

Opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 7, número 12

minimais nos
arrecos

enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de Opiniões.

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 7, número 12

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. - n.12 (2018) - São Paulo: FFLCH:USP, 2018.

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869 09981

Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), entidade do Governo Brasileiro.



Opiniões—Revista dos Alunos de Literatura Brasileira é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Comissão editorial

Ana Lúcia Branco (DLCV-USP)
Andréa Jamilly Rodrigues Leitão (DLCV-USP)
Betina Leme (DLCV-USP)
Camila Russo de Almeida Spagnoli (DLCV-USP)
Daniel de Queiroz Nunes (DLCV-USP)
Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)
Geovanina Maniçoba Ferraz (DLCV-USP)
Giovanna Gobbi Alves Araujo (DLCV-USP)
Jéssica Cristina Jardim (DLCV-USP)
Lohanna Machado (DLCV-USP)
Márcia Cristina Fráguas (DLCV-USP)
Marcílio Ribeiro Godoi (DLCV-USP)
Mario Tommaso (DLCV-USP)
Rafael Rodrigues Ferreira (DLCV-USP)
Rafael Cristofer George Tahan Fernandes (DLCV-USP)
Stephanie da Silva Borges (DLCV-USP)
Umberto de Souza Cunha Neto (DLCV-USP)
Vinícius da Cunha Bisterço (DLCV-USP)
Wanderley Corino Nunes Filho (DLCV-USP)

Conselho editorial

Professores do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Moraes, Marcos Roberto Flaminio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum

Convidados para esta edição

Alexandre Guarnieri March Barreto, Caio Augusto Leite, Fabio Weintraub, Jean Pierre Chauvin, Leonardo Chioda, Luana Claro, Marcelo Labes, Marcus Visnadi, Pádua Fernandes, Pedro Fernandes Galé, Tarso de Melo, Verônica Stigger.

Editores responsáveis

Eduardo Marinho da Silva (DLCV-USP)
Rafael Cristofer George Tahan Fernandes (DLCV-USP)
Marcílio Ribeiro Godoi (DLCV-USP)

Projeto gráfico

Cláudio Lima

Diagramação

Débora De Maio

Capa

Débora De Maio a partir de arte de Mário de Andrade

Arte

Marcílio Ribeiro Godoi, Mário de Andrade, Rafael Cristofer George Tahan Fernandes, Stock Photos©

Agradecimentos

Bruna Braga, Instituto de Estudos Brasileiros, Marcos Medeiros, Mônica Kalil, Sacha Zilber Kontic

Contatos

Site: www.revistas.usp.br/opiniaes
Facebook: www.facebook.com/Opiniaes
E-mail: revista.opiniaes@gmail.com

su
má
rio



editorial BRUZUNDANGA

A PALAVRA EM TRÂNSITO:

FRONTEIRAS E LIMIARES NA LITERATURA BRASILEIRA

Eduardo Marinho, Marcílio Godoi e Rafael Tahan

16

dossiê PASÁRGADA

(DOSSIÊ: NOS LIMIARES LÍRICOS)

27

AS PEDRAS E AS CORES.

TRANSFIGURAÇÕES DO NIGREDO E JORNADA CIRCULAR EM EVOCAÇÕES, DE CRUZ E SOUSA

Manuella Miki Souza Araujo

30

ENTRE A PANTERA E O ANJO:

GEIR CAMPOS E A RECEPÇÃO DE RAINER MARIA RILKE NO BRASIL

Sylvia Tamie Anan

50

A FAVELA BOPPIANA: ENTRE A MODORRA E A VIOLÊNCIA

Paulo César de Toledo

63

SAUDAÇÕES I:

UMA ANÁLISE FIGURATIVA DA CULTURA POPULAR NA LÍRICA DE RACHEL DE QUEIROZ

Fernângela Diniz da Silva, Lia Leite Santos, Suzane Gomes

76

DRUMMOND:

UMA POÉTICA ENTRE E POR APORIAS

Elisa Domingues Coelho

90

DIANTE DA IMAGEM, UM POEMA:	104
SOBRE O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	
Lívia de Sá Baião	
JOÃO CABRAL DE MELO NETO:	120
O LIRISMO DE UM "POETA SEM ALMA"	
Robson Deon, Marcos Hidemi de Lima	
DESEJO E CULPA NA POESIA INAUGURAL DE VINICIUS DE MORAES	135
Natasha Juliana Mascarenhas Pereira	
VOLÚPIA DE SER PÁSSARO:	149
O CANTO-RESISTÊNCIA DOS "POEMAS AOS HOMENS DO NOSSO TEMPO", DE HILDA HILST	
Andréa Jamilly Rodrigues Leitão	
A EXPERIÊNCIA DO PRESENTE EM COROLA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO	165
Vinícius de Oliveira Prado	
O OLHAR ANÔMALO:	181
MODOS DE VER E APREENDER O MUNDO NA OBRA DE MANOEL DE BARROS	
Elvio Fernandes Gonçalves Junior	
CRISES, DESEJOS E FORMAS:	193
AS FACES DA RESISTÊNCIA NA POESIA DE MAX MARTINS	
Elizier Araujo Santos, Mayara Ribeiro Guimarães	





debate COCANHA

O CRÍTICO MANUEL BANDEIRA

Jean Pierre Chauvin

209

210

artigos LILLIPUT

226

TRAGÉDIA AO RÉ S DO CHÃO

227

Davi Lopes Villaça

CRÔNICAS SOBRE A 2ª GUERRA MUNDIAL:

236

SÍLVIA DE BITTENCOURT (MAJOY) E O LIRISMO DE SEGUINDO A PRIMAVERA

Rafael da Cruz Ireno

A CONFIGURAÇÃO DA CIDADE NO ROMANCE AS FANTASIAS ELETIVAS,

250

DE CARLOS HENRIQUE SCHROEDER

Luiz Henrique Moreira Soares, Adenize Aparecida Franco

REPRESENTAÇÕES DA LOUCURA FEMININA EM A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS

261

Elane Plácido, Roniê Rodrigues

criação literária i O ALEPH 276

BIOGRAFIA 279

Tarso de Melo

6 POEMAS TRANS 280

Fabio Weintraub

POEMAS 282

Pedro Fernandes Galé

EXCERTO F – UM CORPO INCENDIADO: ESTE 286

Matheus Guménin Barreto

ESTATUTO DO ÍNDIO 289

Pádua Fernandes

OUTRA EMERGÊNCIA 290

Nino Mauro Ferreira Moreira

LIMIAR 291

Alexandre Guarnieri March Barreto

SELEÇÃO DE POEMAS 293

Leonardo Chioda

POEMAS: 298

“CONCEPÇÃO” E “DESENCANTAMENTO”

Douglas Batalha



O AMOR NA OITAVA DIMENSÃO (RELATO)

Gustavo Primo

299

CENA INTERIOR

Luana Claro

300

AUTO-ESTRADA & FERROVIA

Marcelo Labes

301



criação literária ii

MACONDO

303

A PELE

Verônica Stigger

306

O SILÊNCIO NO OVO

Susana Vieira

308

HIPÓTESE DA MÃO

Elvio Fernandes Gonçalves Junior

312

EMBARALHADO

Caio Augusto Leite

314

AS TRÊS LUZES

Gustavo Primo

315



resenhas DOGVILLE

CORPO A CORPO

Marcus Visnadi

SILVA, MÁRIO AUGUSTO MEDEIROS DA. A DESCOBERTA DO INSÓLITO:

LITERATURA NEGRA E LITERATURA PERIFÉRICA NO BRASIL (1960-2000).

RIO DE JANEIRO, AEROPLANO, 2013.

Maurício Silva

318

321

323

**NOS
LIMI
ARES
LIBRICOS**

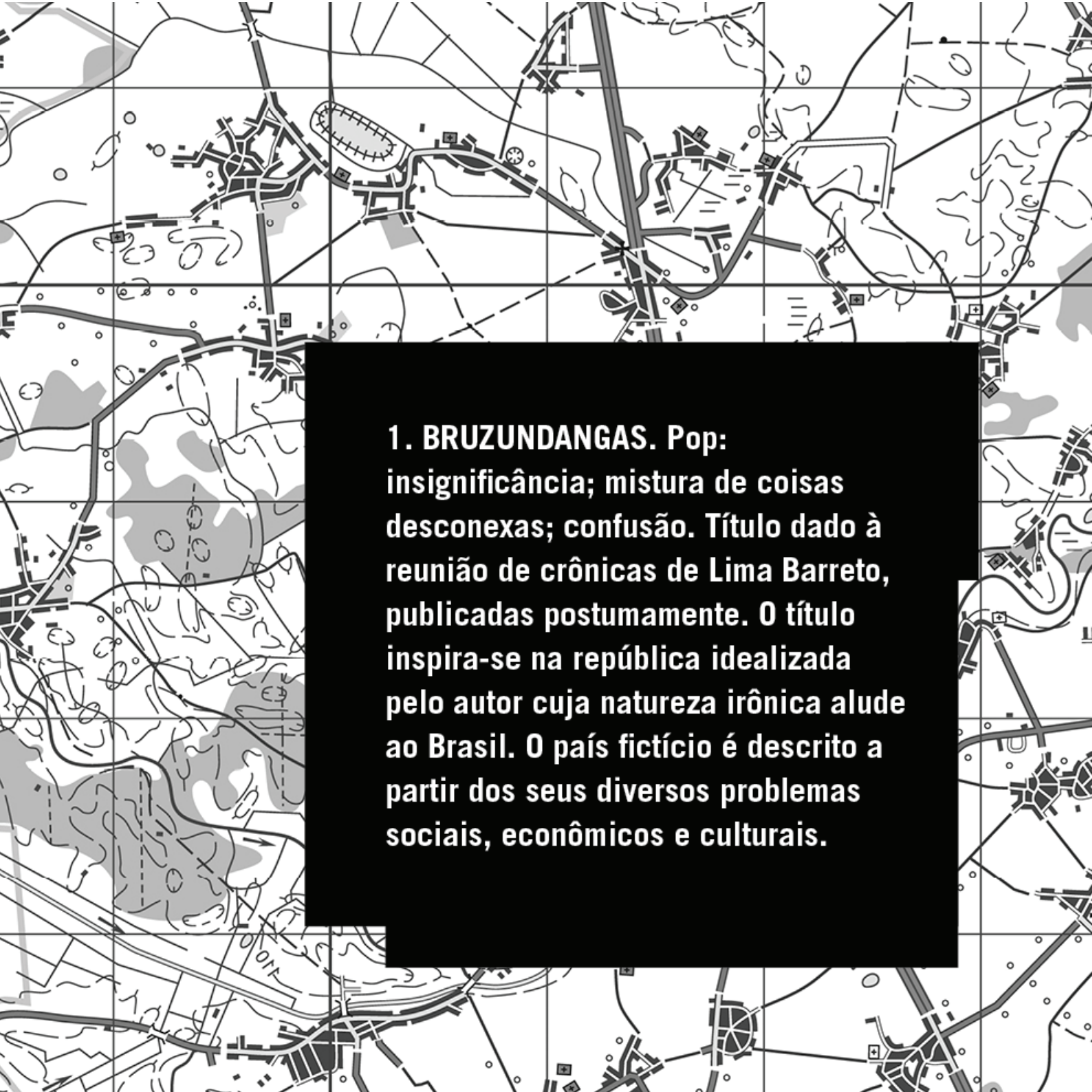
**Essa terra,
Ela existe?**

Não

Existe



editorial



1. BRUZUNDANGAS. Pop:
insignificância; mistura de coisas
desconexas; confusão. Título dado à
reunião de crônicas de Lima Barreto,
publicadas postumamente. O título
inspira-se na república idealizada
pelo autor cuja natureza irônica alude
ao Brasil. O país fictício é descrito a
partir dos seus diversos problemas
sociais, econômicos e culturais.



a palavra _ em >>> trã Si limiares e fronteiras to: na literatura brasileira

Eduardo Marinho*
Marcílio Godoi**
Rafael Tahan***

* Graduado em Jornalismo (FASAM) e Letras-Português (USP), atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP), onde realiza pesquisa sobre o romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, sob orientação do Prof. Dr. Vagner Camilo. Bolsista CAPES. E-mail: marinhoems@gmail.com.

** Arquiteto, jornalista e escritor, é mestre em Crítica Literária (PUC-SP) e aluno de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP), onde realiza pesquisa *Drummond: crítico literário*, sob orientação do Prof. Dr. Vagner Camilo. E-mail: marcilio.godoi@memoeditorial.com.br.

*** É poeta e possui graduação em Letras-Português (USP). Atualmente realiza mestrado sobre poesia contemporânea, em especial a obra *Yacala*, de Alberto da Cunha Melo, com orientação do Prof. Dr. Vagner Camilo. Publicou em 2015, pela Editora Scortecci, *Diálogo*. É bolsista CNPq. E-mail: rafaeltahan@hotmail.com

bruzundanga, ILHA DO ACASO, TERRA DO NUNCA

Um continente imaginário, como um apartamento, possui limites insondáveis. Uma terra desconhecida, como todo bom livro, também é dotada de limiares imperscrutáveis, a despeito de nosso vício incontornável de nos aventurarmos sempre, apaixonadamente, nessas vias de não se estar, em se estando.

É por estas paragens que a **Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira** convida seus leitores a se aventurarem. Esta edição é dividida em seis seções, cada uma delas recebendo o nome de um lugar imaginário – espaço nascido do engenho de artistas de diversos meios expressivos, cuja força demiúrgica foi capaz de criar ou transfigurar cidades e países, que passam a existir na região indefinida da ficção. Lugares ficcionais: uma zona em constante crescimento, cujas cartografias são desenhadas coletivamente pela comunidade de leitores do mundo, uma geografia imaginária sempre à espera de novos expedicionários.

Ao propormos lugares ficcionais como aberturas das seções desta edição de **Opiniões**, incitamos ao leitor considerar esse percurso sem pegadas, esse mapa cego, esse roteiro sem coordenada visível ou placa de acesso. Tarefa difícil como traçar a planta do espaço sob a escada d'O Aleph, cruzar a fronteira de Nárnia, anotar o endereço da farmácia em que Leopold Bloom comprou, em 1904, um sabonete de limão.

Sabemos, são remotíssimas as fronteiras do paraíso de Shangri-La, os vestígios dos muros de Atlântida, o portal de acesso ao País das Maravilhas ou Maracangalha. E igualmente imaginamos que seu traçado delirante pertença mesmo ao universo de utopias, ilusões e metafísica em que habitamos, leitores de revistas acadêmicas, como de resto todo homem humano.

Navegamos um semestre inteiro pelas rotas das ilhas Sonantes de Pantagrul, planamos nas asas do pássaro gigante de Simbad, o marujo, e até cochilamos um sono inquieto no ventre de Moby-Dick. Até que, agora há pouco, acordarmos na Biblioteca Florestan Fernandes, da FFLCH, seguros, dando de barato que estamos exatos no ponto em que deveríamos estar de nosso mapa: nos limiares líricos, esfumados, no subterrâneo de lava da Terra, em seu polo mais gelado e sombrio, no interior de dentro, na margem inexata do sonho, nas possibilidades infinitas do mito, flotando no Lethe, o rio do esquecimento, na ilha distópica de todas as nossas ilusões austrais, perdidas.

Entre duas representações fantasiosas não há separação ou reparação visível. Assim, podemos assegurar-lhes que passa-se gradual e espiritualmente de uma a outra, não sem um certo delicioso desespero, como Kublai Kan implorou a Marco Polo uma descrição ao menos, para que o Soberano pudesse enfim, e pelo espaço tempo de uma história narrada, sentir-se dono outra vez dos reinos que já lhe pertenciam.

Deslocados de nossos eixos cartográficos, cartesianos ou kafkanianos, estaremos sempre, Lemurólogos que somos, a vinte mil léguas ou a sete palmos do teto da capela Sistina, nessa grota em que nos precipitamos diariamente, como Alice, Bartleby ou Augusto Matraga. Limiares, limites, travessias, passagens: a Opiniões convida seus leitores à aventura da linguagem, à zona crítica da poesia e da prosa, espaço de crise, de sátira e de celebração, de fuga e resistência.



pasárgada, UTOPIA, PAÍS DOS ESPELHOS

A poesia segue desafiando a história literária. Aos esforços de periodização, de agrupamento em escolas e movimentos, aqui e ali escapam nomes e obras – ora por apresentarem desvios em relação a marcos e convenções, ora por abertamente contestar e subverter limites estéticos e sociais vigentes no tempo histórico. O signo poético desloca-se por múltiplos polos de significação, demandando de seu leitor uma escuta atenta ao aspecto sensível da palavra. O poema não cede ao desejo de interpretações unívocas, preferindo essa uma zona de indeterminação, seu habitat e natureza: a poesia sabe ser, não ser.

Para o número 12 a **Opiniões** apresenta ao leitor o dossiê temático ***Nos limiares líricos***, um conjunto de artigos dedicados aos estudos dos momentos limiares da poesia no Brasil, momento em que o signo poético se apresenta carregado de tensões – sejam elas estéticas, históricas ou sociais. O limiar alude àquilo que demarca dois espaços, sem no entanto, separá-los completamente. Diferentemente da fronteira – que limita, separa e segrega – o limiar traz em si a ideia de movimento, de zonas de transição graduais ou abruptas, espaço da experimentação, da inflexão, da indecisão e da incerteza.

A seção dedicada ao dossiê ***Nos limiares líricos***, rebatizada de ***Pasárgada***, é composta por doze artigos. No artigo de abertura Manuella Miki Souza Araujo analisa os princípios alquímicos mobilizados para a representação e transfiguração do poeta negro em *Evocações*, de Cruz e Sousa, obra simbolista que habita a própria fronteira dos gêneros. Em seguida, Sylvia Tamie Anan retoma a recepção de Rainer Maria Rilke no Brasil e sua influência na Geração de 45, especialmente em Geir Campos. Adentrando o século XX, Paulo César de Toledo analisa a representação da favela carioca em dois poemas de Raul Bopp pertencentes à obra *Urucungo*, de 1932. Fernângela Silva, Lia Santos e Suzane Gomes, por sua vez, trazem um importante estudo sobre a cultura popular nordestina na poesia de juventude de Cecília Meireles, poemas publicados entre os anos 20 e 30 e que só foram reunidos em publicação recentemente, em 2015.

Em seguida, Elisa Domingues Coelho revisita “Áporo”, de Carlos Drummond de Andrade, poema em que o im-passe se transforma em força motriz da criação poética. Já Livia de Sá Baião apresenta uma instigante leitura de “O burro e o boi no presépio”, conjunto de poemas de Guimarães Rosa, numa leitura que coloca em diálogo poesia e artes plásticas. O lugar limiar de João Cabral de Melo Neto, tensionado pela relação lírica/antilírica, é objeto de debate de Robson Deon e Marcos Hidemi Lima, que se concentram na análise do poema “Forte de Orange, Itamaracá”. Natasha Juliana Pereira analisa os aspectos formais e temáticos, nos dois primeiros livros de Vinícius de Moraes, conjugados na relação entre poesia erótica e culpa cristã.

Hilda Hilst, autora homenageada na Festa Literária de Paraty de 2018, é objeto de investigação de Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, identificando nos “Poemas aos homens do nosso tempo” a resistência poética da autora no período da ditadura militar. Vinícius Prado investiga os conceitos de tempo, trauma e experiência em *Corola*, livro de poemas de Claudia Roquette-Pinto, publicado em 2001. Já Elvio Fernandes Gonçalves Junior estabelece, em seu artigo, um diálogo entre a produção poética de Manoel de Barros e os simbolistas e



surrealistas franceses a partir da temática do olhar. Encerrando o dossiê, Elizier Junior e Mayara Guimarães se perguntam – a propósito do escritor paraense Max Martins – se é possível considerar a poesia como um ato político de resistência.

Tomados em conjunto, é possível observar como o dossiê *Nos limiares líricos* constitui-se em torno das grandes questões que balizam as poéticas da modernidade, seja em sua faceta crítica e negativa, seja ainda nos processos de questionamento e rupturas com o as tradições do passado e com o tempo presente.

cocanha, OZ, YOKNAPATAWA

Na seção “Debate”, que leva o nome de ***Cocanha***, o professor Jean Pierre Chauvin investiga a faceta crítica do poeta Manuel Bandeira, centrada sobretudo no ensaio introdutório à Apresentação da Poesia Brasileira, e na seleção e recorte que o poeta modernista faz do passado e de seus companheiros de geração.

lilliputh, COMBRAY, BAKER STREET

Lilliput é o nome da seção seguinte, que reúne quatro artigos de tema livre concentrados nas diversas modalidades de prosa de ficção e não-ficção brasileiras. Davi Lopes Villaça analisa uma crônica em que Antônio Prata rememora como foi o seu primeiro contato com a tragédia *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Outra cronista analisada é Sílvia de Bittencourt, a Majoy, única mulher brasileira enviada à Itália para acompanhar a atuação do exército norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial. Luiz Henrique Moreira Soares e Adenize Franco analisam a representação da cidade contemporânea no romance de Carlos Henrique Schroeder, *As fantasias eletivas*, publicado em 2014. Encerra a seção o artigo de Elane Plácido e Roniê Rodrigues, que analisam a representação da loucura feminina no romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, publicado em 2002 pela escritora Maria José Silveira.



aleph, VILA VELHA, MACONDO

A seção de criação literária do presente número da **Opiniões** recebeu mais de quarenta submissões de textos, nas suas mais diversas formas expressivas. O critério de seleção utilizado pelos editores, além da qualidade estética dos textos, foi a multiplicidade temática, privilegiando sempre as perspectivas transversais, a fim de captar a flor multívoca da produção contemporânea de cultura lusófona. Mostrou-se complexo o desenho de uma seção aparentemente tão heteróclita, já que a produção contemporânea se expressa, emprestando as palavras de Drummond, n^{as} diferentes cores dos homens, nas diferentes dores dos homens”.

Em virtude disso, optamos por dividir a seção de criação literária em duas partes, a primeira, **O Aleph**, reúne o conjunto de produções em verso, a segunda, **Macondo**, a produção em prosa. O aspecto polimórfico destas seções se estende a todas as suas camadas: entre os textos publicados encontramos de autores premiados a estreantes. Escritores das mais distintas áreas, das mais variadas idades e com os mais diversos ofícios. Respeitados os múltiplos registros de linguagem, erguemos, por assim dizer, da ruína o monumento, mediante as mais diversas orientações culturais, filosóficas e políticas.

Partimos do pressuposto de que estar no limiar é estar ao mesmo tempo em algum lugar e em lugar algum. Por isso, devemos estar de ouvidos sempre atentos, pois é desse núcleo instável e matizado de onde irradia o coro de vozes díspares, algo ríspidas, algo copiosas, e, no entanto, sempre angustiadas, que se revelam o espectro poético da contemporaneidade, seu espectro político, sem limites verticais impositivos.

A fisionomia desse espectro se elabora, certas vezes, pela reposição do verso epódico ou a propósito de uma redondilha; pelo uso concreto, figurativo da mancha gráfica ou ainda pela disposição muitas vezes mimética das palavras em cada verso. Outras vezes pelo uso do terceto dantesco ou por tópicos como a máquina do mundo; pela evocação das musas que, pagãs, frequentam, algumas vezes, o versículo claudeliano, e até pela reposição do verso livre de feição dramática nas rubricas dos textos. Formas que, consolidadas no passado, afinal, tentam resistir ao tempo revelado no corpus da literatura contemporânea, talvez ainda na tentativa da descoberta desse pouco que talvez tenha ficado, um botão? um rato?

dogville, ILHA DOS AMORES, AVALON

Fecha a revista a seção **Dogville**, que traz duas resenhas sobre a produção editorial recente. Marcos Visnadi resenha a *Antologia da poesia erótica brasileira*, organizada por Eliane Robert Moraes, docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP. Maurício Silva, por sua vez, apresenta *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*, livro que é o desdobramento da tese de doutorado do professor da Unicamp Mário Augusto Medeiros da Silva.

sítio do pica-pau amarelo, OTÁVIA, ARKHAM

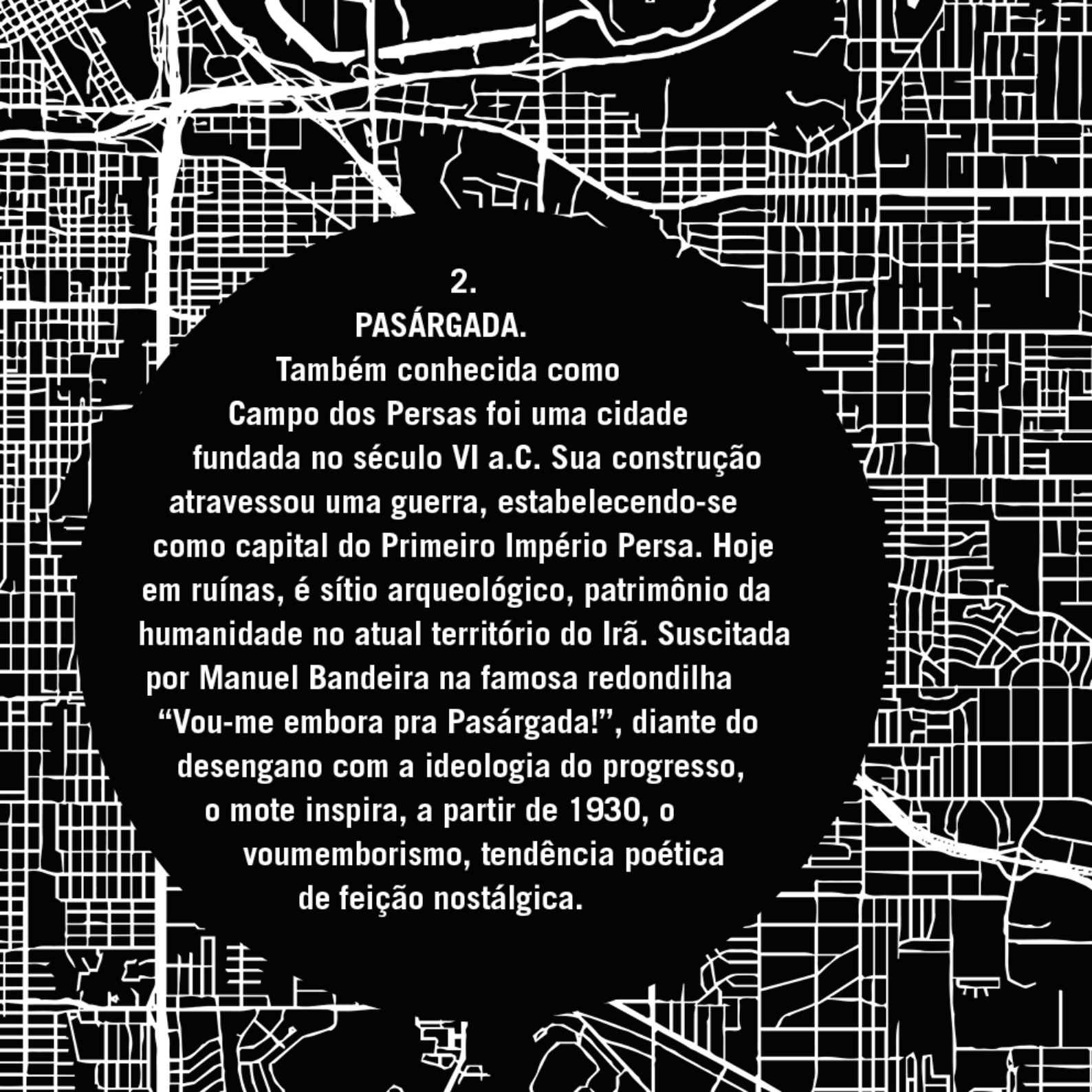
Para esta edição da **Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira** recebemos quase uma centena de contribuições para publicação, seja textos submetidos para integrar o dossiê ou a seção de artigos livres, seja ainda textos de criação literária. Ter contato com uma imensa gama de expressões e abordagens, vindas de 34 universidades diferentes, foi uma grata satisfação e um enorme desafio. Agradecemos a todos e todas que confiaram seus textos à revista.

