois ouvidos e uma boca. O sujeito do poema “Improviso do mal da América” (do livro *Remate de males*), de Mário de Andrade, comunga com esse pensamento popular, assimilado no discurso plutarquiano: “meus ouvidos vão escutar amorosos/ Outras vozes de outras falas, de outras raças, mais formação, mais força”. (ANDRADE, 2013, p. 374). Reduzir a fala e intensificar a audição em meio ao povo foram mais algumas das muitas *lições do amigo*: na carta de 10 de março de 1926, Mário recomendava a Drummond que ficasse em companhia da gente simples, da sua pequena cidade em Minas Gerais, para aprender com suas vozes sábias:

Você aí procure se dar com toda a gente, procure se igualar com todos, nunca mostre nenhuma superioridade principalmente com os mais humildes e mais pobres de espírito. Viva de preferência com colonos e gente baixa que com delegados e médicos. Com a gente baixa você tem muito que aprender [...]. Faça de todos o seu aprendizado contínuo, [...]. (ANDRADE, 2002, p. 204).

Mário de Andrade silenciou para ouvir a “gente de pé-no-chão” e também se calou quando seus pés não mais pisaram o chão da sua casa,

²³ Os versos mais longos do poema (de até vinte e quatro sílabas poéticas) também estão nessa seção.

²⁴ A expressão entre aspas é título de um romance de Fiódor Dostoiévski, autor admirado por Drummond e Mário.

passando seu mutismo a ser ouvido em todos os cômodos: “Telegramas/ irrompem. Telefones/ retinem. Silêncio/ em Lopes Chaves”. Nenhuma palavra, apenas a imagem muda nos noticiários, a figura quieta lembrada: “É um retrato, somente um retrato,/ algo nos jornais, na lembrança”. O vocábulo “retrato” pode significar tanto um quadro pintado como fotografia. Esta aparece em muitos poemas de Drummond, geralmente associada a contextos de perda e esboroamento, como em “Confidência do Itabirano”: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Hoje sou funcionário público/ Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói”.

Para Roland Barthes, o instantâneo e a morte têm fundas ligações, pois o próprio material de que é feita a fotografia está condenado ao perecimento: seu papel é mortal e “como um organismo vivo, nasce dos próprios grãos de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece” (BARTHES, 1984, p. 139). O texto barthesiano é de 1980, mas, quarenta anos antes, Drummond já abordava poeticamente o assunto, em “Os mortos de sobrecasaca”. Nesse texto, os falecidos têm seus sobretudos carcomidos por um verme que não dispensa as páginas, as dedicatórias e a poeira dos retratos, mas... não consegue roer “o imortal soluço de vida que rebentava/ que rebentava daquelas páginas”. Morto é, portanto, morto, porém morto é vivo, em contextos drummondianos, do mesmo modo como Octavio Paz afirma que em poesia “isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo” (PAZ, 1982, p. 121).

Em “Mário de Andrade desce aos infernos”, o retrato aparece num contexto negativo, no qual o pesar, a mudez entranhada de tom lúgubre²⁵ e o vazio retornam ao poema (depois do momento mais luminoso da sua terceira seção) e repercutem no sujeito enunciador: “Agora percebemos que estamos amputados e frios// [...] o dia estragado como uma fruta,/ **um véu baixando**, um ríctus,/ **o desejo de não conversar. É sobretudo uma pausa oca**/ e além de todo vinagre” (os grifos são meus).

Porém, versos à frente, volta a luz (“mais perto, e uma lâmpada”), quando a casa do morto é visitada pela imaginação do sujeito poético e quando são vistos quadros de Portinari, Cézanne e Picasso nas suas paredes. O silêncio se colore nesses versos. Segundo Simonides de Cós, a pintura é a “a poesia muda” (*apud* PRAZ, 1982, p. 3), mas é possível fundir a não-palavra pictórica com o verbo poético. É o que fizeram muitas vezes Drummond (inclusive no poema em análise) e Dante, cuja obra maior foi

²⁵ É importante observar que o silêncio não tem significados exclusivamente negativos, pois ele, semanticamente, avulta-se como “o reduto do múltiplo”, nas palavras de Eni Puccinelli Orlandi, podendo ser, por exemplo, de contemplação, introspecção, resistência, perda da vontade etc. (ORLANDI, 1995, p. 44).

representada por Jorge Luis Borges como “uma estampa pintada há muitos séculos”, contendo “todas as fábulas de *As mil e uma noites*”, “uma árvore que parece um cone invertido”, um romance com incontáveis personagens, o presente, o passado, o futuro etc. (BORGES, 2011, p. 9). Para Italo Calvino, haveria um parentesco da literatura de Dante com uma arte que ainda não tinha nascido no tempo do autor florentino, o cinema (CALVINO, 2002, p. 99). Parece cena de um filme uma passagem de *Vida nova*, provinda do sonho do enunciador em que pássaros despencam do céu e o impacto da sua queda no chão produz gigantescos terremotos. (ALIGHIERI, 1993, p. 51).

Imagens de um cinema onírico também estão presentes nos versos da última parte do poema “Mário de Andrade desce aos infernos”, em que a casa do autor paulistano desprende-se do solo e ganha os ares, transformando-se em “navio de São Paulo no céu nacional” e “viaja como um lento pássaro”.

Depois desse deslocamento para o alto, o poema retoma, nos seus derradeiros versos, o movimento de descida, indicado no título (“Mário de Andrade desce aos infernos”): “Mas tua sombra robusta desprende-se e avança./ Desce o rio, penetra os túneis seculares/ onde o amigo marcou seus traços funerários,/ desliza na água salobra”. O silêncio indicado dos versos antecedentes (a falta de resposta para telefonemas e telegramas) não toma o lugar do discurso da obra deixada; o verbo do morto se impõe na viva perenidade: “ficam tuas palavras (superamos a morte, e a palma triunfa)/ tuas palavras carbúnculo e carinhosos diamantes”. Não me parece aleatória a escolha da pedra (carbúnculo e diamante) nessa homenagem de um autor saído de terras mineiras (e que cria uma obra plena de imagens pétreas) para outro escritor cujo texto mais conhecido tem também uma pedra com grande valor sentimental para seu protagonista (a Muiraquitã de *Macunaíma*). Identidade e afeto refulgem nesses versos.

Diferentemente do que encontrou Dante no inferno, Mário se depara, na descida, não com a luminosidade do fogo abrasador aguçando as dores dos condenados, mas sim com o resplendor das preciosidades que ele, Mário, deixou aos vivos para retirar seus sentimentos da escuridão: os escritos de “palavras carbúnculo”, repletos de “carinhosos diamantes”, enterrados como tesouros para aqueles que escavando as camadas textuais de sua obra encontram joias semânticas alojadas em seu quieto e denso subtexto.

“O resto é silêncio” e verbo cintilante...

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2003, p. 15-

45.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 2 volumes, 2ª edição. Tradução, notas e estudo biográfico de Cristiano Martins; ilustrações de Gustave Doré. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Edição bilingue; 5ª edição. Tradução e notas de Eugenio Mauro; prefácio de Carmelo Distanto. São Paulo: 34, 2019.

ALIGHIERI, Dante. *Vida nova*. 3ª edição. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de (org.). *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Anotadas pelo destinatário; posfácio de André Botelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de *Carlos & Mário*: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Prefácio e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles; introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. 2 volumes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido*: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: notas sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política: vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne

Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOSI, Alfredo. "A máquina do mundo: entre o símbolo e a alegoria". In: *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2003, p. 99-121.

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

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3ª. edição. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 93-122.

DALL'ALBA, Eduardo. *Drummond, leitor de Dante*. Caxias do Sul: Educ, 1996.

DISTANTE, Carmelo. "Prefácio". In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Edição bilingue; 5ª. edição. Tradução e notas de Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 2019, p. 7-17.

ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FONSECA, Maria Augusta. "Ponteio da violinha: o rapsodo moderno e o herói sem nenhum caráter". In: ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 103-119.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida (1969-1996)*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GINZBURG, Jaime. "Carlos Drummond de Andrade: uma leitura de poemas da década de 1940 em perspectiva adorniana". In: *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2012, p. 331-338.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio: Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

PAZ, Octavio. "A imagem". In: *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 119-138.

PLUTARCO. *Como ouvir*. Prefácio e notas de Pierre Maréchaux; tradução (grego e francês) de João Carlos Cabral Mendonça; revisão da tradução de Henrique F. Cairus e Tatiana Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê, 1999.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1982.

SOUSA, Cruz e. "No inferno". In: *Evocações*. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1889, p. 231-239.

TITAN JR., Samuel. "Um poeta do mundo terreno". In: ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 111-124.

VILLAÇA, Alcides. "O poeta, a máquina e o mundo". In: *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 78-106.

Julio Augusto Xavier Galharte é mestre e doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é professor contratado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Atuou como professor na Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara, bem como na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Organizou, com Danglei de Castro

Pereira, o livro *Baú de Barro(s) - ensaios sobre a poética de Manoel de Barros* (Pontes, 2019); publicou, entre outros ensaios, "Na trilha da despalavra: silêncios em obras de Clarice Lispector e Samuel Beckett", capítulo do livro *Leitores e leituras de Clarice Lispector*, organizado pela professora Regina Lúcia Pontieri (Hedra, 2004). Contato: xgalharj@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1862-0702>

RELENDO “MORTE DAS CASAS DE OURO PRETO”

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p185-196>

Sérgio Alcides^I

RESUMO

Leitura do poema “Morte das casas de Ouro Preto”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em jornal em 1949 e depois no livro *Claro enigma*, de 1951. Análise de aspectos formais e ênfase na situação do sujeito, com relação à enunciação e ao enunciado.

ABSTRACT

*A reading of the poem “Morte das casas de Ouro Preto” (“Death of the houses of Ouro Preto”), by Carlos Drummond de Andrade, first published in a newspaper in 1949 and later included in his 1951 collection *Claro enigma* (“Clear Enigma”). Analysis of poetic form with an emphasis on the situation of the Self, with respect to the enunciation and the utterance.*

PALAVRAS-CHAVE:

Poesia brasileira; Carlos Drummond de Andrade; Forma poética; Sujeito.

KEYWORDS

Brazilian poetry; Carlos Drummond de Andrade; Poetic form; Self.

^I Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Permanece, desgastando-se, o horizonte de uma antiquíssima sentença: “Assim como a pintura, é a poesia”. Na concepção original, o poema seria imagem que fala (cf. MARKIEWICZ, 1987, p. 537). Em “Morte das casas de Ouro Preto”, de Carlos Drummond de Andrade, dá-se o contrário (ANDRADE, 2002, p. 277-9). O tempo passa, e a permanência não pode ser senão uma espécie de mudança. As estâncias compõem na página uma paisagem imaginária. Mas um profundo silêncio vem pousar sobre as palavras, com a chegada, no fim, de “uma colcha de neblina” (verso 81), que traz a interrupção e conta “por que mistério / o amor se banha na morte” (vv. 83-4). No instante da última sílaba, é como se a duração de mais de oitenta versos fosse cancelada; tudo se ressignifica e se atualiza diante do leitor, com a simultaneidade aparente de uma tela, que é poesia silente.

Decisiva para isto é a inesperada entrada, no enunciado, do sujeito da enunciação: “Sobre a cidade concentro / o olhar experimentado” (vv. 64-5). Só a partir daí ele é mais nitidamente avistado no texto, paleta e pincel na mão, dizendo-se “douto no assunto” (v. 67). O mistério final é contado a ele, não ao leitor. O tempo verbal presente leva a presumir que a duração coincide com a apreensão do arcano. A natureza pública da poesia convida à busca de um acesso através da leitura, mas sem nenhuma garantia além da declaração da experiência, como lastro e legitimidade da escrita e sua fruição.

A regularidade formal parece aspirar àquela translucidez clássica de que é revestido o material a ser destacado da temporalidade imediata pela poesia. São doze estrofes ao todo, cada uma com sete versos. A metrificação pela tônica da sétima sílaba lhes dá o aspecto compacto com que se enfileiram, cúbicas – 7 x 7. Nelas se dobra sobre si mesmo o algarismo cosmológico por excelência, com suas tantas faces. Seria de se esperar que a estruturação das formas manifestasse, através do apuro artístico, uma tradução da imagem antes presente na mente do poeta, como um selo abstrato de uma verdade originária. Por meio desse halo ordenador o poema se habilitaria a viajar até a sempiternidade – o *aeuum* da escolástica medieval, que é o plano situado entre o tempo e a eternidade, por ser de ambos partícipe. Ingressaria, dessa maneira, no domínio dos seres criados que, tendo princípio, não têm fim, como os anjos e os santos celestiais. Acima, o Incrariado afiançaria toda a atividade, que em Si mesmo resumiria, como leitor absoluto e razão última da poesia.

Entretanto, há muito que a autoridade de tal fiador foi posta em questão: o amplo esquema teológico, pensado como transcendente ao

movimento da história, caiu por terra. “O chão começa a chamar / as formas estruturadas / faz tanto tempo” (vv. 29-31). Sob a chuva incessante que ameaça as construções antigas, trata-se do dismantelamento dos esforços humanos, não de sua sublimação. Desfaz-se o desígnio que impunha forma à matéria, espiritualizando-a. “Que se incorporem as árvores / hoje vigas!” (vv. 33-4). São as casas que “morrem” pela ação do mau tempo e se abandonam a um aniquilamento inelutável.

O tema não deixa de envolver um aspecto metapoético: o esquema clássico é evocado apenas para ser reduzido à mesma incorporação, pela qual se desfaz tudo aquilo que é fabrico, feitura, *poiesis*. Entretanto, isso não se explicita antes de um jogo, pelo qual o leitor é como que capturado para um ambiente específico, mais propício à consideração que direciona também a experiência estética para o horizonte escatológico mais diretamente abordado. Inicialmente, o trabalho formal cultiva a expectativa da transparência clássica. As cinco primeiras estrofes apresentam-se íntegras, autocontidas, com a exposição do tema, que começam a desenvolver. Logo se observa um deslizamento, bem na metade do poema, traspassando a separação entre a sexta e a sétima estrofes. Um *enjambement* faz o “fino dardo da chuva” (v. 42) se prolongar até o bloco seguinte, por ser uma chuva “mineira, sobre as colinas” (v. 43). A enxurrada começa a arrastar a forma. Outro acidente acontece entre a oitava e a nona estrofes, separadas por vírgula e não ponto: as velhas casas “vão na geada, // enquanto se espalham outras” (vv. 56-7). Até se abrir o barranco sem pontuação entre as duas últimas, quando se reitera um verbo determinante: “dissolver”.

São duas as suas ocorrências. A primeira é mais oblíqua, reflexiva:

[...] É tempo
de fatigar-se a matéria
por muito servir ao homem,
e de o barro dissolver-se. (vv. 22-5)

Também a matéria se fatiga, na poesia de Drummond, além das retinas. Mas não a matéria em geral, as coisas materiais, que ocupam lugar no espaço e têm massa: o caso é sobre a matéria já modelada pelo ser humano, menos presa ao volume do que à função, e posta a serviço deste, que é ele próprio barro animado. A razão dissolvente está bem implícita na passagem, recalcada nas paredes da poesia. Infiltra-se aí, com a aproximação dos termos “homem” e “barro”, mas logo escoia, mal percebida, porque a paisagem do poema ainda é duração, que mal começou. A leitura não a expõe sem zurzir o texto, fustigar os versos. Só depois da segunda ocorrência, com o olhar experimentado, o leitor pode

constatá-la *post facto*, ao reler o trecho como quem pisa na lama de uma região já assolada. Porque, ao ressurgir, o verbo se mostra em ação direta:

A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão

e dissolvendo a cidade. (vv. 75-8)

O sujeito da dissolução é a morte. A poesia está a ponto de se mudar em pintura, na mente do leitor/releitor. Também o triste vocábulo é reiterado para possibilitar a conversão, no fim: é a última palavra, solução e rima (bem a propósito, para “chuva forte”, vv. 82 e 84).

A indesejada vem do alto, de um céu deserto (“baixou dos ermos”), sob a espécie de uma metáfora (“gavião molhado”). Conclui-se que seu ofício é a rapina, o roubo da vida, mas também as atividades associadas ao verbo “lavar”: seja a lavoura que revolve o terreno a ser cultivado, seja a escavação que minera o subsolo. Que pretende ela colher ou extrair, ao final de seu labor que nunca acaba? De fato, dois gerúndios bordejam o lanho aberto na página pelo bico mortífero: “lavrando” e “dissolvendo”.

No poema que estamos analisando, há mais coisas para ler do que palavras. Tudo reclama um intérprete: até no espaço em branco pode haver significação discutível. As estâncias são como as coisas, que “sempre cambiam/ de si, em si” (vv. 27-8). Ali plantadas na página, “pareciam eternas” (v. 12), mas também se dissolvem. A transparência inicial da forma desmorona aos olhos do leitor, como uma vidraça que só se torna perceptível ao rachar e, logo em seguida, ir ao chão, estilhaçada. Experimenta-se, no decorrer da poesia, uma tomada de consciência. A frustração das expectativas se impõe entre os assuntos mais profundamente elaborados no texto, sob a superfície pictórica do tema.

Há mais coisas a ler do que palavras, mas mesmo estas extrapolam a mera dicotomia entre o significado e o significante. “Rótula”, por exemplo, ou “caliça”: quem hoje dispensaria o dicionário diante de tais enigmas? Outros termos arquitetônicos se sucedem. O leitor, fazendeiro do ar, procura em vão no seu apartamento as “esteiras de forro”, os “cachorros de beiral” e os “paços de telha-vã” mencionados no texto. Seria igualmente insano querer encontrar, nas casas que desabam sob a chuva de Ouro Preto, um *living-room* ou o *closet*. O poeta selecionou termos velhos, poídos como a fazenda muito antiga, que ficou guardada. Podemos correr até os grandes livros do passado, em busca de socorro. Moraes Silva chega de 1789 e nos conta que a “rótula” é uma “obra de madeira com gelosias para tapar as janelas” (SILVA, 1789, vol. 2, p. 358). “Gelosias”? O *Novo dicionário*, que é de 1806, explica que são “fasquias atravessadas e pregadas em um

caixilho, com que se cobrem as janelas” (ROLLANDIANA, 1806, s. p.). “Fasquias”? Pelo que nos diz Caldas Aulete, em 1881, seriam “travessas de madeira que se cruzam entre si” (AULETE, 1881, vol. 2, p. 1.577). Os “pdfs” cheiram a mofo! Só mesmo o Houaiss online, em tom de arqueologia, rompe a acepção indevassável: “rótula” ou “gelosia” é aquela “grade de ripas, de malha pouco aberta, que guarnece algumas janelas a fim de impedir que a luz e o calor excessivos penetrem no interior da casa, e que este seja devassado da rua” (HOUAISS e VILLAR, 2001). Porém não há mais nada a devassar no interior das moradias em declínio: “cai a chuva/ sobre rótula e portão” (DRUMMOND, 2002, vv. 13-14). É como se os furos formassem o próprio crivo do tempo:

Vai-se a rótula crivando
como a renda consumida
de um vestido funerário. (vv. 15-17)

Pela comparação fúnebre, a peça antiquada envolve os restos mortais da experiência, a matéria abandonada pela vida que se foi. Passado o fausto dos melhores dias, as edificações “menos rudes que orgulhosas” (v. 9) finalmente se humilham no anacronismo que as dissolve:

[...] minhas esteiras de forro,
meus cachorros de beiral,
meus paços de telha-vã
estão úmidos e humildes. (vv. 46-9)

É o chamado da terra: “*humilde* remete a *humus*, chão” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 132). Já faz pouca diferença se o telhado está sem forro por dentro (“telha-vã”) ou tem esteira; e se, por fora, está “sem eira nem beira” ou assenta em viga ornamental (antes conhecida como “cachorro”). Mais do que o significado das expressões datadas, mais até do que a distinção social que nelas se inscrustava em outras épocas, importa nessa poesia a sua significação esboroada. O poema é escrito com palavras, mas algumas delas caíram em desuso, e estão vencidas. É necessário “ler”, nelas, também – se não principalmente – o desgaste, a obsolescência com que “se deixam morrer” (DRUMMOND, 2002, v. 61), assim como as casas que precariamente descrevem e qualificam.

Essa última passagem – situada na sétima estância, a meio-caminho do fim – representa uma etapa da lenta insinuação do sujeito, até a sua irrupção em primeira pessoa, no último quarto. A princípio, ele é só uma interjeição, um “ai!” (v. 12), à maneira de Cecília Meireles. Os imperativos da quinta estrofe – “Que se incorporem as árvores” (v. 33) e “Volte o pó/ a ser pó” (vv. 34-5) – são impessoais: exprimem a convocação telúrica fatal.