Agradecemos também ao nosso corpo de pareceristas, que ultrapassou em muito a casa das centenas, e que com seriedade e compromisso contribuíram com autores e editores. Nosso muito obrigado à equipe do Instituto de Estudos Brasileiros, que gentilmente nos auxiliou na pesquisa de material artístico no Acervo Mário de Andrade. Os desenhos de Mário – esse escritor no limiar dos gêneros, das formas e do pensamento – ilustram a capa, a abertura e o encerramento da **Opiniões nº 12**. Ao SIBI-USP, na figura de André Serradas, pela atenção e apoio na parte técnica da revista, e à equipe administrativa da FFLCH: obrigado! Por fim, agradecemos também ao empenho e dedicação dos integrantes da comissão editorial e aos docentes do programa de pós-graduação que nos apoiaram nesta longa jornada.



dossiê





2.

PASÁRGADA.

Também conhecida como Campo dos Persas foi uma cidade fundada no século VI a.C. Sua construção atravessou uma guerra, estabelecendo-se como capital do Primeiro Império Persa. Hoje em ruínas, é sítio arqueológico, patrimônio da humanidade no atual território do Irã. Suscitada por Manuel Bandeira na famosa redondilha “Vou-me embora pra Pasárgada!”, diante do desengano com a ideologia do progresso, o mote inspira, a partir de 1930, o voumemborismo, tendência poética de feição nostálgica.

as pedras e as cores: transfigurações do nigredo e jornada circular em *Evocações*, de Cruz e Sousa

Stones and colors: transfigurations of blackness and the circular journey in *Evocações*, by Cruz e Sousa

Manuella Miki Souza Araujo*

Resumo

Ao se valer do princípio alquímico de transfiguração, o poeta Cruz e Sousa conjuga as polaridades da arte e da vida, do criador e da criatura, dos desertos da África e do gélido Polo Norte, sintetizados em imagens derivadas da colorida opala. Em sua tentativa de transfigurar-se, é por meio desse princípio que se articula também a viagem interior do sujeito na obra *Evocações*, bem como a transição das formas do poema em prosa e da prosa poética, ali moventes como as cores do crepúsculo. O presente estudo centra a sua análise no poema em prosa de abertura, denominado "Iniciado", em especial em seu primeiro parágrafo, que serve de prelúdio cifrado para a totalidade do difuso enredo, desdobrado ao longo dos variados 33 textos

* Doutoranda em Literatura Brasileira (DLCV/USP) e bolsista CNPq.
E-mail: manuellamiki@gmail.com.
Artigo recebido em 02/02/2018 e aceito para publicação em 29/06/2018.

que compõem o livro em questão. Neste primeiro parágrafo, o eu poético transgride a rigorosa sequência de transformações alquímicas da Grande Obra, quando desloca a etapa final do rubedo para o começo, e tenta desviar da fase primordial do nigredo, ocultada no desfecho de sua operação estética. Esse movimento de inversão é análogo àquele do poeta viajante, que foge de sua primeira natureza, identificada à mãe negra, mas acaba por confrontá-la nos textos derradeiros de *Evocações*.

Palavras-chave

Cruz e Sousa; Transfiguração; Cores; Pedras; Nigredo; Primeira natureza

Abstract

Through the use of the alchemical principle of transfiguration, the poet Cruz e Sousa combines the polarities of art and life, creator and creature, the African deserts and the icy North Pole, synthesized in images derived from the colorful opal. In the poet's attempt to transfigure himself, this principle also articulates the poetic subject's inner journey in the work *Evocações*, as well as the genre transition from prose poem to poetic prose, oscillating as the colors of twilight. This study focuses on the analysis of the opening prose poem called "Iniciado", with special emphasis to its first paragraph, which serves as a ciphered prelude to the totality of a diffuse plot, unfolded throughout the 33 texts that comprise the cited book. In this first paragraph, the poetic subject transgresses the strict sequence of alchemical transformations of the Opus Magnum when he moves the final stage of the rubedo to the beginning, and attempts to divert from the primordial phase of the nigredo, hidden in the ending of his aesthetic operation. This inversion is analogous to that of the traveling poet, who escapes from his first

nature, identified with the Black mother, but ends up confronting her in the final texts of *Evocações*.

Keywords

Cruz e Sousa; Transfiguration; Colors; Stones; Blackness; First nature

O meu desejo indómito era de ir além, fora das brutas portas de pedra da Região dos Egoísmos [...]

SOUSA, João da Cruz e. "Mater", 1986, p. 38.

[...] — mais, muito mais eu realizarei: seguindo as pegadas já deixadas, serei o pioneiro de um novo método, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, 2015, p. 119.

Transfigurar-se: luar opalescente

A obra *Evocações* foi organizada pelo poeta João da Cruz e Sousa em 1897, mas veio a público postumamente, em 1898. Ela é constituída de 33 composições, a maioria delas realizada na forma do poema em prosa. Observa-se, porém, no conjunto de textos, uma oscilação formal entre o poema em prosa e a prosa poética, intensificada na metade final do livro. Tal procedimento se articula com o desejo de exploração de variadas formas mistas e intermediárias, que não sejam "Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fôsse" (cf. SOUSA, 1986, p. 177. Edição fac-similar de 1898³).

"Intuições", composição que apresenta o trecho citado acima, está situada estrategicamente no meio da obra. Tal como o célebre "Emparedado", o último dos textos de *Evocações*, ela se afasta dos princípios de "unidade, gratuidade e brevidade", característicos da

forma do poema em prosa, sintetizados por Suzanne Bernard (1994). Na direção contrária da primeira parte do livro, mais afinada com o formato dos poemas em prosa da tradição simbolista francesa, a segunda parte de *Evocações* flerta cada vez mais com a dispersão, a prolixidade e o estranhamento em textos mais longos, nos quais o poeta tenta expressar a negra e inaudita “Dôr inconcebível” (cf. SOUSA, 1986, “Dor negra”, p. 122). Esse horizonte de expectativa fica sugerido pela epígrafe geral de *Evocações*, colhida do romance simbolista *A Eva Futura*, de Villiers de L’Isle-Adam, prosa na qual um esteta se une a um cientista na tentativa de refundar o que entendem por beleza feminina ideal, aperfeiçoada no corpo inoxidável de uma androide, a nova Eva do título em questão, projeto de síntese harmônica entre espírito e aparência, interioridade e exterioridade.

Embora os textos de *Evocações* possam ser abordados com certa autonomia, é possível encarar seu conjunto de composições como as etapas difusas de uma iniciação, na medida em que as transformações formais de poesia e prosa ocorrem em paralelo com as tentativas do sujeito de alterar-se, quando trabalha na Grande Obra almejada, exteriorização de seu eu superior, ainda latente. As metamorfoses operadas sobre si mesmo mobilizam a narratividade e a temporalidade, articuladoras de um tênue enredo organizador de uma espécie de biografia poetizada do poeta negro em *Evocações*.

Segundo Fernando Paixão (2014, p. 30-31), os traços de narratividade e temporalidade apontam mais para a prosa poética, ao passo que o poema em prosa se fundamenta na gratuidade, espontaneidade, brevidade e unidade de um universo fechado, em sua “inteireza” e “síntese”. Em *Evocações*, por outro lado, se vê um sujeito que se dispersa prolixamente pelo mundo e oscila entre as formas, sem alcançar a síntese buscada de prosa e verso, exterioridade e interioridade, “se possível fosse”.

O processo de interpenetração e *passagem* das formas do poema em prosa para a prosa poética, operado ao longo de *Evocações*, se fundamenta no princípio alquímico de *transfiguração*, caro à poética de Cruz e Sousa de modo geral, e particularmente determinante na estruturação do livro em estudo. Logo no poema em prosa de abertura, o eu poético afirma que o artista é um “desolado alchimista da Dôr” (SOUSA, 1986, p. 13), estabelecendo uma relação de continuidade entre a “Obra” de arte formulada e a experiência de sofrimento vivida.

Ao aproximar vida e arte, o poeta busca extrair da primeira a matéria-prima para seu trabalho de quintessenciação poética. O texto de abertura de *Evocações* se denomina “Iniciado”, título que permite vincular a figura deste poeta-alquimista negro com aquela do noviço consagrado aos mistérios das antigas tradições iniciáticas. O poeta iniciado está disposto a sacrificar sua primeira natureza, considerada profana, para consumir seu próprio renascimento espiritual. É a partir da metamorfose dessa primeira natureza, realizada por meio de uma simbólica morte em vida, que o neófito pretende atingir sua *natureza superior*, ainda oculta.

Mircea Eliade explica que a tradição alquímica mobiliza o modelo da jornada de transformações do iniciado, transpondo-o para a dimensão do laboratório, onde a matéria-prima é submetida a uma série de mutações, recombinações, reordenamentos e aperfeiçoamentos. Esse processo de aprimoramento da matéria culmina na formulação da *Grande Obra* alquímica, metáfora, segundo Eliade, do aperfeiçoamento correlativo do espírito do alquimista, que se transfigura simultaneamente no mesmo processo (cf. ELIADE, 1979, p. 116).

Ao se valer da noção de transfiguração alquímica, Cruz e Sousa tenta conjugar em sua escrita as polaridades da vida e da arte, da analogia e da ironia, da prosa e da poesia em *Evocações*. À maneira da serpente alquímica

ouroboros, que morde a própria cauda formando um circuito contínuo, o poeta se desdobra reflexivamente sobre si mesmo, empenhado em sintetizar um sentido de totalidade para sua existência dilacerada. Tenta, assim, inventar para si um destino, produzido por meio da arte.

O poeta alquimista é também um vidente, um visionário capaz de apreender a totalidade do ser e das coisas que aparecem no mundo ainda pela metade, ao evocar sua dimensão oculta, correspondente, de modo a transpor as fronteiras e abismos colocados entre o visível e o invisível, e corporificar o espírito em poesia, encarnado por meio das imagens, construídas pelas palavras. O poeta vidente é então “um ser humano dotado de uma visão mais rápida do que o pensamento sequencial e que pode captar a totalidade do objeto ou fenômeno antes que a sequência e a relação das partes estejam conscientemente compreendidas” (cf. BALAKIAN, 2007, p. 22-24).

No estudo denominado “Esoterismo e estética: *Evocações* de Cruz e Sousa”, Sonia Brayner (1993, p. 175) reforça a noção fundamental do poeta simbolista como um “vidente caminhando para sua visão”, valendo-se da “intuição imediata dos seres e das coisas” (p. 174) para “chegar ao clímax da beleza, pelo dom da vidência” (p. 175). As noções de vidência e intuição implicam aquelas de “correspondência”, “sonho” e “transfiguração”. Nesta direção, Brayner afirma que “toda a visão física esconde uma penumbra de “correspondência” com outras esferas” (p. 176). A estudiosa cita as seguintes palavras de Cruz e Sousa no texto “Intuições”, presente em *Evocações*, para quem as “vidências sugestivas” gestam “novos mundos imaginativos”, que dão acesso às “portas de outra Vida”. Na sequência, Brayner ressalta outro trecho do mesmo livro do poeta simbolista, segundo o qual o sonhar revela “secrets movimentos instintivos e intuitivos que são as transfulgentes escadas do

Abstrato, às transfiguradoras montanhas do sonho, ao desenvolvimento melhor, à pura perfectibilidade...”.

O princípio de transfiguração, deslocado da alquimia para a poesia, permite articular o eu reflexivo com sua obra estética, bem como a transição entre as formas do poema em prosa e da prosa poética. Ele orchestra, ainda, a ordenação temporal em *Evocações*, encadeada pela jornada iniciática do eu poético, em busca de sua verdadeira forma e exteriorização efetiva no mundo. Definindo-se como poeta-alquimista desde a epígrafe de “Iniciado”, ele identifica seu trabalho artístico a uma rigorosa sucessão de procedimentos alquímicos, nos quais a expectativa inicial é que a dor vivida deva se espiritualizar e encarnar numa forma *bela*, dotada de unidade peculiar: “Desolado alchimista da Dôr, Artista, tu a depuras, a fluidificas, a espiritualisas, e ella fica para sempre, immaculada essencia, sacramentando divinamente a tua Obra” (SOUSA, 1986, p. 13).

Na epígrafe citada, Cruz e Sousa obedece, em linhas gerais, à rigorosa sequência de operações transmutadoras da Grande Obra alquímica, que prevê em primeiro lugar a seleção da matéria-prima a ser “morta” e dissolvida; sua ulterior purificação, elevação e transcendência final, até plasmar-se em uma nova forma. É interessante notar, no entanto, que logo no parágrafo que sucede imediatamente a epígrafe em questão, o poeta reordena de maneira curiosa a tradicional sequência quaternária das etapas de transfiguração alquímica, submetendo-a a uma variação significativa, que tem consequências decisivas no andamento posterior de todo o livro.

Na disposição das primeiras imagens, apresentadas no parágrafo de abertura de *Evocações*, chama a atenção a presença das cores que caracterizam as fases de transmutação da Grande Obra, conhecidas por nigredo (negro), albedo (alvo), citrinitas (amarelo) e rubedo (vermelho). Elas aparecem, por outro lado,

organizadas em uma sequência às *avessas*, na qual se desloca o rubedo para o começo, e se joga o nigredo para o fim do processo:

Pedrarias rubentes dos occasos; Angelus piedosos e concentrativos, a Millet; Te-Deum glorioso das madrugadas fulvas, através do deslumbramento paradisiaco, rumoroso e largo das florestas, quando a luz abre immaculadamente num som claro e metálico de trompa campestre — claro e fresco, por bizarra e medieval caçada de esveltos fidalgos; a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens; os opalescentes luars encantados nas mattas; o crystalino cachoeirar dos rios; as collinas emotivas e saudosas — todo aquelle esplendor de colorida paisagem (...) da terra acolhedora e generosa onde nasceste [...] (p. 13-14).

A primeira imagem é a das sugestivas “Pedrarias rubentes dos occasos”, de cuja vermelhidão de rubi, análoga à da tarde *em transição* do dia para a noite, se desdobram as demais imagens ligadas às cores amarela, branca e verde, respectivamente, e que culminam em “opalescentes luars encantados nas mattas”. Como se percebe, a primeira imagem alude ao estado de rubedo, ao passo que as “madrugadas fulvas”, amarelas, “flavas” remetem a citrinitas. A luz clara, vislumbrada “immaculadamente” na forma de “deslumbramento paradisiaco” sugere a purificação do albedo. Parece faltar a etapa primordial de nigredo, dissimulada todavia no trecho em questão, onde ela permanece latente (como se verá mais adiante) sob a cor verde da “viçosa vegetação vergéis virgens”.

Além do fato de Cruz e Sousa deslocar o estado de rubedo — que tradicionalmente caracteriza a fase final do processo de obtenção da avermelhada Pedra Filosofal — para o início de seu itinerário, ele ainda o

substitui por uma outra pedra preciosa culminante, almejada por este poeta-alquimista em especial: trata-se da opala, figurada de maneira difusa na imagem dos “opalescentes luars encantados nas mattas”. Diferente do rubedo evocador dos crepúsculos em fogo, espécie de flama sanguínea cristalizada em eterno *Fiat*, a gema da opala nobre se assemelha a uma nebulosa colorida, movente e iridescente, na qual parecem se combinar todas as cores em simultâneo, sem que nenhuma delas seja suprimida.

Mais que o avermelhado rubi, evocador de calor vital, a prismática opala se afina mais à noção de totalidade articulada a uma multiplicidade, procurada pelo eu poético em sua jornada ao longo de *Evocações*. Já em “Iniciado”, a imagem dos “opalescentes luars” ecoa naquela do “arco-íris celestial de esperanças vagas”, que orienta o caminho do neófito: “Segue, pois, os que seguem constrictos, sob um arco-íris celestial de esperanças vagas, a alma como uma flor exótica dos trópicos ceruleamente aberta às menses de ouro do sol [...]” (cf. p. 23).

Na opala multicolor de *Evocações*, o poeta-alquimista propõe uma *nova* e alternativa Pedra Filosofal: uma síntese muito particular do jogo de livre movimento das cores, análogo àquele dos universos que lentamente tomam forma em sua imaginação. No livro, são recorrentes as imagens de inspiração astronômica, alusivas a sóis, luars, órbitas, rotações, campos gravitacionais, nebulosas de colorida poeira estelar. Um mundo, em suma, que lentamente vai ganhando forma em sua interioridade, a exemplo também das frequentes imagens de pedras preciosas, plasmadas no interior da terra, ao longo das eras geológicas. Dentre elas, a opala multicolor se faz emblema de uma realização mais plena, contrapondo-se às limitações impostas ao poeta negro pelos discursos do racismo científico:

Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebéldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropellados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadôra, irrevogável!

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a côr da minha forma, do meu sentir? Qual é a côr da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre? (cf. "Emparedado", p. 381-382).

A disposição peculiar de cores e imagens de inspiração alquímica, presentes no primeiro parágrafo da obra *Evocações*, preludia toda a "torturante peregrinação" (p. 132) pela "Via-Sacra da Arte" (p. 14) percorrida pelo eu poético no decorrer de suas 33 composições. Tal como Cristo, que morrerá aos 33 anos, o moderno poeta-alquimista também carrega uma cruz, herdada em seu nome de batismo. Ele, à sua maneira, almeja renascer ao final de seu processo particular de transfiguração. Valendo-se de seus próprios artifícios, ele, *intuitivamente*, busca profetizar e encarnar o gênio criador de uma obra suprema, que é ainda "inconcebível" em seu momento histórico: trata-se de abrir caminho para a vinda de "algum novo e magestoso Dante negro" "para fundir a Epopéia suprema da Dôr do Futuro", nascida da terra-mãe, a "África virgem" (cf. "Emparedado", p. 389).

Todavia, essa revelação somente se torna consciente ao eu poético nos parágrafos finais de *Evocações*, desencadeada em especial pelos quatro últimos textos do livro, quando se dá o enfrentamento do poeta com suas sombras interiores, que convergem na forma do fantasma da mãe morta. Até então, ele fugira de sua primeira natureza, identificada à mãe negra, a autora "que produziste a dolente, a magoada Obra de sangue da minha existencia" (p. 326). O filho pretendia romper

com ela e superá-la em definitivo, ao se valer dos poderes transfiguradores da tentadora Arte. Em "Iniciado", o neófito abandona a mãe, tocada pela outra:

A Arte dominou-te, venceu-te e tu por ella deixáste tudo: a viva, a penetrante, a tocante afeição materna [...]

Tudo esqueceste, para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte. ("Iniciado", p. 115).

Em *Evocações*, observa-se um jogo entre um primeiro movimento de ruptura, elevação e esquecimento, de um lado; e de retorno, descida e reminiscência, de outro, intensificado na metade final do livro. Ao se referir ao caixão da mãe negra, o eu poético menciona que ali reverberam "suggestivas grandes parabólicas" (cf. "Abrindo féretros", p. 287), naquela altura ainda desconhecidas por ele. Para se pensar o movimento de fuga e retorno descrito acima, é importante ter em vista os sentidos matemático e figurado da parábola: o primeiro sugere, no texto, a intersecção final do ponto de chegada com o ponto de partida, marcado pela curva, alusiva a uma virada decisiva que tende à reaproximação de polaridades equidistantes. Já a figura de linguagem de mesmo nome designa o gosto pelos desvios e alusões indiretas, caracterizador dos ambíguos discursos de Cristo, conforme apontamento de Paulo Leminski (2013, p. 193). Vale lembrar que o eu poético de *Evocações*, tal como o *espírito encarnado* — o narrador da parábola de errâncias e retorno ao lar do Filho Pródigo —, também se propõe a cumprir uma jornada de martírio e renascimento sob o peso de uma cruz.

Tomado igualmente de moderno espírito prometeico, o poeta neófito de *Evocações* prevê para si, num primeiro momento, uma jornada ascensional de conquista dos poderes criadores. Esse movimento inicial entra em conflito com a necessária descida do Cristo morto até as profundezas de sua sepultura. Como o sol poente, o messias deve cruzar a fronteira vermelha do crepúsculo

e descer a seus transfiguradores infernos interiores, até elevar-se novamente ao firmamento e à ressurreição.

Em “Iniciado”, o eu poético procura desviar de sua incontornável passagem pelo estado primordial de nigredo, recusando o enfrentamento com seus fundamentos mais chãos, vis e dolorosos. Sua proposta de inversão da sequência de operações alquímicas, articulada no primeiro parágrafo do poema em prosa em questão, aponta para esse impulso unilateral de elevação prometeica, que almeja atingir as alturas divinas. O moderno poeta-alquimista oculta o negrume de sua existência sob a folhagem verde, deslocado da *origem* para o final do itinerário, esboçado segundo sua excêntrica sequência de imagens de transformação alquímica. Embora busque um caminho alternativo que o livre do sofrimento descomunal que a passagem pela etapa de nigredo implica, aos poucos o poeta se dará conta, em *Evocações*, que o acesso aos “opalescentes luars” desejados demanda uma travessia incontornável pela noite interior e pelas sombras que também o constituem.

O colorido prisma refratado de sua opala reverbera não apenas na imagem do citado “arco-íris celestial de esperanças vagas” mas também nas insistentes auroras boreais, que podem ser vistas apenas no contraste com a escuridão das longas noites glaciais. O jogo de luzes coloridas e moventes da aurora polar tende a acompanhar momentos de iluminação interior do eu poético em *Evocações*, servindo-lhe de “ponte mágica” para avançar na percepção de si mesmo em sua relação com o mundo. Em dois dos textos finais e decisivos para a compreensão de seu destino como poeta negro, a imagem da aurora boreal brota das trevas de seu inconsciente, essa mágica câmara escura, para dar sentido à profecia revelada no texto derradeiro, “Emparedado”:

Ha loucuras que, como as noites polares, se transformam em verdadeiras auroras boreais revelladôras da mais perfeita lucidez e são a ponte mágica de crystal e azul sobre a qual emigramos do golfão infernal da Terra para as alvoradas de ouro de um Ideal. (cf. “Nirvanismos”, p. 329).

A aurora boreal também surge a seguir, no penúltimo texto do livro, quando o eu poético finalmente identifica o vínculo profundo da longínqua, ignota e desejada Noite estrelada com a *sombra*. Esta, que fora evocada de si mesmo, fora depois exorcizada na aparição do fantasma da mãe negra, da qual ele tentara até então desesperadamente se afastar:

[...] estava n’aquella hora se operando dentro em mim, como um phenomeno de aurora boreal que se revelasse no cérebro, accordando chammas mortas, fazendo viver illusões e cadáveres. Ah! aquella hora éra bem a hora infinita da Esperança! (cf. Emparedado, p. 359).

Numa obra em que a África negra se faz tão presente, com seus desertos e tempestades de *simoun*, podem parecer dissonantes, à primeira vista, as imagens glaciais de auroras boreais e luars de luz pálida e difusa, que abundam em *Evocações*. Mas, para Cruz e Sousa, as polaridades da negrura e da brancura convergem na percepção mista de um frio que é “álgido”. O adjetivo em questão designa não a sensação de um frio comum, mas de um frio de febre, que faz convergir frio e calor, na vertigem do delírio de morte — esse limiar escatológico final.

Deve-se ter em mente, também, que o deserto escalda durante o dia, mas, por outro lado, seu solo árido rapidamente gela no decorrer da noite. Em outras palavras, ele é também um local constituído pelo frio. Nesse sentido, Cruz e Sousa vê nas terras áridas do norte da África um espaço de convergência de extremos

por excelência. Da mesma forma que na aurora boreal o céu congelante parece arder em fogo. A partir dessas percepções mistas, o poeta traça um paralelo entre a terra dos exilados filhos de Cã e a igualmente desolada e imensa Sibéria, paragem de degredos e melancolias russas. Esse juízo o leva a afirmar que “A África laocoontica, alma de trevas e de chamas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente tempestuosa [é] como a alma espiritualizada e tantálica da Rússia, gerada no Degredo e na Neve — pólo branco e pólo negro da Dôr!” (cf. “Emparedado”, p. 388-389).

Em *Evocações*, o eu poético tenta cruzar as fronteiras derradeiras da experiência humana para se transfigurar ali, onde pode vislumbrar, enfim, o elo oculto que julga existir entre as duas polaridades da dor suprema. Quando ele cruza finalmente o caminho de escuridão e dilaceração do nigredo, o poeta percebe que ali se situa o ponto crucial de sua travessia, rumo à consumação do renascimento de seu espírito, que deve enfim conquistar “na Arte uma existência una, indivisível” (cf. “Iniciado”, p. 20). Todavia, esse vislumbre da totalidade a ser apreendida pela alquimia poética não se consuma de fato em *Evocações*, com o poeta impedido de dar prosseguimento à suas transfigurações e andanças, preso na muralha de pedras paralisantes.