Mas, na sexta, as locuções interjetivas manifestam um teor de subjetividade: “Como chove, como pinga” (v. 37), “Como bate, como fere” (v. 39). É apenas uma voz, por enquanto. Mas é uma voz entoada ao ritmo da chuva, tedioso e maçante, na divisão mais banal possível do verso heptassilábico, em dois idênticos hemistíquios anapésticos (aproveite o leitor que já está com o dicionário aberto):

Sobre o *tempo*, sobre a *taipa* (v. 1)

só a *chuva* monorrítmica
sobre a *noite*, sobre a *história* (v. 20)

Vão no *vento*, na *caliça*,
no *morcego*, vão na *geada* (vv. 55-6)

sem as *vermos* *fenecer* (v. 59)

Sobre a *ponte*, sobre a *pedra* (v. 79)

O ritmo da perda pontua a voz do perdedor. Porque é esta a condição implicada nos possessivos já citados: “minhas casas”, “minhas paredes” etc. São novas interjeições, agora ligadas à posse cancelada, e marcadas pelo selo pronominal.

Mas a presença do sujeito só se completa na antepenúltima estrofe, ao preço de uma ruptura. Antes, sendo apenas uma voz da enunciação, ele preserva a coesão que é forçado a romper para ingressar no enunciado. Ao se ver representado na narrativa, já se mostra dúplice: a voz do “eu” e ele, o “eu” referido. Os verbos no modo indicativo evidenciam tal composto, aquilo que faz, aquilo que o constitui e aquilo que percebe: “concentro” (v. 64), “perdi” (v. 68) e “vejo” (v. 69). No bloco seguinte, o leitor acaba incluído na problemática subjetiva, capturado por uma incômoda primeira pessoa do plural: “em nós” (v. 73), “à nossa roda” (v. 74). No fim, a fusão retorna ao singular, reduzida à partícula átona, passiva, que recebe a lição da paisagem: a sentença “me conta por que mistério [...]” (v. 83) já tem o valor de *nos* contar alguma coisa passível de algum modo poético de conhecimento. Ao começarmos a releitura, já estamos também mais doutos.

A técnica de antecipação oblíqua seguida de consumação abrupta não se restringe ao “eu”: incide ainda sobre a força que promete reduzi-lo a nada. Notamos, atrás, como ela própria se afirma, de repente, como sujeito da dissolução, no mesmo trio de estâncias que arrematam a poesia e promovem seu efeito de pintura. Em partes anteriores, desde o princípio,

as casas “morrem” continuamente (vv. 7, 21, 22, 60, 61) – quando não por meio do verbo aplicável, em imagens de decesso iniludível: “vão-se” (v. 25), “lá vão” (v. 50), “vão no vento” *etc.* (vv. 55-6), “ei-las sumindo-se no ar” (v. 60). Só com a consumação crucial da primeira pessoa se pode enunciar o nome da “coisa pegajosa” que o “eu” avista (v. 69): “Não basta ver morte de homem / para conhecê-la bem” (vv. 71-2). Pouco adiante, o que era objeto direto passa à ação: “baixou” (v. 75), “vai lavrando” (v. 77), “dissolvendo” (v. 78). *Consummata est*, pode-se dizer: “está consumada” – parafraseando as palavras derradeiras de Cristo, na cruz (João 19, 30).

A dissolução se consuma, mas a poesia, não. A leitura de um poema exigente são mil outras releituras, em diferentes contextos, com motivações diversas, presumivelmente sem fim. E o mais importante quase sempre escapa à lógica do comentário (que pode estar certo ou errado, ser verdadeiro ou falso), por depender do gume falível da interpretação (que não pode almejar mais que a plausibilidade, a pertinência ou a persuasão) (cf. CANDIDO, 2006, p. 27-36). No poema que temos diante dos olhos, é o sujeito e a morte têm traços em comum. Os dois parecem vir do alto, distanciados, e submetem a cidade: ele pela agudeza, ela pela dissolução (DRUMMOND, 2002, vv. 65 e 78). Seria cabível dizer que “Morte das casas de Ouro Preto” explora (entre outras coisas) uma afinidade perturbadora entre a poesia e a escatologia, como ciência dos “últimos fins”. Mas aí já se pula uma linha entre o comentário acurado e a interpretação sempre aberta ao debate e ao dissenso.

A afinidade é sugerida, sobretudo, pelas imagens pintadas nas duas penúltimas estrofes. O sujeito e a morte são pássaros até certo ponto assemelhados. Ambos pairam acima da paisagem, “circunvoando na calma” (v. 70), “sobre a cidade” (v. 64). Ele é um falconídeo de “agudo olhar afiado” (v. 66). Quanto a ela, falta dizer que “gavião” é mais uma palavra encostada e enferrujada, pelo menos em suas acepções mais sugestivas: é a “extremidade do gume de alguns instrumentos”, ou a “ponta afiada de um formão” e, como brasileirismo, a “parte curva e cortante de uma podadeira, de uma foice” (HOUAISS e VILLAR, 2001, “gavião”). Está molhado, mas nem por isso é menos cortante. Afinal, é também a matadora chuva – como o poeta, sabidamente – “mineira”. Mas o que seria uma tal chuva, capaz de desmanchar a forma de duas estrofes na página? O estereótipo atrás do qualificativo insinua uma hipótese: seria aquela que mina a terra com amargura ambivalente, quase afetiva, escavadora paciente como o ressentimento, tão esquiva quanto penetrante, imperial muito embora discreta, conquistadora ensimesmada. “Mil outras brotam em nós”, diz o mineiro (v. 73), como quem exemplifica a ambivalência: a morte nos mata mil vezes, em vida? Ou nós mesmos a

engendramos, com o viver? Esse ir morrendo é a experiência da vida? Ou é a experiência do viver que se torna portadora da morte?

Tais interrogações se contam entre os efeitos escatológicos da poesia. Foi na morte que o poeta afiou o “olhar experimentado” (v. 65), como confessa, entre parênteses: “(Quantos perdi me ensinaram.)” (v. 78). É outra frase enviesada, por vir o ensinamento, antes, da perda, não dos entes que foram perdidos. Logo, já se sabe quem foi, de fato, a professora... A menos que, também neles brotando mil outras, transmitissem a quem os perderia, junto com o afeto, essa educação sinistra. Seja como for, o mero aprendizado implica para o aluno um desprendimento de seu meio original, limitado, porém, pela disparidade irreduzível entre ele e a morte. Ela não pertence em absoluto ao mundo em dissolução, enquanto o “eu” vive imerso no fluxo do tempo e é quase tão vetusto quanto as casas fustigadas de que se faz herdeiro inoperante e elegíaco. Sobretudo, na duplicidade de seu pertencimento distanciado, o poeta não pode ignorar que seu fado é também voltar “a ser pó pelas estradas” (v. 35).

Nessa condição, o sujeito habita o “país das lembranças” (v. 38), onde a chuva desce com expressões de outros tempos, “às canadas” (v. 36). As casas moribundas são igualmente douradas: “viram fugir o ouro” (v. 4), “viram finar-se o reino” (v. 5) e, como o leitor de poesia, que muito relê, “viram, reviram, viram” (v. 6). São “casas honradas, / onde se amou e pariu” (vv. 51-2); nelas o viver nutriu esperanças e projetos, “guardou moeda” (v. 53). A frustração das expectativas, na leitura, alegoriza esse movimento da vida que se impõe aos viventes. Contemplá-lo na paisagem e na página se torna um cuidado constitutivo do sujeito. É o mistério de perdas assimiladas, como uma espécie de vazio substancial, que se revela com a consumação do poema como pintura: “o amor se banha na morte” (v. 84). Folheando o mesmo livro, *Claro enigma*, encontram-se mais sinais do mesmo colapso entre a lembrança como reiteração dolorosa da perda e o apego subjetivo à experiência e às expectativas irresgatáveis; seu maior emblema é o poemeto da “Memória”: “Amar o perdido...” (ANDRADE, 2002, p. 252).

A leitura renitente vai elaborando a experiência, separando os elementos que traz à tona, desfazendo a indistinção entre o revestimento do tema e o assunto que se oculta mais a fundo, na argamassa mesmo da poesia. A pintura mostra a dissolução da paisagem afetiva, em estâncias que se desmancham pela ação do tempo e da chuva. Mas o que se experimenta em profundidade é uma aproximação estética ao “conhecê-la bem” do verso 72 – ao conhecimento da morte, tão elusivo, ainda que o saibamos fatal.

Em “Morte das casas de Ouro Preto”, a estiagem final interrompe a ação da chuva, que se paralisa no ar como no texto. Uma “colcha de

neblina” (v. 81) recobre a cidade, o sujeito e a até a poesia – seja como vestígio, seja como metonímia: a “cambraia de Nize”. Poderia haver melhor designação para o ideal da forma clássica? É o tecido bem fino, translúcido, que se oculta por cima do que reveste, para assim melhor expor, com a elevação do ideal, o corpo que oferece à fruição. Seria, no dizer de Petrarca, a própria “velatura de fingimentos” com que o poeta enaltece a verdade das coisas – *sub velamine figmentorum* (apud KANTOWORICZ, 1961, p. 355). Porém, despida a cambraia, rompe-se o encanto e a trama. A umidade agora cai sobre o pano, que resta. A pastorinha da Arcádia já se foi faz tempo; deixou para trás, além da roupa íntima, um detalhe de ortografia preservada: a letra z de seu nome, que hoje se escreve (?) com s.

O releitor retorna ao dicionário e aprende que o termo tinha origem toponímica: vinha de Cambrai, cidade do Norte da França “onde se produzia e de onde se exportava esse tipo de tecido” (HOUAISS e VILLAR, 2001). A transparência que espiritualiza sugeriu neste outro continente uma acepção a mais, alusiva não ao linho e sim à cana. Fica-se na dúvida, se ainda existe no país um botequim onde se possa pedir um bom gole de “cambraia”.

* * *

“Toda história é remorso”, diz o último verso anterior a “Morte das casas de Ouro Preto”, no ordenamento poético de *Claro enigma*, de 1951; é da quinta parte da sequência “Estampas de Vila Rica” (ANDRADE, 2002, p. 277).

No livro que se inicia com o poema “Dissolução” (*Idem, ibidem*, p. 247), o poema aqui relido pertence à quarta das seis seções, intitulada “Selo de Minas”. Como grande parte da obra poética do autor, foi publicado antes na imprensa cotidiana: saiu no *Correio da Manhã* de 4 de setembro de 1949, um domingo (*Idem*, 1949, 3, p. 1). Na primeira página do caderno dedicado à cultura, vinha acompanhado de fotografia (com a legenda “Ouro Preto vista do Morro das Queimadas”), e diagramado acima de um texto em prosa sem assinatura, que começava assim:

Protejamos Ouro Preto – Numerosas casas coloniais de Ouro Preto, a bela e gloriosa cidade mineira, estão desaparecendo, sob a ação do tempo e das grandes chuvas. Construções singelas, de taipa, não resistem à ação desagregadora das águas. Faltam à cidade recursos para obras de restauração e conservação.
(CORREIO DA MANHÃ, 1949, p. 1)

É possível que a redação fosse do próprio Drummond, mas a paginação deixava margem à dúvida, e o teor impessoal dispensava a

autoria. Trata-se de uma notícia: um grupo de senhoras resolvera angariar fundos em benefício da cidade mineira, a serem remetidos para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Havia uma campanha em curso, desde os estragos causados por chuvaradas recentes. Drummond não era o único poeta engajado; Augusto Frederico Schmidt publicou um artigo em sua coluna semanal (SCHMIDT, 1949, p. 2); Manuel Bandeira também aderiu, com o poema “Minha gente, salvemos Ouro Preto”, depois incluído em seu livro *Opus 10* (BANDEIRA, 1949, p. 1; BANDEIRA, 1974, p. 303-4). Já se observou que, nessa época, a preservação da antiga Vila Rica tinha se tornado “um grande *tópos* da poesia brasileira” (OHATA, 2011, p. 309).

Anos depois, Drummond comentou em sua coluna, no mesmo jornal, a morte de Alberto da Veiga Guignard. Era outro pintor de Ouro Preto – ou “poeta pintor”, como é chamado na homenagem. Sua obra apresentaria “uma organização poética de ritmos requintados”, que seria “específica da poesia”. O necrológio elabora brevemente dois aspectos de tal especificidade:

Nunca, para meu gosto, poesia e pintura se fundiram tanto na arte brasileira quanto nas telas de Guignard, em que a visão lírica do artista não é um elemento voluntário e adicional, mas a determinante da concepção. Pintura e desenho de Guignard produzem-nos a euforia do conhecimento poético das coisas, refiguradas mais do que transfiguradas, pois não perderam a realidade, mas revelaram seus traços íntimos, sua tessitura sensível, ao mesmo tempo que sugerem uma forma de poema legível através dos valores plásticos. (ANDRADE, 1962, p. 6)

O primeiro aspecto é a “visão lírica do artista”, intrínseca à composição. O segundo é o “conhecimento poético”, capaz de revelar o íntimo das coisas, sem desprendê-las do real. A figuração pictórica não transfigura seus objetos: *refigura* o entorno tal como é visto pelo artista: “Era a poesia que ele carregava em si e que o embalou a vida toda, fazendo-o viver ao mesmo tempo em dois mundos distintos” (*Idem, ibidem*).

Um terceiro aspecto se acrescenta agora, sobre a natureza particular do sujeito, ser dual, diferente dos demais. O contato com sua arte propicia ao público o transporte até o mundo refigurado só dele.

Como paisagem de letras, “Morte das casas de Ouro Preto” lembra os vários quadros que ao mesmo casario dedicou Guignard. Entretanto, neles, a impressão de eternidade parece restituída, enquanto o poema se inicia justamente pelo desmanchar-se dela. O elogio de Drummond ao pintor pode ser tomado como esclarecimento indireto sobre sua própria poética, mas caberia uma advertência. Talvez suas palavras disfarcem, no

fundo, uma confissão e um lamento: na refiguração do real, Guignard ainda encontra a pastora por dentro da lençaria transparente.

Ainda assim, a sugestão de um “conhecimento poético das coisas” parece aplicar-se ao plano escatológico de “Morte das casas de Ouro Preto”. Não como um postulado, que o poeta dificilmente respaldaria (para ele, não se conhece uma coisa sem perdê-la antes; a refiguração lhe desfigura o mundo). Mas como um impulso à ficção da poesia.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Criança & poeta”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 jun. 1962 (1º caderno, p. 6).

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Morte das casas de Ouro Preto”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 set. 1949 (3º caderno, p. 1).

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Edição preparada por Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AULETE, Francisco Júlio Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa, feito sobre um plano inteiramente novo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881, 2 v.

BANDEIRA, Manuel. “Minha gente, salvemos Ouro Preto!” *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 set. 1949 (3º caderno, p. 1).

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Edição organizada pelo autor. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

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

CORREIO DA MANHÃ. “Protejamos Ouro Preto”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 set. 1949 (3º caderno, p. 1).

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss: Objetiva, 2001.

KANTOROWICZ, Ernst H. "The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art" (1961). In: *Selected Studies*. Nova York: J. J. Augustin, 1965, p. 352-65.

MARKIEWICZ, Henryk. "Ut pictura poesis... A History of the Topos and the Problem". *New Literary History*. Baltimore, n. 3, vol. 18, pp. 535-58, primavera de 1987.

OHATA, Milton. "Notas de edição". In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. Edição preparada por Augusto Massi e Milton Ohata. Posfácio de Sérgio Alcides. São Paulo: CosacNaify, 2011, p. 291-336.

ROLLANDIANA. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1806.

SCHMIDT, Augusto Frederico. "Alguém está morrendo". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 ago. 1949 (1º caderno, p. 2).

SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa, composto pelo Pe. D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por...* Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1789.

Sérgio Alcides é professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É autor de, entre outros livros, *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas, 1753-1773* (2003).

Contato: sergioalcides@ufmg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0247-4993>

**LITERATURA
CONTEMPORÂNEA:
VISADAS ANALÍTICAS**

UM ANO ENTRE OS HUMANOS: RICARDO ALEIXO E A ETNOGRAFIA DO HUMANISMO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p198-225>

Marcos Natali¹

RESUMO

O artigo apresenta uma leitura do poema “O peixe não segura a mão de ninguém”, publicado por Ricardo Aleixo no livro *Modelos vivos* (2010). Como se trata de um poema preocupado com a taxonomia dos seres vivos, a leitura examina como a categoria do humano depende da hierarquização dos seres. Revisitando a relação entre a noção de humano e o racismo, o texto entrevê, nesse e em alguns outros poemas de Aleixo, uma apreciação crítica do humanismo. O trabalho termina com leituras de três textos críticos – de Sylvia Wynter, Zakiyyah Iman Jackson e Kate Manne – que, de diferentes maneiras, tensionam o pensamento humanista, em particular as hipóteses de que a exclusão do outro da categoria do humano seria condição necessária para a prática da violência e que, consequentemente, a inclusão na humanidade seria um passo indispensável e confiável em direção ao fim da violência racista.

ABSTRACT

The paper proposes a reading of the poem “O peixe não segura a mão de ninguém”, published by Ricardo Aleixo in the volume Modelos vivos (2010). Since the poem is concerned with the taxonomy of living beings, the discussion examines the category of the human and its dependence on a hierarchy of beings, particularly with regard to racism, finding in this poem and others by Aleixo a critical appreciation of humanism. The paper ends with readings of three texts – by Sylvia Wynter, Zakiyyah Iman Jackson, and Kate Manne – that, in different ways, pressure humanist thought, especially the hypotheses that the exclusion of the other from the category of the human is a necessary condition for the practice of violence and that, therefore, inclusion in humanity would be an indispensable and reliable step towards the end of racist violence.

PALAVRAS-CHAVE:

Ricardo Aleixo; Humanismo;
Racismo.

KEYWORDS

Ricardo Aleixo; Humanism;
Racism.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Meu pai viu Casablanca três vezes (duas
no cinema e uma na TV). Meu avô
trabalhou na boca da mina. Meu bisavô
foi, no mínimo, escravo de confiança.

“Álbum de família”, Ricardo Aleixo

O olhar percorre a página até o final do primeiro verso, onde o número flutua, sem referente claro, até chegar ao verso seguinte, que esclarece que, das três exibições do filme acompanhadas pelo pai, duas foram no cinema (ALEIXO, 2018, p. 46), só uma na televisão. Prosseguindo com a descida, degrau a degrau, verso a verso, numa espécie de contagem regressiva – três, duas, uma... –, sabe-se que o fim do poema está próximo. É a primeira coisa que se nota na página, afinal: são apenas quatro versos, não mais. Enquanto isso, enquanto descemos, o poema parece fazer movimento contrário, escalando a genealogia familiar: depois do pai, o avô, anunciado no segundo verso, mas caracterizado apenas no terceiro, no qual ele será definido não pelo gosto ou pela predileção cultural, como acontecera com o pai, mas por seu trabalho, nas minas. Chega-se finalmente ao bisavô, em verso que repete a estrutura dos anteriores, suspendendo mais uma vez o complemento, gerando a expectativa de que no próximo verso a frase será concluída, com a extensão da história familiar indicando, como nos dois casos anteriores, uma particularidade do antepassado. O ritmo ameno dos versos, a presença da rima e da repetição, o paralelismo no começo das três frases, cada uma enfatizando a relação pessoal e afetiva com o enunciador (meu pai, meu avô, meu bisavô...), os ecos sonoros (a “mina” reaparecendo, transformada, em “mínimo”): tudo sugere que no último verso haverá a continuação do relato da genealogia familiar, esperança só aguçada pela pausa imposta pela vírgula depois do verbo que abre o último verso.

E então o fluxo é interrompido, e de tal forma que o abalo provocado pela irrupção final não vai deixar em pé qualquer uma das convenções dos gêneros associados às memórias familiares. O poema, ao se voltar para o passado, se depara com a escravidão. Era a isso que ele nos conduzia, era esse o seu horizonte, e, desde o início, tudo nos versos – o ritmo, a sonoridade, as referências aos antepassados – nos levava ao encontro com o horror da escravidão. O trabalho do avô na mineração, o pai na sala de cinema ou diante da televisão, sua fascinação por *Casablanca*, o exercício de rememoração daquele que narra: tudo precisará voltar a ser lido, nada permanecerá intocado pelo corte no verso, e na genealogia familiar, ambos

causados pela aparição da escravidão. Ambos – poema e genealogia – se encerram ali naquele verso, e é mesmo difícil imaginar outro, depois dele, difícil imaginar que o poema continuasse – assim como é exercício difícil continuar a descrição da ascendência familiar, a escravização tendo, entre seus princípios e como uma de suas práticas, a negação dos laços familiares e da filiação dos escravizados. Também é difícil pensar que possa ser outro o rumo, outro o tema, para uma reflexão sobre o poema, ou sobre a história do país de que ele trata, após o impacto do fim do poema. Questões de valor e prestígio, tão importantes no estudo da literatura, são aqui violentamente ressignificadas, ironizadas pelo poema com a menção nesse último verso às hierarquizações cruéis existentes no interior dos ambientes escravistas, uns sendo colocados contra outros.

Esse é o legado do país e de sua poesia; é esse o seu arquivo e sua história. Também parece ser o seu presente, pois o poeta, ao sair a caminhar pela cidade – “Conheço a cidade/ como a sola do meu pé”, diz outro poema de Ricardo Aleixo (2018, p. 150) –, repetindo cena arquetípica da poesia moderna que é importante para a formação da imagem daquilo que faz o poeta na modernidade, o que encontra, além de buracos, ônibus, carros, dejetos na calçada, dobras, retas e curvas, é “outros humanos polícias”. Mesmo flanando pelas ruas, então, precisará manter “espírito e corpo prontos”, na esperança de conseguir evitar a ameaça. Tanto o álbum de família quanto as ruas da cidade serão uma espécie de “Labirinto”, título desse poema, um espaço do qual dificilmente se sai; e dentro dele estará a polícia, que, junto a outras figuras, representa a possibilidade permanente da agressão gratuita, sem razão ou justificativa, a possibilidade constante da morte, na reencenação pública que serve para comprovar a continuidade da lógica escravista (cf. PATTERSON, 2008). Assim, se é comum na tradição associar a poesia de modo amplo à noção de encontro, o passeio pela biblioteca da poesia brasileira destacará nessa experiência a convivência com a possibilidade de topar, a qualquer momento, com a violência.¹

Ainda que a história que se queira contar seja outra, e mesmo quando o que se deseja é escrever *contra* o arquivo, resta o fato de o próprio arquivo ter sido constituído pela violência da escravização. Na historização da família e na reconstrução da genealogia, a pesquisa – sobre a vida do pai, por exemplo – será penosa, pois a prosa da contrainsurgência só tem interesse em registrar no arquivo as vidas no momento em que precisam ser reprimidas (cf. GUHA, 1988), e o pai não teria despertado o interesse do olhar repressor:

¹ Analisando alguns poemas de Ricardo Aleixo, Luciany Aparecida Alves Santos vai lê-los em paralelo a trechos do *Diário íntimo* de Lima Barreto, páginas nas quais, quase 100 anos antes da publicação de “Labirinto”, já são narrados encontros tensos nas ruas com soldados e policiais (SANTOS, 2015, p. 197-8).

[...] Você procura o homem velho que é

seu pai nas fotografias
que ilustram reportagens

nos jornais e revistas
e não o

encontra. Porque ele
é um homem

absolutamente comum
e homens

absolutamente comuns
não têm suas fotos publicadas

nas páginas de jornais e
revistas

senão quando cometem algum crime.
Seu pai é honesto. (ALEIXO, 2018, p. 17-22)



Passo agora a uma leitura mais demorada de outro poema de Ricardo Aleixo, publicado primeiro no livro *Modelos vivos*, em 2010, para depois ser reeditado, em 2018, na antologia *Pesado demais para a ventania*.

“O peixe não segura a mão de ninguém”

O quarto é um peixe. Três não são peixes. São homens,
isto se vê. Nenhum dos três que não são peixes foi pescado

pelos demais. Desconfio que o peixe foi pescado por um
outro que não aparece na fotografia. Um homem. Com

uma câmera fotográfica. O peixe está morto. Não compreende
que foi fotografado, morto como parece estar. No tempo em

que foi batida a fotografia, todos, menos o peixe, estavam vivos.
O menor de todos ainda não fizera filhos em ninguém. Era,

ele próprio, filho. Um dos dois feitos por um dos outros dois.
Que também eram filhos. De pais que não apareciam na

fotografia. E que também eram pais de filhos fora da fotografia.
O que segura o peixe era pai do menino de quem o outro dos

dois mais velhos segurava a mão. O menor de todos (menor até do que o peixe dado como morto, porque ostentado como um

troféu e suspenso por um anzol) tinha uma irmã. Mesmo não aparecendo na fotografia, a irmã do menino era filha do que

segurava o peixe. Não se sabe se o peixe, que também era filho, tinha filhos. Nem se o outro homem, o que segurava a mão do

filho do homem que segurava o peixe morto, tinha seus próprios filhos, crescidos de sua própria porra. O peixe foi comido por

alguém que não aparece na fotografia. E por sua família. Não a do

peixe, mas a de quem o fotografou. A família do pai que segurava

o peixe não comeu nem a mais minúscula lasca do peixe. A família

do outro homem, se é certo que ele tinha uma, tampouco provou

do peixe. Dos quatro que aparecem na fotografia, nenhum sorri. Nem diz palavra. O peixe tem a boca aberta. A fotografia comprova

o que se diz: que peixes morrem pela boca. As bocas dos três que não são peixes estão cerradas. Por elas não escorrem nem sorrisos

nem palavras. São três bocas silenciosas. Três silêncios de ouro. Quatro, com o do peixe. Que está com a boca aberta. Cinco, com

o do homem que fez a fotografia. A sombra dele se projeta sobre o corpo do homem que segura a mão do filho do homem que segura

o peixe. O peixe, decerto porque está morto, não segura a mão de ninguém. Dos homens, o menor de todos é o único que escreverá

um dia sobre o tempo longínquo em que se posava para fotografias

com um peixe morto suspenso por um anzol. O peixe está alheio a

tudo o que seu olhar morto já não é capaz de ver. Peixes não escrevem.

A maioria dos homens também não. Alguns homens escrevem

sobre peixes e homens que pescam peixes para exibi-los como troféus. Uma fotografia é uma forma de pescar pessoas, pensa o

menino. Numa fotografia todos parecem mortos, pensará ainda
o
menino quando já for, não mais um menino, mas o pai de algum

menino ou de alguma menina. Um dos quatro na fotografia
talvez
seja eu. Eu não sou o/um peixe. Ele, o peixe, já havia sido
pescado

e exibido como um troféu naquele tempo. Eu não sou um troféu.
Nem sou os outros dois que aparecem na fotografia. Nem é
minha a

sombra que repousa para sempre sobre o que parece ser o mais
velho dos que aparecem com nitidez na fotografia. E que nunca

serão totalmente peixes, mesmo depois de mortos. À mãe dos
filhos peixes, minha mãe, aprendi que só devo pedir, agora,
quando

já não sou o menor de todos, o seguinte benefício: que peixe
morto algum se pareça comigo quando a morte vier me pescar.
(ALEIXO, 2010, p. 147-9)

Se parece inegável que o que chega primeiro é o título – antes até que o poema em si tenha começado –, o que encontramos no título, nesse ou em qualquer outro, é que ele também chega tarde, e é posterior a uma série de outros elementos: o nome do autor, que se sabe que é alguém que escreve poemas (embora componha também outros tipos de textos e obras, incluindo performances musicais e de dança); o fato de que o título aparece dentro de um livro de poemas, ao lado de textos que parecem poemas (mas não sempre, e nem todos); nosso conhecimento de outros poemas; nossa compreensão da ideia mesma de poema, incluindo a diferença entre verso e prosa, diferença que afeta desde o início a experiência de leitura (sua velocidade, suas formas de atenção, sua avaliação das estranhezas do texto). Nesse caso, há um início que não anuncia ou explica a que veio, dispensando qualquer gesto introdutório; o poema parece cair sobre nós, vindo de algum lugar que não sabemos qual é. Se com outros tipos de texto costuma ser mais fácil encontrar uma resposta para a pergunta a respeito de sua motivação, o poema, escreve Jean-Luc Nancy, “é uma máquina destinada a suscitar a interrogação: por que será que isso foi escrito?”. Enquanto outros textos parecem responder a uma demanda, o esforço do poema é justamente por suscitar a pergunta por sua razão de ser (NANCY; LALUCQ, 2021, p. 122). Por qual razão isso terá sido escrito, então, mas também: qual o sentido desse texto não querer me dizer, como começo de conversa, numa introdução ou um prefácio de algum tipo, a sua razão?

É verdade que a forma do título lembra uma afirmação, ainda que estranha e imprecisa, e complicada pela dupla negação. A frase parece dizer respeito a um peixe, e à possibilidade de que ele segure as mãos de outros – peixes ou não-peixes, não sabemos. Fosse indefinido o artigo, e o título “*Um peixe não segura a mão de ninguém*”, entenderíamos que se trata de uma constatação generalizável a respeito da categoria dos peixes: um peixe, qualquer um, em qualquer situação, nunca age assim. Como no título o que identifica o peixe é um artigo definido, o poema de novo remete a um conhecimento prévio. Como parte de um conjunto qualquer, composto também por outros seres, peixes ou não, o peixe, *esse* peixe, não está segurando a mão de outros, ao menos não *neste momento*, pois a construção do título não proíbe que ele venha a fazê-lo no futuro, nem recusa a possibilidade de que já o tenha feito antes. Não é obrigatório que seja assim, mas há ao menos a sugestão, que aumentaria a relevância da afirmação, de que nesse aspecto há um contraste entre o peixe e outros componentes do grupo, esses, sim, de mãos dadas. A tradução nesse caso seria que, à diferença de outros, o *peixe* não segura a mão de ninguém. Com esse conjunto de elementos, que inclui a presença de um animal, o título estabelece certo tom menor para o poema, reforçado pelo aspecto descritivo que insinua se tratar de um relato incontroverso e sem transcendência.

Haverá ao longo do poema pouco a apontar em termos de “linguagem poética”, se pensarmos no que convencionalmente se associa àquilo que pode acontecer com a língua em poemas – embora não apenas neles, o que é um problema teórico importante, como também o é o fato de que o poema pode *não* ter qualquer um dos elementos que costumam ser chamados de poéticos. Nesse poema, praticamente não haverá rimas, assonâncias ou aliterações. O que há, e é imediatamente evidente para a leitora, é a distribuição dos versos em pares, pequenas unidades que vão organizar as frases do começo ao fim do poema, ao longo de mais de duas páginas, nas duas edições. O arranjo dos versos numa série de dísticos é a lei aparentemente arbitrária que o poema estabelece para si, princípio encontrado também em poucos poemas do autor, e que aqui vai ser obedecido até o final, sem exceção; serão dois versos por estrofe, nem mais, nem menos: 2 + 2 + 2..., até chegar a 52. Para manter a fidelidade à regra, procedimentos de diferentes tipos serão utilizados, incluindo o corte de frases e até de palavras, definindo para os versos uma extensão semelhante, mas não idêntica.

A arbitrariedade da lei que organiza o poema – por que dois versos e não três? – atravessará o texto de várias maneiras, incluindo, como já sugerido, na pergunta sobre o que decreta que isso é um poema, e não outra coisa. Embora a lógica da construção lembre o acúmulo e a soma, o que a sequência produz, mais do que uma simples expansão, é a

desestabilização da ideia de que há um princípio ou uma essência imutável capaz de definir os limites do conjunto, um princípio que garantiria o pertencimento das partes ao todo que é o grupo, como se vê na seguinte sequência, na qual os limites se desfazem para logo em seguida se recompor em outros termos: “São três bocas silenciosas. Três silêncios de ouro./ Quatro, com o do peixe. Que está com a boca aberta. Cinco, com// o do homem que fez a fotografia.” Após o alargamento, passando do três ao quatro ao cinco, volta-se à unidade mínima, em movimento de contração, que, por sua vez, também será provisório, desestabilizando qualquer equilíbrio: “O peixe, decerto porque está morto, não segura a mão de/ ninguém. Dos homens, o menor de todos é o único que escreverá// um dia”.

“O quarto é um peixe”: como o título, o primeiro verso do poema também vai enfocar o peixe, apontado como o quarto de uma série ainda desconhecida, uma ocorrência dentro de uma sequência cuja composição e natureza ignoramos. Desde suas primeiras palavras, o poema está preocupado com esse elemento estranho no grupo, aquele que, embora nomeado antes que os outros, e o único presente no título, é definido no começo como o último da série, o quarto de quatro. Efetivamente, logo aprenderemos também que, nesse agrupamento em que o peixe foi incluído, só ele é um peixe, enquanto os outros três “não são peixes. São homens”.

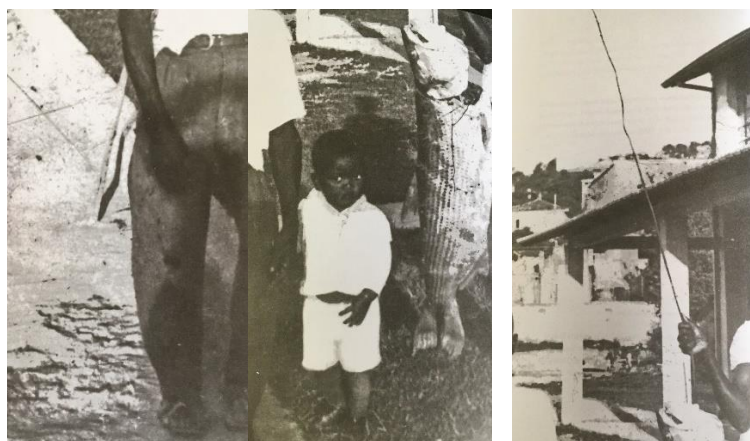
Que os outros não são peixes, mas homens, é algo que “se vê”, assegura o segundo verso, retomando a frase interrompida no final do primeiro. Quem é o sujeito desse olhar – olhar que é capaz de confirmar o pertencimento dos três (mas não dos quatro) à humanidade – ainda não há como saber, até porque nem sabemos bem o que está sendo visto (é uma cena com três homens, após uma pescaria, diante de uma testemunha qualquer?; por que isso seria assunto para um poema?). Tudo parece indicar, já nesse início, que se trata de uma investigação dos regimes de visibilidade, das condições que definem o visível e o invisível, da relação entre o visível e o dizível, da gramática que rege as relações entre o poder e a exibição.

A pergunta que se impõe é: se são quatro, mas um não é humano, que tipo de conjunto eles compõem? Qual categoria daria conta de nomear os quatro? O poema não responde, recusando-se a nomear o grupo e preservando para a questão a forma aberta da interrogação. A omissão deliberada chamava a atenção desde o início, onde o poema escolheu uma construção incomum para anunciar que “O quarto é um peixe”. É como se, quando o poema (ou o poeta) chegou, o grupo já estivesse formado; é como se o gesto de delimitação e formação do grupo fosse anterior ao poema, e como se, na sua recusa a nomear o grupo, ou a repetir o nome atribuído a

ele, o poema revelasse seu incômodo com a operação prévia de demarcação.

Já para a pergunta sobre o motivo da centralidade da visão haverá uma resposta na segunda estrofe, que menciona uma fotografia. É numa fotografia, então, que “se vê” que três são homens, o pertencimento à humanidade identificado com naturalidade, à primeira vista (premissa que o poema apresenta aqui para interrogar depois). Também nessa estrofe começamos a entender o sentido do artigo definido: é “o peixe” porque é *esse* peixe, o da foto, que está sendo apontado. Antes do poema, então, houve uma foto, e o assunto dos versos será, não a cena, propriamente, mas a fotografia. O tema é o que o poema vai fazer com essa foto, ou, de maneira mais ampla, o que pode um poema diante de uma foto, e como se desenrola o embate entre os dois.

Em *Modelos vivos*, um dos livros em que “O peixe não segura a mão de ninguém” foi publicado, há, ao longo do livro, o que parecem ser fragmentos de uma foto, espalhados pelas páginas do volume (no livro posterior, *Pesado demais para a ventania*, desaparece a fotografia). São oito fotos, ou recortes de fotos, cobrindo páginas inteiras de diferentes seções do livro, algumas retratando um menino e um peixe, além de partes dos corpos de dois homens. A serialidade, que imaginamos ausente da fotografia, mas não do cinema (paixão do pai em “Álbum de família”), é recuperada pelo poeta através dessa estrutura sequencial, o livro revelando pouco a pouco diferentes partes da foto, como a narrativa em série vai revelando aos poucos diferentes aspectos de uma história.



Fotografias reproduzidas no livro *Modelos vivos*. (ALEIXO, 2010, p. 2, p. 6, p. 154)

Será possível confirmar que se tratava mesmo de uma única foto, da qual os oito fragmentos foram recortados, apenas na última página do livro, depois do posfácio de José Maria Cançado, depois da página com a descrição das técnicas visuais utilizadas no livro, depois da nota biográfica

e, o mais importante, *depois do poema*.³ O poder que viria da anterioridade da foto é subvertido pela estrutura do livro, que recorta, desloca, descreve e comenta a imagem de tal forma que, quando finalmente chegarmos a ela, ressoará na fotografia tudo aquilo que já lemos, como se fosse ela uma legenda para o poema, e não o contrário, como se ela fosse um efeito do poema.

O que vai se delineando aos poucos nessas primeiras estrofes é que o alvo do poema é a violência da gramática visual que tornou possível uma fotografia como essa, o regime de visibilidade que gerou a foto. É relevante, nesse sentido, que não sejam quatro, como inicialmente se disse, as personagens do poema, mas cinco: além do peixe e dos três homens, o poema aludirá a alguém que, ainda que não apareça na fotografia (ou não plenamente), tem um papel decisivo na sua constituição. Foi esse outro – “um homem”, esclarece o poema – que capturou o peixe, é ele quem agora segura a câmera fotográfica, lançando sua sombra sobre os fotografados, detalhe que a fotografia também registrará. A pergunta pela identidade dos quatro seres captados pela imagem, questão que parecia metafísica, com isso é deslocada, destacando seu aspecto necessariamente relacional. À pergunta sobre o critério ou lei que teria definido que os quatro participantes pertenciam a um mesmo conjunto, conjunto no qual o peixe seria um entre quatro, responde-se agora que o grupo foi inventado pelo olhar de outro homem, auxiliado pela prótese que é a câmera fotográfica.

Se o poema dissera que era evidente que, dos quatro, três eram homens, ligando o dizível à aparência, a obviedade é abalada pela necessidade mesma de verbalizar e confirmar aquilo que seria auto-evidente e incontestável. São homens, isso é inegável – é isso o que foi preciso afirmar, como se o poema antecipasse a dúvida. De algum lugar surgira um rumor a insinuar que, apesar das evidências, alguém duvidou da humanidade dos três, suscitando a necessidade de o poema assegurar que eles são, efetivamente, homens, e que isso devia estar claro para todos desde sempre. Incrementando o estranhamento que começa a caracterizar a descrição da cena, aclara-se que nenhum desses três homens foi “pescado// pelos demais”. Mais uma vez, o fato de que é necessário fornecer o esclarecimento supõe em alguma medida a possibilidade de seu contrário: que homens – esses ou outros – são pescados por outros homens.

Assim, despontando atrás da sombra lançada pelo fotógrafo, surgindo por trás do corpo que segura a câmera, os versos dão forma poética a uma perspectiva que vai tensionar a taxonomia de que depende o mundo constituído pelo olhar da câmera. Ao destacar a “a sombra que repousa para sempre” sobre aqueles que estão na fotografia, o poema

³ Reiterando o desejo materializado no livro, neste ensaio a exibição da foto também será adiada, acontecendo apenas após a leitura do poema.

nomeia a presença silenciosa do fotógrafo, que é parte da cena mesmo quando se coloca fora dela. Essa sombra, protestará o poeta, “não é minha”, insistindo na diferença e explicitando a existência de um embate. O que é importante aqui é que, após o que parecia ser o encerramento da cena, após o fechamento do círculo, aparece mais um elemento, exigindo a reconceitualização, renomeação e reorganização do conjunto.⁴ Em outras palavras, os quatro seres da foto são vistos pelo fotógrafo, cuja sombra, como seu olhar, atravessa o limite entre o dentro e o fora. O fotógrafo e seu olhar se tornam parte daquilo cuja existência estariam simplesmente registrando de maneira imparcial. Entretanto, o fotógrafo que observava e, com sua sombra, nublava a cena é por sua vez visto, anos mais tarde, por outro, que é o poeta (que talvez tenha sido o menino), que também será, uma vez escrito o poema, lido por outros. Não se trata de uma cronologia: primeiro um, depois o outro, finalmente mais um. Cada cena já está atravessada e assombrada pela outra, a qual, por sua vez, está presente e ausente na cena “original”. O fotógrafo, com sua sombra, com seu desejo, é parte da foto, como “sombra que repousa para sempre” sobre os fotografados. Nós, leitoras e leitores, também estamos desde sempre lá, no poema que surgiu e foi redigido tendo em vista nossa existência.

Se a fotografia fora o desejo de cristalização na imagem de um momento triunfal, secando no negativo o sangue capturado, o poema, com sua pulsão narrativa, transborda os limites estritos da moldura e apresenta com seus relatos especulações sobre o antes e o depois da captura. Isso acontece primeiro com os acenos a todos aqueles que não estão na foto. Como em “Álbum de família”, aqui também se trata de reconhecer uma genealogia, tanto na nomeação dos antepassados ausentes – os homens da foto “também eram filhos. De pais que não apareciam na// fotografia” – quanto na indicação de uma herdeira excluída da cena – “Mesmo não/aparecendo na fotografia, a irmã do menino era filha do que// segurava o peixe”. (No final do poema aparecerá a mãe, numa intervenção decisiva, à qual ainda chegaremos.)