Em *Um obscuro encanto*, Cláudio Willer (2010) chama a atenção para o fato de que a técnica da alquimia verbal desenvolvida por Arthur Rimbaud, especialmente na prosa poética de *Uma estadia no inferno* e *Iluminações*, visa transfigurar sujeito e mundo, submetidos à ação transformadora dessa operação. Segundo Willer (2010, p. 335), essas composições sugerem um “relato das etapas de uma busca ou iniciação”, uma vez que “As transformações da escrita de Rimbaud permitem analogias com as iniciações em mistérios” (p. 329), na medida em que se operam cisões, dissoluções e ressignificações de sentidos e formas, promovidos no mergulho para dentro e no subsequente retorno

à superfície do real, já modificado. Da metamorfose de sujeito e mundo, propiciada pelo verbo, deveria resultar a Grande Obra, expressão da “superação das antinomias” (p. 337) e dualismos estabelecidos no pensamento ocidental entre os planos alto e baixo, o divino e o profano, a interioridade e a exterioridade. O trabalho novo consumado na Grande Obra implicaria o acesso a uma nova sabedoria, rearticuladora de uma unidade inédita. Entretanto, Willer salienta o fato de Rimbaud sinalizar o fracasso em alcançar uma nova síntese, capaz de mudar a vida, a ser consumada por meio de uma concepção alquímica sublimadora e dualista (p. 336).

Os valores e preconceitos do tempo presente também impedem que Cruz e Sousa realize a sua Grande Obra alquímica em *Evocações*, como será discutido a seguir. Tal como na prosa poética de Rimbaud, as transformações em sua escrita e em sua percepção de mundo e de si mesmo, ao longo dos textos variados, acabam por indicar ambições iniciáticas, mas também o fracasso de consumação da mesma nos quadros limitantes do tempo presente.

Nigredo: ponto crucial

É interessante notar que tanto na abertura quanto no fechamento de *Evocações* estão presentes pedras de naturezas diferentes, cuja disposição é significativa na estruturação da jornada circular do eu poético. As primeiras, apresentadas no parágrafo de abertura, são “pedrarias” nobres, lentamente formadas ao longo de milhões de anos nos subterrâneos da natureza, e cujo acabamento é prolongado ainda pela técnica do ourives e pelos artifícios da poesia moderna. Filtrada pelo olhar transformador do artista, toda a natureza é revestida ali da beleza permanente e fulgurante das pedras preciosas, de modo que é “cristalino [o] cachoeirar dos rios”, a madrugada é dourada como

ouro, o som é “claro e metálico”, combinados todos eles no conjunto de nuances fluidas do “esplendor de colorida paisagem”.

As últimas pedras a fecharem o livro, por sua vez, são brutas e grosseiras, lançadas contra o poeta negro até que ele seja emparedado vivo em uma muralha rochosa de preconceitos. Em *Evocações*, o artista negro narra sua *Via-crúcis* em luta pela realização intelectual em um país racista, tendo contra si um passado escravista, e um contexto internacional orientado por teorias científicas igualmente racistas. Estas últimas, sustentadas por determinismos e positivismos, privilegiam uma visão europeia imperialista de mundo, que justifica sua dominação política e cultural sobre demais povos e territórios. O poeta de *Evocações* se retrata perseguido pelos fantasmas das limitações circundantes, dilacerado pela sensação de impotência e castração, assombrado por pesadelos nos quais a voz que deseja gritar não sai. Ele é figurado muitas vezes guilhotinado, paralisado, emparedado sob o peso de cruzes religiosas e secularizadas, duras de carregar:

Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d’África curiosa e desolada que a Fisiologia nullificára para sempre com o riso haeckeliano e papal! (cf. ‘Emparedado’, p. 363-364).

Internalizando em parte as ambições prometeicas modernas, secularizadas pelo modelo de ciência empirista e mecanicista triunfante, o poeta negro tenta reelaborar ou mesmo sabotar as rigorosas leis da alquimia e da Natureza, quando procura minimizar a sua primeira e incontornável passagem pelo estado de nigredo. Em um primeiro momento, essa matéria-

prima alquímica é concebida pelo moderno poeta-alquimista como substância inferior e dessacralizada, a ser superada, eliminada, nulificada, *esquecida*. A exemplo do herói de *A Eva futura*, romance de Villiers d’Isle-Adam que empresta um trecho à epígrafe geral de *Evocações*, o poeta-alquimista inicialmente crê que a arte liberta e purifica, porque transfigura o sujeito e lhe permite esquecer dos elos que o prendem a um mundo decepcionante e restrito. Por isso, em um primeiro momento, o poeta neófito diz para si mesmo que “Tudo esqueceste, para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte”, conforme trecho citado mais acima.

No começo de *Evocações*, o eu poético encena a crença na possibilidade de romper com o estado primordial de nigredo até prescindir deste, encarado como resíduo de uma natureza decaída, a ser depurada definitivamente em pedra preciosa. Ele mira-se então no exemplo ideal de “levitas extraordinários, martirizados nas inquisições truculentas da Carne, mas bemditos, purificados, sem culpa de peccado mundano” (p. 23). O poeta negro espera, por meios inéditos e supostamente originais, transfigurar-se em produto dotado de total pureza e perfeição:

Segue resolutivo, impávido, para a Arte branca e sem mancha, sem mácula, virginal e sagrada, desprendido de todos os élos que inibem, de todas as convenções que enfraqueçam e banalisem, sem as explorações deshonestas, os extremos de dedicação falsa, as fingidas interpretações dos cynicos apostatas, mas com toda a forte, a profunda, a sacrificante sinceridade, da tua grande alma, conservando sempre intacta, sempre, a flor espontânea e casta da tua sensibilidade (p. 23-24).

Evocações partilha, com o citado romance simbolista de ficção científica *A Eva futura*, o tema da tentativa

de vencer, por meio da técnica, o sentimento de inadequação entre a matéria e o espírito, a aparência e a essência, a exterioridade e a interioridade. Se os criadores de Villiers d'Isle-Adam tentam refundar a beleza feminina, o poeta-alquimista de *Evocações*, por vias muito particulares, buscará, ao fim de sua jornada, a consumação da profecia do novo Dante negro da Dor. A epígrafe geral do livro de Cruz e Sousa já pontua o drama dos criadores seculares, que deslocam o drama da criação dos domínios do mito e da religião para aqueles da arte, da ciência, da biologia e do inconsciente:

Les seuls vivants méritant le nom d'Artistes
sont les créateurs, ceux qui éveillent des
impressions
intenses, inconnues et sublimes.
(*L'Ève Future*) VILLIERS DE L'ISLE ADAM
(apud SOUSA, 1986, p. 11)².

Na obra francesa em questão, um aristocrata esteta, de nome Celian Ewald, se alia ao ficcionalizado cientista Thomas Edison para juntos matarem a “animalidade triunfante” (cf. VILLIERS, 2001, p. 140) de Alicia, moça dotada de beleza divina, mas supostamente miserável de alma. Beleza decaída aos olhos dilacerados de Ewald, ela serve de modelo e matéria-prima no experimento de reconstrução do belo feminino ideal, sintetizado na androide Hadaly, a Eva futura. Em *Evocações* Cruz e Sousa assume a máscara do poeta-alquimista que lhe permite assimilar em si os papéis dos “criadores” seculares Ewald e Edison, quando se propõe a conjugar poesia/magia e ciência em sua obra híbrida. Mas, em especial, ele dramatiza simultaneamente os papéis das criaturas Alicia e Hadaly, ao simular em seu laboratório poético a sua própria, inaudita e perigosa transfiguração, visando não o solidário acabamento mais aperfeiçoado dos produtos da natureza, tal como pretendiam os antigos alquimistas em sua concepção cósmica do mundo, mas um rompimento arrogante e desesperado para com ela.

Na tentativa de apreender, dominar e burlar as regras da natureza — as quais ele ainda não está convencido de que sejam realmente mais profundas que aquelas previstas pelo cientificismo —, o poeta-alquimista dos tempos modernos desloca a fase primordial do nigredo para o final da sequência imagética de abertura, em “Iniciado”, enterrando-a, como já se pontuou, sob as folhagens verdes que cobrem o solo. Em surdo diálogo com a imagem dos vergéis verdes, a inédita opala multicor, desejada pelo neófito, substitui a tradicional Pedra Filosofal/rubedo ao ser projetada no lugar desta, no final do processo de transfiguração. Não por acaso, a luz opalescente dos luars, que sucede a imagem dos vergéis verdes, também se projeta “nas mattas”, igualmente verdes, fluindo na imagem seguinte das águas cristalinas e, não por acaso, descendentes de cachoeiras. Estas desembocam por fim em sugestivas “collinas emotivas e saudosas”, que fatalmente levam o poeta negro rememorar a terra natal abandonada. Como se vê, a natureza acaba por conduzir o poeta-alquimista a seu seio, identificado ao da mãe negra, que ele abandona em “Iniciado”. Espécie de profecia cifrada, esse movimento é articulado e sugerido com delicadeza já na segunda metade do primeiro parágrafo do livro:

[...] a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens; os opalescentes luars encantados nas mattas; o cristalino cachoeirar dos rios; as collinas emotivas e saudosas — todo aquele esplendor de colorida paisagem, todo aquele encanto de exuberancia de prados, aquellos aspectos selvagens e magestosos e ingenuos, quase biblicos, da terra acolhedôra e generosa onde nasceste, — deixaste, afinal, um dia, e vieste peregrinar inquieto pelas inhospitas, barbaras terras do Desconhecido... (p. 13-14).

Funcionando como prólogo ou prelúdio, é importante

notar que a metade final do primeiro parágrafo do livro já desmonta, como também ironicamente inverte, a transgressão da sequência de transfigurações alquímicas, proposta pelo poeta na primeira parte do mesmo parágrafo em questão. Esse segundo movimento já insinua, em suma, os desdobramentos irônicos da empreitada do poeta-alquimista, que é intuitivamente reconduzido ao enfrentamento com seu nigredo primordial, permeado de incômodas raízes e sombras, em sua descida solitária aos subterrâneos noturnos e dantescos de sua subjetividade.

Matéria-prima de potencial proteiforme, o nigredo se articula em *Evocações* com a noção de organismo, que pode vicejar e procriar, eclodindo em vegetação virgem e viçosa, coroada no final pelas frequentes imagens de flores, geralmente avermelhadas, sanguíneas, que deveriam eclodir na conclusão do desenvolvimento do poeta, finalmente reencarnado. Em “Iniciado”, por exemplo, o eu poético traz “a alma como a mais excêntrica flôr do Sol,— flôr da força, da impetuosidade das seivas, aberta, rasgada em rubro, viva e violenta a vermelho, cantando sangue...” (p. 17), “a alma como uma flor exótica dos trópicos” (p. 23). Curiosamente, ambas as flores são quentes e adjetivadas com vocábulos dotados do prefixo ex-, designador de um movimento para fora do centro e da ótica comuns.

Ainda em “Iniciado”, o eu poético mobiliza a metáfora da flor da alma quando recomenda a si o modo adequado de cultivá-la (e cultivar-se) bem: “tira a linha geral do teu ser (...) na frescura abençoada e nos rejuvenescimentos e refluorescências da Fé” (p. 19). Para tanto, ele procura seguir o exemplo dos “artistas calmos e poderosos na obscuridade do meio ambiente, quando floresce e alvorece nas suas almas a rara flor da Perfeição” (p. 23), de modo que ele possa seguir seu caminho “conservando sempre intacta, sempre, a flor expontanea e casta da tua sensibilidade” (p. 24).

Como avesso ou sombra de si mesmo, o nigredo também rege o organismo que se degenera e desagrega em esverdeados miasmas, pauis e abjetos sapos e lesmas, que se arrastam ao chão, predominantes na metade final de *Evocações*. Sob o signo das operações de *mortificatio* e *putrefactio*, o poema em prosa “O sonho do idiota” —, texto que antecede estrategicamente o decisivo “A sombra” —, sintetiza bem a degradação orgânica e mental de um gênio que não consegue comunicar as maravilhas de sua mente, limitado por sua loucura hipertrofiante e aparência grotesca, que o aprisionam para sempre na solidão das palavras e pensamentos desarticulados. No texto em questão, um templo se torna “pezadello verde” de “floresta de lugubres assombros”, com sua “avalanche de reptis verdes” que formam um “mar verde que o affogava”, num delírio esvaziado de profecia. A desagregação mental do sublime idiota não encontra um canal de rearticulação ou regeneração, de modo que ele “como um monstruoso reptil verde, sentiu-se subdividido, multiplicado infinitamente em milhões e biliões de reptis verdes de todos os aspectos e fórmãs” (cf. p. 310).

Na dissertação *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*, Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado (2006, p. 76-77) ressalta a presença das “contorções miasmáticas e emanções ctônicas, poesia saturnina e descendente” de Cruz e Sousa, “quando sua poesia se encontra sob o nigredo”³. Leonardo Pereira de Oliveira (2007, p. 156), por sua vez, aponta a relação da metáfora alquímica do nigredo na perspectiva da elaboração e “associação étnica”, no trabalho intitulado “A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa”.

Submetido à dessacralização em um contexto de cientificismo, o nigredo se manifesta apenas em sua face degenerada, exterior e parcial em *Evocações*, com a qual o poeta-alquimista moderno vai, na maioria

das vezes, se deparar. No desfecho de “O sonho do idiota”, o personagem desesperado antecipa alguns eventos desenvolvidos nas composições ulteriores do livro, como quando “Queria fugir como um homem allucinado que fôge absurdamente da sua sombra” (SOUSA, 1986, p. 312), tema tratado logo a seguir, no enfrentamento do filho pródigo negro com a natureza-mãe em “A sombra”.

Já a cena final de “Emparedado” também é preludiada no desfecho de “O sonho do idiota”, quando o poeta demente, que não distingue o real do imaginado, percebe ter “estado a sonhar, preso às inconsequências revelladôras do seu Sonho de Idiota, [e] que mesmo assim acordado, continuaria eternamente e amargamente a sonhar...” (p. 313).

De diferentes maneiras, os poetas demente e emparedado são condenados a sonhar para sempre, sem poderem se realizar de maneira efetiva. As condições sociais do Brasil finissecular são representadas como extremamente hostis a ambos, oprimidos por um ambiente limitante, que os dilacera e empurra com violência ao estado regressivo de um nigredo privado hoje de sua infinita flexibilidade transformadora original, lançado para fora do ciclo cósmico de morte e renascimento contínuos. A modernidade é tempo de rigidez imobilizadora, em que

[...] nós caminhamos para o irreparável impedimento; desde o solo até aos astros, homens e cousas, tudo vae quedar de pedra. Será um somno universal de uma universal esphinge. Tudo, na pedra, dormirá um somno de pedra. A pedra respirará pedra. A pedra sentirá pedra. A pedra almejará pedra. E esta tremenda aspiração de pedra profundamente symbolisará os sentimentos de pedra dos homens de hoje [...](cf. “Melancholia”, p. 66-67).

Como os antigos alquimistas, os poetas demente e emparedado de *Evocações* experimentam um tipo de morte em vida, todavia sem a contrapartida de um renascimento simbólico. Mircea Eliade (1979, p. 116) salienta que inexistente caminho para alquimista ou neófito que não passe pela morte simbólica e descida aos abismos, dos quais se deve extrair a sabedoria acerca das ligações e continuidades ocultas, latentes sob a aparência das coisas. Trata-se de uma inescapável “experiência crucial”, que demanda o engajamento total do espírito e do corpo, este também sacralizado (p. 123). Se o nigredo original implica morte e destruição, ele também *corresponde* ao movimento correlativo de ressurreição e recriação:

“A “morte” corresponde em geral – a nível operatório – à cor negra que tomavam os ingredientes, à *nigredo*. É a redução das substâncias à *matéria-prima*, à *massa confusa*, a massa fluida, informe, que corresponde – ao nível cosmológico – à situação primordial, ao Caos. A morte representa a regressão ao amorfo, a reintegração do Caos” (ELIADE, 1979, p. 118).

Mircea Eliade explica que a mimetização do estado de nigredo nas experiências alquímicas permite realizar a encenação iniciática da reordenação do caos em uma harmonia cósmica, e com isso a refundação do ser, que nasce uma segunda vez, de forma mais organizada e deliberada. Ainda segundo Eliade, na tradição imagética da alquimia, a *prima materia* por vezes se apresenta como fluido mercurial dissolvido, diluído em amorfo estado de lama e barro, ainda não moldado pela ação de uma vontade ordenadora.

Em outras tradições ocultas, a exemplo da iniciação maçônica, o estado primordial do neófito é representado como pedra bruta de superfície escura, não polida ainda pelo trabalho do pedreiro em uma

forma mais bela, cintilante, aérea⁴. Matéria rude e pesada, o nigredo é tradicionalmente associado ao chumbo, metal considerado inferior por conta de sua natureza mais chã e mesmo tóxica, em comparação a outros materiais mais nobres, resistentes e puros, a exemplo da prata e do ouro. Por sua natureza dilacerada, informe, o nigredo e o chumbo são associados ao estado de melancolia, segundo a teoria dos quatro humores, que liga ambos aos poderes castradores, destrutivos e devoradores do velho Saturno (cf. ELIADE, 1979, p. 124)⁵.

É curioso notar que tanto as etapas de transfiguração alquímica quanto a cruz que o poeta carrega em sua jornada de martirizante tentativa de redenção são estruturadas pelo algarismo 4: são quatro as pontas do madeiro carregado pelo messias, em seu percurso de tortura, morte e renascimento; como são quatro as cores que designam as fases de fabricação da Grande Obra alquímica. O globo apresenta quatro pontos cardeais, que o eu poético pretende abranger em sua viagem subjetiva:

Os significados simbólicos do 4 imbricam-se aos do quadrado e da cruz. O 4 caracteriza o universo na sua totalidade, é símbolo de plenitude, de universalidade, símbolo totalizador, princípio organizador (...). O cruzamento de um meridiano e um paralelo geram uma cruz e dividem a Terra em quatro setores. Quatro são os pontos cardeais, as fases da lua, as estações do ano, os elementos, os humores. No plano mítico, quatro são os rios do paraíso, quatro são as letras do nome de Deus e do primeiro homem, quatro são as bestas e os cavaleiros do Apocalipse (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996). Quatro são as fases da transmutação, da *Opus magnum*, que recebem sua denominação segundo a cor que assumem os ingredientes

em contato com o fogo [...] (LIMA; SILVA, 2003, p. 47-48).

Ao se valer de ordenamentos quaternários, opera-se uma íntima articulação entre a experiência biográfica do poeta João da Cruz e Sousa e sua elaboração estética, plasmados em produto de arte, como se o meridiano da vida se cruzasse com o paralelo da arte, articulados no eixo central da obra, ponto crucial que une o espírito ao corpo, e que por sua vez promove a encruzilhada de poesia e prosa. Assim, o poeta neófito que reflete sobre si afirma que “tu és, por germens inevitáveis, fataes, a tua Obra, ainda em gestação” (SOUSA, 1986, “Iniciado”, p. 21). Ele se dirige a si pela segunda pessoa em “Iniciado”, como se desdobrasse no profeta de si mesmo, anunciador do eu futuro intuído, que espera encarnar-se e salvar-se enfim do sofrimento causado “por andares atrahido por forças redemptoras, perdido nos centros fascinantes do absoluto sentir e do absoluto sonhar!” (p. 17). Esse jogo constante com duplicidades fica visível em “Intuições”, em que um poeta mais velho encontra seu duplo mais jovem, sendo este último dotado de traços atribuídos ao neófito de “Iniciado”.

Segundo Mircea Eliade, as quatro cores designadoras das etapas de transformação alquímica para a obtenção da Grande Obra encenam o “drama místico” da matéria submetida às operações em laboratório, análoga à reencenação da dolorosa trajetória vivida por “deuses moribundos”, tais como Cristo, Dioniso, Orfeu e Osíris, que padecem da dilaceração da carne, atravessam as trevas da morte e ressuscitam, reconquistando a plenitude perdida:

[...] o tema dramático dos “sofrimentos”, “morte” e “ressurreição” da Matéria é atestado desde o início na literatura alquímica greco-egípcia. A transmutação – o *opus magnum* que conduz à Pedra Filosofal

— é alcançada fazendo-se passar a matéria por quatro fases, denominadas, segundo as cores que adquirem os ingredientes, *mélansís* (preto), *leúkosis* (branco), *xánthosis* (amarelo) e *iôsis* (vermelho). O “preto” (a nigredo dos autores medievais) simboliza “morte” (...). Com um sem-número de variantes, as quatro (ou cinco) fases da obra (*nigredo*, *albedo*, *citrinitas*, *rubedo*, algumas vezes *viriditas*, outras *cauda pavonis*) mantém-se em toda a história da alquimia árabe e ocidental. (ELIADE, 1979, p.114).

Conforme afirmado anteriormente, Eliade sublinha que a encenação do drama místico dos deuses moribundos é incorporada nas provas iniciáticas enfrentadas pelos neófitos, e reproduzidas nos processos alquímicos em laboratório. As matérias percorrem um itinerário de autossacrifício semelhante ao dos noviços, rompendo simbolicamente com uma primeira forma. Mircea Eliade enfatiza a mudança de regime ontológico sugerida nesse processo simbólico: “O sentido e a finalidade dos Mistérios eram a transmutação do homem: através da experiência da morte e ressurreição iniciatórias, o *mústês* [iniciado] mudava de regime ontológico (tornava-se ‘imortal’)” (cf. ELIADE, 1979, p. 83). Metaforizada em nobre ouro ou milagrosa Pedra Filosofal, a alma do alquimista mimetiza essa experiência de transmutação total de corpo e espírito, na medida em que inicialmente tortura a matéria de maneira deliberada, até dissolvê-la em massa informe, equivalente ao caos primordial a ser reordenado a uma totalidade cósmica.

É com esse caminho de inspiração alquímica, no qual se projeta na matéria “o sentido iniciatório do drama e do sofrimento” (ELIADE, 1979, p. 116), que Cruz e Sousa dialoga desde a epígrafe de “Iniciado”, comparando o artista a um “desolado alquimista da Dor”. Esta última deve ser minuciosa e exaustivamente trabalhada até

a obtenção de sua essência imaculada, que “fica para sempre”, vivendo eternamente na obra de arte. Por isso, o eu poético recomenda a si mesmo que: “Se não tens Dôr, vaga pelos desertos, corre pelos areais da Ilusão e pede às vermelhas campanhas abertas da Vida e clama e grita: quem me dá uma Dôr, uma Dôr para me illuminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dôr!” (SOUSA, 1986, “Iniciado”, p. 17-18).

Pedras polidas e pedras brutas

Em “Iniciado”, é interessante notar que o eu poético atribui a si o refinamento característico das pedras preciosas e polidas, ao passo que situa os membros de sua família no campo das rochas rudes — julgamento esse que sofre metamorfoses ao longo de *Evocações*. Na altura dos parágrafos finais de “Iniciado”, o poeta julga que “agora que abandonaste a franqueza rude das montanhas” da região onde nascera, pode ir “sereno para esta prodigiosa complexidade de Sentimentos” (SOUSA, 1986, p. 24), que tanto almeja. No parágrafo imediatamente anterior, recomendara a si que resistisse “aos perturbadores ululos do mundo” circundante que, tal como Saturno fizera com seus filhos, teme que possam devorá-lo.

Na procura por manter intacta a sua essência — a frágil flor de sua alma —, o poeta aconselha a si o seguinte: “fécha-te á chave astral com a alma, essa esphêra celeste, dentro das muralhas de ouro do Castello do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta d’entre as altas torres coroadas d’estrellas” (p. 24). Substituindo a barreira natural das montanhas, às quais atribui “franqueza rude”, o eu poético propõe a construção das “muralhas de ouro”, escudos produzidos pela cultura e pela técnica, nas quais deseja se refugiar. Das muralhas de ouro desdobra a imagem do “Castello do Sonho”, onde ele



pretende se elevar com segurança, no “alto da torre azul mais alta dentre as torres coroadas de estrelas”.

A oposição entre as estrelas, brilhantes e inalcançáveis em suas alturas celestes, e a natureza chã da “obscura terra” já havia sido contraposta, quando ele opusera sua própria imagem à dos parentes, com os quais julgava inevitável romper. O eu poético prevê inicialmente que a sua fatal transfiguração o tornará *estranho* a seus *semelhantes*:

E, não só tua mãe, mas teus irmãos, teu pae, todos os teus te olharão depois, secretamente abalados, como a um desconhecido, sentindo, por vago instinto, que os caracteres ignotos e supremos do teu ser não são apenas, elementarmente, os mesmos caracteres da simples e natural consanguinidade; que tu, por mais unido que estejas a elles por laços inevitáveis, fataes, estás longe, afastado d’elles a teu pezar, sem malicia, de alma desprevenida e sã, como as estrellas nas soberanias transcendentis da sua luz estão para sempre afastadas da obscura Terra. E tudo isso por andares atraído por forças redentoras, perdido nos centros fascinantes do absoluto sentir e do absoluto sonhar (p. 16).

Nesse primeiro momento, o jovem neófito se aproxima da perspectiva cientificista, segundo a qual a redenção da carne do Cristo negro, em sua via-crúcis, só viria com o afastamento e a negação de suas obscuras raízes. Educado também na cultura cristã, ele se orienta naquela altura por um modelo de salvação que cinde ou pelo menos hierarquiza o espírito sobre a carne, associada ao “méro Instincto”: “Tudo está em seres a tua Dôr, em seres o teu Goso, homogeneamente; em sahires, por movimentos expontaneos, livres e simples, representativos de um vivo e affirmativo Phenomeno, da

Esphéra do méro Instincto para a Esphéra rehabilitadôra, pura e radiante do Pensamento” (p. 21-22).

Diferentemente de “Emparedado”, onde o eu poético descobre a força oculta “Dessa África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animaes instinctivas” (p. 390), revelada pela faculdade de intuição —, fio condutor de *Evocações* —, o poeta neófito se apegue a um caminho de ascensão linear, julgando que o instinto é “mero” entrave, destituído de complexidade. No pensamento e na razão, em contrapartida, estão depositadas as suas esperanças de reabilitação e redenção. Pelo menos naquele momento.

Neste caminho que imaginava ser reto, o poeta negro se deixa guiar pelo mito moderno do progresso linear e ascendente, destituído de curvas e retornos cíclicos, rumo a uma racionalização completa da vida. Aos poucos, tal itinerário é reavaliado pelo poeta-alquimista ao longo de *Evocações*, em especial nos momentos em que ele discute a sua concepção de *sensibilidade* e realismo superior. De início, ele adere ao exemplo dos prometeicos criadores da Eva futura, de Villiers d’Isle-Adam, quando tentam superar a carne e a “animalidade triunfante” da mulher Alicia no ideal encarnado por Hadaly, a sombra de sonho que pretendem evocar e realizar de modo efetivo em um esqueleto mecânico, folhado de ouro incorruptível. Entretanto, prestes a despertarem a bela adormecida de seu sono, o esteta e o cientista de Villiers enfrentam a vingança da Natureza, que faz naufragar o navio que transporta o sonho elétrico de ambos. A *travessia* marítima final, rumo à Europa e aos confins do possível, não se cumpre, pois o oceano irônica e saturninamente engole essa moderna Grande Obra, artificialmente gerada em laboratório. Hadaly, que era tão distinta de Alicia aos olhos dos dois homens, afunda no mesmo naufrágio que a segunda, como se a Natureza anulasse o raciocínio analítico humano em um mesmo e supremo estado de indiferenciação.