O foco do poema volta a ser o peixe, impelindo-nos a pensá-lo com mais atenção: seu tamanho, seu peso, sua temperatura, seu cheiro, sua boca aberta, seus olhos e sua solidão, dado o lugar de exceção que ocupa dentro do conjunto. O que dizer do fato de que o olhar do poeta, ao se deparar com a foto, encontrando ou reencontrando aquela cena, se fixa justamente no peixe, aquele de quem, ainda que seja o único com a boca aberta, dificilmente se diria que tem um “lugar de fala”? “O peixe está morto”, lemos na terceira estrofe, e “Não compreende/ que foi fotografado”. Contudo, já no verso seguinte a morte, que parecia certa, é colocada em

⁴ Posso apenas mencionar isso aqui, até como expressão do desejo de voltar ao tema, mas seria possível desenvolver, a partir desse ponto, a questão, crucial para a teoria literária e para a filosofia política, da relação entre a parte e o todo.

questão: o peixe “*parece estar*” morto. Na mesma linha, mais adiante, a referência será não ao peixe morto, mas a um “peixe *dado* como morto”. A morte passa de fato natural, que precisaria apenas ser confirmado pelo olhar, dada a evidência empírica, a acontecimento social controverso, dependente da interpretação. De repente, há ambivalência, pois é possível que exista diferença entre a aparência e a realidade do peixe, e de repente ressalta-se que alguém precisou declarar que o peixe estava morto. A crítica à certeza quanto à morte do peixe é significativa, e o poema voltará a ela em alguns trechos decisivos, inclusive nos versos finais. Em questão está a diferença entre morte social e morte física, distinção que permite que um ser senciente, ainda vivo, seja dado como morto. É nesse quadro que se tornaria aceitável que ele fosse exposto como troféu mesmo sem sua morte física, gerando a disputa, da qual o poema vai participar, a respeito da natureza dessa morte.

Uma construção frasal incomum – o peixe é “dado como morto, porque ostentado como um// troféu e suspenso por um anzol” – permite até que se entenda que há uma relação de causalidade entre ser exibido como um troféu e ser considerado morto (e não uma relação de interdependência, no sentido de que só é ostentado como troféu aquele que *já está* morto). Que o ser senciente seja exibido a um público, apresentado como prova de poder e dominação, funciona como um atestado de óbito, criando a sua morte. Trata-se de um rito social conhecido, com convenções já familiares: após a pescaria bem-sucedida, segura-se o cadáver, o pescador de frente para a câmera, com um sorriso triunfal. No caso dessa foto, há uma dissonância em relação à gramática normativa cujo sentido se entenderá só depois: aqui ninguém sorri.

A narração feita pelo poema também vai se interessar pela história do peixe *após* a foto, uma história que vai indicar a existência de mais uma cisão dentro da categoria dos humanos. Aqueles que posam ao lado do peixe, que à primeira vista poderíamos imaginar que ostentavam o peixe como um troféu, na verdade não irão se alimentar dele. Estão lá como figurantes, sem consumir o ritual de dominação, o que será feito apenas “por// alguém que não aparece na fotografia. E por sua família”, a do homem que detém a câmera e o poder. Já “A família do pai que segurava// o peixe não comeu nem a mais minúscula lasca do peixe”, nem uma mínima porção do alimento. Do outro homem, aquele que dá sua mão ao menino, pouco se sabe, e o poema desconhece inclusive se ele tinha filhas ou filhos; contudo, quanto a esse aspecto o poema diz ter certeza: “A família/ do outro homem, se é certo que ele tinha uma, tampouco provou// do peixe”. A razão não é dita, mas podemos imaginá-la, pois diz respeito mais uma vez aos critérios para a separação dos humanos. Ao introduzir uma diferença que aponta para hierarquias dentro da categoria do humano, o poema problematiza aquilo que antes parecia sugerir: afinal,

quem é troféu de quem? Quem segura e quem é segurado nessa cena? Os contornos do conjunto voltam a se desenhar, desta vez com os três, ainda que homens, como o fotógrafo, situados ao lado do peixe, capturados e exibidos como ele.

Os versos ainda vão sugerir outra possível ligação entre a morte e o peixe. O peixe é de novo incluído num conjunto criado pelo poema, que é agora a reunião de seres de cujas bocas “não escorrem nem sorrisos// nem palavras”, grupo que é nesse momento composto por cinco, e não quatro. Dos cinco, um segura o peixe, outro segura a câmera, e dois se dão as mãos, enquanto o peixe, o peixe “não segura a mão de/ ninguém”. Para explicar essa circunstância, o poema diz que não o faz “decerto porque está morto”. Não é a natureza do peixe o que o impede de segurar a mão de outro, por mais que seja um lugar comum a alusão à mão como definidora da especificidade humana. Além da mão, é habitual na tradição humanista a referência ao domínio da escrita como um critério seguro para o estabelecimento da distinção entre humanos e inumanos. Inicialmente, o poema parece concordar, afirmando, um pouco adiante, que “Peixes não escre-/vem.” Temos, aparentemente, um critério capaz de traçar a linha precisa que demarca a fronteira entre humanos e peixes, talvez até entre animais humanos e animais não-humanos: aqueles escrevem, esses não (embora nem isso se sustente, como se sabe). Entretanto, o poema continua, observando que “A maioria dos homens também não” escrevem, complicando a excepcionalidade humana. Nessa nova aproximação à questão do número, o que se coloca em relevo é o aspecto complexo e sinuoso de qualquer processo que busca definir o que é representativo e exemplar. A escrita, atividade apresentada como definidora da humanidade, condição para a diferenciação inequívoca entre humanos e não-humanos, é algo que, como se reconhece em seguida, a maioria das pessoas não faz. Efetivamente, de todos que aparecem na foto, só o menino escreverá sobre a cena, situada agora num “tempo longínquo em que se posava para fotografias/ com um peixe morto suspenso por um anzol” (ainda veremos que é duvidoso que tenha ocorrido de fato o abandono ou a superação desse tempo em que a exposição da morte era um ritual aceitável).

Além da escrita, outra atividade será identificada como exclusiva aos homens, mas também será limitada a alguns deles. A referência é, neste caso, à subcategoria de “homens que pescam peixes para exibi-los como/ troféus”. Note-se que, segundo o verso, o objetivo da pesca é desde o início o espetáculo. Se a atividade torna aquele que participam dela mais ou menos humanos, mais ou menos representativos e exemplares da humanidade, é uma questão importante, com consequências de muitos tipos, ecoando a pergunta formulada em outro texto de Aleixo: “Humanos

que matam humanos são inumanos, desumanos, humanos-feras ou apenas demasiado humanos?” (ALEIXO, 2018, p. 190).

Em meio à reflexão sobre a escrita, volta a hipótese de que há semelhanças entre o gesto de alguém que segura um peixe e o de quem segura uma câmera: “Alguns homens escrevem// sobre peixes e homens que pescam peixes para exibi-los como/ troféus. Uma fotografia é uma forma de pescar pessoas, pensa o// menino.” No outro polo, no outro extremo da vara ou da câmera, há uma analogia possível entre as situações do peixe, pescado, morto e exposto, e os homens, capturados pela máquina fotográfica. (Quem decidiu tomar a foto? Quem recomendou aquele lugar, aquela pose? Por que ninguém sorri?) “Numa fotografia”, observa o poema, “todos parecem mortos.”, em associação entre fotografar (pessoas) e pescar (peixes) feita pelo menino, como esclarece o poema, embora não esteja claro quando isso teria ocorrido – se durante o próprio episódio, de que o menino participa como objeto do fotógrafo, ou depois, ao se lembrar dele. A ambivalência é efeito da peculiar maleabilidade do conceito de *menino*, pois, ao contrário do pertencimento à categoria de peixe, imagina-se que seja possível deixar a infância, deixar de ser criança, sem que isso implique uma mudança na identidade do indivíduo (é possível imaginar um adulto dizendo “eu sou o menino da foto”). Com efeito, no próximo verso a duplicidade do termo será explicitada, pois “menino” será ao mesmo tempo aquilo que se continua a ser e aquilo que não se é mais: “Numa fotografia todos parecem mortos, pensará ainda o/ menino quando já for, não mais um menino, mas o pai de algum// menino ou de alguma menina.”

Se o homem é e não é o menino, e o poema não sente necessidade de decretar aí limites claros, é diferente sua postura em relação à diferença entre os homens e o peixe. Quanto a isso o poema irá se posicionar de maneira enfática, adotando um tom inédito para ele. É de tal ordem a transmutação dos versos nessas quatro estrofes finais, tão dramática sua mudança de tom, que é como se ali entrássemos em outro poema, como se de dentro do poema surgisse outro poema, diferente daquele visto nas primeiras 22 estrofes, que agora precisam ser relidas como uma preparação para esse giro final. Irrompe aí pela primeira vez o pronome da primeira pessoa do singular, com a apresentação de uma negação categórica e categorial que destoa do timbre descritivo, distanciado e neutro da linguagem do poema até então: “Eu não sou um troféu”.⁵

⁵ Onde é possível escutar ecos de “Meu negro”, texto escolhido para fechar a antologia *Pesado demais para a ventania*: “Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos. Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou.” (ALEIXO, 2018, p. 194-5).

Depois de tantos versos detalhando, com cuidado e paciência, as circunstâncias da cena construída pela cerimônia fotográfica, após tanto tempo dedicado aos diferentes personagens – o homem mais novo, o homem mais velho, o peixe, o menino, o homem com a câmera –, eclode uma voz insurgente que reivindica o direito à autodefinição, recusando o lugar que, sem a revolta, lhe seria reservado naquele espetáculo. Trata-se de uma resposta ao olhar e ao dispositivo, invertendo o movimento em curso e definindo como objeto de análise a perspectiva etnográfica que objetifica e congela, remetendo, nessa imagem como em tantas outras, à tradição das artes visuais coloniais. “Não sou um troféu”: é angustiante que a afirmação precise ser feita, explicando tanto o seu volume quanto a necessidade da repetição. No contexto da cena colonialista, a declaração equivale à afirmação da diferença em relação ao animal não-humano, algo que o poema também fará explicitamente, numa frase que conta com a presença inusual de dois artigos simultaneamente: “Eu não sou o/um peixe”. A sobreposição força a interrupção da leitura fluida, exigindo a repetição da frase, mas elimina a possibilidade da dúvida: não sou *esse* peixe, o peixe específico que aparece na foto, mas tampouco sou outro peixe qualquer; isso porque não sou nem peixe, nem troféu (pelo menos quando um for associado ao outro, como é nesse contexto). Dos outros dois homens que aparecem na foto também se dirá, nessas estrofes derradeiras, que não são peixes, ou melhor, em fórmula mais nuançada, e mais aterrorizante: “nunca// serão totalmente peixes”. Em outras palavras, ainda que venha a acontecer de eles serem dados como peixes, ainda que eles venham a ser capturados, por câmera ou anzol, ainda que venham a ser vítimas da violência que os identifica como matáveis – protesta agora esse *eu* que tomou conta do poema –, nem nesses casos terão se tornado “totalmente peixes”, asseverando a inevitabilidade do fracasso da empresa que tenta reduzir pessoas ao inumano. Evitar que os dois homens e o menino sejam vistos como “peixes”, definidos aqui como aqueles que são exibidos como troféus, será a principal tarefa a que se dedicará o poema, parte agora de uma espécie de motim poético.⁶

Até aqui não houve, nesta minha leitura, menção ao modo como opera no poema o gênero masculino, esse substituto metonímico da humanidade na linguagem patriarcal. No poema a questão não é simples, inclusive porque também ela, como todo o resto, precisaria ser pensada tendo em vista o modo como a negação da paternidade aos escravizados é parte fundamental da violência objetificadora de sociedades escravocratas. Os personagens do episódio são todos homens, com exceção do peixe, mas é de “homens” que se fala também quando se quer apontar para uma

⁶ Para outro motim na poesia brasileira contemporânea, ver “Motim”, de Edimilson de Almeida Pereira, poema que observa que “A espera, quando se trama,/ é faca/ espessa” (2019, p.32).

categoria maior, além do poema e da cena, como se esses representassem também a humanidade (lemos que “A maioria dos homens” não escreve, que “Alguns homens escrevem sobre peixes e homens que pescam peixes para exibi-los como troféus”). Entretanto, a inflexão que se dá nas estrofes decisivas, que aqui está sendo chamada de insurgência da voz poética, coincide com a incorporação ao poema de figura nova, a da mãe, antes ausente, como ausente esteve também do “Álbum de família”. Nos últimos versos, a mãe, figura importante em outros poemas do autor, se torna a destinatária implícita do texto, agora transformado numa súplica:

[...] À mãe dos
filhos peixes, minha mãe, aprendi que só devo pedir, agora,
quando

já não sou o menor de todos, o seguinte benefício: que peixe
morto algum se pareça comigo quando a morte vier me pescar.
(ALEIXO, 2010, p. 149)

O que é preciso pedir a quem possa vir a cuidar dele após a morte (sua mãe, mas também Iemanjá, que sabe o que significa ter filhos peixes) é que se impeça que ele seja exibido como um troféu, como um peixe duplamente capturado, pelo anzol e pela câmera. Se existe o risco de ser dado como peixe, antes ou depois da morte, isto é, se está dada a possibilidade da morte social para a pessoa negra na sociedade racista, é ainda possível se insurgir contra a exibição que busca anular a diferença entre ele – menino e homem – e um peixe, contra sua classificação como “totalmente peixe”. O poema termina com esse pedido, à espera de uma resposta da mãe, que ocupa agora lugar análogo ao nosso, como leitoras e leitores do poema.

Entre as respostas que precisariam ser dadas pela leitura do poema está a elaboração de alguma hipótese interpretativa para a seguinte dissonância: isso que se diz que não se faz a humanos, isso que é visto como tão condenável que se cogita chamar seus praticantes de “desumanos”, foi e é feito a humanos neste país. A estrutura social brasileira é um instituto em que a possibilidade que o poema deseja evitar existe e se repetiu ao longo da história, tendo ocorrido com mulheres e homens que foram expostos e vendidos, como se fossem troféus, mercadorias. Nesse contexto, é preciso não só pensar e confrontar a violência antinegro e as variadas formas de violação que caracterizam o país, antes e depois da escravidão legal, mas a história do *registro* e *representação* dessa violência, isto é, a história da exibição e circulação dessa violência no mercado de imagens, como parte da construção de um imaginário que inventa e naturaliza a hierarquia que justifica a violência (ser exibido no espetáculo do poder é a autorização para ser dado como morto). A questão é entender não só as

práticas de tortura existentes desde o período colonial, mas a razão de serem exibidas em praça pública e amplamente divulgadas; entender não apenas os linchamentos, mas a existência de fotos de linchamentos que circulavam como cartões postais.

Antes, assim como hoje, o aspecto crucial para entender a violência contra escravizados e a violência antinegro nas Américas é precisamente esse caráter público. Seu sentido sempre esteve vinculado à visibilidade, pois o que a violência comunica em primeiro lugar é a confirmação da disponibilidade de certos corpos para a violência, que será infligida com impunidade. Os incidentes recentes de assassinatos de pessoas negras no Brasil e nos Estados Unidos que se tornaram emblemáticos para movimentos sociais antirracistas não só foram gravados, mas, na maioria dos casos, ocorreram com o conhecimento de que estavam sendo filmados. O policial que em Minneapolis pressiona o pescoço de George Floyd com seu joelho durante nove minutos e 29 segundos sabe que está sendo filmado. Chega a olhar para uma das câmeras dos celulares que registram o episódio, sem que isso o faça hesitar ou querer ocultar o modo como está asfixiando um homem que, enquanto pode, suplicou por sua vida e chamou pela mãe. Aqueles que espancaram João Alberto Silveira Freitas no estacionamento de um supermercado em Porto Alegre até ele morrer sabem que estão sendo filmados e que há mais de uma testemunha ali. Quem deixou Miguel Otávio Santana da Silva sozinho no elevador do prédio residencial de Recife sabia que lá dentro havia câmeras de monitoramento.

Não é, então, que esses atos de violência aconteçam *fora* do espaço público, não é que se acredite que é necessário escondê-los da sociedade. O seu cenário é a rua, o estacionamento de um supermercado, o elevador de um edifício residencial. A sugestão aqui não é que violência, tortura e morte não aconteçam também em porões, becos e camburões, mas que a visibilidade e a transparência não são um impedimento à prática da violência. Mesmo nos episódios que ocorrem em lugares menos acessíveis, normalmente ainda haverá um elemento de exibição, as agressões acontecendo quase sempre diante de testemunhas, para as quais o espetáculo é realizado, em convite à sua cumplicidade e, eventualmente, à sua participação. Ao permanecer impune, mesmo quando inexistem dúvidas quanto aos fatos, mesmo quando existe o registro da violência, a morte física vem a confirmar o fato anterior, que era a morte social. Por isso é necessário que ela aconteça justamente *como espetáculo público*, pois só assim comprovará e reforçará um regime que inclui a convivência. (Nos Estados Unidos, durante sua longa história de violência antinegro, era comum que linchamentos acontecessem à beira de ferrovias, deixando depois os corpos à vista dos passageiros dos trens.) É nesse contexto que o poema se torna um espaço discursivo para o confronto, deslocando e

relendo práticas tradicionais de captura e registro de pessoas negras. Daí advêm também a importância da pergunta sobre quem, um dia, escreverá sobre a cena, e a razão de a fotografia aparecer no livro apenas depois de um poema ter sido escrito contra ela.



Fotografia reproduzida no livro *Modelos vivos*. (ALEIXO, 2010, p. 159)



Em 2007, Ricardo Aleixo publicou uma versão do texto que depois seria publicado como o poema “O peixe não segura a mão de ninguém”. Nessa ocasião, o texto, num único parágrafo ainda em prosa, mas já com o título que depois identificaria o poema, era identificado como “não-ficção” (ALEIXO, 2007, s.p.). Ainda que se considere que a cena retratada tenha ocorrido, ainda que se imagine que ela seja parte da história de vida do autor – nos dois textos, lê-se que “Um dos quatro na fotografia *talvez* seja eu” (grifo meu) –, o sentido referencial da cena e da foto não é simples. Segundo outro texto não ficcional, uma entrevista do autor concedida a Luciany Aparecida Alves Santos em 2014 (2015, p. 210), o que há de não ficção na foto, ou seja, sua “verdade”, é, estranhamente, justamente o elemento ficcional. Ao falar de seu amor pela foto, lembrando que na imagem ele está próximo do pai, Aleixo adverte que ambos estão ali “numa situação ficcional, que é meu pai segurando um peixe. Meu pai, que não era um pescador, ele segurando um peixe enorme. Tem lá sua ironia, porque na nossa casa entrava pouquíssimo peixe” (p. 210). Trata-se, de

uma foto montada que põe em [xeque] o caráter de registro daquela fotografia. O que é que ela registra? Ela registra muito seguramente a encenação de uma relação de classe e raça. Um homem de classe média dono de uma máquina fotográfica, sócio de um clube, de classe média, que pede ao funcionário do clube para figurar [na] foto segurando um peixe, e ainda traz [o] amigo desse homem negro que também é negro e o filhinho desse homem. Então estamos ali naquela foto um pouco como [...] os homens e mulheres escravizados que aparecem no Debret, no Rugendas, [em] toda a iconografia sobre a escravidão no Brasil, no fotógrafo Marc Ferrez. Eu vejo essa foto um pouco como a simulação dessa situação em que quem fotografa registra a própria performance de dominação. (p. 210)

O escritor descreve então como compreende o poema que viria a escrever em resposta a essa performance de dominação: “o texto é a tentativa de uma performance de escapar, é a tentativa de escapar de uma situação de aprisionamento imagético e portanto ideológico. Quem é que tem direito à produção de imagens?”. Ao escrever, havia sido movido pelo desejo de “produzir uma contraideologia de corrosão da ideologia que sustenta a montagem daquela foto” (p. 210).

A foto, então, tem seu sentido aparente confrontado pela recuperação das circunstâncias da montagem da cena (e também pelo afeto que, apesar de tudo, é associado a ela). Ao ganhar forma no poema, que expõe essas circunstâncias, definindo-as como seu objeto de análise, sua

lógica é denunciada. Se a fotografia é em algum sentido “documento”, o poema e a entrevista sugerem que o que está documentado ali, o que a leitura precisa ver e examinar, é a gramática visual dessa performance de dominação, que o autor remete diretamente às convenções imagéticas da cultura escravocrata, dos retratos de cenas com escravizados montadas por Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas em seus quadros do século XIX às fotografias de Marc Ferrez no final desse século. De celebração de um triunfo e apresentação dos troféus conquistados, que incluíam peixe e homens, a cena passa a ser, através da “perversão” realizada pela intromissão do poema, o relato de como “se deu essa derrota”, como diz Aleixo (p. 211). Se essas fotografias e quadros foram desde o início “atos perversos”, como propõe o autor, ele, em sua própria perversão, busca “outras versões possíveis, outras perversões possíveis” para eles (p. 210), que incluam até o reconhecimento do amor entre as pessoas retratadas (algo impossível entre objetos).

O referente da foto e do poema não desaparece, nem é anulado o *status* de evidência ou documento que a imagem possa ter. Entretanto, sugere-se que qualquer sentido para a foto é produzido também durante sua interpretação, da qual nem se pode dizer que seja simplesmente *posterior* ao acontecimento. A “ficção” já estava lá na “origem” – na cena primeira – e, se houve algo que a fotografia documentou, foi essa tentativa de moldar a interpretação do episódio. Se a questão for pensada em diálogo com a narratologia clássica, para a qual é fundamental a pergunta *qual a relação entre o evento e a narrativa?*, ou, em outra versão, *o que veio antes, o evento ou a representação?*, fica evidente aqui que no “original” já há uma proposta de sentido, já está presente o desejo de suscitar uma interpretação específica, antecipando o olhar do espectador e intérprete e buscando moldá-lo através da montagem da cena. Em outras palavras, o “evento” já é uma tentativa de narração, e o “conteúdo” do acontecimento já é a busca de uma forma específica para a representação. A suposta anterioridade do evento é desestabilizada porque o evento original que seria registrado já estava cindido, e já imaginava, no momento mesmo em que acontecia, a narração futura. Ao tomar a fotografia, o dono da câmera quis sugerir que estava apenas registrando um evento anterior e externo, que no entanto havia sido preparado por ele apenas para figurar na fotografia, como o poema irá relatar. O que a câmera busca capturar é um original que está, desde sempre, em fuga, desde sempre transbordando, e isso já no instante em que o dedo do dono da câmera dispara. Para Jean-Luc Nancy, em texto sobre outro poema feito a partir de uma fotografia (o poema de Virginie Lalucq sobre a foto de Fortino Sámano tomada instantes antes de seu fuzilamento durante a Revolução Mexicana), “o original de uma fotografia é esse clique de captura e fuga simultâneas”, ambas dobradas em si pela imagem (NANCY; LALUCQ, 2012, p. 160). O poema de Aleixo volta a

desdobrar essa imagem, destacando, em sua leitura, a tentativa de captura, mas também a fuga.



Dado esse quadro, no qual determinados tipos de corpo são expostos, antes ou depois da morte, como troféus, não é incomum que se proponha como solução o alargamento da categoria do humano, incluindo aqueles que teriam sido excluídos dela. Nesse sentido, a rapidez defensiva com que se responde afirmativamente à pergunta incômoda feita por Ricardo Aleixo – “Negros são humanos?” (2018, p. 190) – indica a crença de que o pertencimento à categoria do humano seria uma garantia, um passo indispensável e seguro em direção à extinção da violência racista e da violação dos corpos negros. É compreensível que seja assim, e que o humanismo seja visto como uma solução, justamente porque predomina em muitos espaços a convicção de que a negação da humanidade do outro é uma condição necessária para que ele seja violentado e que a violência extrema é praticada *apenas* contra o não-humano.

Como no poema “O peixe não segura a mão de ninguém”, o que se encontra na obra de Aleixo é algo mais complexo, numa reflexão inquieta e dolorosa a respeito do funcionamento da categoria do humano em culturas racistas. Haveria um extenso trabalho de análise a ser feito de todas as referências ao humano nos muitos poemas do autor que se debruçam sobre a questão; esse, por exemplo, das orelhas do livro *Modelos vivos*: “tem que ter palavra para ser humano/ tem que ser humano para ter palavra” (2010). Já “Um ano entre os humanos” traz título que lembra memórias etnográficas, mas com a peculiaridade de definir como objeto do estudo não o “selvagem”, mas o civilizado e seu olhar. “Você já sabe que pode, mediante exercícios diários, e sob condições especiais, tornar-se mais humano?” – começa o texto para, em seguida, ir acumulando perguntas intempestivas: “O que faz de um humano, humano?”; “Negros são humanos?”; “Você acredita em humanos?”; “Acha que um ciborgue digno desse nome conseguiria viver mais de um ano entre os humanos?”; “Humanos que matam humanos são inumanos, desumanos, humanos-feras ou apenas demasiado humanos?”; e, finalmente, na última linha, “Você é humano?” (2018, p. 190-1). Em “Meu negro”, o texto publicado logo após “Um ano entre os humanos” na antologia *Pesado demais para a ventania*, observa-se que “Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem” (p. 194).

Nesses múltiplos relatos etnográficos invertidos, a comunidade exótica, da qual se retorna após uma estada por um tempo determinado para finalmente narrar e traduzir para os pares o que se observou, é a humanidade. Ao delimitar o período passado “entre os humanos”, o

enunciador sugere não só a *sua* exterioridade em relação aos humanos, mas também a dos leitores do texto, aqueles que poderão se interessar pelas descobertas do viajante. Lembrando os experimentos da antropologia dos modernos de Bruno Latour (cf. 2019), trata-se de uma etnografia do olhar e da câmera, não dos fotografados, uma etnografia do humanismo, essa forma de pensar que admite um termo como “humanização” e, portanto, a ideia de hierarquizações entre humanos. Como se vê, a pergunta é não só quem é considerado humano e quem não é, mas também: Quem é mais humano? Quem é humano faz mais tempo? Quem é recém-chegado à humanidade?

O que se depreende desses exames do humanismo não é bem que o humano é uma categoria estável e segura. Também não é que o humano será um refúgio ou garantia contra a violência. Para continuar com essa reflexão, passo agora à leitura de três textos de três autoras diferentes, três questionamentos paralelos da hipótese humanista, que podem nos ajudar a compreender o equívoco que afirma que a exclusão da humanidade é necessária para a prática da violência e que, conseqüentemente, a inclusão no humano seria uma forma de impedir a violência descomedida. Em seguida, antes de terminar, esboço uma tentativa de explicação para a persistência dessas crenças.

Primeiro, um texto escrito em 1992 pela crítica cultural e ensaísta jamaicana Sylvia Wynter, em reação à absolvição dos policiais que espancaram Rodney King em Los Angeles. Lembrando René Girard, a autora argumenta que a partir dos anos 1960 a expectativa fora que determinado grupo social – jovens negros – pagasse os “custos sacrificiais” necessários para o melhoramento das condições sociais de outros setores da sociedade, partindo do pressuposto de que essas condições não poderiam estar disponíveis para toda a população (cf. WYNTER, 1994). Para justificar a escolha sacrificial, era necessário afirmar, ainda que de maneira ambivalente, tensa e oportunista, a *humanidade* daqueles cujos direitos eram negados, até para que o espetáculo público de violência pudesse ser apresentado como uma forma de punição, funcionando como ameaça às vítimas (e prêmio para os demais). Só pode haver punição, lembra Wynter, com algum grau de reconhecimento da agência, vontade e consciência dos sujeitos envolvidos. Além disso, a ideia de que a violência antinegro era uma resposta a comportamentos dos próprios negros era necessária para convencer não-negros de seu merecimento, quando esses eram poupados da violência. Por fim, que recursos e direitos não estivessem disponíveis para todos, e que fosse evidente que era assim, estimularia o sentimento de alívio entre aqueles a quem eram concedidos direitos básicos, começando pelo direito à vida.

A definição da negritude como categoria desviante e deslizando *dentro* da taxonomia humana era nesse sentido uma condição

imprescindível para o funcionamento do ecossistema racista (WYNTER, 1994, p. 45). Mais do que a ideia de que alguns estão categoricamente excluídos do humano, era fundamental para a manutenção da estrutura social *a crença na possibilidade da inclusão e do melhoramento*, isto é, a crença na “humanização”. O propósito não era exatamente a separação essencialista e definitiva entre incluídos e excluídos, entre o interno e o externo, mas a localização diferenciada de grupos heterogêneos dentro de uma estrutura hierarquizada que se supunha fluida. Seu princípio organizador era a hierarquia e a forma de sua classificação a linearidade teleológica, isto é, a lógica classificatória das categorias raciais. O “ranqueamento genético” estudado por Wynter determina que cada posição esteja fundamentada numa pré-seleção ostensiva de graus superiores e inferiores de valor biológico. Corpos e seres são situados em diferentes posições dentro de uma classificação complexa que contém a promessa (não a possibilidade) de mudança, de forma que o binarismo dentro/fora pouco acrescenta à capacidade analítica.

Nada disso impede, evidentemente, que o racismo se reproduza, e é justamente esse o ponto: a celebração abstrata do humano é capaz de conviver com a violência contra alguns grupos específicos de humanos. Faz-se necessária então uma visão nuançada do pensamento racista que seja capaz inclusive de reconhecer a existência de um humanismo antinegro e racista. Disso resulta também que a afirmação da generalidade do humano não resolverá o problema que precisa ser enfrentado, uma vez que “negro” já está implícito na categoria “humano”, como parte de sua lógica classificatória. Recuperando Frantz Fanon, Wynter propõe enfim que a oposição estruturante nesse imaginário não é branco/não-branco, mas homem/não-branco.

Perceber a existência de ranqueamentos étnico-raciais tampouco precisa impedir que se reconheça que a antinegitude opera como uma espécie de grau zero da violência classificatória. Entre o grau mais alto de humanidade e o grau mais baixo, continua Wynter, estão situadas (e buscam se situar) as “categorias intermediárias”, seu valor relativo mudando de acordo com a proximidade a um ou outro polo (1994, p. 45). Colocando em outros termos, enquanto o princípio organizador da ordem feudal europeia era o absolutismo de seu arcabouço e de suas divisões, aos quais se atribuía uma origem divina, o princípio organizador do humanismo liberal e moderno é o evolucionismo, manifestado nas categorias hierarquizantes de classe e raça (p. 53). A ideia de melhoramento e a afirmação da disponibilidade da humanização são componentes essenciais dessa ordem, e não gestos críticos a ela.^{VII}

^{VII} Para um estudo de como algumas dessas categorias hierarquizantes são utilizadas pela crítica literária brasileira, ver os trabalhos recentes de Anita Martins Rodrigues de Moraes,



No livro *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiblack World*, a crítica Zakiyyah Iman Jackson, ao recuperar a história da produção do humano em diferentes disciplinas, como a Biologia, a Antropologia, o Direito e a Filosofia, não vai encontrar na categoria exatamente, ou sempre, a *exclusão* da negritude e a *negação* da humanidade de pessoas negras (cf. JACKSON, 2020). Em vez disso, descobre um processo complexo e contraditório em que a violência antinegro pôde se apoiar tanto na desumanização quanto na humanização, dependendo da situação. A criação da figura política do escravo nas Américas exigiu, em muitas circunstâncias, a abjeção e criminalização da humanidade do escravizado, precisando para tanto de sua humanização hierarquizada, pois só humanos podem ser criminalizados. Também aqui a proposta é que aquilo que precisa ser entendido e criticado é mais intrincado que uma simples exclusão, que se resolveria com a inclusão, inclusive porque o humano não é uma categoria simples, unitária e homogênea, mas uma noção já racializada e graduada.

Estruturas binárias como “humanização versus desumanização” e “humano versus animal” são insuficientes para entender um regime biopolítico que desenvolve tecnologias de humanização a fim de reconfigurar a negritude como abjeta animalidade humana e estende o reconhecimento humano como parte de um esforço por rebaixar a negritude a “o animal dentro da forma humana”. Isso não quer dizer que as expressões e práticas da antinegitude nunca excluam radicalmente os negros da categoria “humano”; em vez disso, a questão é que a inclusão não fornece uma solução confiável visto que, em geral, os negros foram incluídos na (e, pode-se até dizer, dominados pela) “humanidade universal” – mas como a encarnação de dimensões abjetas da humanidade com as quais “o humano” parece estar fundamentalmente e eternamente em guerra. Assim, pessoas negras não têm abrigo, seja quando convidadas a entrar em ou quando trancadas para fora do “humano”. (JACKSON, 2020, p. 17)

Como pessoas negras têm seus direitos negados e são vítimas de violência tanto quando são excluídas como quando são incluídas, o que é preciso é uma transformação na forma de pensar as diferenças entre os seres, e não apenas a extensão do reconhecimento humano em sua concepção normativa a todos. Não é o caso então de afirmar que

especialmente os textos sobre a noção de humanização em Antonio Candido (MORAES, 2016 e 2017, além do manuscrito inédito *Contornos humanos: Primitivos, rústicos e civilizados em Antonio Candido*). Também seria possível revisitar aqui a bibliografia que pensou a relação entre melhoramento, humanização e sala de aula. O ensino existe para nos tornar mais humanos? – é uma antiga questão pedagógica. Terá que ficar para outra ocasião, ou para outras pessoas.

desumanizar é ruim, enquanto humanizar seria bom, pois o que precisa ser estudado e criticado é a própria ética e política da humanização.



Por último, o ensaio “Humanism: A Critique”, da filósofa Kate Manne (2016), sobre convergências entre humanismo e misoginia. No artigo, ao estudar episódios de misoginia homicida, a autora observa que nesses casos *não* havia sido necessário primeiro negar a humanidade das vítimas para que só depois fosse praticada violência contra elas. A dinâmica parece na verdade mais próxima do movimento contrário: era ao perceberem que mulheres eram como eles, com vontades, desejos e agência, que os agressores, indignados, atacavam.

A reivindicação humanista da extensão da humanidade ao outro aqui seria impotente, pois o problema do misógino é justamente com o poder que ele considera que as mulheres já possuem, isto é, com o fato de que elas *também* são humanas. Enquanto isso, o paradigma humanista pressupõe que é raro que seres humanos maltratem e violentem seus pares, precisando, para que isso aconteça, de uma história convincente e intrincada como é a narrativa da desumanização (p. 407). Em críticas humanistas à injustiça, que colocam sujeitos privilegiados no centro do debate, por vezes parece que

a tarefa na luta para acabar com a opressão seria simplesmente abrir os braços e abraçar a humanidade, ou talvez simplesmente a senciência, do resto de nós. Essa imagem situa o agente (supostamente relevante) dentro do mundo, mas se esquece de toda a estrutura vertical que o mundo contém – isto é, de todos os bastiões de privilégio que precisariam ser desmantelados para alcançar a justiça social. (p. 406)

Não surpreende que essas fortalezas sejam defendidas energicamente e que muitos estejam investidos em sua preservação, fazendo uso da noção de meritocracia ou da afirmação da neutralidade da visão de mundo dominante. É inclusive essa perspectiva que permitirá que o desmonte de estruturas e práticas que sustentam privilégios seja vivido como uma injustiça para os privilegiados (p. 406-7), explicando o *backlash* que frequentemente ocorre *após* o fortalecimento de grupos subalternos, como ocorre com o ressurgimento energizado de ideários e práticas machistas, racistas e homofóbicas. “Por que”, pergunta Manne um pouco desconcertada, “se imagina que o reconhecimento da humanidade de membros de classes sociais subordinadas – no sentido de reconhecer sua capacidade para a excelência humana – seria visto como uma notícia

uniformemente boa para membros de grupos até então dominantes?” (p. 406).

A reflexão de Manne apresenta um desafio para alguns hábitos comuns ao pensamento humanista. Ela constata que vítimas muitas vezes são vistas como humanas nos textos de seus agressores misóginos, e que é o reconhecimento dessa agência – que recusa abordagens indesejadas, por exemplo – que leva à agressão. Nesse contexto, deixa de ser eficaz a posição que sustenta que bastaria reconhecermos que os outros são basicamente como “nós” (desejam as mesmas coisas, têm as mesmas necessidades, etc.) para que tudo se resolvesse. Além disso, passa a parecer duvidoso o pressuposto de que esse “nós” seria bondoso.

A categoria analítica necessária para entender a misoginia, sugere Manne, não é o inumano, mas um conjunto heterogêneo que inclui a inimiga, a rival, a usurpadora, a traidora, a insubordinada (o sujeito menor que se insurge contra sua posição no campo) e a ingrata (acusação fundamental para entender o imaginário misógino, dada a expectativa da doação da mulher ao homem). Em contraste, a violência que atinge animais ou não-humanos é engendrada apelando a outra classe de imagens e justificativas, com os alvos vistos como caça ou ameaça (p. 404). Além disso, pensando nos objetivos de ofensas bestializantes, Manne observa que essas

depreciações dificilmente seriam consideradas apropriadas caso se tratasse de fato de animais não-humanos, que não poderiam compreender o insulto, nem seriam reprimidos de modo eficaz ao verem seu *status* como não-humanos corretamente identificado. Isso requereria compreensão humana, sem falar de um *status* humano incipiente do qual ser rebaixado. Não há vergonha em ser chamado de rato se você de fato é um. (p. 412)



Uma possível explicação para a atração gerada pela hipótese humanista, que chegou a se tornar um pilar do nosso senso comum, é o aspecto autocongratatório do movimento discursivo condescendente que afirma que o outro *também é humano*.^{VIII} O resultado desse gesto será sempre um projeto expansionista e teleológico: é preciso estender o imaginário humanista a quem (ainda) não o tem. Outro motivo para a ubiquidade da fantasia é o poder retórico e político da afirmação da própria generalidade, que, dada sua obviedade neutra, até dispensaria justificativas. (Quem seria contrário à humanização?) Tampouco há

^{VIII} Na versão desse argumento que aparece nos estudos literários, especialmente quando esses se veem diante de produções culturais marginais (literatura periférica, práticas discursivas indígenas, formas de oralidade, etc.), a sugestão é que essas práticas *também são literatura*.

necessidade de autocrítica, o problema estando resolvido já na origem; a própria formulação da hipótese humanista *já seria a solução*. A falta estaria sempre em sua ausência, nunca nela mesma.

As considerações de Wynter, Jackson e Manne glosadas rapidamente aqui exigem, junto às perguntas incômodas que aparecem nos poemas de Ricardo Aleixo, que o pensamento humanista saia em busca de soluções que não estão já contidas nele, sugerindo que o humanismo pode não ser a solução para os impasses que ele gerou. A categoria do humano e a afirmação da generalidade da humanidade não têm como acabar com as formas variadas de opressão que enfrentamos, porque é parte fundamental do conceito de humano sua diferença em relação a grupos subalternos. Numa formulação sintética (e terrível) do impasse, sugerida por Frank Wilderson no livro *Afropessimism*, o contrário de negro é humano (e não branco) (cf. WILDERSON, 2020). A inflexão provocada por gestos como esses é decisiva. Com ela, já não faz sentido dizer que um dia todos seremos humanos, sem distinção de raça, gênero, classe ou sexualidade, como não se sustenta a designação do humano como horizonte político. Na própria ideia de humano, afinal, já estão presentes o escravo, o negro, a mulher e o selvagem, e uma sombra repousa para sempre sobre ela.

Referências bibliográficas

ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisália, 2010.

ALEIXO, Ricardo. “O peixe não segura a mão de ninguém”. *Jaguadarte: posse de Ricardo Aleixo*. Belo Horizonte, 28 out. 2007. Disponível em <http://jaguadarte.blogspot.com/2007/10/no-fico.html>.

ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Todavia, 2018.

GUHA, Ranajit. “The Prose of Counter-insurgency”. In: GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri (orgs.). *Selected Subaltern Studies*. Delhi: Oxford University Press, 1988, p. 45-86.

JACKSON, Zakiyyah Iman. *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiracist World*. Nova York: New York University Press, 2020.

LATOUR, Bruno. *Investigação sobre os modos de existência: uma antropologia dos modernos*. Tradução de Alexandre Agabiti Fernandez. Petrópolis: Vozes, 2019.

MANNE, Kate. “Humanism: A Critique.” *Social Theory and Practice*. Charlottesville, v. 42, n. 2, p. 389-415, 2016.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. “A função da literatura nos trópicos: notas sobre as premissas evolucionistas de Antonio Candido”. *Cerrados*. Brasília, DF, n. 45, ano 26, p. 41-54, 2017.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. “Notas sobre humanos e animais em Antonio Candido”. *Rivista Letterature d’America*. Roma, v. 160, p. 71-92, 2016.

NANCY, Jean-Luc; LALUCQ, Virginie. *Fortino Sámano: (Les débordements du poème/ The Overflowing of the Poem)*. Tradução de Sylvain Gallais e Cynthia Hogue. Richmond: Omnidawn, 2012.

PATTERSON, Orlando. *Escravidão e morte social: um estudo comparativo*. Tradução de Fábio Duarte Joly. São Paulo: Edusp, 2008.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia + (Antologia 1985-2019)*. São Paulo: 34, 2019.

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. *Modelos vivos: poesia e performance de Ricardo Aleixo (em) um exercício crítico de literatura contemporânea*. Tese de Doutorado. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2015.

WILDERSON III, Frank B. *Afropessimism*. Nova York: Liveright, 2020.

WYNTER, Sylvia. “No Humans Involved: An Open Letter to My Colleagues”. *Forum NHI: Knowledge for the 21st Century*. [S.l.], v. 1, n. 1, p. 42-70, 1994.