Na “Esphéra do méro Instincto” — que o eu poético descobrirá, como já se disse, não ser tão mero assim —, situam-se tanto o sujeito negro quanto a mulher, herdeira da decaída Eva, do ponto de vista das classificações racionalistas, deterministas e mesmo religiosas, contemporâneas a Cruz e Sousa. Na perspectiva destas, a Alcía de Villiers d’Isle-Adam e o poeta negro de *Evocações* são sujeitos incompletos, por estarem supostamente mais distantes de um ideal específico de racionalidade, civilidade e modernidade.

Embora o eu poético tensione os papéis de criador e criatura, ao se fazer cobaia de seu próprio experimento de transfiguração, é na relação ambígua com a mãe que realmente toma corpo o conflito do poeta, com a oposição estabelecida entre a sua primeira natureza dolorosa e uma desejada e hipotética segunda natureza superior, a ser recriada por meio da arte. Até perto do desfecho de *Evocações*, o eu poético julga essas duas naturezas acima totalmente inconciliáveis, resistindo a reconhecer qualquer continuidade entre uma e outra. De modo que ele se espanta com imenso horror ao ver na mãe, transfigurada antes dele pela morte, a sombra do eu profundo que evocara, e que agora tenta a todo custo exorcizar. Embora saiba que deve descer às profundezas da terra como o corpo morto de Cristo, em sua Via-Sacra da Arte, o poeta neófito tende a se fixar apenas na via da elevação e da ruptura com tudo o que remeta à “obscura Terra” e ao ventre materno, imaginando erroneamente que assim possa “entrar larga e fraternalmente na Contemplação da Natureza” universal (cf. “Iniciado”, p. 22).

Em seu jogo de atração e ressentimentos para com a Natureza-mãe, embaralham-se as figuras de criador e criatura em *Evocações*, bem como as relações de perseguição e fuga, de criação e destruição. Todas elas convergem no conflito final, projetado nos confins do real, lá na escuridão extrema onde fulgura a aurora boreal vislumbrada na imaginação do poeta. Esses elementos

acima permitem também tecer analogias entre esta obra de Cruz e Sousa e o romance *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley, com o qual tanto *Evocações* quanto *A Eva futura* dialogam de perto. O livro de Mary apresenta o ponto de vista da Criatura anônima em seu drama, reconhecendo-se superior em força e inteligência, embora também experimente a injusta rejeição de seu criador, que a condena a um exílio sem esperança de retorno, por conta de sua aparência considerada monstruosa.

Frankenstein desdobra o tema da experiência extrema e transformadora rumo ao polo norte de *A balada do velho marinheiro*, de Samuel Taylor Coleridge (cf. HINDLE, 2015, p. 38). No limiar das civilizações, na *terra ignota*⁶, abre-se espaço para o retorno do reprimido e para os julgamentos finais contra a *hybris* dos modernos Prometeus. O fascínio humano para com a conquista de fronteiras derradeiras se metaforiza na agulha da bússola, atraída pelo agudo magnetismo do extremo polo norte, imagem que abre *Frankenstein*.

O impulso inexplicável, a tentação imperiosa que arrasta o poeta para fora da casa materna, rumo ao Desconhecido em “Iniciado”, é frequentemente acompanhado, em *Evocações*, das metáforas sobre forças invisíveis que atuam sobre a matéria, tais como o magnetismo, a gravidade, as relações de atração e repulsão, as polaridades, bem como expressões como órbita, rotação, eixo, sistemas e anéis planetários, mobilizados na tentativa de definir o estranho movimento da jornada (e do destino) do poeta-alquimista.

A partir desse vocabulário, é possível pensar a secularização da noção de *ciência oculta*, deslocada e resignificada de um plano cósmico para o plano biológico. Nesse mesmo sentido, ganha realce a persistente presença da faculdade de intuição em *Evocações*, com sua capacidade de servir como uma espécie de bússola ou farol interiores, a guiar o poeta

pela noite subjetiva, desconhecida, infinita, tenebrosa. A exploração dos campos psicológico e artístico, ligados por meio da imaginação, aprofunda ainda mais o deslocamento da noção de ciência oculta para os domínios da subjetividade humana, a tangenciar os abismos do inconsciente e seu caos criador.

Nos últimos quatro textos de *Evocações*, é possível observar um movimento de reencontro do poeta com o negrume/nigredo de sua existência, até ali evitado. Em “A sombra”, o filho se percebe cindido e estranho justamente quando atesta a própria e irônica semelhança para com a mãe morta, abandonada por ele desde “Iniciado”. Ele se sente devastado ao reconhecer na genitora, para sempre perdida e muda, “a mesma expressão nostálgica de beduino no semblante, a mesma fugitiva melancolia” (SOUSA, 1986, p. 319). Em suma, na alma vagante da mãe depara-se com o mesmo impulso ao eterno movimento que o movera para longe de casa. Embora tivesse previsto a própria metamorfose e um inevitável distanciamento em relação a seus familiares, encontra no fantasma materno a primeira natureza que pretendia sacrificar, já transfigurada pelos poderes fatais da morte, a despeito da ausência do poeta-alquimista. Se a tentadora Arte o seduzira a evadir-se em “Iniciado”, abandonando o paraíso perdido de sua infância, ela acaba por mesclar-se cada vez mais com a mãe agora ausente, cujo nome de batismo — bastante significativo no horizonte de referências literárias do drama criador do poeta negro — era Carolina Eva da Conceição.

Ivone Daré Rabello (2006) afirma que tanto “Iniciado” quanto “A sombra” são composições atravessadas pelo motivo da “traição de origens” (cf. p. 167 e 182), ou seja, a dramatização da “traição do negro ao negro” (p. 175). Ao abordar o conjunto da poética de Cruz e Sousa, a estudiosa observa que, após a recepção crítica de *Broquéis* e *Missal*, ocorre uma reorientação na produção artística do poeta, percebida na crescente presença do

tema da noite e da cor negra, que passam a marcar obras mais tardias como *Faróis* e *Evocações*. Nestas últimas, o poeta revisita suas produções anteriores, e encara suas raízes negras até então soterradas. Estas emergem na forma de sombras e olhos persecutórios, que buscam vingança contra o sujeito poético que as negou. Ivone Daré Rabello lembra que, especialmente nos textos abolicionistas da juventude, Cruz e Sousa assumira perspectivas e referenciais da “cultura branca da elite” (p. 166), adesão que, no entanto, não correspondeu a uma inclusão efetiva do poeta nesse círculo social, que o rejeitou por identificá-lo a um indesejável homem pobre, provinciano e negro.

Rabello afirma que a arte é deliberadamente aproximada do “trajeto biográfico e [d]os dilemas pessoais do próprio Cruz e Sousa” em “Iniciado” (p. 174), aproximação esta sugerida na jornada transformadora percorrida pelo neófito, dedicado a desfazer simbolicamente “os fatais laços da consanguinidade” por meio da Arte. O itinerário percorrido, porém, acaba por torná-lo um “guilhotinado”, que olha para o passado e se percebe como “o fantasma do que foste”, afastado e isolado de suas origens. Segundo a estudiosa, o texto encena “a denegação e a busca de justificativas da negação da raça” (p. 175), uma “traição do negro ao negro”, que acaba por produzir no sujeito poético os sentimentos dilacerantes de culpa e remorso. Em “A sombra”, o fantasma da mãe vem acertar as contas com o filho, mas é exorcizado por ele, que nega sua genitora em vida como também depois da morte dela. Esse reencontro indesejado encarna o drama interior do poeta e sintetiza os dilemas de sua trajetória intelectual, marcada pela “negação da origem”, atitude constatada sobretudo em suas produções juvenis, marcadas pela crença na possibilidade de inclusão e comunhão social por meio da arte. A dor de se reconhecer em sujeitos socialmente desprezados dos quais julgava se diferenciar em “Asco e dor”, e o alastramento da metafórica “mancha

negra”, que devora o sujeito em “A nódoa”, fazem ecoar a “sombra de lago”, traidor do negro Otelo no drama shakespeariano, ou a imagem de um “Narciso às avessas (...) temendo encontrar seu rosto” (p. 167).

“Nirvanismos”, que antecede “A sombra”, apresenta um personagem em “peregrinação pelas florestas” infinitas. Em dado momento, estas últimas são subitamente transfiguradas em imensos desertos noturnos, que lhe escapam a cada passo, afundado nos “areais fugidios”:

[...] de repente, eis que as floréostas recúam, se apagam, vão desaparecendo aos poucos como por encanto; o assombroso esplendor verde das arvores some-se no longínquo horizonte, como névoas que se desfazem, e começam, então, de repente, a surgir areiais, areiais de desertos inhóspitos, areiais infindáveis, areiais que sucessivamente se reproduzem, longos, muito longos e alvejantes, lá, para além das distancias que a retina não póde abranger nem descortinar... (SOUZA, 1986, p. 340).

Interessa aqui a transição realizada da imagem das florestas verdes para o imenso deserto africano, onde sopra a tempestade de *simoun*. Ao intuir o sentido profundo dessa mudança, o caminhante se deixa arrebatado e fundir aos ventos devastadores, que sopram em direção ao norte. Somente quando ele se torna uma força da natureza, o eu poético e enfim tocado pela “extrema carícia” da “noite saudosa”, que tanto procurara longe de si. Ao mergulhar nas trevas interiores, revela-se para ele a profecia do Dante negro, apresentada no texto derradeiro, “Emparedado”. O poeta entende ali que o eu futuro, no qual deve se encarnar, será moldado nas “argilas funestas e secretas” do solo africano. A um só tempo virginal paraíso e inferno na terra, do Saara sopra um

“pezadello de sombras macabras – visão valpurgiana de terríveis e convulsos soluços noturnos circulando na Terra e formando, com as seculares, despedaçadas agonias da sua alma renegada, uma auréola sinistra, de lagrimas e sangue, toda em torno da Terra...” (p. 390).

A imagem da formação da “auréola sinistra, de lagrimas e sangue” a envolver todo o globo marca o fechamento de uma primeira parte do circuito de andanças e martírios do poeta, que consumaria seu destino quando ele se transformasse enfim no Dante negro, naquela altura ainda em devir. Ao vislumbrar no horizonte longínquo a sua totalidade existencial, o poeta encarnado em *simoun* se prepara para se dirigir e *atravessar* finalmente o mar Mediterrâneo.

Curiosamente, em outro trecho de “Emparedado”, o acesso às “priscas margens venerandas do Mar Vermelho” é negado ao artista negro pela opinião pública, por supostamente pertencerem ao repertório de uma antiguidade clássica que abarca Oriente e Grécia, mas exclui a “África, tórrida e barbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de mattas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas” (p. 388). Apropriando-se da imagem bíblica da travessia do Mar Vermelho, que marca o retorno dos hebreus escravizados à sua terra prometida, o eu poético revestido da tempestade africana parte deserto afora para devastar a Europa, colocada em seu caminho rumo ao magnético polo norte: a verdadeira fronteira final, onde reluz a fantástica e multicolorida aurora boreal brotada das trevas.

Apenas ao se identificar à “África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animais instintivas, de curiosos fenômenos de esquisita Originalidade” — ou seja, a seu nigredo primordial —, o caminhar do poeta ganha renovada força e direção. Ele, que acabara de descobrir sua verdadeira natureza, não poderá, porém, cumprir a profecia recém-revelada. Uma força ainda

mais devastadora que aquela do *simoun* reage com brutalidade a seu avanço nos parágrafos finais de *Evocações*: uma muralha de pedras rudes se levanta da Europa, sustentada pelos preconceitos de fundo cientificista e religioso, todos lançados de uma só vez sobre o poeta negro, acompanhados da condenação fatal: “Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para ahi estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça” (p. 390).

Imobilizado e impotente como sempre temera, acuado pelo peso sobre-humano “do apedrejamento dos Impotentes” (cf. “Iniciado”, p. 394), o poeta não pode se mover para alcançar o espectro colorido de seu eu opalescente, cristalizado pelo gênio do Dante negro. Ele, que tanto desejara as “muralhas de ouro”, as “pedrarias rubentes dos ocasos” e a magnética lua prateada, é condenado a contemplar para sempre o brilho difuso das estrelas brilhantes, do fundo de sua prisão de pedra morta, sem poder alcançá-las. Emparedado vivo, ele não pode se completar e realizar. Permanece como sombra, vulto, fantasma, dissociado de si mesmo.

Referências bibliográficas

- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERNARD, Suzanne. Baudelaire et le lyrisme moderne. In: _____. *Le poème en prose*: de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994. p.103-129.
- BRAYNER, Sonia. Esoterismo e estética: Evocações de Cruz e Sousa. *Travessia*, Florianópolis, n. 26, p. 171-183, 1993.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: (Campanha de Canudos). Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

HINDLE, Maurice. Introdução. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz. Introdução e notas de Maurice Hindle. Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015. p. 7-55.

LEMINSKI, Paulo. Jesus A.C. In: _____. *Vida*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.155-240.

LIMA, Tania Andrade; SILVA, Marília Nogueira da. Alquimia, ocultismo, maçonaria: o ouro e o simbolismo hermético dos cadinhos (séculos XVIII e XIX). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 8-9, n. 1, p. 9-54, 2001. Editado em 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=So101-47142001000100002&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 11 maio 2017.

OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. *A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão*: poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem*. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa. São Paulo: Nanquim: Edusp, 2006.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *A forma negra da morte (um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou O Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz. Introdução e notas de Maurice Hindle. Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SOUSA, João da Cruz e. *Evocações*. Edição fac-similar. [1898] Apresentação de Esperidião Amin Helou Filho. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1986.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *A Eva Futura*. Tradução de Ecila de Azeredo Grünewald. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILLER, Cláudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Notas

1 Neste trabalho, adotou-se a grafia da edição fac-similar de 1898, para as citações a *Evocações*.

2 O trecho em questão é traduzido por Ecila de Azeredo Grünewald da seguinte maneira: "As únicas pessoas que merecem o nome de Artistas são os criadores, aqueles que despertam impressões intensas, desconhecidas e sublimes". (Cf. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 107).

3 Na mesma direção, a respeito da recorrência do nigredo no imaginário decadista e finissecular de

modo geral, Salgado (2006, p. 43) comenta: "Portanto, na *imago mundi* decadentista ocupam destacado papel: a atração pelo que Huysmans chamava de misticismo depravado e artisticamente perverso e a observação do régimen lunar, da obra em negro, da fase do nigredo – de onde resulta o fascínio pela decomposição, pela dissolução, pela liquefação, pelas emanações miasmáticas, pelas forças tanto ctônicas como saturninas."

4 "O cubo, a pedra cúbica, símbolo de elevação moral, corresponde à pedra filosofal da construção espiritual, que constitui a Grande Obra, o aperfeiçoamento individual que conduz a um estado superior. É o único sólido que pelo paralelismo e a retidão de suas faces pode ser bem aproveitado na construção do Edifício Social, daí sua importância no simbolismo maçônico. Representa o Mestre, o ideal de perfeição humana". (Cf. LIMA; SILVA, 2003, p. 35).

5 Sob a abordagem das relações entre satanismo, melancolia e sublime, Simone Rossinetti Rufinoni (1999) trabalha o problema de representação do negro na prosa de Cruz e Sousa, em *A forma negra da morte*.

6 Esse tema também é desenvolvido com beleza em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que se vale do acontecimento histórico da Guerra de Canudos e do genocídio da população sertaneja no norte da Bahia (1896-1897), conflito contemporâneo à produção de *Evocações*.

entre a pantera e o anjo: geir campos e a recepção de rainer maria rilke no brasil

Between panther and the angel: Geir Campos Rainer Maria Rilke's critical reception in Brazil

*Sylvia Tamie Anan**

Resumo

A geração de 45 caracterizou-se, entre outras questões, pela eleição de grandes nomes da literatura europeia como paradigma da lírica, como T.S. Eliot, Paul Valéry e Fernando Pessoa. Entre estes, o poeta de língua alemã Rainer Maria Rilke (1875-1926) passou, a partir do final dos anos 40, a ser lido, traduzido e comentado no Brasil. Ainda que parte da crítica defenda que os poetas da geração de 45 baseavam-se apenas na sua obra tardia, de *Sonetos a Orfeu* e *Elegias de Duíno*, a leitura dos poemas mostra-se muito mais assistemática e baseada em uma interpretação biografizante. Entre estes poetas, Geir Campos destaca-se pelo trabalho prematuro de traduzir os poemas de Rilke, ao mesmo tempo em que a escolha destes poemas e modificações no trânsito entre a língua-fonte e a língua-objeto forjam uma determinada

* Doutoranda em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH – USP). E-mail: sylvia.anan@usp.br.
Artigo recebido em 29/01/2018 e aceito para publicação em 18/05/2018.

imagem do autor traduzido, que encontra reflexos na própria obra poética de Campos.

Palavras-Chave

Rainer Maria Rilke; Poesia Alemã; Geir Campos; Geração de 45; Literatura Comparada

Abstract

The Brazilian post war poets regarded some European authors, like TS Eliot, Paul Valéry and Fernando Pessoa, as paradigms of lyrics. Around the late 1940s, the German poet Rainer Maria Rilke (1875-1926), one of those praised writers, began to be read, translated and commented in Brazil. Even though some critics argue that the Brazilian poets at that time where focused solely in Rilke's late works, *Sonnets to Orpheus* and *Duino Elegies*, those readings uncloak themselves mainly random and biographical. Amongst these Rilke's Brazilian readers, the poet Geir Campos stands out for his early translations of Rilke's poems. Through selection and small changes between original and translation, Campos builds an image of the translated author. Such imagery reappears in Campos' own poetic work.

Keywords

Rainer Maria Rilke; German Poetry; Geir Campos; Post-war Poetry; Comparative Literature

Introdução

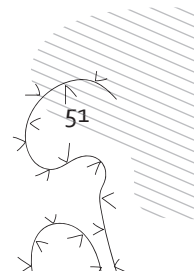
Segundo Michael Hamburger, meses depois da morte do pai, Ruth Rilke escreveu a Hugo von Hoffmansthal em busca de apoio para a publicação de suas obras completas. O crítico inglês acrescenta que Hoffmansthal negou a

ajuda, mas, apesar disso, "edições de seus poemas, obras em prosa e cartas, traduções em incontáveis línguas, biografias, memórias, estudos críticos e teses acadêmicas se sucederam uns aos outros num ritmo que talvez seja único na literatura moderna" (HAMBURGER, 2007, p. 142), e assim Rainer Maria Rilke tornou-se, ao lado de Franz Kafka, um dos nomes mais correntes da literatura alemã do século XX.

Como o poeta de língua alemã mais lido fora da Alemanha, Rilke não deixa de ser também um dos autores alemães mais traduzidos no Brasil. Ainda falta um levantamento mais completo das traduções, textos críticos e citações de obras de Rilke publicadas no país, no modelo do trabalho exemplar de Maria Antônio Hörster sobre a recepção de Rilke em Portugal (vide bibliografia), incluindo a distinção entre as traduções diretas do alemão e aquelas feitas a partir das versões francesas de Maurice Betz e Suzanne Kra. Mas, já em uma análise preliminar, é possível constatar que as publicações referentes ao poeta ganham fôlego ao final dos anos 40, mais de duas décadas depois de sua morte na Suíça.

Há duas explicações possíveis para o interesse pelo poeta de Praga nesse momento no Brasil. A primeira é a eleição de determinados epígonos pela chamada geração de 45, que coloca Rilke ao lado de T. S. Eliot, Paul Valéry e Fernando Pessoa. Na análise bastante simplificada de Gilberto Mendonça Teles,

havia todo um clima de transformação dos "velhos" modernistas que, "cansados" da programação de 22 que ainda se fazia sentir como palavra de ordem, buscavam uma saída no sentido da própria linguagem; e dos novos que, sem a experiência dos "velhos" e com a 'descoberta' de grandes poetas estrangeiros, como Mallarmé, Rilke, Lorca, Neruda, Fernando Pessoa e T. S. Eliot, começaram por sentir o fascínio da linguagem a partir das suas mais altas tradições poéticas e retóricas. (TELES, 2002, p. 95).



Desse modo, os poetas brasileiros do período posterior à guerra de 1939-45 procuraram modelos vistos como universais para a sua poesia. No esforço em forjar um discurso que, fundado nos grandes nomes da literatura europeia, validasse sua obra, tanto os poetas da geração de 45 quanto o grupo Noigandres com o seu paideuma – o grupo de autores eleitos como antecessores da poesia concreta – viram na obra de Rilke ideias que permitiriam desenvolver seus próprios conceitos de poética. O apego a estas referências se tornou característica marcante da geração do pós-guerra, de forma que Manuel Bandeira, ao responder em forma de crônica uma enquete da cronista Eneida sobre seus “versos preferidos” – resposta que ocupa três crônicas, elencando os versos por língua – não deixa de mencionar Rilke sem ironia:

Do alemão são dois [os versos] que mais me “perseguem”: um de Goethe, outro de Rilke. (...) De Rilke, não é nenhum daqueles que põem em estado de transe os meninos da geração de 45, mas esta simples volta do “Karussell”: “Und dann und wann ein weißer Elefant!” (“E, de vez em quando, um elefante branco!”). (BANDEIRA, 1958, p. 491).

É possível que, pelo menos em um momento inicial, a curiosidade acerca da obra rilkeana tenha sido satisfeita através de exemplares importados, principalmente na já mencionada tradução francesa de Betz, o que nos leva ao segundo fator: o desenvolvimento do mercado editorial brasileiro, que ganha corpo a partir dos anos 30 e que transforma a tradução literária em ganha-pão de muitos escritores. Nomes como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana e Cecília Meireles são convocados tanto pelo seu conhecimento linguístico quanto pelo seu prestígio literário a colocar em circulação, em língua portuguesa, seja clássicos da literatura ou obras contemporâneas de destaque. Essa mobilização reflete, em grande parte, a escassez da

mão de obra especializada, mas tem consequências para a questão da recepção.

Antes das publicações em livro, entretanto, encontramos poemas traduzidos e artigos em revistas e suplementos literários em circulação na época. Geir Campos traduz diversos poemas no suplemento dominical do *Diário Carioca*, recolhendo-os depois em uma coletânea primeiramente editada pela José Olympio, em 1953. No suplemento “Letras e Artes”, do jornal *A Manhã*, Dora Ferreira da Silva traduziu, uma a uma, as *Elegias de Duíno*, sempre acompanhadas de um texto crítico e de comentários à tradução e posteriormente também recolhidas em livro.

Em fevereiro de 1949¹, Cristiano Martins publica *Rilke – o poeta e a poesia*, em que comenta a obra rilkeana livro a livro – com exceção de *O Livro das Imagens* e *Novos Poemas*. A análise de Martins baseia-se menos no louvado apuro estético e formal de seus poemas do que na imagem de um poeta inspirado, que teria composto obras inteiras em poucos dias, fundamentado em Novalis, Shelley e Keats. Para o Rilke de que fala Martins, a poesia se identificaria de forma completa com a experiência – afirmação que ecoa ao longo das páginas de Sérgio Milliet e em vários artigos de revistas literárias – e desse modo o cerne da obra de Rilke seriam os *Sonetos a Orfeu* e Rilke um poeta que “tinha consciência de que era impossível aprisionar ou afixar a poesia na sua mera expressão formal” (MARTINS, 1949, p. 34).

Em setembro de 1949, é lançado o número V da *Revista Brasileira de Poesia*, editada por Péricles Eugênio da Silva Ramos, uma edição totalmente dedicada a Rilke. A revista contém uma tradução de “Réquiem a Oskar, Conde de Kalckreuth”, ao qual a tradutora acrescenta um comentário crítico ao final da revista, e uma seleção de poemas traduzidos por João Accioli, que recolhe desde exemplos dos primeiros poemas até de *Livro das Imagens* e *Sonetos a Orfeu*. Trata-se de traduções quase

literais, em versos brancos, sempre acompanhadas do texto original. A revista ainda inclui o poema “Soneto do Só, ou Paródia de Malte Laurids Brigge”, de Vinicius de Moraes e um ensaio, “O mito e a realidade”, de Carlos Burlamaqui Köpke, que inclui uma análise – acompanhada da tradução – do X Soneto a Orfeu. Ao contrário do livro de Martins e de outros textos críticos da época, entretanto, não se faz alusão à questão das fases na obra de Rilke: o discurso crítico concentra-se antes nos eventos biográficos em torno de cada poema, como a morte da jovem Vera Oukama Knoop a quem são dedicados os *Sonetos a Orfeu*, e nas imagens – como o poeta retrata a morte ou o mito de Orfeu, por exemplo – que cada poema apresenta. Fica evidente, ainda, o propósito didático da publicação, a visão panorâmica dos poemas selecionados para tradução com o cuidado de justapô-las à versão original, conferindo legitimidade ao trabalho do tradutor.

A princípio, a própria configuração da obra de Rilke, dividida em fases – a primeira, voltada para a poesia religiosa; a fase parisiense e próxima a Rodin, de *Livro das Imagens* e *Novos Poemas*, e a obra final, de *Elegias de Duino* e *Sonetos a Orfeu* – parece ser propícia a um debate sobre qual delas estaria destinada a “durar”, mas de fato essa discussão ocorre num âmbito bastante limitado. Em 1953, Otto Maria Carpeaux publica o ensaio “Nota sobre Rilke”, para o qual Manuel Bandeira traduziria então “Torso arcaico de Apolo”. Carpeaux defende que a imagem do “anjo”, tão frequente na sua obra, corresponderia a um ideal antes estético do que místico. A imagem do poeta como “profeta de uma religião da arte” teria sido uma construção de terceiros – leitores, editores e amantes – com que Rilke teria simplesmente se conformado com o tempo, sem no entanto, “trair sua arte”. Ele na verdade se aborreceria com a fama angariada, principalmente por seus primeiros escritos, enquanto a sua verdadeira obra se encontraria em *Novos Poemas*:

É o último Rilke, o das *Elegias de Duino* e *Sonetos a Orfeu*, que exerce sobre a literatura

contemporânea influência incalculável. São elegias e sonetos só em aparência; na verdade, a forma voltou a ser livre, e a esta particularidade métrica corresponde a dissolução dos contornos, tão firmes nos *Poemas Novos*. O mundo objetivo que o poeta criara caiu em ruínas (...) e a angústia das últimas obras parece-se algo com a tristeza sentimental de fases passadas. (CARPEAUX, 1953, p. 34)

Trata-se da primeira alusão ao conceito de que a geração de 45 teria se interessado apenas pela fase final de Rilke, em oposição à fase da obra inspirada por Rodin, afirmação que se torna ponto de partida e é perpetuada por Augusto de Campos, que apenas na década de 90² passaria a publicar seus volumes de tradução dos poemas de Rilke. Na introdução a *Rilke: Poesia-Coisa*, Campos lembra que Rilke só chegou ao Brasil no contexto do pós-guerra, “entronizado no panteão dos vates por integrantes e/ou simpatizantes da geração de 45”, mas “traduziu-se o clima, o *feeling*, o substrato existencial, mas não a linguagem”, contaminado por “misticismos de fachada que alimentaram um certo tipo de recepção” (CAMPOS in RILKE, 1993b, p. 12).