Marcos Natali possui mestrado e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Chicago. É professor livre-docente de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo e publicou os livros *A literatura em questão: Sobre a responsabilidade da instituição literária* (Ed. UNICAMP, 2020) e *A política da nostalgia: Um estudo das formas do passado* (Nankin, 2006) e artigos sobre Roberto Bolaño, Jacques Derrida, José María Arguedas, Mario Bellatin, Marília Garcia, Ana Martins Marques e o racismo em Monteiro Lobato, além do capítulo sobre a América Latina na *Cambridge History of Postcolonial Literature*. Com Marcos Siscar, organizou o volume *Margens da democracia: a literatura e a questão da diferença* (Ed. UNICAMP / Edusp, 2015). Contato: mpnatali@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4609-5431>

BALEIAS E IMAGINÁRIOS: RUÍNA, RASGO E REPARAÇÃO EM TRÊS POEMAS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p226-238>

Diana Junkes^I

RESUMO

Este artigo analisa, comparativamente, a construção e elaboração de uma mesma imagem, a baleia, em três poemas distintos, a saber: “Totem”, de Ruy Proença, do livro *Visão do térreo*, de 2007; “respiramos como as baleias”, de Prisca Agustoni, e “um enorme rabo de baleia” (2013), de Alice Sant’Anna. Para que as reflexões dirijam sua lupa para os versos e ao que eles nos trazem como forma e conteúdo, manifesto e manifestação estética, interioridade e exterioridade, realidade e imaginário, serão apresentadas reflexões sobre cada um dos poemas e, ao final, como um bordado, rasura, rasgo e reparação talvez digam mais sobre nós e sobre a poesia que nos habita, esta baleia imensa, ora totem ora asfixia, ora liberdade.

ABSTRACT

*This article analyzes, comparatively, the construction and elaboration of the same image, the whale, in three different poems. The first poem is “Totem”, by Ruy Proença, from the book *Visão do Térreo*, from 2007. The second poem is by Prisca Agustoni and refers to the context of the pandemic. The third is by Alice Sant’Anna, “a huge whale’s tail”, published in *Rabo de Baleia*, 2013. The proposal is to read the poems so that reflections can direct their magnifying glass to the verses and to what they bring us as form and content, aesthetic manifesto and manifestation, interiority and exteriority, reality and imagination. Reflections on each of the poems will be presented and, in the end, like an embroidery, erasure, tearing, and repair, perhaps they will say more about us and about the poetry that inhabits us, this immense whale, sometimes totem, sometimes asphyxiation, sometimes freedom.*

PALAVRAS-CHAVE:

Imaginário; Poesia;
Resistência; Utopia; Baleia.

KEYWORDS

Imaginary; Poetry; Resistance;
Utopia; Whale.

^I Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil.

P

primeiro tempo: ruína

Em “Totem”, poema de Ruy Proença (*Visão do Têrreo*, Editora 34, 2007), a apreensão do objeto estético irrompe na amenidade do dia azul da praia, corrompendo as harmonias, os equilíbrios ao invadir de chofre a paisagem, o caminho à beira-mar, forçando a visão de todos em direção a si, como a criatura que aparece ao final de *La dolce vita*, de Fellini, olhos abertos ao nada, instaurando um pensamento paisagem, nos termos de Michell Collot, em que a paisagem provoca o pensamento e o pensamento se desdobra com paisagem, de tal modo que a “paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade” (COLLOT, 2013, p. 15). Desse modo, da baleia do poema é possível apreender toda uma forma de vida, de olhar e de estar na e com a paisagem que emana do sujeito lírico observador da cena. Em outras palavras, a baleia encena um corte – como ruína converte-se em objeto estético (SCOTT, 2019).

Totem

Uma baleia morta sobre a areia
muda o centro de gravidade
de um dia azul de cartão-postal.

As ondas perguntam e perguntam
Por que se perdeu.

Apinhados ao longe
os homens só sabem repetir em alvoroço
o que as ondas perguntam.

Um homem se destaca dos demais:

19 metros, 40 toneladas –
brutal incerteza que aflora
abalando o centro de um dia azul.
(PROENÇA, 2007, p. 23).

O poema breve tem estrofes de tamanho irregular. Escrito em versos brancos e livres, quase simula uma notícia de jornal, mas é porque fica suspenso no *quase* que o sentido não se fecha. Não é uma constatação apenas, mas a partir dela, da ruína, o enfrentamento do incontornável,

daquilo que entre o sujeito e o mundo, entre mar e areia torna-se limiar, uma necessária passagem, um atravessamento. Por isso a baleia é Totem. Não o Totem mítico ancestral em torno do qual se reúne uma coletividade (ainda que no poema as ondas e os homens em alvoroço pudessem sugerir esse coletivo), mas como ficcionalização, do mesmo modo que em Freud (ou seja, como um totem que se funda a partir do poema, o que está em jogo é o psiquismo, o sentimento do sujeito em relação ao animal tomado como totem que perturba o dia azul, sua estabilidade, sua paz). Mas aqui, ao contrário do Pai freudiano, que oscila entre o tabu e sua totemização, a baleia se torna um Totem porque talvez seja a chance mínima de salvação do dia azul – transcender a morte pelo totem.

Proponho a divisão do poema em três momentos. O primeiro momento coincide com a primeira estrofe. O segundo é composto pela segunda e terceira estrofes. O terceiro, pela última estrofe. No primeiro momento, a imagem que atravessa o olhar é de tal modo impactante que é sua responsabilidade (a da imagem, a da baleia morta) a mudança de centro da gravidade do dia azul como cartão postal. É bastante interessante avaliar como essa imagem arruína o dia, como se anunciará, por fim, ao final do poema (“Brutal incerteza que aflora/abalando o centro de um dia azul”). De início o que se tem é o sujeito fora do centro de gravidade – sem os pés no chão, ainda que simbolicamente. Como um rito de passagem sentido apenas interiormente, será preciso que essa *gravidade outra*, imposta pela *gravidade da morte* contornem a experiência até chegar a totem.

Uma baleia morta sobre a areia
muda o centro de gravidade
de um dia azul de cartão-postal.

A cena é bem construída, plástica, azul. A baleia é o elemento excêntrico que corrompe a harmonia do cartão-postal. Entre a leveza do dia azul e a fixidez da baleia morta, o centro de gravidade se altera, a baleia “encurva” o *espaçotempo*, recortando a paisagem com seu corpo imenso, imóvel, morto. Mais que invadir o dia azul, invade a perfeição do dia azul de cartão-postal, a melhor e irretocável imagem do equilíbrio, da harmonia, e por que não, do belo. Há um corpo morto, enorme e grotesco a invadir o sublime que azula tudo ao redor, denunciando a fragilidade da vida, a força do acaso, o avesso da ordem.

A baleia, portanto, desorganiza o dia, sob o olhar atento do sujeito lírico que descreve a cena. O *enjambement* entre os versos desta primeira estrofe sugere a própria circularidade do centro de gravidade alterado, mas, mais que isso, acompanhando a rasura que o cadáver traz à cena,

podemos pensar com Agamben de “A Ideia da Prosa” que o *enjambement* corrompe a poesia, instaurando o imponderável; nesse caso, imponderável que a morte inevitavelmente impõe. O *enjambement* não é poesia e nem prosa, instaura, pois, um discurso híbrido, tanto quanto o Totem não é mais o animal morto e nem sua possibilidade de vida, mas algo entre a vida e a morte. Assim enlaçam-se o título do poema, a elaboração da baleia morta, no expediente estético que transporta um verso ao verso seguinte.

Talvez seja por isso que na sequência, nas estrofes dois e três, as ondas entoem uma espécie de nênia, no que são acompanhadas pelos homens, violando o silêncio da própria baleia:

As ondas perguntam e perguntam
por que se perdeu.

Apinhados ao longe
os homens só sabem repetir em alvoroço
o que as ondas perguntam.

Nesta cena funeral, a voz das ondas, em sua eterna repetição, pergunta sobre o destino terminal da baleia. Vale notar o verso “As ondas perguntam e perguntam”, cuja quebra aponta para a ausência de resposta, o branco da página, o silêncio da baleia perdida, encalhada à beira-mar, sobre a areia. Ainda que o questionamento se complete em termos sintáticos, no verso seguinte “por que se perdeu” é a abertura da pergunta que diz do imponderável mencionado logo acima.

As nasais em oNdas perguNtaM simulam o marulho das ondas, sua constância, de modo que para além do poema é possível pensar que as ondas trazem sempre a própria abertura ao que não se alcança e não se nomeia, o desejo, a vida, a morte, a finitude e a infinitude, uma nênia que possa “suturar a angústia”, como aponta em algum momento Didi-Hurberman (2013). Nasalização que prossegue na estrofe seguinte em apiNHados, loNge, homeNs, sabeM, eM, oNdas, perguNtaM. Sim. Não apenas as nasais, mas as aliteraões e vogais longas também compõem a nênia, em tom de lamento, com em “As OndAs [...] ApinhAdOs Ao lOnge/ Os hOmens sÓ sAbem repetir em AlvOrOçO e novamente em As OndAs”.

Visual e auditivo o poema tensiona, por meio desses sentidos ativados pelo sujeito lírico que vê e ouve, a leveza e a imobilidade, também traduzidas pela bela imagem dos homens apinhados ao longe, talvez curiosos, porque se perguntam, em movimento de ir e vir, como as ondas por que a baleia se perdeu, talvez tristes ou ambos, aprofundando ainda mais a ruína desfazendo os azuis:

Um homem se destaca dos demais:

19 metros, 40 toneladas –
brutal incerteza que aflora
abalando o centro de um dia azul.

A descrição do tamanho da baleia, “19 metros, 40 toneladas”, traz novamente à cena o grande mamífero que a câmera-olhar do sujeito lírico flagrou no primeiro verso, afastando-se depois para captar as ondas, os homens apinhados. É como se o olhar tivesse acompanhado todo o entorno para pousar novamente sobre a “brutal incerteza que aflora/ abalando o centro de um dia azul”. No último verso, como nos versos da segunda e terceira estrofes, a nasalização e a assonância remetem ao imponderável mas também ao centro de gravidade abalado pela emergência ex-cêntrica da baleia sobre a areia.

Mas os dois últimos versos trazem algo a mais que a baleia – o mergulho existencial sobre a vida em si e a brutal incerteza com que é ameaçada pela morte, e então tudo se repropõe no dia azul abalado, rasurando as expectativas, a paisagem, qualquer convicção, mesmo a do incomparável dia azul, pois a baleia morta atesta que a aura pode se perder e é por isso que a totemização é fundamental, para que de algum modo, escondida, jacente, permaneça a aura, impregne a tarde. Dito de outro modo, é preciso converter a brutal incerteza que aflora, desvela a morte, a contingência, as ínfimas parcelas de vida disfarçadas sob a areia, no mar, em Totem para que a leveza tenha novas chances no dia azul. Como monumento, a baleia que brutalmente desconfigura a paisagem tem a existência assegurada entre a vida e a morte. O corpo da baleia se torna, assim, sua própria tumba e, nesse sentido, o sujeito lírico precisa ultrapassar, imaginariamente, a cisão que se abre diante dele no que o olha no que vê, de tal modo que o corpo perde sua evidência e o vazio que dentro dele habita perde “seu poder inquietante de morte”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40).

Uma das forças do poema reside, a meu ver, no que Jean-Luc Nancy (2008) chamaria de acesso ao sentido, um acesso que se faz no difícil, daí a resistência da poesia. O poema não “resolve” a conversão do brutal corpo morto por uma morte tão aguda e pungente – o encalhamento do corpo pesado e irremovível na areia. Ao contrário, o título do poema propõe um acesso, entretanto, no corpo do poema, em que, como se disse, a própria corrupção da poesia pelo *enjambement* se coloca no sentido que aponta Agamben:

O enjambement exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito

generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia. (AGAMBEN, 1999, p. 32)

Dessa forma, não só o poema, mas a vida, a tarde, vivem de sua “íntima discórdia” (AGAMBEN, 1999, p. 32). Íntima discórdia que extrapolando o enjambement será contrariada na conversão do homem em baleia na última estrofe. De um lado a rasura entre som e sentido aponta para a indecidibilidade, da morte, do acaso, do encalhamento à beira-mar. De outro, é o homem que encalha, que ao se converter (metamorfosar) em baleia aponta para uma abertura do sentido.

Nada está definido, será preciso atravessá-lo pela leitura e de novo e outra vez, perguntando-se, como o fazem as ondas, por que nos perdemos ou de algum modo por que em algum momento nos convertemos na imensa baleia morta, sob olhares atentos de bandos apinhados e vagas que entoam nênias. Ao fim e ao cabo são tentativas de tradução do fato, como se uma busca incessante por um original fosse rasurando e rasurando a origem – a baleia viva – irrecuperável a não ser por aquilo que, como rastro e resto deixa sob o olhar, na tarde azul de cartão-postal a placidez da ruína, um homem-baleia. Veja acima.

2. Segundo tempo: rasgo

Em “respiramos como as baleias”, de Prisca Agustoni, não se tem mais a ruína no dia azul, mas a asfixia, as pessoas arpoadas, o fundo sombrio a que nos conduz este tempo pandêmico. Se no poema anterior o olhar e a audição eram prevalentes, aqui o sujeito lírico sucumbe pela pele, pelo tato e por meio da propriocepção que o faz saber-se no abismo, escuro, profundo e sem saída. Assim, neste poema a experiência é cindida, rasgada e irreparável, o poema não parte da morte, mas chega a ela. Da ruína ao rasgo aprofunda-se a relação do sujeito lírico com a morte e não só isso, deflagra-se sua morte com dor, arpoado.

respiramos como as baleias
através das guelras do prédio

a cada movimento
é a calma do oceano
que ondula,

as cristas são escamas
que se roçam e se tocam

a cada respiro,
 e enquanto se desfaz a quilha,
 (a cada respiro)
 descemos mais fundo,
 (a cada respiro)
 até o fundo do dia

 (a cada respiro)

 esse oceano preso entre as grelhas,

 (a cada respiro)

 todos arpoados dentro,
 mergulhados
 nas profundezas da noite
 (AGUSTONI, 2020).

Logo no primeiro verso, o poema nos apresenta as baleias e de imediato o símile – nós é que respiramos como elas, mergulhados em edifícios, cujas janelas-guelras garantem a entrada e a saída de ar. Baleia que é cetáceo e é peixe, a quem falta ar e a quem é dado ter guelras. Na fusão humano-baleia, também o prédio se amalgama, tem guelras. O prédio é o grande corpo da baleia mergulhado na cidade, corpo que ondula a cada inspiração e expiração, não mais a baleia-totem do poema de Ruy Proença, mas a baleia concreto, concreta, que, se de início é circundada pela calma e pela ternura do roçar das escamas, depois vai afundando, ferida, “(a cada respiro)”.

respiramos como as baleias
 através das guelras do prédio

 a cada movimento
 é a calma do oceano
 que ondula,

 as cristas são escamas
 que se roçam e se tocam
 a cada respiro

Tudo no poema é fusão. Da baleia ao prédio, do prédio ao oceano, das cristas das ondas às escamas que se tocam e se roçam como se estivéssemos assistindo a um filme de Jodorowsky, em que o sonho e a realidade se confundem a cada respiro. Mas a partir deste ponto, o tom onírico vai sendo penetrado pela força de outras comparações, a calma,

o ar que as guelras absorvem e expulsam passa assumir um tom angustiante, junto com ele a noite que substitui o toque das escamas-cristas. A cada respiro:

descemos mais fundo,
(a cada respiro)
até o fundo do dia

(a cada respiro)

esse oceano preso entre as grelhas,

(a cada respiro)

Como um refrão, ou o intervalo da respiração cada vez mais difícil, o verso agora surge entre parênteses, como se estes fossem aparelhos a garantir a respiração. O corpo vai se aprisionando cada vez mais, e cada vez mais em abismo perde o ar. Note-se o espaçamento dos versos, entre (a cada respiro), circunscrito, espaçado, não mais fechando a estrofe depois das escamas que se roçam e tocam, mas em trajetória descendente até o fim do dia: “descemos mais fundo (a cada respiro)/até o fundo do dia// (a cada respiro). A reiteração de fundo não pode deixar de ser notada aqui, como se um sentimento de vazio, um oco, fosse respaldando o movimento das guelras, nossas guelras, que nos fazem respirar como baleias, que não têm guelras.

Desse modo, entre os peixes com escamas que respiram sob as águas e as baleias, cetáceos de sangue quente, que precisam subir à superfície para respirar e é este o movimento que não são capazes de fazer, tolhidas da possibilidade de vir à tona, aprisionadas nos edifícios, as baleias, nós mesmos, (a cada respiro) perdemos um pouco do ar, em descida agônica, no “oceano preso entre as grelhas”. Mais uma vez a imagem que ultrapassa os limites do real ou que o questiona atua para compor a cena poética até o desfecho:

todos arpoados dentro,
mergulhados
nas profundezas da noite

“Nós” que respirávamos na calmaria agora feridos, arpoados dentro, avançamos em mergulho pela noite, nas profundezas da morte. Esse belo poema desenha com delicadeza e contundência as sombras que atravessamos em meio à covid-19. De repente a casa, as janelas do prédio, as guelras fecham-se em mergulho abissal. O fundo do dia é também o

isolamento a que todos estão sujeitos, diz da impossibilidade do roçar de peles, cristas-escamas.

No solitário mergulho, (a cada respiro) o sujeito – que é sempre coletivo neste poema – dá-se conta da condição de arpoados em que estão todos e todas a seu redor. A baleia aqui não encalha na areia para arruinar o dia azul de cartão-postal, mas arpoada rasga o dia, a noite, em direção ao nada, quando há só grelhas e o fundo do fundo de um oceano-cidade tomado de dor, de perdas e ausências. Este é também um poema sobre o silêncio, mesmo que nada se soubesse sobre o contexto de sua produção e que neste caso é importante para a construção dos sentidos. É um poema sobre o silêncio porque aos poucos as estrofes vão se rarefazendo, os parênteses impõem limites ao dizer, ao ar que entra nos pulmões, até que não haja mais nada a dizer.

Se no primeiro poema o eu-lírico vive a ruína, aqui ele é rasgado pela dor – a ruína viria depois, se o poema continuasse. E é porque vive da dor que não é possível narrar as grelhas do oceano, o fundo do fundo do dia. Então, da perspectiva benjaminiana o poema é sobre a pobreza da experiência e sobre o recolhimento dos sujeitos, arpoados mergulhando na profunda noite da história, condenados ao silenciamento (Benjamin, 1996). Então, aqui, a baleia, mais que imagem ou símbolo, é uma alegoria: “Quando, sob o olhar da melancolia, o objeto se torna alegórico, quando ela lhe retira a vida, ele permanece morto, mas salvo na eternidade, assim se apresenta o objeto [...]. Quer dizer, de agora em diante é totalmente incapaz de irradiar uma significação, um sentido, tem o sentido que o alegorista lhe dá”. (Benjamin, 1986, p.36)

E o que alegoriza a baleia? A morte, ou talvez fosse mais preciso dizer a impossibilidade da vida. Pelo véu com que ela encobre o objeto poema, entrevê-se um modo de estar na cultura diante da barbárie, os corpos devastados, o próprio tempo em que a poeta está mergulhada na poeta.

Terceiro tempo: reparação

Ao contrário dos poemas anteriores em que a baleia se associa à morte, à brutal incerteza, à falta de ar no corpo arpoado, no poema de Alice Sant’Anna publicado em *Rabo de baleia* (Cosac&Naify, 2013), a baleia não é ruína ou rasgo, mas reparação, capaz de refazer fendas, livrar do tédio, conduzir o sujeito lírico para além de si, escapando do cotidiano. Se no poema de Ruy Proença a baleia é estanque, se em Prisca Agustoni, mergulho no abismo sob forte dor, aqui é liberdade, encontro, a possibilidade de outros mundos possíveis que restaure o desejo, a partilha, a própria poesia. Como nos dois poemas anteriores, a circularidade traz a

baleia no início e no final do poema, mesmo que metonimicamente, em Agustoni pelo “arpoados”, que se refere à baleia arpoada, em Proença pelos “19 metros, 40 toneladas”, referindo-se ao tamanho da baleia, e no enorme rabo de baleia em Sant’Anna.

um enorme rabo de baleia

cruzaria a sala nesse momento
sem barulho algum o bicho
afundaria nas tábuas corridas
e sumiria sem que percebêssemos
no sofá a falta de assunto
o que eu queria mas não te conto
era abraçar a baleia mergulhar com ela
sinto um tédio pavoroso desses dias
de água parada acumulando mosquito
apesar da agitação dos dias
da exaustão dos dias
o corpo que chega exausto em casa
com a mão esticada em busca
de um copo d’água
a urgência de seguir para uma terça
ou quarta boia e a vontade
é de abraçar um enorme
rabo de baleia seguir com ela
(SANT’ANNA, 2013).

Neste poema escrito em um único bloco, o corpo é a medida do sonho, um plano arquitetado em silêncio, uma rota de fuga. Aqui não é a baleia que atravessa a vida, a rotina, o isolamento ou o dia azul do cartão-postal, a alegoria da morte, mas o desejo do sujeito lírico que a coloca no cotidiano. Não é uma baleia-símile, mas uma baleia inventada na fantasia, carregada, portanto, da verdade do sujeito, da potencialidade de seu imaginário e, como tal, concebida de modo a reparar o tédio, a desilusão, a sede que a mão em busca do copo d’água não consegue saciar.

um enorme rabo de baleia

cruzaria a sala nesse momento
sem barulho algum o bicho
afundaria nas tábuas corridas
e sumiria sem que percebêssemos
no sofá a falta de assunto

O título do poema “um enorme rabo de baleia” compõe o sentido da leitura, mas sendo título, o intervalo entre ele e o primeiro verso marca o

imaginário que começa a se insinuar, a própria hesitação do sujeito diante da fantasia que vai se delinear logo adiante – uma abertura à contingência, situada entre imaginário e simbólico para, em seguida, completar-se na linguagem da poesia “cruzaria a sala nesse momento”. O rabo de baleia é o próprio desejo, encoberto sob as tábuas corridas ante a falta de diálogo, testemunhada pelo sofá. Se nos poemas anteriores a existência da baleia era incontornável, aqui, é movendo-se em silêncio que entre os vãos penetra, como se fosse feita de sonho:

o que eu queria mas não te conto
era abraçar a baleia mergulhar com ela
sinto um tédio pavoroso desses dias
de água parada acumulando mosquito
apesar da agitação dos dias
da exaustão dos dias

E então vem a interrupção pela voz deste eu-lírico entediado ao extremo: “o que eu queria mas não te conto/era abraçar a baleia mergulhar com ela”. À rotina opressora opõe-se a vontade de abraçar a baleia e mergulhar com ela. Esse ponto é importante porque mais à frente o desejo será seguir com a baleia, em gradação ao que se aponta aqui. As imagens do poema oscilam entre a imobilidade e a agitação típicas de um tempo dromocrático, ou seja, dominado pelo império da velocidade, que se governa pelo imediatismo, pela velocidade e se opõem ao movimento livre da cauda da baleia: “água parada acumulando mosquito”; “agitação dos dias”; “exaustão dos dias”.

Também é importante marcar que esse sonho acalentado secretamente (“o que eu queria mas não te conto”) torna ainda mais potente a vontade de romper com o estado das coisas e rumar com a baleia, ser levado por ela. Vontade de deixar este ao lado de quem a falta de assunto mitiga o aconchego do sofá e mata de sede.

No trecho seguinte a oscilação fica mais evidente – face a uma vida regida pelo trabalho (“o corpo que chega exausto em casa”), pela urgência no âmbito doméstico o que se tem é o tédio, a paralisia, a urgência da fuga, a mão sedenta de afeto, de conversa (lembramos da falta de assunto no sofá):

o corpo que chega exausto em casa
com a mão esticada em busca
de um copo d’água
a urgência de seguir para uma terça
ou quarta boia e a vontade
é de abraçar um enorme
rabo de baleia seguir com ela

A vida é agreste aqui. Não há diálogo e há sede, a água é parada e acumula mosquitos. O corpo exausto. Então a baleia é a metáfora da liberdade, ao mesmo tempo que figurativiza o desejo de liberdade: “abraçar e mergulhar”; “abraçar um enorme rabo de baleia” (que retoma o título) para seguir com ela.

Disse no início desta seção que este era o “tempo” da reparação. O poema é sobre a falta de amor e de afeto, corpos que não se encontram, braços estendidos, “urgência de seguir para uma terça ou quarta boia”. E o que é que repara esta falta senão a baleia? A possibilidade de escape em primeiro lugar, pela via do imaginário, depois o escape pela via do reconhecimento do desejo de fugir – “o que eu queria mas não te conto”. Por fim, o que é reparador é a poesia em si, extrapolando o rabo de baleia e situando na e pela linguagem as possibilidades de sonho, elaboração e criação de meios que tornem viáveis e suportáveis a vida. Mas reparar é também restituir ao sujeito possibilidades de uma existência outra – a reparação não anula o dano, ou a dor e perda, mas pode viabilizar a ressignificação da própria experiência. Evidentemente do ponto de vista social, não há reparação aqui. Ao contrário, o que haverá é a mesma ausência no sofá e a mesma sede no dia seguinte. Transferindo, porém, a crueza da análise social para o que o poema em si traz como constituição de uma outra verdade para o sujeito, a partir da criação, da delicadeza e da multiplicidade – o deslocamento se afirma fortemente e é aí onde antes o vazio latejava que o desejo passará a ocupar lugar preponderante, como resistência, pela poesia. Diz Jean-Luc Nancy:

Aquilo a que chamei aqui a “resistência” da poesia seria em suma a resistência da linguagem à sua própria infinitude (ou indefinidade segundo o valor exato que será dado ao infinito). A resistência à desmedida que a linguagem é por si mesma e por conseguinte uma resistência inscrita na linguagem, mas no seu reverso ou como seu reverso (NANCY, 2008, p. 42).

É preciso dar à falta que nos é constitutiva a ilusão de que a falta é preenchida, até que o desejo se esgote ou se desloque, ou se reacenda. Resistir é preencher faltas. Sem esse jogo de perde-ganha os movimentos e reverberações da alma perdem os acordes, os compassos, o tempo certo de afundar entre as tábuas corridas, abraçar a baleia e seguir com ela, não importa para onde, pois é no seguir que se redescobre que navegar é preciso: sobre o dorso das baleias, no acalanto do seu canto e na persistência lúdica de seus esguichos, ou simplesmente agarrando seu enorme rabo para ir aonde a medida da resistência da poesia puder levar, ao verso, ao ritmo, à “vida e seu ofício”. E esse movimento, não podemos

deixar de colocar aqui, diz também do que seja a poesia. Um jogo de perseguição em que o fim não é a procura do sentido final, mas a compreensão de que o sentido está na travessia da leitura, configurada pela jornada do leitor no périplo do poema, pelo percurso analítico que o caminhante leitor desvela.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. A ideia da prosa. In: *A ideia da Prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 30-34.
- AGUSTONI, Prisca. “como baleias respiramos”. Poemas inéditos [mimeo], 2020-2021.
- BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: *Documentos da cultura, documentos da barbárie*. Organização e seleção de Willi Bolle. Tradução de Bolle et al. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 17-41.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *A resistência da poesia*. Tradução de Bruno Meira. Lisboa, Vendaval, 2002.
- PROENÇA, Ruy. Totem. In: *Visão do térreo*. São Paulo: 34, 2007.
- SANT’ANNA, Alice. “um enorme rabo de baleia”. In: *Rabo de baleia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SCOTT, Diane. *Ruine: invention d’un objet critique*. Paris: Les Praires Ordinaires, 2019.

Diana Junkes é professora na Universidade Federal de São Carlos e bolsista de produtividade do CNPq. Publicou *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos* (crítica literária, EdUnesp, 2013). Contato: dijunkes@ufscar.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5465-8030>

TRADUÇÃO

“MÉTRICA E LIBERDADE” – FRANCO FORTINI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p240-252>

Anderson Gonçalves da Silva (trad.)¹

RESUMO

O ensaio de 1957 é o primeiro de uma longa reflexão do poeta Franco Fortini (1917-1994) a respeito de métrica e ritmo poéticos. Levando em conta as relações entre lírica e sociedade, ele procura caracterizar a nova sensibilidade métrica resultante da convivência entre o sistema métrico tradicional e o verso livre.

ABSTRACT

This essay (1957) by the poet Franco Fortini (1917-1994) is the first of a long reflection on poetic meter and rhythm. Taking in consideration the relationship between lyric poetry and society, he seeks to characterize a new metrical sensibility that is the result of the coexistence of the traditional metrical system and the free verse.

PALAVRAS-CHAVE

Franco Fortini; Métrica; Ritmo; Instituto; Liberdade.

KEYWORDS

Franco Fortini; Metric; Rhythm; Institution; Freedom.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Apresentação

O poeta Franco Fortini (1917-1994) resumia um tipo de intelectual que, hoje, nos parece distante. Ensaísta, tradutor, crítico literário, professor e pensador empenhado em lidar, no calor da hora, controversamente ou não, com os problemas políticos e sociais que afligiam sua época, foi também um *maître à penser* da esquerda italiana na segunda metade do século XX. Nas diferentes modalidades de escrita que exerceu produziu mais de quarenta volumes.

O texto de 1957, aqui traduzido, é só um mindinho da prosa ensaística do poeta. Flagra, entretanto, um primeiro momento de uma reflexão que vai se escalonar ao longo dos anos, culminando em textos como “Metrica e biografia”², conferência proferida em 1980 e que também é título de um poema de 1956, e “Poesia ad alta voce” (1982)³. Num plano geral, trata-se de um ensaio em que se busca “caracterizar a nova sensibilidade métrica, nascida depois da experiência do verso livre”⁴. Um tempo, portanto, em que convivem, estabilizada e variadamente, o sistema métrico tradicional e o verso livre.

Procura apreender, sem se furtar à densidade ínsita à questão, os sentidos de uma proposição-chave: “O metro é um ritmo tornado instituto”. Ou, como ele formulará um ano depois, verrumando a questão: “A ‘alusão’ métrica é uma instituição estilística que se pode supor – relativamente – permanente porque, em certo sentido, o próprio metro é alusão, referimento a algo outro que si mesmo, citação de uma regra”⁵. O metro, portanto, comporta, imanentemente, subentendidos históricos e sociais que são manejados pelo poeta e que podem ser capturados e compreendidos pelo leitor. “Métrica e liberdade” é, em suma, um interessante e fecundo capítulo sobre as relações entre lírica e sociedade.

² Primeiramente publicado nos *Quaderni Piacentini* (n. 2, nuova serie, 1981, p. 105-121). Reeditado em *I confini della poesia*. A cura di L. Lenzini. Roma, Castelvechi, 2015, p. 39-74.

³ *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2003, p. 1562-1578.

⁴ P. Giovannetti & G. Lavezzi. *La metrica italiana contemporanea*. Roma, Carocci, 2010, p. 274. Além deste livro, para uma compreensão do alcance e desenvolvimentos das reflexões de Fortini, remeto ao estudo “‘Metrica è, per definizione, tradizione’. *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*”, também de Paolo Giovannetti (*Dalla poesia in prosa al rap*. Novara, Interlinea, 2008, p. 135-160).

⁵ “*Verso libero e metrica nuova*”, *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2003, p. 799.

Métrica e liberdade⁶

1.

Certamente os problemas de metodologia crítica, que a propósito de métrica não é inútil formular-se, possuem um significado próprio e sério apenas se o interrogante, ou o leitor, for capaz de arriscar-se nas mais prováveis armadilhas das extensões arbitrárias e das analogias verbais. Se, por exemplo, nos for proposto reconduzir o tipo de *autoridade* representado pelo preceito métrico a outras formas de autoridade e de tradição; ou reconduzir aquele de *falso silêncio* gerado pela monotonia da métrica épica àquela que, em nossa sociedade, acreditamos verdadeira e assentada no fundo do rumor ou da aceleração vital... Extensões arbitrárias; mas não tanto que já não tenham sido levadas a cabo, por respeitáveis escolas de psicólogos e de etnólogos, a propósito das origens do canto e da prece, pelo que diz respeito ao cumprimento de um preceito formal; não tanto que, a propósito do tempo métrico da épica e da lírica, Hegel não retome quase ao pé da letra as palavras da *Poética* aristotélica.

2.

Foi notado⁷ que, em confronto com outras literaturas críticas, nós nos encontramos, nos estudos métricos, pouco providos. Seria injusto culpar por isso, como se costuma, o idealismo estético. Mais devido seria dizer que estudos modernos de prosódia requerem, parece-me, uma confluência de disciplinas e uma capacidade sintética que é talvez nossa tarefa promover mais do que fingir possuir. Basta pensar que, por via de regra, quase todos os discursos métricos ou de rítmica começam pela fonação e pelos elementos sonoros, enquanto se esbate no incerto a relação entre palavra falada e escrita, portanto entre os “brancos” tipográficos e os

⁶ Este ensaio, “Metrica e libertà”, foi originalmente publicado em *Ragionamenti*, III, 10-12, maggio-ottobre 1957, p. 267-274. Depois republicado na seção “Parte quarta. Sulla metrica e la traduzione” da coletânea de ensaios *Saggi italiani* (Bari, De Donato, 1974, p. 301-314); há uma segunda edição deste livro (Milano, Garzanti, 1987, p. 325-339). A tradução tomou por base o texto editado na coletânea *Saggi ed epigrammi* (Milano, Mondadori, 2003, p. 783-798) da coleção “I Meridiani”. A publicação desta tradução foi gentilmente permitida por Hanna Gentili, herdeira dos direitos de Franco Fortini. Também agradeço ao professor Luca Lenzini e ao Centro Franco Fortini, na pessoa de seu diretor Niccolò Scaffai, pela intermediação.

⁷ Pier Luigi Contessi, na Introdução a R. Wellek e W. Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, 1956, p. X-XII. Todavia o autor, indicando exatamente as deficiências de nossa metodologia em matéria prosódica, afirma que “as técnicas literárias e as formas retóricas assumiram um saber normativo [...] em consequência à racionalização de certos fenômenos poéticos”. Estou pessoalmente inclinado a ver nessa posição um típico *post hoc propter*. Toca-se decerto no problema de história da linguagem mais do que de história das instituições retóricas. Se as duas coisas não forem uma só.

silêncios, entre signo rítmico ou métrico e signo do signo. Com poucas exceções⁸, os discursos sobre métrica dos poetas contemporâneos parecem dar por resolvido alguns dos mais difíceis problemas de método; coisa tanto mais surpreendente se se pensa em alguns decênios de “poética da palavra” e na ampla influência de um *grand réthoricien* como Valéry. Mas a coisa se explica com uma das contradições do decadentismo, aquela entre extrema atenção aos valores fônicos ou musicais e recusa das regras “objetivas” (isto é, métricas) em favor do impulso rítmico. Acrescente-se, pois, que – ao menos na área franco-italiana e nos últimos trinta anos – a “reavaliação” métrica, quase em regra, estão de acordo com a reação política, como ensina Aragon; outra e não última prova da relação entre métrica e autoridade e da necessidade de melhor considerá-la.

3.

A distinção milenar entre metro e ritmo é um dos pontos delicados e difíceis. Isso entretanto implica uma definição provisória de ritmo⁹. Segundo Tomachévski, representante da escola formalista russa que Wellek e Warren parecem singularmente prezar¹⁰, o metro “deve ser considerado como um esquema abstrato de certas interrelações do verso e o ritmo como a forma real do fenômeno sonoro”; mas isso – acrescenta – não significa que o metro não corresponda a nada de real: “a trama métrica é um fato objetivo”¹¹.

Pareceria, todavia, que o primeiro tivesse o privilégio, por assim dizer, de uma objetividade de primeiro grau, de uma objetividade *natural*. Não raramente, de fato, insiste-se em seu caráter fisiológico, universal, cósmico. Aplicado ou introduzido ou ressaltado no discurso humano, por meio dos componentes sonoros ou da entonação; distinguido pelo tom,

⁸ Veja a interpretação da função da rima em Saba no penetrante ensaio de Giorgio Bàrberi Squarroti em “Saggi di umanesimo Cristiano”, [depois com o título *Appunti in margine allo stile di Saba*, in G. Bàrberi Squarroti, *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1960, p. 123-43].

⁹ As recorrências rítmicas do discurso falado ou escrito (como também o “papel sintático da entonação”, de que fala Bally no conhecido *Traité de stylistique Française*, Genebra, 1951, p. 267 ss.) parecem poder se assimilarem a “signos formadores”, para usar a terminologia de Morris. Por isso é possível supor um sistema de signos, em que cada um deles seja uma forma particular de recorrência. É possível, metodologicamente, tentar uma interpretação sistemática dos sistema de signos rítmicos de que estamos falando, à maneira de inúmeros estudiosos que, com maior ou menor sucesso, tentaram com os fonemas? É um problema que evidentemente se liga àquele apontado na nota 1. Quanto a “ritmo”, incontáveis vezes definido, o tomarei como “recurring alternation, in temporal series of perpetual data, of an element or elements relatively more conspicuous for perception with elements relatively less conspicuous” (J. Craig La Drière in *Dictionary of world literature*, editado por J.T. Shipley, New York, 1953).

¹⁰ Wellek e Warren, *op. cit.*, p. 227

¹¹ Boris Tomachévski, *Ruskoje Stikhoslozhenje. Metrika*. (Versificação russa. Métrica). Petrogrado, 1923, p. 43 ss.

intensidade, timbre e tempo¹², o ritmo, em sua forma mais elementar, tende a enriquecer-se e complicar-se, a complicar enfim o sistema de signos que ele é. Por outro lado, essa sua riqueza e flexibilidade é proposta como momento subjetivo, individual, irrepetível. Ama-se sublinhar¹³ a oposição entre a incomensurabilidade do ritmo e o caráter numérico do metro. Literalmente, já não se sabe onde o ritmo e onde o metro começam...

É então a ver se não se deve suspender a pesquisa das diferenças quantitativas ou físicas em favor de uma diferença qualitativa. O metro aparece como a abstração, o esquema, a forma vazia; toda indagação aproximada do verso jamais encontra o metro (se não, precisamente, como anormalidade inatural) mas sempre e apenas “impulsos rítmicos”. Fala-se frequentemente de “ritmos do discurso comum” que uma “maior regularidade na distribuição dos acentos”¹⁴ aportaria à “prosa rítmica” e, portanto, ao limiar do verso. Assim, imperceptivelmente, e gradativamente, nasceria o metro. Todavia, para poder compreender a função estilística deste último, é-se coagido a supor, *nos mesmos textos considerados* (como veremos), a persistência de uma organização rítmica *junto* com aquela métrica. A meu ver, não é apenas questão de clareza terminológica.

Pode-se dizer em suma que existe toda uma ordem de “comportamentos rítmicos”, os quais, em medida mais ou menos consciente, se colocam como *cumprimento, resposta, testemunho* diante de uma *norma*, ou *costume* ou *imperativo*, interior ou exterior; nos quais parece manifestar-se enfim uma necessidade e não um arbítrio; do “assim se pranteia”¹⁵ da carpideira [*lamentatrice*] lucana às doze formas fixas e aos

¹² Em Wellek e Warren, *op. cit.*, p.225, fala-se de “elementos constitutivos do metro”, estabilizados pela métrica “acústica”, ou seja, pelos oscilógrafos. Na realidade, como resulta da própria crítica que os autores fazem seguir à exposição, trata-se de elementos do ritmo.

¹³ Gillo Dorfles, *Discorso tecnico dele arti*, Pisa, 1952, p. 48 em nota. Mas não conseguirei citar, a propósito disso, texto mais exaustivo para uma interpretação da irregularidade *necessária* à “unidade determinada” para que ela possa ser sentida como regra – e também daqui, acredito, precisará partir para um discurso ulterior – das antigas páginas hegelianas sobre o ritmo, nas *Lições de estética*.

¹⁴ Wellek e Warren, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵ “O esboço de ordem cultural”, a “defesa rudimentar [...] do risco de cair sem compensação na descarga descontrolada dos impulsos” que, segundo E. De Martino, é o lamento fúnebre lucano (ver *Nuovi Argomenti*, n. 12, janeiro-fevereiro de 1955, p. 15-16), fia-se “em um certo número de estereotipias expressivas fixadas pela tradição” destinadas “a pôr ordem no caos”, e estende-se “por versículos inteiros ou completamente por estrofes ou por grupos de estrofes”; e “formam unidade orgânica com o modelo musical”. Estamos, portanto, em presença de uma rigorosa metricidade e heteronomia, prefigurada frequentemente, nos assim chamados “subalternos”, por um cerimonial, ocasião de reflexos condicionados, não muito diferente daquele que suscita o signo “aqui é arte!” para a sociedade culta contemporânea. Há de se notar que De Martino também nos diz que a carpideira, uma vez liberada, com a observância do “assim se pranteia”, do medo da “perda de identidade” pode “também cantar sozinha [...] e voltar a tecer no rigoroso tear dos módulos o desenho de uma dor pessoal”; o que é quase uma rigorosa definição da poesia lírica. *Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt/Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide* [“E se

oitenta e dois tipos de estrofe da *Leys d'Amors*, até a “livre” escolha estilística do poeta contemporâneo. *Essa intenção de observância rítmica a uma norma pode dizer-se metricidade*. Por isso mesmo estende-se aparentemente o campo da metricidade; mas em realidade ele é restringido. É verdade que não ocorre metro sem ritmo, enquanto ocorre ritmo sem metro, o hendecassílabo do falar comum recai sob a ritmicidade, justamente, do falar comum e nada tem a ver com o metro; enquanto se pode falar com razão de metro de um Pavese, mesmo que o verso possa ser reconduzido a uma estrutura “rítmica” e não “métrica” na acepção comum, formal e numérica, dessa palavra.

4.