Desse modo, constrói-se a narrativa da recepção de um Rilke “menor”, inferior ao Rilke “de contornos firmes” que apresentaria portanto uma poesia mais elegante e bem-acabada, caracterizada pela ausência de um eu lírico em direção a uma “figuralidade essencial do outro” que constituiria a “poesia dos objetos”, sua grande realização estética. Ainda que a divisão de fases e mesmo a eleição pelos críticos de uma fase em detrimento de outra seja moeda corrente na fortuna crítica rilkeana, a divisão apresentada para a recepção da poesia de Rilke no Brasil carece de exemplos concretos. Pode-se especular que, no resgate do mito de Orfeu realizado pelo grupo, os poetas da geração de 45 podem ter sido atraídos pela coletânea que lhe faz alusão. Mas o tema do canto orfeônico era de tal forma

disseminado na literatura do período que se torna inviável afirmar o grau de influência de Rilke no seu resgate por estes poetas, como discute Vagner Camilo (CAMILO, 2017). Na verdade, o discurso estabelecido de que os poetas de 45 ignoravam a obra madura de *Livro das Imagens* e *Novos Poemas* deve ter servido de motivação – para os irmãos Campos, inclusive – para buscar os poemas desta fase de sua obra e como também faz João Cabral de Melo Neto, como vemos no poema “Rilke de Novos Poemas”, de *Museu de Tudo* (1975), que a partir do título afirma a eleição de um determinado Rilke e, desse modo, antes criticar um conceito de poesia do que homenagear uma obra.

Preferir a pantera ao anjo,
condensar o vago em preciso:
nesse livro se inconfessou:
ainda se disse, mas sem vício.
Nele, dizendo-se de viés,
disse-se sempre, porém limpo;
incapaz de não gozar,
disse-se, mas sem onanismo.

(CABRAL, 2008, p.369.)

De forma concreta, entre os poetas da geração de 45, são Geir Campos e Dora Ferreira da Silva que, levados pelo trabalho de tradutores, transformam Rilke em figura presente na própria obra poética. Embora ligada ao grupo principal de 45, a obra poética de Dora é bastante secundária no período, mas se caracteriza pela constante referência ao poeta que traduziu diligentemente, incluindo dois poemas que lhe dedica diretamente: “Rilke”, de *Jardins* (1979) e “A Rainer Maria Rilke”, de *Talhamar* (1982).

Geir Campos, juntamente com Thiago de Melo, fundou a editora Hipocampo, responsável por várias publicações de poesia nos anos 1950, incluindo seu próprio livro de estreia, *Rosa dos Rumos*, que ganhara em 1950 um

concurso em que Manuel Bandeira presidia o júri. Como demonstram as resenhas recolhidas na “Apresentação” à sua *Antologia Poética* (CAMPOS, 2003, p. 9-11), seu nome circulava principalmente nas traduções de poemas de Rilke. Entre os poetas do grupo de 45, é aquele que vincula, desde o início, sua obra ao seu trabalho com o poeta de Praga, o que gera uma expectativa logo frustrada e, como os próprios críticos reconhecem, talvez injusta.

Como veremos, as possíveis marcas de uma leitura rilkeana na poesia de Geir Campos verificam-se antes em temas e aspectos formais isolados do que em uma concepção de obra poética – lembrando-se, aqui, que na poesia de Rilke encontra-se mais de uma. Entre aqueles que permanecem ao longo de toda a obra do poeta capixaba e que valeriam a pena olhar mais de perto encontra-se uma estranha fixação com as estações de transição, o outono e a primavera. Em obras como *Coroa de Sonetos* (1953), trata-se de um tema particularmente deslocado em função de suas imagens, que se referem antes ao outono no hemisfério norte e parecem ecoar a obsessão rilkeana com o outono como a estação em que se perdem as possibilidades e as esperanças da juventude (como no célebre poema “*Herbsttag*”, traduzido pelo próprio Geir Campos e por José Paulo Paes como “Dia de Outono”).

1. Os cisnes

Como visto, *Novos Poemas* e *Sonetos a Orfeu* são os dois polos entre os quais oscila a recepção de Rilke. Entretanto, a concepção de cada uma dessas obras não constitui uma rejeição das anteriores, ainda que algumas diferenças profundas na estética formal e na escolha de temas de cada obra possam sugerir esta ideia. De um lado, alguns temas se reapresentam, ainda que sob novo tratamento, em fases diferentes: a mitologia cristã, por exemplo, fundamental para o *Livro de Horas*, não deixa de estar presente no

Livro das Imagens, e podemos lembrar que *A Vida de Maria* foi escrito no intervalo entre os dois volumes de *Novos Poemas*. A crítica genética levantou como muitos poemas de fases diferentes foram escritos em intervalos próximos, e os textos do espólio, como cada um dos livros era composto dentro de um conceito fechado, deixando de fora ou para outro momento os poemas que não se enquadrassem.

Desse modo, o *Livro das Imagens* e *Novos Poemas* são considerados, essencialmente, a obra de Rilke em que o poeta emula o aprendizado e o convívio com Auguste Rodin, sobre o qual escreve uma monografia em 1902, mudando-se em seguida para Paris com o objetivo de encontrá-lo, por intermédio da esposa, a escultora Clara Westhoff, que fora aluna de Rodin.

Der Schwan

*Diese Mühsal, durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden hinzugehn,
gleicht dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.*

*Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen:*

*in die Wasser, die ihn sanft empfangen
und die sich, wie glücklich und vergangen,
unter ihm zurückziehen, Flut um Flut;
während er unendlich still und sicher
immer mündiger und königlicher
und gelassener zu ziehn geruht.³*

“O Cisne” é um dos poemas em que de forma mais evidente vemos a presença de Rilke em Paris, tanto na imagem que ele descreve quanto nas influências, em *Novos Poemas*, das obras de Rodin, mas também de Baudelaire e da pintura de Cézanne. O escultor, de quem o poeta ainda era secretário (o poema foi escrito no inverno entre 1905 e 1906), está

presente, de certa forma, quase fisicamente na cena: “À noite, ao pôr do sol, sentamos na beira do lago artificial murado junto aos jovens cisnes e os observamos”⁴. Mas é inevitável não pensar no cisne dos *Quadros Parisienses*, ainda que o sentido alegórico do exílio que reflete o deslocamento do poeta na cidade em transformação e que encontramos em outros poemas, como em “A Pantera”, não se encontre aqui. O que temos é uma discussão sobre a possibilidade de representação e do artista diante da obra inacabada e da questão se essa obra pode ser considerada completa.

Do ponto de vista formal, trata-se de um poema também com aparência de inacabado. Ainda que mantenha a estrutura dos versos e o pentâmetro iâmbico, a medida comum a *Novos Poemas*, a divisão em estrofes (dois tercetos e um sexteto) e o esquema de rimas (aba cbc ddeffe) não condizem com o rigor formal associado à coletânea. As duas primeiras estrofes – introduzidas por “*Diese Mühsal*”, “Esta fadiga” –, descrevem os movimentos desajeitados do cisne, cujo caminhar é comparado à obra inacabada. A introdução da terceira estrofe, no entanto, recoloca o cisne no seu habitat – “*in die Wasser*”, “nas águas” –, no qual ele domina os seus gestos e o meio se submete à sua presença física. Comparado, entretanto, ao ato de morrer, o encontro com as águas sugere um reconhecimento póstumo do artista, o momento em que os demais elementos se curvam à sua passagem.

“O Cisne”

Este sacrifício de avançar
pelos feixes do irrealizado
lembra um cisne, altivo a caminhar.

E a morte — esse nada mais buscar
do chão diariamente repisado —
lembra a sua angústia de pousar

sobre as águas que o recebem mansas

e cedem sob ele, em suaves tranças
de marolas que cercá-lo vêm;
enquanto ele, calmo e independente,
segue sempre majestosamente
como ao seu próprio capricho lhe convém.

As traduções de Geir Campos de poemas de Rilke, publicadas em revistas desde o final dos anos 1940, foram publicadas em 1953, ganhando algumas reedições sem nenhuma modificação. Ainda que arrançadas cronologicamente e dando preferência a edições bilíngues, as traduções não possuem indicação de onde saíram os poemas, mas trata-se de poemas do *Livro das Imagens*, *Novos Poemas* e *Sonetos a Orfeu*, excluindo a obra imatura, de um lado – talvez por ser voz geral que era desimportante – e as *Elegias de Duíno*, na mesma época traduzidas por Dora Ferreira da Silva.

Em 1993, depois de fazer mestrado e doutorado sobre questões da tradução literária, Geir Campos publicou a tradução completa do *Livro das Horas*. Caracterizado por um rigor menor no aspecto formal, as traduções dos poemas são praticamente literais, ocasionalmente metrificadas e rimadas, com tendência à simplificação para preservar a naturalidade da expressão e a integridade do conteúdo. Além de conter erros na divisão das estrofes, tanto o esquema de rimas que parece desistir na metade dos poemas quanto a métrica falha lembram muitos dos poemas de Geir Campos. Na introdução, ele afirma ter tentado seguir uma recomendação do poeta ao tradutor contida nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, segundo a qual o tradutor deveria “recostar-se para trás, fechando em seus olhos uma frase que acabou de ler e reler uma porção de vezes, até o sentido fluir-lhe no sangue”. Em seguida, entretanto, esclarece alguns critérios técnicos:

Usei na tradução os ritmos mais usuais da poesia culta luso-brasileira: usei muito o pentâmetro iâmbico, nosso decassílabo,

nas muitas combinações cadenciais que pode assumir. Quanto às rimas, imagino que o próprio Rilke as iria fazendo em seu livro ao acaso, no acaso que se permite um verdadeiro artista, muito na base do que um grande poeta brasileiro chamaria “palavra puxa palavra”, e só registrei por escrito as que me ocorreram de forma mais natural, ficando o sentido dos versos acima de qualquer exigência formal, e nisso espero ter atendido aos princípios tradutórios do próprio Rilke e ao interesse do leitor. (RILKE, 1993a, p. 11)

A tensão entre as necessidades de expressão artística e de apuro técnico está presente em todas as traduções de Rilke feitas por Geir Campos. No caso de “O Cisne”, o resultado é um poema em que a linguagem oscila entre uma naturalidade forçada e a tentativa de permanecer fiel à estrutura original, marcada pela substantivação dos verbos – um processo, em alemão, morfológicamente simples e que por isso sempre impõe problemas à tradução –, acrescentado de soluções pouco explicadas como “feixes do irrealizado” e fato de que o caminhar do cisne se torna altivo – e não incompleto, como diz o poema original.

A tradução de Geir Campos para “O cisne”, ainda que bastante literal, tende para uma certa simplificação tanto em função da estrutura sintática de uma língua para outra quanto no desejo de preservar a beleza da imagem do cisne mesmo enquanto caminha: como vimos, o passo “não-realizado”, de movimentos pesados e como que amarrado do cisne – quase um albatroz de Baudelaire – é traduzido como um “andar altivo”, menos uma tentativa de transferência do que o desejo pela crença inabalável de que o cisne, representando o poeta – não apenas de forma abstrata, mas de alguma maneira o próprio Rilke – nunca perca a elegância. Nas “Notas” que Campos acrescenta ao final

de suas traduções, encontramos um comentário a este poema que reforça esta interpretação de “O Cisne”:

O cisne leva-nos a pensar no próprio Rilke, vivo em sociedade, solicitado pelo amor das mulheres e pela amizade dos homens, que o admiravam e cercavam, com uma solicitude a que o poeta correspondia – ora com uma desculpa, ora com uma resposta gentil – sem deixar-se tocar, sem deixar-se romper o cristal que envolvia sua pessoa misteriosa: assim como no poema o cisne se desembaraça garbosamente das marolas que o acolhem macias, é fácil imaginar o poeta escapando do assédio dos admiradores, sempre que estes não encontrasse os únicos seres que julgava capazes de o entenderem realmente: “As amantes e os que sabem que vão morrer jovens...” (CAMPOS in RILKE, 2017, p. 63-64.)

Desse modo, na tradução de Geir Campos, “O Cisne” transforma-se numa reposição do mito romântico do poeta, avesso à vida em sociedade e ao mesmo tempo dotado de uma espécie de clarividência que o faz pairar acima dos demais, protegido por uma redoma de cristal que se torna uma versão cotidiana da torre de marfim. Talvez essa leitura obnubilada do poeta alemão reflita-se, na mesma época, neste poema que descreve o movimento contrário – o cisne levanta voo, em vez de abaixar-se – de *Rosa dos Rumos* (1950):

“O Cisne”

Pluma e silêncio, vinha pela vida
aceita com resignação, conquanto
talvez em hora alguma pretendida.
Pressente no ar o aviso da partida
- urge tentar o eterno: um voo, um canto
um gesto nunca ousado, alguma prece...
Canta, e se vai. O canto permanece.

O cisne representa novamente o poeta, mas, como na interpretação de Campos para o poema de Rilke, ele se resigna como o assédio dos problemas mundanos enquanto aguarda o momento sublime da criação, que o alça a um outro patamar. A confiança na perenidade do canto, na poesia que permanece depois do desaparecimento do poeta, tema caro aos poetas de 45 e que fora posto em xeque justamente pelo cisne de Charles Baudelaire, é a custo reposta aqui. Ao mesmo tempo, entretanto, de modo muito semelhante a “Rilke de *Novos Poemas*”, de João Cabral, trata-se da tentativa de forjar uma imagem de poeta à custa da obra admirada.

2. Animais aprisionados

Der Panther

Im Jardin des Plantes, Paris

*Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.*

*Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.*

*Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.⁵*

O poema mais célebre de *Novos Poemas* também foi o primeiro a ser escrito, quando era recém-chegado a Paris e ainda compunha os poemas do “Livro da Pobreza e da Morte”, a terceira parte do *Livro de Horas*. Ou seja, é um poema mais contemporâneo à “poética” dos *Caderno de Malte Laurids Brigge* do que a “O Cisne”

ou “Torso arcaico de Apolo”, por exemplo. Em carta a Clara Westhoff, este teria sido “o primeiro resultado de um aprendizado bom e rigoroso sob a influência de Rodin, que o teria levado a trabalhar frente à natureza como um pintor ou escultor, implacavelmente assimilando e imitando.” (STAHL, 1978, p. 187). Essa é a razão da indicação “No *Jardin des Plantes*, Paris”, que registra o momento do trabalho do poeta.

Em três quartetos também em pentâmetro iâmbico, com rimas alternadas, o animal é descrito por metonímia, alternando entre seu olhar e seus membros, cuja quase imobilidade retrata a situação de animal acuado, deslocado de seu habitat. Para Judith Ryan, o poema “privilegia o olho da mente sobre a realidade concreta”, procedimento que a estudiosa já encontra em “David canta diante de Saul”, também de *Novos Poemas*. O movimento da pantera é, desse modo, marcado pela subjetividade, cujo tédio se faz sentir nos versos de frases artificialmente alongadas pela inserção de adjetivos e advérbios, que mimetizam os passos lentos da fera. Entre os maiores desafios à tradução está o verso 5, em que as aliterações em [x], [ç] e [g] prolongam ainda mais o movimento, e que Augusto de Campos, numa das traduções mais bem realizadas de Rilke em português, inspira-se em Manuel Bandeira e traduz como “A onda andante e flexível do seu vulto”.

A Pantera

Varando a grade, a nada mais se agarra
o olhar tomado dum torpor profundo:
para ela é como se houvesse mil barras
e, atrás, dessas mil barras, nenhum mundo.

Seu firme andar de passos gráteis, dentro
dum círculo talvez muito apertado,
é uma dança de força em cujo centro
ergue-se um grande anseio atordoado

De raro em raro, só, o véu das pupilas
abre-se sem ruído – e deixa entrar
a imagem, que sobe, pelas tranquilas
patas, ao coração, para aí ficar.

Como visto em “O Cisne”, a tradução de Geir Campos oscila entre a fidelidade ao texto original e a busca de um verso mais natural à língua portuguesa, a começar pelo verso 5, pela ausência das aliterações mas, principalmente, a inversão pela qual, na tradução, o andar torna-se “firme” e os passos “gráteis” – no original, o andar é “suave” e os passos, “fortes”. Da mesma forma, no verso final, a imagem que os olhos percebem “fica” no coração, embora o texto original diga que ela “deixa de existir”, em consonância com o torpor profundo em que vive a fera. Percebem-se as questões de tradução impostas, por exemplo, pela condensada estrutura sintática do alemão, que obriga o tradutor a prolongar o último verso, aqui decassílabo como no resto do poema, mas mais curto no original, mimetizando o torpor do animal.

Igualmente como no caso dos dois poemas “O Cisne”, encontramos também em *Rosa dos Rumos* (1950) – livro de estreia de Geir Campos, escrito em simultaneidade com as traduções de Rilke – este soneto sem título:

As grades de uma vez, cada vez mais junto
de mim e de si mesmas – fechando o cerco
em torno do meu voo, quando em voos me perco
por além deste meu ser quase defunto.

Já não blasfemo, não peço, não pergunto:
se houvesse uma resposta à dúvida! Mas as
possíveis conclusões, sobre minhas asas
apertam grades, só, cada vez mais junto.

As vergas e vergões queimam como brasas:
longas pétalas duma drósera enorme
cuja maligna fome, sempre maior, me

quer... Nem regem minhas carnes cansadas
dessa opressão; se há alguma trégua, então
pesa um silêncio de máquinas paradas.

É um poema bastante representativo da obra de Geir Campos, a começar pelos seus aspectos formais. A princípio, trata-se de um soneto eneassílabo, ainda que em alguns versos a métrica varie entre o decassílabo e o alexandrino, mas talvez o que chame mais a atenção sejam as rimas completamente fora de padrão, incluindo rimas extremamente raras (“Mas as”/“asas e enorme”/“maior, me”) ao lado do verso 13 sem rima nenhuma. São questões que dão sentido ao comentário de Manuel Bandeira, que, ao resenhar *Rosa dos Rumos*, faz um elogio de dois gumes ao afirmar que “Geir é um bom garimpeiro de tais diamantes. Se eu tivesse alguma autoridade para dar um conselho ao poeta, o que lhe diria é que ele tome extremo cuidado com a sua extrema perícia em versejar: esse seu grande talento será sempre seu grande perigo.” (“Os Hipocampos” (crônica sem data). BANDEIRA, 1958, p. 292.) De fato, a custo de preservar as rimas preciosas encontradas, Geir Campos sacrifica a estrutura do soneto, em que a mudança de rimas dos dois quartetos para os dois tercetos também indica, geralmente, uma passagem temática ou lógica que aqui não acontece: não há tensão que se dilua ou mude de estado no final, apenas a descrição de uma única imagem sem alteração.

Do ponto de vista temático, as semelhanças com “A Pantera” de Rilke limitam-se à proposta inicial. Como vemos, o poema em alemão organiza-se em três estrofes, nos quais a primeira descreve o olhar da fera, a segunda o seu andar e a terceira anuncia o vislumbre de uma mudança de estado mas, logo em seguida, o desvanecimento de qualquer chance de transformação. Se há uma figura de linguagem ausente em *Novos Poemas* é a prosopopeia; enquanto isso, longe de ser um objeto, o pássaro aprisionado no soneto de Geir Campos é o eu lírico e é capaz de

blasfêmias e perguntas, e alguma coisa não nomeada o oprime: quando não algo semelhante a uma planta carnívora, então sua própria quietude tem o peso de máquinas. A oscilação entre imagens naturais – ainda que descritas de forma preciosa, com nomenclatura científica – e industriais ajuda a conferir estranheza ao poema, o que torna mais enigmático o quadro descrito, que permanece fechado em si mesmo.

Sérgio Buarque é quem alerta o leitor para o risco de, lendo-se poemas como este, ver na poesia de Geir Campos uma herança rilkeana. Se o presente soneto não tem título, ainda há outros poemas de *Rosa dos Rumos* cujos títulos indicam a temática em torno de objetos e que, ainda que numa linguagem “densa, misteriosa, carregada de símbolos”, ao se reduzirem à paráfrase revelam-se, na verdade, “uma nova expressão do decantado sentimento de desterro na vida e na mortalidade” presente na poesia desde o Romantismo, como o presente poema, ao contrário da individualidade de Rilke, que é transcendida no contato com os objetos” (HOLANDA, 1996, p. 307-311.).

Se é possível encontrar o desejo de imitação de Rilke no presente soneto, talvez ele esteja na estrutura dos *enjambements*, uma vez que, na estrutura do verso alemão, as condicionais criam versos longos cuja continuidade lógica exige o encadeamento dos versos. Por exemplo, no poema “O Cisne”, a passagem da segunda para a terceira estrofe – que também é uma passagem do pássaro de um ambiente a outro, como vemos – ocorre no encadeamento entre “abaixar-se” e “nas águas”, criando assim um vínculo sintático entre as situações opostas em que se vê o cisne. Um encadeamento semelhante se vê entre a terceira e a quarta estrofes do soneto de Geir Campos, que, ainda que construído para preservar a rima, buscam claramente uma continuidade do discurso.

Considerações Finais

Diferentemente do que ocorre com outros grandes poetas de língua alemã, a recepção de Rainer Maria Rilke oferece material bastante farto, entre traduções e textos críticos. Embora não tão lido quanto T. S. Eliot e poetas franceses – Paul Valéry e Mallarmé, por exemplo –, os nomes que o traduziram – Manuel Bandeira, Geir Campos, Augusto de Campos e José Paulo Paes, entre outros, incluindo Cecília Meireles, que traduziu *A Canção de Amor e Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke* a partir da versão francesa – abrem o campo de análise para as escolhas de leitura e possíveis influências em cada uma das gerações do modernismo brasileiro.

A variedade de traduções de poemas de Rilke, desde suas propostas até as soluções que encontram, é reflexo tanto da compreensão de cada autor a respeito do poeta quanto dos conceitos de arte poética que cada um dos tradutores, eles mesmos também poetas, refletem na escolha dos poemas e nas modificações que se veem obrigados a fazer nos textos originais. Mais produtivo do que apontar falhas neste processo é compreender de que forma cada um destes esforços de verter um determinado poeta na língua não é um ato isolado, mas fruto de um debate e de um contexto em que mais de uma contenda era travada, em revistas literárias, em congressos de poesia, em prefácios e nos próprios poemas.

Para muitos poetas da época, no entanto, a exemplo do comentário de Geir Campos sobre “O Cisne”, percebe-se a busca de uma imagem de artista, sempre distraído pela preocupação com a sua obra, constantemente assediado por amantes e admiradores, de modo que a persona poética de Rilke faz uma sombra tão grande quanto a sua obra, como neste poema de Domingos Carvalho da Silva:

Valha-me a santíssima Virgo

Valham-me as que não são santíssimas
Valham-me principalmente as que não são
[virgens]

Valham-me todos os poetas neste transe
para que o bem-amado possa escutar-me
interpretar-me
ouvir-me
traduzir-me.

Valha-me Rilke

- Ist er ein Hiesiger?

Keats responde: Happy is England

- Happy Birthday,

happy birthday, Helga!

Este é o poema de número 16 de “A Fênix Refratária”, poema longo de 1958 inspirado, entre outros, em “A Terra Devastada” de T. S. Eliot, outra obra fundamental para a geração de 45 – incluindo aqui, no verso 10, o verso isolado com uma fala em alemão, que causa o mesmo efeito de estranheza da fala da moça na primeira estrofe do poema eliotiano (“*Bin gar keine Russin, stamm aus Litauen, echt deutsch*”), efeito semelhante à fala da atriz em “A um hotel em demolição”, de Carlos Drummond de Andrade (“*Stellen Sie es auf den Tisch!*”). Ao contrário de Eliot e Drummond, porém, nos quais as falas em alemão são de personagens anônimas na cidade, aqui ela se refere a Rilke – não se sabe se dita por ele ou dirigida a ele – e pergunta sobre alguém ser ou não um morador local. Em um poema cujo eu lírico sai “à procura da poesia”, a figura de Rilke emerge, junto com a de Keats, como capaz de legitimar a sua presença nesta espécie de reino encantado.

Em prefácio à *Antologia Poética* de Carvalho da Silva, ainda em 1956, Adolfo Casais Monteiro afirma que

Um Rilke e um Fernando Pessoa podem ser “maus mestres” na medida em que precisamente se pretenda ver neles exemplos de divórcio com os problemas da realidade

– porque a realidade deles não é a do nosso tempo, e eles não podem dar “lição” nenhuma neste sentido – os “problemas” aos quais dão sua “resposta” não são os do presente. (CASAIS MONTEIRO in SILVA, 1956, p. 11).

A afirmação reflete – em conjunto com outras, normalmente passagens em prefácios – o temor de uma geração de ser ofuscada pelos epígonos que escolheu. Porque, se a eleição de grandes poetas como “mestres” pode conferir legitimidade a uma obra literária, ela igualmente promove a transferência de determinados questionamentos de um poeta para outro: no caso de Rilke, a ausência de marcas da modernidade em sua obra, considerada distante do contexto político e histórico de um Império Austro-Húngaro prestes a se esfacelar e da Paris da virada do século XX, levou com frequência à questão da alienação do poeta cuja obra não faz referência ao conflito da I Guerra Mundial. Não se trata de problemas tão diversos da realidade do Brasil nos anos 1950, mas, ao defender o distanciamento de um poeta de 45 de duas das grandes referências na poesia do período, Casais Monteiro percebe que a armadilha não se limita à escolha desta ou daquela fase de uma obra poética.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa – em 2 volumes*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

CAMILO, Vagner. Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra. In: *Navegações* (impresso). Porto Alegre, v. 10, p. 71-78, 2017.

CAMPOS, Geir. *Antologia poética*. Organização de Israel Pedrosa. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. Nota sobre Rilke. In: _____. *Retratos e Leituras*. Rio de Janeiro, organização Simões, 1953.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia – tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Olímpio Correia de França Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O Espírito e a Letra (em 2 volumes)*. Organização de Antonio Amonio Prado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

HÖRSTER, Maria António Henriques Jorge Ferreira. *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

MARTINS, Cristiano. *Rilke, o poeta e a poesia*. Belo Horizonte: Movimento Editorial Panorama, 1949.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. Frankfurt/Main: Insel, 1957.

_____. *Auguste Rodin*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. *Coisas e Anjos de Rilke*. Tradução de Augusto de Campos. 2ª edição ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Globo, 1972.

_____. *O Livro de Horas*. Tradução de Geir Campos. São Paulo: Perspectiva, 1993a.

_____. *Poemas e Cartas a um Jovem Poeta*. Tradução, seleção e notas de Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. 2a edição. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

_____. *Poesia-Coisa*. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1993b.

RYAN, Judith. *Rilke, modernism and poetic tradition*. Cambridge, University Press, 1999.

SILVA, Dora Ferreira. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.

SILVA, Domingos Carvalho. *Poemas Escolhidos*. Prefácio de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo, Clube de Poesia, 1956.

STAHL, August. *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*. München, Winkler, 1978.

TELES, Gilberto Mendonça. Para o estudo da geração de 45. In: _____. *Contramargem – Estudos de Literatura*. Rio de Janeiro: PUC/ São Paulo: Loyola, 2002. p.83-115.

Notas

1 Aqui me baseio no *Diário Crítico* de Sérgio Milliet, que anota comentários ao livro em 10 de fevereiro de 1949. (MILLIET, 1982, p.285-287.)

2 As primeiras traduções de Augusto de Campos aparecem em uma coletânea, *Irmãos germanos – Rilke e outros* (Florianópolis, Noa Noa, 1992), e em seguida em *Rilke: Poesia-Coisa* (Rio de Janeiro: Imago, 1993) e em *Coisas e Anjos de Rilke* (São Paulo: Perspectiva, 2001 e 2012).

3 Esta fadiga de andar pelo ainda não feito,/ pesadamente e como se estivesse amarrado/

assemelha-se ao passo não realizado do cisne.// E o ato de morrer, este não-mais-tocar/ este solo sobre o qual estamos diariamente,/ ao seu medroso abaixar-se: // nas águas, que o recebem suavemente e que, como se feliz e passado/ constangem-se sob ele, em marolas// enquanto ele, infinitamente calmo e seguro/ sempre mais dono de si e mais nobre/ e mais relaxado digna-se a se mover.

4 "Abends" um Dämmerung... sitzen wir an dem eingerahmten Bassin bei seinen jungen Schwänen und betrachten sie. (Carta a Clara Westhoff, 20.09.1905. STAHL, 1978, p.201.)

5 Seu olhar, de tanto passar pelas barras/ cansou-se tanto, que não detém mais nada./ A ele é como se houvesse mil barras/ e atrás de mil barras mundo algum.// O macio caminhar de passos elasticamente fortes/ que se roda em círculos cada vez menores, // é como uma dança de força em torno de um centro/ no qual se encontra um grande impulso adormecido.// Apenas às vezes se ergue a cortina das pupilas/ sem um ruído – então entra uma imagem,/ passa pela calma tensionada dos membros/ e cessa de existir no coração.

a favela boppiana: entre a modorra e a Violência

Raul Bopp's "Favela": between idleness and violence

Paulo César de Toledo*

Resumo

O presente artigo faz uma reflexão sobre dois dos "poemas negros" do livro *Urucungo*, de Raul Bopp, publicado em 1932. A obra de Bopp, assim como *Poemas Negros*, de Jorge de Lima, e os "Poemas da colonização", de Oswald de Andrade, tematizam o morro, um dos *topoi* modernistas, segundo Augusto Massi. Os dois poemas analisados são: "Favela" e "Favela nº 2", os quais têm como assunto a vida no morro e seus personagens oprimidos e sem horizontes. Encerramos nosso artigo realizando um estudo comparativo entre os dois poemas, apontando suas semelhanças e diferenças.

* Doutorando em Literatura Brasileira, FFLCH-USP,
E-mail: paulodtoledo@uol.com.br.

Artigo recebido em 31/01/2018 e aceito para publicação em 20/06/2018.

Palavras-chave

Raul Bopp; Modernismo; Violência; Favela; Escravidão

Abstract

The present article reflects on two poems of Raul Bopp's *Urucungo*, published in 1932. Bopp's work, as well as Jorge de Lima's *Poemas Negros*, and Oswald de Andrade's "Poems of Colonization", thematize the *favela*, one of the modernist *topoi*, according to Augusto Massi. Both poems analyzed here, "Favela" and "Favela nº 2", have as their subject the life in the *favela*, its people, and the oppression and limitations they undertake. We close our article by doing a comparative study between those two poems, pointing out their similarities and dissimilarities.

Keywords

Raul Bopp; Modernism; Violence; Favela; Slavery

1. A beleza terrível

A chamada primeira fase do modernismo brasileiro é localizada entre os anos de 1922 e 1930. Neste período, vieram à luz obras-primas como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Macunaíma* (1928), *Losango Cáqui* (1927), *Libertinagem* (1930), *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), entre outras. E é neste mesmo período, mais especificamente entre 1926 e 1928, que Raul Bopp escreveu os "poemas negros" que compõem *Urucungo*. Este foi publicado em 1932, "graças a um novo mutirão de amigos", segundo Augusto Massi (*apud* BOPP, 2013, p. 80), organizador de *Poesia Completa de Raul Bopp*, obra que adotamos como referência para a realização deste trabalho.

Segundo Antonio Hohlfeldt, os poemas de *Urucungo* "devem ter sido compostos quase que simultaneamente com as várias passagens do *Cobra Norato*, ou, ao menos, sob o mesmo espírito de inventividade, de fantasia e de ludismo (até mesmo erótico) que caracteriza o famoso poema amazônico" (*apud* BOPP, 2013, p. 73). Acreditamos que as peças "Favela" e "Favela nº 2", que analisaremos neste trabalho, também estão repletas desse "espírito de inventividade" de que fala Hohlfeldt, mas, principalmente, são poemas que tratam de maneira profunda, apesar de sutil, as relações sociais em um ambiente marginalizado histórica, econômica e socialmente.

Vagner Camilo, no artigo "*Poemas Negros: um diálogo poético de Jorge de Lima e Gilberto Freyre*", afirma que Freyre, em seu prefácio ao livro de Jorge de Lima, considerava que a "poesia negra" brasileira, escrita por homens brancos, teria uma vantagem sobre aquela produzida pelos negros norte-americanos:

A seu ver [segundo Freyre], a poesia negra norte-americana, justamente porque feita por negros, revelaria um caráter segregacionista e ressentido, hostil em relação ao branco, ao passo que a brasileira seria produto do fraternalismo e da democracia, de que é exemplo a obra de, entre outros, um Castro Alves, um Ascenso Ferreira, o próprio Mário de Andrade e, é claro, Jorge de Lima (CAMILO, 2003, p. 226).

Mas como falar da vida dos negros no Brasil sem ser minimamente "hostil em relação ao branco"? O sujeito lírico mostra, sim, seu sentimento fraternal com relação à dor dos negros, mas sem minimizar o horror da escravidão nem a opressão econômica e social sofrida pelos descendentes dos africanos, como podemos observar ao longo de todo o *Urucungo* e neste trecho do poema "Negro" (BOPP, 2013, p. 230):

A tua primeira inscrição em baixo-relevo
foi uma chicotada no lombo.

Um dia
atiraram-te no bojo de um navio negreiro.
E durante longas noites e noites
vieste escutando o rugido do mar
como um soluço no porão soturno.

Como afirma Dostoiévski, em sua obra-prima *Os irmãos Karamázov*¹, “A beleza é uma coisa terrível e horrível!”. Os versos de “Negro” são igualmente de uma beleza terrível, especialmente estes dois decassílabos: “vieste escutando o rugido do mar / como um soluço no porão soturno”. O som do mar e o choro soluçante do homem, que sofre o violento sequestro de sua liberdade e que é marcado pela “chicotada no lombo”, são aqui materializados sonoramente na sequência de vogais “escuras”² (Um / solUço / sotUrno), as quais sugerem toda a incomensurável melancolia do negro levado aos “depósitos de escravos”.

2. A modorra

Em “Favela” e “Favela nº 2”, a imagem que predomina é a da vida modorrenta. Mas o que provoca a modorra no morro? Apenas a preguiça estimulada pelo calor do meio-dia e pelo descanso pós-refeição? Ou essa modorra estaria ligada à falta de ocupação da população da favela relegada a uma condição econômica marginal? Em “Favela”, os únicos elementos da vida econômica citados no poema são o “trem de subúrbio” e a “venda”, diante da qual um negro boceja. (Qual seria a ocupação deste negro? Teria ele um emprego? Ou seria ele também mais um negro marginalizado pelas condições econômicas do país e, principalmente, pela sua condição racial?)

FAVELA

Meio-dia.

O morro coxo cochila.
O sol resvala devagarzinho pela rua
torcida como uma costela.

Aquela casa de janelas com dor-de-dente
amarrou um coqueiro do lado.

Um pé de meia faz exercícios no arame.

Vizinha da frente grita no quintal:
-João! Ó João!

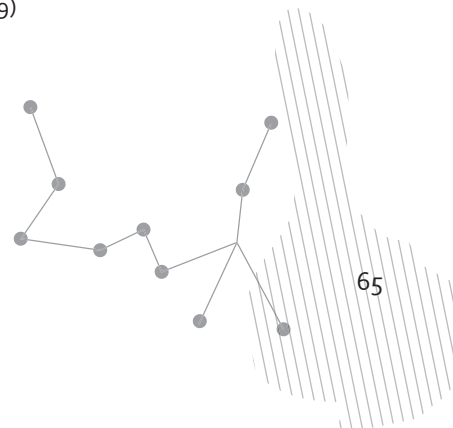
Bananeira botou as tetas do lado de fora.
Mamoeiros estão de papo inchado.

Negra acocorou-se a um canto do terreiro.
Pôs as galinhas em escândalo.

Lá embaixo
passa um trem de subúrbio riscando fumaça.

À porta da venda
negro bocejou como um túnel.

(BOPP, 2013, p. 239)



FAVELA Nº 2

As janelas dos fundos se reuniram
para ver o trem que vinha de São Paulo.

A paisagem enfeiou-se com borrões de fumaça.

Correu um ventinho levanta-a-saia
Seu Manuel acorrou-se à porta da venda
para palitar os dentes.

A favela caiu na modorra.

Passou a negrinha catonga
se rebolando toda.

*Nesta rua cabe um rancho
e neste rancho você.*

Um sordado de cavalaria brincou de puxar
[conversa:]

- Onde tu vai fulorzinha?
cinturinha piquininha

Seu Manuel fechou a cara.

Sordado arregaçou os dentes na risada
e cuspiu grosso.

Resmungou baixinho:
- Não se meta...

(BOPP, 2013, p. 240)

Em "Favela nº 2", a vida econômica é representada pelo trem que vem de São Paulo e, novamente, pela venda (agora identificada como possivelmente pertencente ao Seu Manuel). Há também o "sordado de cavalaria", um representante do Estado que, diferentemente dos outros personagens do poema, é identificado pela sua profissão e, portanto, pertence à classe

trabalhadora. Mas tanto o Manuel quanto o "sordado" são apresentados em seu momento de descanso: o Manuel palitando os dedos e o "sordado" provocando a "negrinha catonga". Ou seja, naquele momento, nem o Manuel trabalhava na venda, nem o "sordado" estava de serviço. Tudo ia devagar, como o sol que ia "devagarzinho pela rua", na vida besta do morro.

Curiosamente, há, em vários poemas de *Urucungo*, imagens de lentidão e indolência, como se, para o sujeito poético criado por Raul Bopp, o mundo dos negros (pertença ele ao tempo dos escravos ou aos anos 1920) fosse um espaço em que tudo passasse vagarosamente, preguiçosamente. Podemos pensar que o contrário dessa vagareza é o apressado ambiente urbano da cidade grande³, tão exaltado pela estética moderna, especialmente pelos futuristas, como se lê no "Manifesto do Futurismo" (1909), de F. T. Marinetti:

Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. // Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia* (apud BERNARDINI, 1980, p. 34).

Eis alguns exemplos de imagens de morosidade observadas em *Urucungo* (BOPP, 2013): "preto velho arrasta o corpo / na cadência amolentada do tambor [...] Negras regueiam num compasso lento [...] Enche-se então a noite mole" ("Macapá", p. 232), "Aí vem chegando o sono / numa rede de algodão" ("Cata-piolho do Rei Congo (Embalado de rede)", p. 221), "Em preguiça lasciva / as fêmeas de carne sedosa / rengueiam em roda num balanço lento" ("Marabaxo", p. 223), "No Bango lambido de luzes escassas / estira-se lentamente a madrugada. [...] É a hora em que o Bango

cansado cochila” (“Vaca Cristina”, p. 231), “No varandão da Sinhá-moça, / mucama embala molemente a rede (“Mucama”, p. 238). São vários os vocábulos que sugerem indolência e frouxidão: “amolentada”, “lento”, “mole”, “sono”, “preguiça”, “lentamente”, “cochila”, “molemente”. Ai, que preguiça! O espírito de Macunaíma, bem antes de se transformar em livro, já havia impregnado a poesia de Raul Bopp.

3. O morro dos modernistas

Augusto Massi, na introdução de *Poesia completa de Raul Bopp*, afirma que seria “inevitável compará-lo [o livro *Urucungo*] com ‘Poemas da colonização’, de Oswald, ou *Poemas negros* (1947), de Jorge de Lima” (apud BOPP, 2013, p. 29). Massi também diz que “os dois poemas sobre favelas dialogam com um *topos* modernista, o morro” (p. 30), citando o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, e o “Morro da Babilônia”, de Carlos Drummond de Andrade.

Se fizermos esse exercício de comparação entre “Favela” e “Favela nº 2” e os “Poemas da colonização”, por exemplo, veremos que, em Oswald, não encontramos nenhum poema que tenha como assunto o morro ou a favela. Por outro lado, temos a figura do “sordado”, no famoso poema “O Capoeira” (ANDRADE, 1985, p. 89):

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
- Pernas e cabeças na calçada.

O “sordado”, como vimos, também aparece no poema “Favela nº 2” e, diferentemente do “sordado” oswaldiano, no poema de Raul Bopp, o representante da ordem parece não ter adversários e utiliza da sua

condição social para impor seu poder ao “Seu Manuel”, como veremos mais adiante.

Uma semelhança que pode ser observada entre “O capoeira” e “Favela” é o uso da linguagem cinematográfica⁴. Em Oswald de Andrade, a narrativa do enfrentamento entre o “sordado” e o capoeira nos sugere uma sequência de *closes* nos três primeiros versos, *closes* que apresentariam os rostos dos personagens, cada um com uma expressão facial diferente: o “sordado”, espantado, talvez até mesmo assustado; o capoeira, tenso, decidido, sério. E o último verso sugere um plano mais aberto, registrando o movimento dos corpos, mostrando os contendores em plena luta⁵.

Em “Favela”, também observamos o que poderia ser denominado de uma série de *takes* do cenário do poema. Quase todas as nove estrofes poderiam representar uma tomada de câmera, como, por exemplo, a última delas, em que se lê/vê: “À porta da venda / negro bocejou como um túnel”. Temos, aí, dois *takes*: um mais aberto, apresentando a “venda” (“À porta da venda”); outro, um *close* da boca do negro (“negro bocejou como um túnel”), como se a câmera adentrasse a boca do personagem até restar na tela apenas a escuridão e nada mais.

Por sua vez, nos *Poemas negros*, de Jorge de Lima, também não encontramos nenhum poema que trate especificamente do morro ou da favela. Porém, há um poema chamado “Ladeira da Gamboa” (LIMA, 1980, p. 168).

A zona portuária da Gamboa, no Rio de Janeiro, era a área (também chamada, à época, de Pequena África), onde ficava o mercado de venda dos escravos recém-chegados ao país. Se, no poema de Jorge de Lima, não encontramos o “sordado”, há referência à “polícia”: “mas polícia não tem não / polícia lá não influi / que a

vida não tem polícia". O poema "Ladeira da Gamboa" começa com "Há uma rua que eu conheço / Rua Barão de Gamboa". Isto nos leva a entender que Jorge de Lima conhecia pessoalmente o lugar e que, portanto, busca retratar uma situação que realmente existiu. Só não se pode saber exatamente a que período ele se refere, já que os *Poemas negros* foram escritos entre o final dos anos 1920 e os anos 1940. Mas, não deixa de ser muito curioso o fato de a polícia, num lugar provavelmente muito pobre e ocupado por negros, não ter a presença intensa (e violentíssima) que tem hoje em dia nas favelas e periferias de todo o Brasil. Porém, a despeito dessa ausência da polícia, o fato de ela ser citada no poema demonstra o quanto essa instituição era presente nos corações e mentes da população carioca daquele período.

Outra comparação, estimulada pelas palavras de Augusto Massi citadas acima, pode ser feita entre o "Poema tirado de uma notícia de jornal", de Manuel Bandeira (1993, p. 136), e os poemas boppianos:

João Gostoso era carregador de feira-livre e
[morava no morro da Babilônia num
[barracão sem número
Uma noite ele chegou no bar Vinte de
[Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas
[e morreu afogado.

Uma semelhança que pode ser apontada entre o poema de Bandeira e o poema "Favela nº 2" é a presença da música e da dança⁶. No "Poema tirado de uma notícia de jornal", a música e a dança ficam por conta de João Gostoso, o personagem que acaba se afogando na Lagoa Rodrigo de Freitas. Por seu turno, no poema boppiano, a musicalidade e o ritmo são representados

pela figura da "negrinha catonga", que rebola e canta uma canção: "*Nesta rua cabe um rancho / e neste rancho você*". Como se sabe, a palavra "rancho" significa, entre outras coisas, um grupo carnavalesco que dança ao som de marchas. A diferença entre João Gostoso e a "negrinha catonga" é que esta se utiliza do seu ritmo e sensualidade como uma forma de poder, uma maneira de conquistar os homens, no caso, o "sordado", que estaria numa posição social acima da dela e, portanto, poderia ser um "bom partido" (como poderia dizer a mãe da negrinha). Por sua vez, a música, a dança e a bebida, para João Gostoso, parecem ser apenas uma maneira de tentar esquecer as agruras da vida de um "carregador de feira-livre", morador de um "barracão sem número", no Morro da Babilônia. É interessante observar o fato de que o morro, a lagoa e até o bar têm nomes, porém o barracão onde João Gostoso mora não tem nem número. Ou seja, temos um personagem identificado apenas pelo apelido ("Gostoso"), que mora num local sem identificação, e cuja morte não tem nenhuma justificativa. Nesse poema, Bandeira realiza a façanha de transformar a morte de um "joão-ninguém" (morte essa sem propósito nem qualquer tipo de heroísmo) em poesia absoluta.

João Gostoso e a "negrinha catonga" são duas faces da mesma miséria social que tanto pode levar ao desespero e à morte como pode levar o sujeito (e principalmente as mulheres) a ter que transformar seu corpo em objeto como única possibilidade de sobrevivência.

Por fim, podemos tentar realizar uma aproximação entre "Morro da Babilônia", de Carlos Drummond de Andrade, e os poemas de Raul Bopp.

De todos os poemas citados como comparação aos de Bopp, acreditamos que o de Drummond é o que tem

mais semelhanças com o “Favela nº 2”. Em “Morro da Babilônia” (ANDRADE, 2009, p. 90), há o “sordado” (“os soldados se espalharam no morro”) e há, principalmente, violência. Em Drummond, a violência é representada pelos soldados que subiram o morro durante a Revolução de 30 (ou de 32):

Quando houve revolução, os soldados se
[espalharam no morro,
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.
Alguns, chumbados, morreram.
O morro ficou mais encantado.

E, junto à violência, há a música: “Mas as vozes do morro / não são propriamente lúgubres. / Há mesmo um cavaquinho bem afinado / que domina os ruídos da pedra e da folhagem / e desce até nós, modesto e recreativo, / como uma gentileza do morro”. Depois da violência, o som do cavaquinho “desce até nós”. Mas quem são esse “nós”? São os moradores do “asfalto”, certamente. E são principalmente aqueles da Zona Sul carioca, burgueses como Drummond, que veem o morro como o “outro” indesejado, desconhecido e ameaçador. Morro que só pode ser aceito como algo místico, “encantado” e, portanto, incompatível com o racionalismo burguês. Como disse o poeta de *Sentimento do mundo* em seu “Favelário Nacional” (ANDRADE, 2009, vol. 3, p. 474):

Quem sou eu pra te cantar, favela,
que cantas em mim e para ninguém a noite
[inteira de sexta-feira
e a noite inteira de sábado
e nos desconheces, como igualmente não te
[conhecemos?

Drummond, já octogenário (“Favelário Nacional” foi publicado no livro *Corpo*, de 1984), admite que desconhece, como “paisano dos baixos da Zona Sul” que é, a realidade do morro, mas conhece o “mau

cheiro” da favela, “anunciando morte... melhor, tua vida”. O poeta, ao menos, parecia saber que, se o cavaquinho era uma “gentileza do morro”, a ameaça constante da violência e da morte era a cortesia do “asfalto”.

Em “Favela nº 2”, a “negrinha catonga”, como já vimos, dança e canta uma canção. O que poderia ser apenas a pintura pitoresca de um quadro da favela transformase em conflito quando o “sordado” e Seu Manuel são mostrados disputando o coração da mocinha faceira:

Seu Manuel fechou a cara.

Sordado arregaçou os dentes na risada
e cuspiu grosso.
Resmungou baixinho:
- Não se meta...

O “Não se meta” lembra a antiga tradição brasileira do “você sabe com quem está falando?”. Mas voltaremos a esse assunto mais adiante.

4. Os dois “Favela”: diferenças que se complementam

Os poemas “Favela” e “Favela nº 2” são um caso bem interessante, e bem raro, de poemas que se complementam e que, lidos conjuntamente, parecem mais ricos de possibilidades interpretativas do que quando lidos individualmente.

O poema “Favela” é basicamente um poema descritivo. O morro e as coisas são antropomorfizadas, como nos trechos: “O morro coxo cochila”, “Aquele casa de janelas com dor-de-dente / amarrou um coqueiro do lado”, “Um pé de meia faz exercícios no arame”, “Bananeira botou as tetas do lado de fora. / Mamoeiros estão de papo inchado”. O morro, a casa, o pé de meia, a bananeira, os mamoeiros, tudo é antropomorfizado,

vira gente⁷. Por sua vez, em frente à venda, “negro bocejou como um túnel”. Ou seja, o negro transforma-se em coisa, vira um túnel. Túnel que nos remete aos versos “Lá embaixo / passa um trem de subúrbio riscando fumaça”. Versos estes que nos levam ao “Favela nº 2”: “As janelas dos fundos se reuniram / para ver o trem que vinha de São Paulo”⁸. O trem “lá embaixo” representa a civilização, a urbanização, que contrasta com o ambiente pré-urbano da favela, como se lê no “Favela”: “Negra acorcorou-se a um canto do terreiro. / Pôs galinhas em escândalo”. O terreiro é um símbolo do mundo rural, sinal de um ambiente em que as marcas da civilização liberal-burguesa ainda são escassas. No poema “Favela”, o único elemento ligado ao mundo do capital é a “venda”, que é citada também no “Favela nº 2”: “Seu Manuel acorcorou-se à porta da venda / para palitar os dentes”. Aqui, descobrimos que a venda tem um provável dono: Seu Manuel. Ele, curiosamente, também se acocora como a negra do terreiro. Porém, diferentemente dela, Seu Manuel é proprietário de um pequeno negócio, enquanto que a negra cuida de galinhas, as quais não sabemos se pertencem a ela ou se ela está ali como empregada de alguém.

A posição de cócoras nos remete imediatamente ao personagem Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato em 1914 e posteriormente apresentado em seu livro *Urupês*, de 1918. Jeca Tatu, acorcorado, ignorante e indolente, representa os caboclos do interior paulista e sua vida sem grandes perspectivas, limitada às débeis condições econômicas do meio em que vive. A favela boppiana e o interior retratado por Lobato se assemelham, portanto, na falta de horizontes e na precariedade das condições materiais. E, aos seus habitantes, só resta esperar sentados (ou acorcorados) por um futuro melhor que não chega jamais.

Outro aspecto interessante do verso citado anteriormente é o fato de o Seu Manuel “palitar os

dentes”, indicando que está fazendo sua higiene pós-refeição. No mesmo “Favela nº 2”, temos o seguinte verso: “Sordado arregaçou os dentes na risada”. Seu Manuel e o “sordado” possuem dentes, enquanto que o negro do “Favela” “bocejou como um túnel”. Haveria dentes nessa boca? Se ela parece um túnel, totalmente imersa na escuridão, isso pode sugerir que, na boca do negro, faltam-lhe dentes. O que seria mais um indicador da posição socialmente marginal do negro, que parece bocejar como quem está ali sem ter mais o que fazer, sendo ele um desempregado, vagando, sem rumo, pelo morro modorrento.

Voltando à imagem do “trem que vinha de São Paulo”, esse signo do progresso acaba por provocar uma alteração da paisagem que “enfeiou-se com borões de fumaça”. Temos, aqui, um embate entre natureza e civilização. Mas quem considerou feia a paisagem enfumaçada, o poeta ou as pessoas que foram à janela ver o trem? Tudo leva a crer que é o poeta quem está aqui se expressando. Mas, em todo o “Favela nº 2”, jamais o poeta emite uma opinião, um ponto de vista pessoal. Apenas no verso mencionado. Por quê? Seria mais uma maneira de o poeta criticar o progresso e todos os problemas decorrentes da urbanização, como fizera no poema “São Paulo” já citado?

No “Favela”, temos três personagens: a “vizinha da frente” que chama pelo João, a negra no terreiro e o negro que boceja. (O João poderia ser o negro que boceja? Estaria a vizinha tentando chamar o negro João, que erra pelo morro, para que ele comprasse uma das galinhas do terreiro da negra acorcorada? Ou gostaria a vizinha que o João comprasse algo na venda do Seu Manuel? Como diria Drummond sobre Rosa, no poema “Um chamado João”⁹: “Ficamos sem saber o que era João / e se João existiu / de se pegar.”)

Já no “Favela nº 2”, temos também três personagens: Seu Manuel, o “sordado” e a “negrinha catonga”¹⁰. A

modorra da favela toma conta de todos ("A favela caiu na modorra"). Ou de quase todos.