Normatividade exterior ou interior, foi dito; mas, nesse segundo caso, a autonomia será somente um momento da heteronomia. Ainda que não se queira incomodar aqui o Espírito Objetivo e a liberdade que “recebe forma da necessidade”, pode-se dizer que, numa sociedade e tempo dados, a variedade de ritmos individuais constitui um sistema referencial para a organização dos discursos, falados ou escritos. Esses ritmos organizados, por sua vez, constituem-se em um sistema referencial de segundo grau. O que chamamos de “discurso literário” não é assim, por exemplo, apenas pelas escolhas lexicais e sintáticas que o compõem, mas também pelas escolhas rítmicas, que são, como as outras, e como é óbvio, escolhas estilísticas. Por motivos históricos complexos algumas organizações rítmicas constituem-se como modelos, ou signos, privilegiados, abstratos e ao mesmo tempo reificados. Estes terminam por se tornarem qualificantes para toda uma categoria de expressões (“palavras em rima”, “verso”, no entanto também, mais geralmente “poesia”, com relativas subespécies estróficas etc.). *O metro é um ritmo tornado instituto*.

5.

Por isso foi possível falar¹⁶ em “paradoxo métrico”. A função expressiva do metro é proporcional à sua abstratez, à sua atitude de pôr-se como forma vazia. Por isso é possível supor vã a tentativa de identificar a instrumentalidade “originária” de um metro (dança, canto, magia, música, mímica, cerimonial etc.), ao menos quanto à pesquisa da origem da linguagem. Um metro, a rigor, só é tal quando se tornou uma concha na qual se escuta um ronco impreciso¹⁷. Entre os valores expressivos da

o homem em seu tormento resta mudo,/ Foi dado a mim, por um deus, dizer o que sofro”, Goethe, *Torquato Tasso*, ato 5, cena 5].

¹⁶ Pierre Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Klincksieck, 1953, p. 41.

¹⁷ Os famosos testemunhos dos poetas, como Schiller, por exemplo, sobre a preexistência de desenhos ou “cavidades” musicais ou rítmicas ou métricas em relação aos “conteúdos” verbais,

escolha métrica, esse me parece sobretudo decisivo, esse me parece o “acréscimo” fundamental aos elementos semânticos muito mais relevantes dados pela língua, mais do que a hipotética mimese dos “motos” da alma: o seu ser métrica, o seu introduzir uma ressonância ou intemporal e sagrada (a indefinida “tradição”) ou histórica (a “distância” e ao mesmo tempo a “proximidade” com uma era, ou um grupo de obras, ou autores particulares)¹⁸. Naturalmente, isso tem valia para nós leitores contemporâneos. Enquanto se pode aceitar o testemunho dos séculos e das literaturas mais diversas, que nos diz a escolha dos metros devida não apenas ao seu conteúdo imperativo abstrato, mas à persuasão de uma real funcionalidade sua. Ou antes, a confiança nessa sua funcionalidade objetiva é a melhor prova de sua força imperativa. Contra a tese que afirma a indistinguibilidade da estrutura métrica da composição literária concreta e individuada (se não for para propósitos didáticos), carece afirmar que uma das razões da escolha métrica é propriamente a presunção de sua distinguibilidade como estrutura¹⁹. Dos inumeráveis hendecassílabos e sonetos nasce uma consciência, ou expectativa, ou “cavidade” do hendecassílabo e do soneto; também o chamado verso livre conta com convenções gráficas seculares para sugerir uma *ordem* de pausas e cesuras²⁰.

6.

A esta altura seria possível objetar que assim se arrisca a reduzir a metricidade a uma simples interpretação pseudo-objetiva do ritmo. Longe disso. E de fato nos parece que toda organização semântica intencional, ou – para restringir o campo – toda composição em “versos” ou em “prosa rítmica” contenha em si dois momentos, o abstrato ou formal (e a regularidade do *versus*, do “retorno”, será certamente um indício seu, se

são provavelmente recebidos com muita prudência, reconduzidos a uma fenomenologia do imaginário e a um sutil jogo de “má-fé” que costuma acompanhá-lo.

¹⁸ É o caso da citação ou alusão. Cf. (ainda que necessariamente indireto sobre este ponto) Bally, *op. cit.*, p. 244: *La langue littéraire et l'évocation*.

¹⁹ Quando determinadas escolas poéticas, ou tendências do gosto, parecem querer apagar os traços dos esquemas métricos na *dicção*, sua conservação gráfica é a prova de que se quer estender ao máximo a relação entre esquema métrico e ritmo verbal, não a romper. Na outra ponta opõem-se as prosas métricas inconfessadas.

²⁰ “O soneto, órgão epilaríngico, torna-se para Belli uma técnica da respiração [...], faz o soneto voltar a ser um ‘produto da natureza’, uma concha enrodilhada na qual se ouve murmurar um mar, ou a multidão de uma cidade, que o faz igualmente [...]. Belli amava se dar regras absolutas. E sem dúvida duas delas ele observou em sua poesia [...], aquela relativa à fala franca dos humildes e aquela relativa à forma tradicional do Soneto” (G. Vigolo, *Saggio sul Belli*, Milano, 1952, cap. VI e VII). Basta, por exemplo, que versos, ou também apenas fragmentos de linhas, se reagrupem simulando dois quartetos e dois tercetos para que o “espectro” do soneto se sobreponha à página. Também o inverso, numa impressão que ignore os intervalos estróficos, como nos sonetos de *Finisterre*.

não absoluto, ao menos prevalente) e o do moto interno ou impulso rítmico. Só que, repito, a abstratez ou formalidade provém inteiramente de uma atitude profunda para com a objetividade de certas normas, de uma radical *antiphysis*, não já do “cristalizar-se” de uma “verdade” original. Não existe nenhuma “verdade” rítmica *anterior* à “mentira” métrica.

Cabe então recusar o critério que pretende ver na métrica uma violência organizada pelo ritmo *da linguagem cotidiana*²¹. A imagem da violência organizada e premeditada pode ser eficaz, mas à condição de que o objeto não seja o ritmo da linguagem cotidiana, tanto porque é enquanto linguagem *falada*, mais entonação que ritmo, quanto porque parece impossível não ter presente as outras mediações, representantes daqueles tipos particulares de discursos – exortativos, oratórios, militares, religiosos etc. – que tendem ao “discurso literário”, ou são parte dele. Na ordem dos diferentes planos linguísticos, o discurso literário se distingue propriamente pela heterogeneidade da própria estrutura rítmica, que se, por um lado, tem a ver com a imediatez falada (“papel sintático da entonação”), por outro se organiza segundo fragmentos de metricidade, resíduos de instituições oratórias e *artes dictaminis* (por exemplo, as “cláusulas”). Não se trata aqui das estruturas rítmicas que foram estudadas na prosa de grandes escritores. Mas sim daquele conjunto de estilemas (escolhas estilísticas dissecadas) que constituem os “impulsos rítmicos” de fundo de uma cultura literária e que não chegam, ou até mesmo não chegam, à consciência métrica.

De modo mais simples: *o contraponto fundamental é aquele que se estabelece entre a metricidade de um dado texto e sua própria ritmicidade, vale dizer, a ritmicidade particular do “discurso literário”; que mantém a própria “presença” até mesmo diante do esquema métrico, justamente porque é um dos termos da síntese.*

Sob cada organização métrica está, portanto, uma “sinópia”²² rítmica, não identificável com a mera sonoridade física do verso e menos

²¹ A quem pedisse provas, pode-se dizer que são evidentes apenas ali onde a metricidade parece ter reduzido ao mínimo a sua presença: “Me deito sobre minha bela prima materna Elvira. É bonita mas pérfida. Como em sua casa senhoril (um ano vivi ali sob sua guarda), cheira a rosas e amêndoas amargas. Se no seio, só um momento, me estreitasse! Oh, ao menos, por mim entediada, me batesse! Ao contrário, a mão bonita me aparta, em seguida diz a minha mãe: ‘Educou muito mal o seu filho’” etc. (Saba). Privado do sinal indicador de “versos”, este texto tem seu ritmo, indicado, por exemplo, pela pontuação, pela entonação afetiva (“*un anno v’ero vissuto*”; um ano vivi ali) sugerida pela sintaxe etc. Um ritmo que já está num grau de organização notável: o inciso parentético, a exata correspondência das duas frases exclamativas (“*Se al seno/ solo un momento/ mi stringesse! / O almeno, / da me tediata, / mi picchiasse!*”; Se no seio, / só um momento, / me estreitasse! / Oh, ao menos, / por mim entediada, / me batesse!) o provam: uma prosa literária, mas que não seria assim, caso se quisesse *prosa*. Sua organização em hendecassílabos, a observância a uma série de cadências tradicionais, faz prevalecer um esquema, separa enfaticamente o que estava unido no ritmo precedente. Todavia não o anula. O texto vive daquela tensão, daqueles dois possíveis extremos e também de todas as posições intermediárias.

²² Sinópia é o desenho preparatório, feito no gesso, de um afresco. (N. tr.)

ainda com uma prosa rítmica intencional. Talvez seja possível falar de uma organização sintático-rítmica diferente, e frequentemente longínqua, de uma organização conscientemente prosaica e naturalmente espólio daqueles harmônicos que apenas uma metricidade inteiramente assumida confere à expressão. Dito de outro modo: a organização sintático-rítmica de uma sequência de hendecassílabos do – digamos – *Carmagnola*, quando se abstrai da sua metricidade (precisamente hendecassilábica), não é porém idêntica à organização sintático-rítmica que teria se fosse “prosa”. Não é somente a versificação introduzindo uma organização sintático-rítmica específica; a prova é dada pela persistência desta última quando se renuncia a evidenciar o elemento por excelência métrico, ou seja, a cesura do fim do verso.

7.

Quando Hegel, falando de versificação, afirma que ali o som das palavras deve ser considerado um fim em si mesmo, daí “tornar menos presente a seriedade do conteúdo e mais livres o poeta e o ouvinte”, é impossível não ver conferida à expressão métrica uma função catártica e propriamente ética. Só que já não se trata de tornar menos premente a *seriedade* do conteúdo, mas decerto mais premente; a regularidade métrica abstrata é instrumento de *Verfremdung*²³ [estranhamento], destinada a alterar a confiança na *praticidade* da comunicação²⁴, a projetar esta última numa dimensão objetiva. Métrica é a inautenticidade que sozinha pode fundar o autêntico; é a forma da presença coletiva. *Se a espera rítmica é expectativa da confirmação da identidade psíquica através da repetição* (uma repetição que é moto no tempo e, portanto, superação em cada sucessiva identificação), *a espera métrica é expectativa da confirmação de uma identidade social*. Seria possível dizer que o ritmo está para o metro como *parole* para *langue*; mas na verdade a relação é mais complexa. De fato, o metro (o “paradoxo” métrico) é contraditória e simultaneamente elemento de excepcionalidade, de separação, de “forma abstraente”, mas também presença de racionalidade e de ordem. Sua capacidade de distinguir-se e unir-se continuamente pelo e no sistema de signos que é a linguagem não lhe assinala, no complexo da expressão, nenhum lugar privilegiado, entretanto um lugar particular. Cada elemento da criação poética pode de fato apresentar-se como portador de necessidade abstrata ou dever retórico; mas o metro é um dos menos diretos precisamente porque o

²³ O termo, como se sabe, é de Brecht.

²⁴ Por esta noção e, mais em geral, por toda relação entre estilo e moralidade (“os sistemas reguladores do estilo... constituem as próprias estruturas das emoções culturais de que participam o autor e o público”, p. 435), refiro-me ao livro de G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Milano, 1951, e particularmente aos capítulos VIII e XI da terceira parte, que julgo fecundos de desdobramentos.

sistema rítmico de signos no qual se funda não é o sistema de signos da língua; é então um daqueles nos quais mais intensamente, *lex inhaerens ossibus*, se manifesta uma *vision du monde*, no sentido que Goldmann dá a esse termo.

8.

Porque enfim entre o esquema do verso, o esquema da estrofe, a “forma” literária e o “gênero” é impossível ver outra diferença que aquela entre uma micro e uma macrométrica. A historicização e, portanto, a legitimação dos gêneros literários deve ser levada, creio, até o nível da métrica: a regra da unidade trágica se apresenta com as mesmas características de necessidade da teoria da tragédia ou do trimetro iâmbico... toda a rica variedade métrica, antes, toda a rica variedade de relações entre metro e ritmo, é a um só tempo *indício e instrumento revelador das relações reais, objetivas, entre os homens e entre essa realidade e o poeta*; no limite, as convenções estróficas e as dos gêneros se apresentam tanto ao autor quanto ao leitor como alegorias de outras necessidades. Por exemplo, o que se lê em Aristóteles sobre a versificação no poema épico pode ser aceito, à condição de ver que a música ou tapeçaria de fundo ou pseudo-silêncio produzido pela monotonia do hexâmetro (ou do verso branco, ou da oitava), quando se prolonga além de certo limite, *não é mais* a expressão do esquema métrico (a partir do qual volteia, como sobre uma *barre d'appui*, a variedade rítmica), mas sim, precisamente, um simples baixo contínuo, um “pedal”, de maneira que a metricidade mais verdadeira será vista por um grau ulterior, com retorno de versos-epítetos, retorno de estrofes de esquema sintático particular ou no nível de unidade maior, como a composição lírica individual dentro de uma *suíte* etc.; e o que se lê em Hegel sobre a polimetria da lírica pode ser aceito, à condição de ver que a aparente “liberdade”, ou correspondência dos versos com o moto da alma (que parece fazer coincidir ritmo e metro no verso), pode tender a desaparecer para regenerar a tensão vital, por exemplo, no nível estrófico; de maneira que a lírica moderna no aparente arbítrio da composição revela, ao contrário, tantas numerosas constantes de situações, sintaxes, cadências, planos inclinados, cláusulas etc. a constituir daqui em diante um repertório de *loci* não menos autorizados e “sociais” tanto quanto não foram há duzentos anos as formas da ode, do soneto ou da canção. Ao dizer “alegoria de outras necessidades”, quis dizer algo muito óbvio, e assim é que às vezes cabe justamente à métrica exprimir a essência última de certos conflitos, daí os cinco atos da tragédia clássica francesa serem a forma cerimonial do prolongado suplício do herói, ou martírio das formas e da

etiqueta²⁵, e Fedra não se choca apenas com o destino mas dá com a cabeça, harmoniosamente, pelas paredes do estilo trágico e pelas colunas duplas dos alexandrinos; e não somente com a inapreensibilidade do próprio rosto interior mas com as fugas de perspectiva das cenas, dos tempos, do verso branco, e até contra os desmoronamentos da justaposição dos estilos luta o herói elisabetano.

9.

Portanto apenas se se decide considerar a análise das características métrica (no nível do verso) com os mesmos critérios que empregam para as formas estróficas, para o “gênero” e finalmente para a divisão em partes ou estrutura da obra, tal análise se furtará à acusação de esteticismo deliquesciente e gustativo²⁶. Tudo o que nos foi ensinado por decênios precisa afirmar que, ao menos dentro de certos limites, os nexos rítmico-métricos *não são* assim decisivos e insubstituíveis como um supersticioso formalismo quis nos fazer acreditar; a traduzibilidade da poesia se funda propriamente nesta constatação. É verdade que a duração histórica das estruturas métricas é muito superior àquela das relações tonais do léxico (não por nada, métrica é, por definição, tradição); mas, por outro lado, a relevância do metro diminui com o crescimento de outros elementos, de outras escolhas.

10.

“A organicidade semântica que torna poética a palavra pertence, sim, a esta última, como palavra e signo verbal, mas esta a recebe do pensamento, dos significados superiores de que é veículo” (G. della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, p. 45). E a recebe portanto por meio de uma contextualidade. Quanto menor é a densidade desse contexto, tanto menor será o risco de ser a capacidade de eco da palavra poética e portanto sua força semântica. O “pensamento” a que se voltará será um pensamento externo, um pensamento que não é pensado mas a que se refere, uma passiva área ideológica. Como, no exemplo de G. della Volpe, a frase do

²⁵ Também os suplícios dos hereges e regicidas eram “paixões” de caráter teatral e cerimonial.

²⁶ Recordemos as palavras de Goethe sobre as épocas e indivíduos *improdutivos*, que tanto entram “pelas minúcias da técnica” (*A Eckermann*, 11 de fevereiro de 1831), citadas por Cesare Cases na conclusão de seu estudo sobre os limites da crítica estilística em *Società*, fevereiro-abril de 1955. Haveria contudo de objetar, não em defesa dos degustadores mas em nossa, que a atenção a elementos da obra literária, que uma época qualifica de “técnicas”, indica em verdade que elas talvez estejam deixando de ser tais. Nesse sentido, nada mais indicativo da coincidência não casual, no vintênio entre as duas guerras passadas, entre um pensamento estético que rejeitava como empiria o estudo das “técnicas” literárias e uma literatura militante particularmente atenta, pelo contrário, às “minúcias formais”. Talvez se possa dizer o contrário, hoje, confrontando o formalismo neoaristotélico na crítica e as poéticas correntes.

personagem de Hemingway toma toda sua força do “complexo racional não *casual* de significados que é o mundo hemingwaiano” etc. (*ibid.*)²⁷ assim qualquer composição literária – se não gera por si só uma complexidade rica e autossuficiente – viverá graças aos suportes conferidos pela “ideologia” do tempo, ou seja, graças às contribuições do leitor, persuadido de receber do texto essas leis que ele próprio inadvertidamente lhes confere, enquanto o próprio da grande obra de arte é de ditar ela própria toda uma legislação.

Antes, parece oportuno introduzir aqui a noção de *limiar da (relativa) autonomia semântica*. Do mesmo modo que determinados fenômenos físicos são misturados abstraindo ou reconduzindo a um valor fixo alguns dos componentes, como a temperatura e a pressão, acreditamos que seja possível e útil, abstraindo portanto outras variáveis, buscar individuar quais elementos (o “comprimento” material, por exemplo, a velocidade do processo de *Verfremdung* etc.) intervêm para determinar a relação entre a presença do “pensamento comum” ou “área do consenso semântico espontâneo” (a que necessariamente todo texto literário faz referência inicial) e a área de autorreferência que, a partir de certo limiar, o texto institui entre suas partes, para si mesmo até tornar-se cada vez mais um imperativo legislador.

Um estudo enfim de relações entre “política interna” e “política externa” provavelmente nos daria razão em alguns fenômenos ainda muito controversos; como a dificuldade de identificar a “coerência semântica” na obra dos contemporâneos; a busca de consenso “abusivo” e enganador próprio dos estilemas; a poesia “subalterna” ou “popular” como soberania legislativa insuficiente; a índole cerimonial das linguagens literárias.

Mas não é possível deixar de dizer que à natureza ambígua do metro é confiada muitas vezes (nem sempre) a maior tarefa de mediação, isto é, imediatamente, a evocação de uma regra, portanto de um “pensamento” objetivo, externo, social; a percussão simétrica de um certo número de ársis e tésis cria imediatamente uma área de consenso cultural; mas ao mesmo tempo o efeito de estranhamento, de destruição do interesse, o suporte que oferece à criação da “linguagem convencional” da obra literária, cooperam para afastar esta última do “consenso” primitivo. Nem aqui se conclui sua intervenção: porque quando parece totalmente relaxada, ou subordinada, a tensão entre texto e realidade histórico-cultural preexistente no leitor; e

²⁷ A importância antidecadentista das afirmações de della Volpe está, me parece, no fato de prestar contas a valores poéticos não líricos e *de nenhum modo* reconduzíveis à lírica; aqueles que em outra ocasião chamei de valores poéticos de “situação”: “BRUTUS: (*he sits down. Enter the Ghost of Caesar*) How ill this taper burns!...”. Uma reflexão, por exemplo, sobre essa célebre passagem shakespeariana certamente nos aproximaria das teses de della Volpe; e um homem da época do Manzoni autor trágico se admiraria de nossas incertezas a este respeito. Essa interpretação “situacional” já deveria poder ser traduzida numa leitura diferente da poesia lírica.

quando as dimensões não mais “euclidianas” do universo (por exemplo) dantesco parecem doravante ditar uma nova “física” a todo elemento particular do poema, precisamente então se dá a descoberta de que aqueles *não eram cosmos arbitrários, embora coerentes, da subjetividade mas sim projeções fiéis de uma realidade objetiva (histórico-social) inacessível aos instrumentos do cotidiano.*

11.

Estas notas, pelo patente ecletismo das premissas e pela falta de exemplos e de confirmações por experimento, pretenderam aceitar a servidão comum à maioria dos estudos sobre esses argumentos, isto é, a incerteza terminológica. (“O fato é que os mesmos fundamentos e os mesmos critérios principais da métrica permanecem ainda incertos, entre a incrível soma dos juízos vagos e inexatos e a terminologia confusa e mutável de tratados até mesmo clássicos” (Wellek e Warren, *op. cit.*, p. 220). Contudo é certo que chamar a atenção, plena de boa vontade, para os fatos métricos é o único modo de subtrair-se à nebulosa e ainda corrente sobrevalorização estetizante.

Anderson Gonçalves da Silva é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo. Contato: andergon@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7705-9877>