A "negrinha catonga", aparentemente nada modorrenta, passa rebolando ("Passa a negrinha catonga / se rebolando toda.") e cantando ("*Neste rua cabe um rancho / e neste rancho você.*"). Antes, um verso anuncia a chegada da negrinha e o clima de erotismo que toma conta da narrativa: "Correu um ventinho levanta-a-saia". A negrinha desfila sua sensualidade na passarela do morro. Sensualidade que também encontramos em outros poemas de *Urucungo*, como no "Macapá", em que se lê: "Negras regueiam num compasso lento / rebolando a bunda" (BOPP, 2013, p. 232). (No poema "Marabaxo" (BOPP, 2013, p. 223), há a ocorrência de uma palavra muito semelhante a "regueiam": "Em preguiça lasciva / as fêmeas de carne sedosa / rengueiam em roda num balanço lento". O vocábulo "rengueiam" vem de "renguear" que significa mancar de uma perna. Haveria um erro tipográfico em "Macapá"? A versão correta deste poema seria "Negras **rengueiam** num compasso lento"? Temos "balanço lento" e "compasso lento" e temos também dois verbos muito semelhantes. A possibilidade de haver algum erro em "Macapá" é realmente grande.)

Outro poema que exala sensualidade é "Coco", uma exaltação a Patrícia Galvão, poeta e musa do modernismo, mais conhecida como Pagu¹¹: "Toda gente fica olhando / seu corpinho de vai-e-vem / umbilical e molengo / de não-sei-o-que-é-que-tem" (BOPP, 2013, p. 237). Acreditamos que a lenta malemolência da personagem é representada fisicamente, no poema, pela sequência de sons nasais que percorrem toda a peça: "gENte", "olhANdo", "corpINHo", "vai-e-vEM", "UMbilical", "molENgo", "nÃO-sei-o-que-é-que-tem". Esse procedimento de "harmonia imitativa" podemos encontrar em vários outros poemas de Raul Bopp, como neste verso de "Urucungo" (p. 219): "num soturno bate-bate de atabaque de batuque". A

sequência de consoantes bilabiais (/b/), linguopalatais (/k/) e linguodentais (/t/) mimetiza o ritmo e o som da batucada no "largo pátio da fazenda".

Em "Dona Chica", outra peça de *Urucungo*, a escrava negra de "dentes bonitos", assim como a "negrinha catonga", vai caminhando e cantando, para o ódio de iaíá Chica: "*Ai do céu caiu um galho / Bateu no chão. Desfolhou*" (BOPP, 2013, p. 226). Assim como a negrinha do "Favela nº 2", a escrava negra conquista a atenção de um homem ("A sua escrava tem uns dentes bonitos dona Chica. / - Ah o senhor acha?"). Mas, diferentemente da "catonga", que é livre e pode usar sua sensualidade como forma de poder (a única que parece lhe restar, diga-se), a escrava sofre terrível violência: "[Dona Chica] Meteu um trapo na boca. / Depois / quebrou os dentes dela com um martelo". Por fim, a escrava perde o sorriso e a dignidade, sendo obrigada a levar os restos de seus dentes numa "salva de prata" ao "moço que está na sala". A imagem é terrível, assim como é terrível a vida de milhares de brasileiros moradores de favelas que vendem seus sorrisos – seja dançando "passinho", seja sambando na Sapucaí – ao moço branco que está na sala vendo TV.

Voltemos, agora, aos outros dois personagens do "Favela nº 2": Seu Manuel e o "sordado".

Como já afirmamos, esses dois personagens aparecem disputando a atenção da "negrinha catonga". O "sordado" corteja a moça ("Onde tu vai fulorzinha? / cinturinha piquininha"¹²) e o Seu Manuel fica contrariado ("Seu Manuel fechou a cara"). Desse embate, o "sordado", que "cuspiu grosso", sai vitorioso. Mas por que a Raul Bopp interessou retratar esse conflito? Seu Manuel, pequeno proprietário de uma "venda" no morro, poderia ser considerado o representante do capital; e o "sordado de cavalaria", seria o representante do Estado e da ordem. Por que o Estado venceria o capital? É claro que, aqui, não

se trata do “grande capital”, mas de um modesto negociante. E também o “sordado” não é sequer, como indica a palavra, um oficial. Portanto, temos um conflito entre dois representantes das escalas mais baixas de suas respectivas classes, localizados ambos em um ambiente marginalizado econômica e socialmente. Ou seja, temos um embate entre dois sujeitos com pouquíssimo poder, disputando a atenção de uma moça negra moradora da favela, a qual, devido a essas condições sociais, possui ainda menos poder do que aqueles outros dois homens (como vimos, o único “poder” da moça é a sua sensualidade). Então, voltamos à pergunta: por que a Raul Bopp interessou retratar o conflito entre esses dois homens?

Conforme nos informa Augusto Massi nas “Notas” constantes de *Poesia completa de Raul Bopp* (apud BOPP, 2013, p. 260-63), o poema “Favela nº 2” é uma fusão de dois outros poemas: o “Favela nº 2 (samba)” e o “Favela nº 3”. Estes dois últimos foram publicados na edição de 1932, enquanto o “Favela nº 2” fora publicado em 1941. Segundo Massi: “Neste novo formato, [o “Favela nº 2”] foi publicado no jornal *Planalto*, n. 3, São Paulo, 15 jan. 1941 e republicado em Putirum (Rio de Janeiro: Leitura, 1969).”

FAVELA Nº 2 (SAMBA)

- Ó Favela apertada!

Nesta rua cabe um rancho
e nesse rancho você.

- Esquenta essa viola com mais um trago.

Tique-tchim Tique-tchim
Tique-tchim Tique-tchim

Negrina-catonga

da cintura fina
com cheirinho de sol
e sovaco lavado.

Mexe-mexe mexidinho
Machuca mais.

Tique-tchim Tique-tchim
Tique-tchim Tique-tchim

Negro inchou o corpo
e resvalou a cabeça prum lado.

- Ai, Fulorzinha!

- Eu sou do Sete-Coroa.
- Eu sou do Sete-Coroa.

- Então, machuca mais um pouco.
Machuca mais.

- Dois sordado de cavalaria estão espiando
[lá fora.

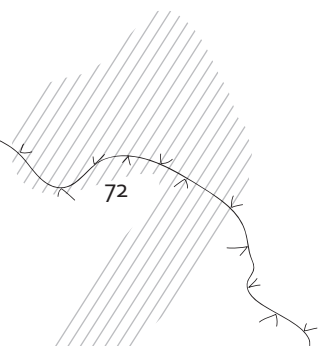
Negro arregaçou os dentes numa risada e
cuspiu grosso.

Tique-tchim Tique-tchim
Tique-tchim Tique-tchim

(BOPP, 2013, p. 260-61)

Afinal, por que o poeta criaria o embate entre o representante do capital e o representante do Estado naquele início da década de 1940, ou seja, em pleno Estado Novo varguista?

Quando, no poema “Favela nº 2”, o “sordado” diz “- Não se meta...”, esta frase nos sugere o clima de repressão imposto pelo Estado Novo implantado



por Getúlio Vargas com a Constituição de 1937, que teve o apelido de “polaca”, devido a sua semelhança com a constituição de caráter fascista implantada anteriormente na Polônia.

Seria isso, Raul Bopp se utilizou do poema para, de forma sub-reptícia, criticar o governo autoritário de Getúlio Vargas³³? Infelizmente, não temos outros elementos para comprovar essa hipótese, como, por exemplo, declarações do poeta a respeito do período estadonovista, mas acreditamos que a hipótese pode ter, sim, alguma coerência.

Para finalizarmos, faremos um breve comentário ainda sobre as diferenças e semelhanças entre o “Favela nº 2 (samba)” e o “Favela nº 2”.

No “Favela nº 2 (samba)” há também a personagem “negrinha catonga”, mas aqui ela é cortejada por um negro (“Negro inchou o corpo / e resvalou a cabeça prum lado. / - Aí, Fulorzinha!”) e não mais pelo “sordado”. Aliás, há também referência ao “sordado”, na verdade, a dois deles: “- Dois sordado de cavalaria estão espiando lá fora”. E agora quem cospe grosso e mostra os dentes é o negro: “Negro arregaçou os dentes numa risada e / cuspiu grosso”.

Portanto, no poema “Favela nº 2 (samba)”, publicado em 1932 e escrito durante os anos 1920, quem “dava as ordens no terreiro” (Gilberto Gil *dixit*³⁴) era o negro e não o “sordado”. Aliás, como acontece no poema supracitado “O capoeira”, de Oswald de Andrade, também escrito nos anos 1920.

Se, no poema publicado em 1941, o “sordado” poderia representar a opressão varguista, no “Favela nº 2 (samba)”, o negro, com sua imensa risada, poderia simbolizar a resistência do povo negro contra a miséria e a opressão social e econômica.

Dos anos 1920 até os dias de hoje, a favela parece que tem ficado cada vez menos modorrenta (a vida econômica nas favelas mudou sensivelmente nas últimas décadas) e, infelizmente, cada vez mais violenta (especialmente devido ao tráfico de drogas). Essa nova realidade da favela tem sido cantada pelos seus rappers e funkeiros. E também tem sido filmada, desde o século passado, por grandes cineastas brasileiros. Mas, e os nossos poetas contemporâneos, que parecem dar tão pouca atenção à cultura negra e aos problemas do povo afrodescendente, eles ainda podem dizer, nestes tempos “internéticos”, como Drummond dissera no “Favelário nacional”, que desconhecem a vida do morro? Oxalá as musas inspirem nossos poetas e que grandes obras sejam escritas sobre as nossas tão musicais e, ao mesmo tempo, sempre tão violentas “quebradas”.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 23 livros de poesia – vol. 1* / Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2009.

_____. *Nova Reunião: 23 livros de poesia – vol. 3* / Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2009.

ANDRADE, Oswald. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (Poesias Reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira / Manuel Bandeira*. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

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

BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Org. Augusto Massi. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

CAMILO, Vagner. Poemas negros: um diálogo poético de Jorge de Lima e Gilberto Freyre. In: *Revista USP*, São Paulo, n.59, p. 224-231, setembro/novembro 2003.

CAMPOS, Augusto. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FERREIRA, Eliana M. A. R. P. *O antropófago Raul Bopp: escolhas estilísticas em Cobra Norato e Urucungo*. 2015. 231 f. Tese. FFLCH-USP. São Paulo, 2015.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, vol. I.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983.

Notas

1 DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamazov*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; desenhos de Ulysses Bôscolo. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 162.

2 Sobre o valor semântico dos sons, ver o capítulo "O som no signo", in: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

3 Falando em cidade grande, lembramos do poema "São Paulo", publicado em 1929, em que Bopp trata a cidade de forma irônica, com um humor bem oswaldiano, bem "pau-brasil". Eis alguns trechos: "São Paulo é uma cidade que tem casa mas não tem rua. [...] A gente não pode sonhar direito / Porque só encontra anúncio e soldados por todos os cantos. [...]"

As costureirinhas só gostam de andar de automóvel / E de jogadores de futebol. [...] São Paulo é tão diferente do resto do Brasil! / Parece que a cidade foi feita de encomenda na Casa Sloper..." (BOPP, p. 122). Tudo indica realmente que Raul Bopp preferia o mato-virgem macunaímico à selva de pedra paulistana.

4 Afirma Jorge Schwartz: "A contaminação cinema-literatura produz-se pela adaptação de técnicas em que a narração se sucede rapidamente e em que a sintaxe mimetiza os processos de montagem cinematográfica" (SCHWARTZ, 1983, p. 66).

5 Sobre o "camera eye" oswaldiano, ver o artigo de Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade", *apud* ANDRADE, 1985, p. 15-17.

6 Afirma Augusto Massi, na "Introdução" a *Poesia completa de Raul Bopp*: "Bopp soube beber nas fontes míticas da tradição africana, nas ricas camadas sonoras da música que enforma festas religiosas e, principalmente, cantos de trabalho. Além de o próprio título aludir a um instrumento musical, o livro apresenta uma gama variada de registros sonoros [...]" (*apud* BOPP, 2013, p. 29).

7 No poema oswaldiano "Noite no Rio", também se verifica a técnica da antropomorfização: "Árvores sem emprego / Dormem de pé". Nesse mesmo poema, lemos: "Há um milhão de maxixes / Na preguiça" (ANDRADE, 1985, p. 147). Aqui, há a presença da música, como no "Favela nº 2", e da "preguiça", que lembra a modorra presente nos dois poemas boppianos ora analisados.

8 Esses versos nos recordam o famoso poema drummondiano "Poema de sete faces" (ANDRADE, 2009, vol. 1, p. 9): "As casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres". Porém, enquanto, em Drummond, as "casas" observam os homens e

revelam a vida interiorana e seus costumes, no poema boppiano, as “janelas” observam o trem, o signo do progresso e do mundo urbanizado.

9 Estampado no livro de contos *Sagarana*: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974, p. XXV-XXVII.

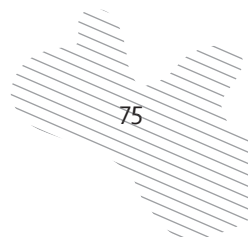
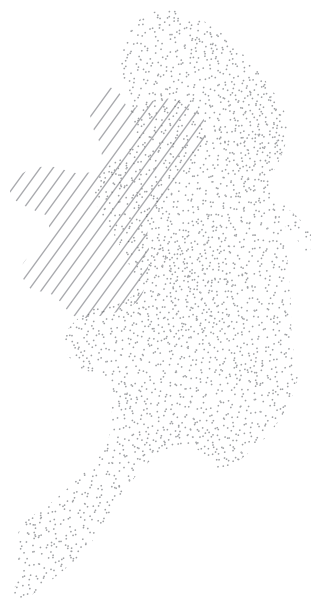
10 Segundo Eliana Ferreira (FERREIRA, 2015, p. 165), em sua tese de doutorado: “A lexia *catonga* evoca a sonoridade da língua africana e significa *lagartixa*, ser que se caracteriza pelos movimentos rápidos e deslizantes, o que aproximaria, então, o movimento da lagartixa do rebolado”.

11 Augusto de Campos também tem um poema em homenagem a Pagu chamado “O sol por natural”. A história curiosa desse poema encontra-se no livro *Pagu: vida e obra*, escrito pelo autor de *Viva Vaia* (CAMPOS, 2014, p. 234-241).

12 Essa sequência de diminutivos nos remete ao que Murilo Mendes, no artigo “Sobre Raul Bopp” (*apud* BOPP, p. 49), escreveu sobre o *Cobra Norato*, chamando a atenção para a “ternura brasileira” que o uso desses diminutivos acaba por revelar. Nesse mesmo artigo, Murilo cita uma declaração de Bopp em que ele comenta sobre a fala popular, que tanto influenciou a sua escrita: “Uma das manifestações típicas da fala popular é, por exemplo, o diminutivo dos verbos, como uma forma de dizer afetiva que ainda não teve registro nos compêndios: // Estarzinho / Dormezinho / Fazer doizinho / Querzinho de experimentar corpo // Em Portugal, isso não existe. A poesia é captada exuberantemente em fontes próprias e reguladas por linhas clássicas” (p. 50). Lembremos aqui de Vinicius de Moraes, o nosso “poetinha”, apelido dado, segundo consta, por Tom Jobim. Vinicius é autor, dentre outros poemas brasileiroamente ternuríssimos, de “Poema enjoadinho”.

13 Não nos esqueçamos que Bopp inicia sua vida de diplomata em 1932, indicado pelo “amigo” Vargas, o que justificaria essa crítica dissimulada ao governante brasileiro. Augusto Massi afirma, na seção “Cronologia da vida e da obra” de *Poesia completa de Raul Bopp*: “1932. De volta ao Brasil, [Bopp] torna-se amigo do presidente Getúlio Vargas, que o nomeia Encarregado do Consulado, em Kobe, Japão. Bopp assume o posto no dia 2 de agosto” (*apud* BOPP, p. 80).

14 Em 1977, Gil lança o belíssimo disco *Refavela*, de temática negra. Sobre esse disco, ver http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=13.



saudações I: uma análise figurativa da cultura popular na lírica de Rachel de Queiroz

Saudações I: a semiotic analysis of popular culture in the poetry of Rachel de Queiroz

Fernângela Diniz da Silva*
Lia Leite Santos**
Suzane Gomes***

Resumo

A obra literária da escritora cearense Rachel de Queiroz é, sobretudo, reconhecida por suas produções romanescas, como *O Quinze* (1930) e *Memorial de Maria Moura* (1992). No entanto, sabemos que sua arte se revela também nas crônicas, no teatro e na poesia. A produção *Serenata*, publicada em 2015, trata de uma compilação de poemas, ainda pouco repercutida no meio acadêmico, que aborda diversas temáticas, a exemplo dos pensamentos adolescentes, da seca, do espaço cearense, aludindo em seus versos à cultura popular, especialmente, relacionada ao sertão. O presente artigo se dedicará à análise do poema "Saudações I", buscando identificar elementos referentes à expressão da cultura popular, além de

* Mestranda em Letras, na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Graduada em Letras Português-Francês (UFC). E-mail: fernangela_diniz@hotmail.com.

** Mestranda em Letras, na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Graduada em Letras Português-Literatura (UFC). E-mail: lia.leite@outlook.com.

*** Mestranda em Letras, na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Graduada em Letras Português-Inglês (UFC). E-mail: suzanygc@hotmail.com.

Artigo recebido em 11/02/2018 e aceito para publicação em 26/06/2018.

propor uma leitura que almeja verificar o efeito de sentido provocado por essas escolhas discursivas. Para tanto, este estudo apoia-se nos conceitos da Semiótica Discursiva elaborados por José Luiz Fiorin (2010), Diana Luz Pessoa Barros (1988) e Denis Bertrand (2000). Além disso, teremos como embasamento teórico os estudos de Roger Chartier (1995), Peter Burke (1989), Cristina Costa (2005) e Petrônio Domingues (2011), pesquisadores que abordam a temática da cultura popular de forma cronológica e crítica.

Palavras-chaves

Rachel de Queiroz; Poesia; Cultura popular

Abstract

The literary production of Rachel de Queiroz (a writer from Ceará, Brazil) is recognized, above all, for its products that are made according to the characteristics of the Romanticismsuchas *O Quinze* (1930) and *Memorial de Maria Moura* (1992). Nonetheless, it is known that the writer's art also reveals itself in the form of chronicles, theater and poetry. The book *Serenata*, published in 2015, is a simple compilation of poems that is still not very frequently discussed by the scholars. This book encompasses a number of themes such as the way teenagers think, the draught and Ceará as a location, alluding to popular culture, especially related to the countryside. This paper is dedicated to analyzing the poem "Saudações I", trying to identify elements connected to the expression of popular culture, also proposing an interpretation that focuses on the effects promoted in the making of sense of the writing by the choices concerning discourse. With this objective, this research uses the concepts of Discursive Semiotic elaborated by José Luiz Fiorin (2010), Diana Luz Pessoa Barros (1988) and Denis Bertrand (2000). In addition to that, the work of some other scholars such as

Roger Chartier (1995), Peter Burke (1989), Cristina Costa (2005) and Petrônio Domingues (2011), who study popular culture chronologically and critically.

Keywords

Rachel de Queiroz; Poetry; Popular Culture

Introdução

A escritora cearense Rachel de Queiroz construiu um nobre legado na Literatura por meio de suas produções, seja nos romances a exemplo de *O Quinze* (1930), inspirado no drama real da seca de 1915; seja no teatro representado por *A Beata Maria do Egito* (1958), que retrata o comportamento fanático da religiosa Maria, em defesa das causas de Padre Cícero. Rachel aborda em seu discurso elementos da cultura popular, aspectos estes que apontam para os costumes, as crenças e as ideias de um povo, aludindo, principalmente, à tradição sertaneja, e na sua produção poética não seria diferente.

Apesar de pouco contemplada pelos estudos acadêmicos, a lírica de Rachel diz muito sobre seu estilo e suas predileções temáticas. *Serenata* é uma produção formativa que aponta indícios da romancista que viria a despontar na posterioridade. Trata-se, portanto, de uma fonte que apresenta a estreia bibliográfica da autora e, por isso, direciona para uma postura ainda em fase de construção temática e estilística. É válido ressaltar que já nesses poemas há proposições que se apresentam caras para Rachel, uma vez que as mesmas ideias serão retomadas e aprofundadas em seus romances, tornando-a, futuramente, um dos grandes nomes da Literatura Brasileira.

Serenata, publicado postumamente em 2015, consiste num conjunto de poesias extraídas de diversas fontes, a maioria escrita no período das décadas de 20 e 30,

durante a juventude da escritora. José Augusto Bezerra, presidente da Associação Brasileira de Bibliófilos, responsável por elaborar o posfácio da obra, explica que: “Essas poesias de Rachel de Queiroz obedecem a um conjunto de transcrições datilografadas, numeradas e anotadas provavelmente pela autora, a partir de publicações esparsas em artigos, jornais e revistas, conforme mencionado em cada página” (QUEIROZ, 2015, p. 121). Muitos dos poemas, publicados pela primeira vez em livro, foram retirados de fontes raras, alguns de suplementos de grande relevância para a história da Literatura do Ceará, como Maracajá, produção de caráter modernista.

A obra poética da autora apresenta 34 poemas compondo parte do Memorial Rachel de Queiroz. Um fato histórico é que muitos desses poemas são assinados com pseudônimos, a maioria leva a assinatura de Rita de Queluz, no entanto a escritora também assinava como Maria Rosalinda, chegando a fazer uso de nomes masculinos como Zé Guignol; com eles, a autora assinava produções no jornal *O Ceará*, na revista *A Farpa*, além de *A Jandaia*. Por trás desses pseudônimos, vemos transpostos os versos de uma jovem amante das letras que transforma suas experiências e lembranças nordestinas em poesia.

Neste artigo selecionamos o poema “Saudações I” com o objetivo de analisar a cultura popular imersa na construção lírica, na qual uma nordestinidade é reafirmada em seus versos. Conforme a nota explicativa de *Serenata*, este poema compõe-se de versos declamados por Rachel de Queiroz na casa Juvenal Galeno, espaço organizado por Henriqueta Galeno em 1919, em homenagem ao pai, o poeta cearense Juvenal Galeno. O local era ponto de encontro dos intelectuais das letras cearenses. Além disso, recebia visitas de artistas de outros estados, oportunidades que faziam nascer recitais de poesias. “Saudações I”, inclusive, é um poema recitado pela ocasião da chegada de Maria Eugênia Celso ao Ceará,

poeta mineira, responsável por produções líricas, a exemplo de “Meu céu” e “Primeiro Frêmito”.

Primeira mulher a conquistar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, a premiada escritora Rachel de Queiroz deixou aos admiradores das letras, além da sua prosa, um legado lírico, digno de contemplação e análise por parte do meio acadêmico, uma vez que ele pode ser identificado como uma produção formativa na qual faz surgir aos olhos dos leitores o estilo de uma grande autora estreante.

Para a realização desta análise, contaremos com embasamento de conceitos semióticos, buscando a construção de sentido da produção, denominado, na Semiótica Discursiva, de *percurso gerativo de sentido*. Para tanto, nos apoiaremos nos estudos elaborados por Greimas (2012), José Luiz Fiorin (2010), Diana Luz Pessoa Barros (1988) e Denis Bertrand (2000), procurando identificar no poema “Saudações I” isotopias figurativas alusivas à cultura popular, especialmente a nordestinidade, representada por símbolos, por aspectos que remetem à religiosidade, por costumes ou por comportamentos. Propomos, assim, verificar que efeito essas escolhas discursivas apresentam na construção poética de Rachel de Queiroz. Ademais, faremos uma reflexão, ainda, acerca do conceito de cultura popular por meio dos estudos de renomados teóricos da área, tais como: Roger Chartier (1995), Cristina Costa (2003) e Peter Burke (1989).

Considerações sobre o conceito de cultura popular

O conceito de cultura popular incita grandes debates ao longo de décadas, perpassando um campo interdisciplinar que percorre a História, a Sociologia e os próprios estudos literários, buscando refletir, assim, uma abordagem crítica. O termo cultura, segundo Cristina Costa, apresenta concepções particulares a depender

da época; percebemos essa distinção apresentada cronologicamente do século XIX para o século XX:

A cultura correspondeu nas ciências sociais novecentistas a um conjunto de hábitos, costumes e formas de vida capazes de distinguir um povo de outro ou um grupo social de outro. Esteve relacionada com os estudos históricos e folclóricos numa acepção predominantemente materializada na vida social – a cultura corresponderia, nessa visão, a um conjunto de utensílios e produtos em torno dos quais a sociedade se organiza – ferramentas, alimentos, matérias-primas, técnicas (COSTA, 2005, p. 391).

Por sua vez, foi a partir do século XX, com a efervescência da globalização, que o conceito adquire uma definição mais abstrata, como aponta Costa. O termo ganha maior complexidade sendo apontado como “um conjunto de interpretações da realidade, como proposto por Clifford Geertz” (COSTA, 2005, p. 391). Essa ideia, segundo a pesquisadora, “favorece o entendimento mais vulgar do termo que designa erudição das pessoas, ou seja, um conjunto de informações a que se tem acesso por intermédio da educação formal ou informal e que as distingue dos demais” (COSTA, 2005, p. 391).

Já no que se refere ao vocábulo popular, Petrônio Domingues, no artigo “Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica”, discorre uma linha teórica que se debruça acerca de todo esse questionamento, sobre: “O que seria ‘popular’?” O termo popular é derivado de povo. E o que seria um ‘povo’? Não há consenso na resposta; a acepção mais comum é considerar povo como o conjunto dos cidadãos de um país, excetuando-se os dirigentes e os membros da elite socioeconômica.” (DOMINGUES, 2011, p. 402).

Peter Burke, no livro *Cultura popular da Idade Moderna* (1989), problematiza o termo cultura, reconhecendo a imprecisão de sua definição, no entanto apresenta-nos uma conceituação, abrangendo, inclusive, a terminologia de cultura popular. Para o autor, cultura seria:

um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados. A cultura nessa acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele. Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das “classes subalternas”, como chamou-as Gramsci. (BURKE, 1989, p. 11).

Por sua vez, Roger Chartier explica a ligação entre cultura popular e erudita, elaborando um panorama histórico com apoio de pesquisadores como Jean-Claude Passeron, Jacques Le Goff e Robert Muchembled. Inicialmente, o autor afirma que “a cultura popular é uma cultura erudita”, segundo o teórico, ela é produzida como uma “categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e culturas fora da cultura erudita” (1995, p.179). Chartier reconhece as problematizações em torno desse termo, logo depois, delimita as definições apresentadas sobre o conceito de cultura popular em dois pensamentos:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências

e carências em relação à cultura dos dominantes. (CHARTIER, 1995, p. 179).

Para o autor, as duas visões, majoritariamente defendidas, apontam que “temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada”. (CHARTIER, 1995, p. 179).

Ao nos determos sobre o panorama conceitual em relação a essa temática, veremos que o que é conceituado como cultura erudita e cultura popular transforma-se ao longo dos anos, considerando que essas manifestações se relacionam e não cabe isolá-las. De fato, é possível verificar que o senso comum costuma chamar de cultura popular as canções, as danças e os aspectos relacionados ao folclore gerado por um povo. É perceptível, no entanto, a complexidade em relação ao termo central deste estudo. São muitas as visões apresentadas por teóricos em diversas áreas do saber, concepções estas que se completam, são congruentes ou discordantes, mas que procuram pensar considerando o contexto em que cada conceito surgiu.

Portanto, para esta pesquisa, entenderemos por cultura popular as manifestações materializadas em símbolos e em objetos, bem como os comportamentos associados aos costumes do dia a dia de uma sociedade, além de identificar figuras e temas que nos levam a pensar na presença de uma nordestinidade, elementos esses que se fazem presentes no poema “Saudações I”, de Rachel de Queiroz, relacionado diretamente à expressão sertaneja. Para analisarmos tais elementos, nos valeremos nos conceitos da Semiótica Discursiva.

Percurso figurativo

A Semiótica, como uma disciplina dinâmica, é constantemente reelaborada e atualizada, no intuito

de fornecer um suporte eficaz para o trabalho com o texto, respeitando sua complexidade e buscando contemplá-la adequadamente. Por esta razão, consideramo-la ferramenta valiosa para a nossa análise, que se fixará nos versos do poema “Saudações I”, de Rachel de Queiroz, no intuito de verificar a configuração discursiva da cultura popular em seu percurso figurativo.

Segundo Greimas e Courtés (2012, p. 109): “Do ponto de vista semiótico, o conceito de cultura pode ser considerado coextensivo ao de universo semântico, relativo a uma comunidade sociossemiótica dada”. Considerando como universo semântico todo um imaginário e seus derivados materiais e imateriais associados à experiência histórica desenvolvida no meio rural nordestino, característica de sua comunidade sociossemiótica. O conceito de cultura popular, portanto, será admitido aqui como configuração discursiva. Assim, Rachel de Queiroz, como enunciador pressuposto do discurso-ocorrência em exame, faz do actante debruado no enunciado um sujeito pactuado com os valores dessa cultura, que também pode ser lexicalizada por nordestinidade.

Em nome dessa nordestinidade é que se desenvolverá o simulacro enunciativo segundo o percurso que atenta para os seguintes aspectos: contrato, competência, ação e sanção. No que concerne ao contrato atentamos que o sujeito que assume o discurso quer/deve admitir a nordestinidade como valor cultural. A competência, por sua vez, refere-se ao fato de que o sujeito adquire o saber/poder assumir o discurso segundo os valores culturais pactuados. Já a ação diz respeito ao sujeito que põe em circulação o enunciado, com as marcas e estratégias discursivas da estética nordestina e a propósito da sanção vemos que o destinador social, sincretizado no enunciatário, avalie o desempenho do exercício discursivo da nordestinidade, possuindo

como ponto central o verdadeiro (legítimo) e uma relação entre ser (nordeste) e parecer (nordeste).

Posto isso, sabemos que a Semiótica Discursiva compreende que o texto lírico é tecido por uma trama de subjetividade, própria da construção poética em que figuras e temas se correspondem na construção de sentido do texto. Com base na Semiótica Discursiva, destacaremos para esta análise as figuras responsáveis pela construção de um efeito de sentido. Como definição de figura, nos baseamos no pensamento de semiotistas, tais como Diana Pessoa Luz de Barros, que, sobre figuratividade, descreve-a como sendo “relacionada ao(s) elemento(s) do mundo natural, o que cria no discurso, o efeito de sentido ou a ilusão da realidade” (BARROS, 2008, p. 87).

Desse modo, por figuras, compreendemos o nível mais concreto do texto, em que os semas apontam para a construção de uma semiose voltada para o mundo da realidade comum; enquanto os temas tratam do nível mais abstrato relacionados com os valores subjacentes à figuratividade. Aqui, concreto e abstrato não são dicotomias fixas, mas níveis aos quais a palavra pode pertencer de acordo com o propósito do texto. A ver:

dependendo do grau de concretude dos elementos semânticos que revestem os esquemas narrativos, há dois tipos de texto: os figurativos e os temáticos. Os primeiros criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo; os segundos procuram explicar a realidade, classificam e ordenam a realidade significativa, estabelecendo relações e dependências. Os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, enquanto os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa.

Aqueles são feitos para simular o mundo; estes, para explicá-los (FIORIN, 2005, p. 91).

Dado o conceito de figura e tema, como saber que tema é atrelado às figuras de um texto? Ora, não são figuras avulsas que revelam o sentido do texto, mas a correlação de figuras é que conduz o leitor ao tema. Denomina-se percurso figurativo o conjunto de figuras aos quais subjaz um tema.

Ler um texto não é apreender figuras isoladas, mas perceber relações entre elas, avaliando a trama que constituem. A esse encadeamento de figuras, a essa rede relacional reserva-se o nome de percurso figurativo. No texto verbal, um conjunto de figuras lexemáticas relacionadas compõem um percurso figurativo (FIORIN, 2005, p. 97).

Importante ressaltar, ainda, o caráter pluri-isotópico das estratégias discursivas do texto-poético, já que as “figuras de linguagem” são conectores de isotopias. Victor Manuel Aguiar e Silva (1999, p.229) defende que: “O texto literário é plurissignificativo ou pluri-isotópico, porque nele o signo linguístico, os sintagmas, os enunciados, as microestruturas e as macroestruturas são portadores de múltiplas dimensões semânticas, tendem para uma multivalência significativa, fugindo da univocidade”. A simbologia intrínseca a este tipo de construção está presente no trabalho de Rachel, e com o auxílio dos estudos semióticos contemplaremos aspectos pertinentes à reflexão sobre o universo de valores desta lírica.

A expressão da cultura popular em “Saudações I”, de Rachel de Queiroz

“Saudações I”, juntamente com “Saudações II”, compõe o dueto de poemas dedicados a pessoas importantes para Rachel de Queiroz. Assinados por ela

mesma, esses poemas apelam para valores e temas associados ao telurismo, ora apresentando sua terra a uma escritora visitante, como ocorre no primeiro em homenagem a Maria Eugênia Celso, ora celebrando uma festa no retorno de José Carvalho às terras alencarinhas, em 1930.

Em “Saudações I” teremos referência ao clima, a lugares cearenses, a hábitos e até mesmo a comidas típicas. Ana Miranda, responsável pelo prefácio de *Serenata*, afirma que: “Os poemas foram escritos num momento de escolha entre a alma telúrica e a alma melindrosa, ecos das lembranças antigas de uma família rural no espírito de uma menina a viver na cidade” (QUEIROZ, 2015, p. 15). Ainda conforme as palavras de Ana Miranda, *Serenata* apresenta “Poemas com vocação popular, por seus versos ingênuos, que tocam diretamente ao nosso coração. Quem não haverá de declamar ‘Saudação’ a um visitante que adentra uma casa cearense?” (QUEIROZ, 2015, p. 16).

Elaborada em dez estrofes, alternando em sete e quatro versos, a lírica apresenta rimas trabalhadas na seguinte construção: ABABCCA, nas estrofes de sete, e ABAB nos quartetos, com isso, veremos que o poema se distinguirá do cordel tradicional, uma vez que apresenta septilhas, estrutura mais incomum na literatura popular, posto que comumente utilizam-se as sextilhas. Essas duas modalidades de estrofação que vêm alternadas são características das convenções poético-discursivas da nordestinidade. No entanto, é possível dialogar uma finalidade comum entre ambas as produções, o que é comprovado pelo caráter oral da poesia. O cordel possui sua manifestação relacionada intrinsecamente à oralidade, elaborada com um ritmo e uma métrica própria para ser recitada. O poema “Saudações I” ostenta o mesmo fim, o de ser declamado, e esta informação, inclusive, é apontada em nota na obra.

Outro destaque no poema é a apropriação esporádica de um léxico relativo ao popular, sendo possível perceber a conjugação de tipos distintos de linguagens em “Saudações I”. O eu lírico, de modo geral, apresenta uma fraseologia sem traços regionalistas persistentes, mas com algumas exceções, a exemplo de “alumia”, presente no terceiro verso da segunda septilha, vocábulo comum na cultura nordestina, que se refere a acender. Contudo, quando o mesmo eu lírico concede a voz a outrem, essa oralidade destaca, de forma mais explícita, o popular, como nos versos: “Que a gente diz, conformada: / ‘Desgraça pouca, é tiquim!...’”, a palavra “tiquim” se faz presente no vocabulário regional, usada para se referir a algo em pequena quantidade, o que é escasso.

Marginalizada por uma parte da população, a linguagem popular faz parte da cultura e da própria identidade das pessoas das regiões específicas relativas às designações do poema. Paul Zumthor em seu estudo acerca da letra e da voz, ao percorrer todo o passado medieval da oralidade, nos diz que:

É “poesia” aquilo que o público, leitores ou ouvintes, recebe como tal, percebendo ou atribuindo a ela uma intenção não exclusivamente referencial: o poema é sentido como manifestação particular, em certo tempo e lugar, de um vasto discurso que, globalmente, é uma metáfora de discursos comuns mantidos no bojo do grupo social (ZUMTHOR, 1993, p. 159).

Apresentada por meio das septilhas e dos quartetos, o poema “Saudações I” possui como temática central uma apresentação da terra natal da escritora dirigida a uma visitante. Podemos verificar esta informação logo no primeiro parágrafo que, se aproximando da oralidade, diz:

Visitante bem querida,
Pode entrar, a casa é sua...

Ah! é tão bom, nesta vida,
Abrir a porta da rua
Como quem abre um braço
Dizendo assim, como o faço:
- Entre a gosto, a casa é sua!..

Casa pobre, casa branca,
Caiada de branca areia...
Mas é tão sincera e tão franca
Apesar de pobre e feia!

Tão franca, que noite e dia,
Para ninguém se enganar,
Do Mucuripe alumia
A estrada verde do mar...
E grita para o passante:
Entre! Demore um instante,
Tome a luz para se guiar!...

Ao descrever o local, o eu lírico personifica a casa, utilizando a figura “porta” que, uma vez humanizada, é comparada com a figura “braço”, ambos sempre abertos. Ao adjetivar a casa como “sincera” e “franca”, características humanas tais quais as dos versos seguintes (“Apesar de pobre e feia!”), a figura da casa tematiza a pobreza, a humildade e a receptividade do povo nordestino. Na quarta estrofe, enxergaremos o quadro de uma paisagem cearense, elaborado com as palavras expressas pela voz poética.

E quer que cada jangada
Sobre as ondas navegando,
Vela branca desfraldada,
Pareça um lenço acenando...

Nesta estrofe, teremos a figura da jangada, símbolo representativo na cultura popular, especificamente, a nordestina. A jangada reporta-se a um instrumento de trabalho valioso para os pescadores, profissão que serve de fonte de renda a muitos cearenses no litoral,

condução mencionada em poemas de outros poetas, a exemplo do próprio Juvenal Galeno, que compôs esses belos versos: “Minha jangada de vela, /Que vento queres levar?/ Tu queres vento de terra,/Ou queres vento do mar?” (AZEVEDO, 1976, p. 40).

A jangada é, também, um símbolo presente na bandeira cearense, assim como o farol do Mucuripe, local igualmente evocado pelo eu-lírico de Rachel de Queiroz, no verso da terceira estrofe: “Do Mucuripe alumia /A estrada verde do mar...”, representando os elementos da natureza: fogo e água, uma vez que o Farol do Mucuripe ilustra a bandeira juntamente com o sol. Vale ressaltar que se trata - o Farol - de uma construção histórica de Fortaleza. O poema segue com a descrição regional:

Terra da gente que, medo,
Nunca aprendeu o que é...
Que faz do rifle um brinquedo,
Só tem no mundo uma fé
Que é seu santo padroeiro:
“Meu padrinho” em Juazeiro,
São Francisco, em Canindé...

E quando o sol cor de lacre
Na seca escorraça a gente,
Vai ao Norte, faz o Acre,
Dá-lo ao Brasil de presente...

Com o tempo que Deus nos dá,
Casa de pobre contente...
- Um prato de mucunzá,
Um gole de café quente,
A rede branca e macia,
E junto a nós, todo dia,
Alguém que gosta da gente...

Diz-se que um instrumento é tido por brinquedo quando a habilidade de quem o maneja torna o uso do instrumento algo fácilimo. Entretanto, como no

contexto do poema o povo a quem esse trecho se refere é construído como um povo em conjunção com a amabilidade e a passividade, tornar-se-ia incoerente dizer que esse é o caso do poema em relação à menção do rifle. Julgamos, então, que, quando a autora afirma que o povo referido no texto “faz do rifle um brinquedo”, o sentido do texto está voltado para o não uso de armas para fins violentos, e que o fato de desconhecerem o medo (Terra da gente que, medo, / Nunca aprendeu o que é...) está diretamente associado à confiança adquirida na edificação espiritualista (Só tem no mundo uma fé/ Que é seu santo padroeiro).

Neste momento do texto, as figuras do “santo”, do “padroeiro”, do “Meu padrinho, em Juazeiro” e de “São Francisco, em Canindé”, compõem o percurso figurativo da fé. Sobre a estética do texto, dissemos anteriormente que o uso da oralidade popular se faz esporádica por observarmos justamente usos como no verso supracitado “Meu padrinho”, que, no dialeto popular, diz-se “meu padim”. A redução de vocábulos e o uso do diminutivo apontam para uma afetividade ligada à expressão, e, embora o uso de tal expressão seja predominante na região a que se refere o poema, a autora optou por não a utilizar. A alternância entre a norma padrão e o dialeto popular, neste caso, caracteriza um sujeito fragmentado, a dividir a sua expressão entre o espaço urbano e não-urbano. O fato de o cenário lírico habitar tanto o litoral quanto o sertão, enfatiza ainda mais a associação destes universos díspares e, ao mesmo tempo, semelhantes.

No concernente ao léxico trabalhado por Rachel de Queiroz, e mais intensamente em suas primeiras obras, comprovamos, também, a união de tipos linguísticos díspares, mesmo que o conteúdo regionalista seja predominante nas narrativas, como explica a teórica Luciana Stegagno-Picchio (2004):

A própria língua não parece atingida por preocupações de experimentalismo: a não ser a de compilação de canções do Nordeste e na inserção de diálogos caboclos (aqueles diálogos tão espontâneos que justificarão a experiência teatral) na trama narrativa. O que conta, de qualquer modo, nesses textos é a intenção: a arte instrumental, a serviço de uma ideia regionalista (...) (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 528).

Rachel de Queiroz remete a um ambiente repleto de misticismo no espaço nordestino, uma vez que se pauta, geralmente, na literatura e no senso comum. Essa cultura religiosa é evocada por meio da memória de histórias passadas oralmente e pelo interesse típico representado por superstições e crenças. No Ceará, é comum festas em honra a Padre Cícero, tratado como “Padrinho”, no poema, e a São Francisco das Chagas, figuras simbólicas que movimentam Juazeiro e Canindé, respectivamente, com romarias, representando as maiores celebrações religiosas da região.

Na lírica da autora, a menção religiosa não se restringe a “Saudações I”; na mesma obra *Serenata*, teremos dois poemas que destacam igualmente essa postura, a exemplo do poema “Rosas de Santa Luzia”, o qual protagoniza a simbologia de Santa Luzia, protetora dos olhos. Nesse poema, o eu lírico, representado por uma voz feminina, pede acuro de sua visão, para que assim possa encontrar seu amor. E, mais fixado na nordestinidade, temos o poema “São Francisco de Canindé”. Este poema está intimamente relacionado à cultura da região norte do Ceará, em que se localiza o município de Canindé. Uma cidade de peregrinação e romarias, cujo padroeiro, São Francisco das Chagas, encontra-se no cerne dos valores religiosos de seu povo; e a religiosidade, por sua vez, está localizada no centro das atividades culturais dessa região.

O poema, que é composto por seis estrofes em versificação livre, revela uma tradição de fé peculiar relacionado à ritualística de cura física voltada aos males da saúde. Na terceira estrofe, o eu lírico interroga ao doente: “Por que não promete a são Francisco das Chagas, / Tão bom e milagroso, / Uma perna de cera?”. Em Canindé, há estabelecimentos religiosos, ligados à fé católica, que confeccionam e mercantilizam objetos de cera que mimetizam partes do corpo humano em tamanho natural.

Os católicos dessa região, conforme a tradição, ao encontrarem-se enfermos, utilizam-se desses objetos para pedirem graças e rogam pela cura de suas doenças na região do corpo afetada. Tal fenômeno religioso está tão ligado à cultura popular dessa região, que encontramos correspondência com o poema de Rachel de Queiroz nas artes plásticas. A obra do artista plástico Zé Tarcísio, “Romaria”, da Série Ex-Votos, retrata justamente quão rico é esse aspecto da ritualística dos romeiros de Canindé:

Temos ao lado um diálogo interdiscursivo, posto que os enunciadores das artes plásticas assumem o mesmo pacto do enunciador do discurso verbal, seriam variantes da mesma nordestinidade. Tanto no poema de Rachel de Queiroz, quanto nos quadros e esculturas de Zé Tarcísio, a figuratividade dos temas religiosos é destaque como matéria de uma produção artística, que evoca a cultura nordestina, ressaltando o que há de particular nela em relação a outras espacialidades brasileiras em que o catolicismo também fora fortemente implantado nos processos coloniais.

No texto de Rachel, a fé configura uma característica ontológica do povo nordestino, que recorre à espiritualidade para resistir às adversidades, tais as que se apresentam nas figuras da “seca”, “sol cor de lacre” e “inverno ruim”. Em meio ao sofrimento, a resignação da gente “conformada” e “pobre contente”, relega a ordem



Figura 1 – Zé Tarcísio. Série Ex-votos, desenho sobre cartão. Fonte: <http://www.zetarcisio.art.br>



Figura 2 – Zé Tarcísio. Série Ex-votos. Fonte: Fotografia de Lia Leite

prática aos desígnios do que “Deus nos dá”. Podemos verificar que essa conduta religiosa é valorada no texto de Rachel pelo meio sertanejo, ambiente este que vivencia agruras do tempo e da negligência política e é, portanto, na fé que os nordestinos buscam a fortaleza psicológica e física para superar diversos infortúnios. Nesta literatura, é da fé que o nordestino edifica a força do sertanejo, afinal, como dizia Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, “O sertanejo é antes de tudo um forte” (CUNHA, 1998, p. 118-119), ou seja, aquele que enfrenta as adversidades da natureza, o descaso recorrente e as injustiças sociais. A fé, então, surge como arma para enfrentar tais dificuldades, sendo proveniente de toda uma cultura popular composta por ritos e símbolos passados tradicionalmente por gerações ao longo da história.

Assim, em “Saudações I”, resta àqueles que sofrem – além de sua fé – apenas os prazeres sensíveis, tais como os apresentados no percurso figurativo dos sabores (mucunzá, café quente), da comodidade modesta (rede branca e macia) e do afeto (alguém que gosta da gente).

Isso tendo, o mais é nada...
Pode vir inverno ruim,
Que a gente diz, conformada:
“Desgraça pouca, é tiquim!...”

Depois, pra quê, neste mundo,
A gente sonhar grandeza?
Não pode ser porão fundo
Quem nasceu para represa...
Nesta vida tudo é sorte...
Mais vale um bem-querer forte
Do que qual outra riqueza.
...

Ressaltamos que esses três pontos pertencem ao texto original, possivelmente indicando uma pausa em suspenso. No entanto, como se trata de uma publicação póstuma de papéis avulsos da autora, podemos

considerar a possibilidade dos três pontos tratarem de uma estrofe subtraída ou um trecho inacabado. Nas estrofes que o precedem, verificamos o percurso figurativo do fatalismo, expresso pela comparação entre as figuras “porão fundo” e “represa”, palavras cujo efeito de contraste é dado pelos graus distintos de semas que partilham um campo semântico comum.

Assim, o pobre que nasceu para ser “represa” está fadado a jamais ser “porão fundo”. É interessante notarmos que as figuras são capazes de revelar valores profundamente enraizados numa cultura, e que podem se manifestar das maneiras mais sutis, como na espacialidade que a concretude de uma expressão ilustra. Quando o eu lírico questiona “Para que sonhar com grandeza?”, a espacialidade concebida no verso aponta para um dado ligado ao actante do texto, isto é, o povo cearense, que se encontra em disjunção com o objeto grandeza, portanto, em conjunção com o objeto pequenez.

A partir disso, podemos supor que, apesar da exaltação aos valores em conjunção com o povo cearense e a cultura popular, tais como a espiritualidade, a hospitalidade e a afetividade, para o eu lírico, esses elementos não constituem matéria de grandeza. Sendo esta não caracterizada no poema, aferimos que esteja relacionada a parâmetros de ordem prática, ligados a bens materiais, classe ou posição social.

Visitante, bem querida,
Pode entrar, a casa é sua...
Pois que a singela acolhida
O Afeto não defeitua,
De todo o seu coração
Ponha a mão na nossa mão
-E entre a gosto, a casa é sua.

O texto finaliza com uma valorização da hospitalidade e generosidade (“visitante, bem querida”, “a casa é sua”) já citadas, bem como a afetividade (O Afeto não

defeituosa,/ De todo o seu coração/Ponha a mão na nossa mão). Como num movimento cíclico, a autora encerra o poema com a temática inicial, o que promove um desfecho confortável para um discurso que tematiza, centralmente, o acolhimento.

Nas adjacências do tema central, verificamos uma série de elementos que figuram a construção de uma imagem da cultura popular cearense. Sob essa perspectiva, enxergamos, na construção de sentido do poema, a base de alguns estereótipos da cultura popular nordestina, que vêm sendo intensamente discutidos na obra de Rachel de Queiroz. A passividade e o conformismo do poema “Saudações I” em nada lembram o sistema discursivo de suas obras mais maduras, como *Memorial de Maria Moura*.

Recentemente (2015), por ocasião do centenário da “Seca de 15” e os oitenta e cinco anos do romance *O Quinze*, muitas dessas construções discursivas foram motivo de reavaliação do retrato da cultura popular na obra romanesca da autora. Em *A invenção do nordeste* (1999), a análise do historiador Durval Muniz de Albuquerque, engloba a produção cultural relacionada à ideia de nordeste de inúmeros autores, inclusive Rachel de Queiroz, de quem o autor comenta:

Podemos dizer, pois, que Rachel de Queiroz se situa a meio caminho entre a construção do Nordeste como um espaço da tradição, um espaço da saudade do mundo do sertão dos seus antepassados, e o Nordeste como espaço de revolução social, como o espaço antiburguês, ponta de lança de uma transformação social mais profunda no país, por seu grau de injustiças e misérias. Vive ela claramente os conflitos de uma geração suspensa entre o desabar dos territórios tradicionais e os vários projetos de

reterritorialização que marcam a década de trinta (ALBUQUERQUE, 1999, p. 145).

O historiador propõe uma nova perspectiva da figura do nordestino, em que esse padrão discursivo deve ser revisto para dar vazão a uma nova ideia de cultura popular, combatendo estereótipos e lugares-comuns que, a seu ver, são fatores que contribuem para a manutenção de um *status quo*, que romantiza ao invés de combater uma dinâmica de opressão.

Este Nordeste é uma máquina imagético-discursiva que combate a autonomia, a inventividade e apoia a rotina e a submissão, mesmo que esta rotina não seja o objeto explícito, consciente de seus autores, ela é uma maquinaria discursiva que tenta evitar que os homens se apropriem de sua história, que a façam e sim que viva uma história já pronta (...), que ache natural viver sempre da mesma forma as mesmas injustiças, misérias e discriminações (ALBUQUERQUE, 2009, p. 85).

Na construção lírica de Rachel de Queiroz observamos figuras que ora tematizam uma construção de sentido que exaltam uma nordestinidade, ora enfatizam aspectos críticos. Assim, as modulações do sistema discursivo do poema criam um efeito de sentido complexo, que consiste num conteúdo que, à primeira vista, é voltado para o elogio, mas que apresenta elementos deflagradores de uma perspectiva voltada para estereótipos.

Em “Saudações I”, o eu lírico edifica o seu discurso sobre a cultura popular cearense caracterizando-a como dotada de extrema afetividade, fé e humildade; e, por outro lado, intensamente conformada, resignada e acomodada. Tudo isto, tendendo a polaridades generalizadoras que acentuam um padrão discursivo recorrente no imaginário comum.

Considerações finais

Na lírica de *Serenata*, Rachel de Queiroz oferece-nos uma obra simples, mas reveladora no que se refere à reflexão acerca de seu conteúdo. Obra ainda pouco contemplada pelos estudiosos, trata-se de uma compilação poética, publicada postumamente. Portanto, *Serenata* aponta a germinação do início das letras de Rachel, uma fonte bibliográfica que indica o prelúdio da forma particular da autora se expressar na arte, direcionando, assim, o olhar para pessoas, lugares e sentimentos relacionados à sua terra. Mesmo que a autora tenha optado por dedicar-se aos escritos dos romances, responsável por torná-la importante na Literatura Brasileira, não se pode atribuir menos valia a sua criação lírica, por tratar-se de uma produção formativa, capaz de transparecer a Rachel da adolescência, uma artista que já tinha interesse em transformar em arte sua experiência de vida.

O poema estudado “Saudações I” apresenta aspectos relacionados à presença de uma nordestinidade, transbordando, em seus versos, menções que incitam o pensamento sobre a linguagem, o construto social no qual o texto se insere e que influenciam diretamente a construção de sentido do texto. Com o auxílio da Semiótica Discursiva, este artigo teve como objetivo a compreensão de como Rachel trabalhou a linguagem em sistema de versificação de modo a aludir aos aspectos sociais e culturais do espaço cearense.

A cada verso a autora incluiu inúmeros elementos discursivos que fazem referência direta aos costumes e tradições do sertão e do litoral, tornando evidente o percurso gerativo de sentido elaborado. Os temas e figuras apontados no texto, fornecem a compreensão de como o texto foi organizado até a manifestação de seu sentido. Apresentando um percurso gerativo de sentido que evidencia o sistema de valores discursivos que ele representa.

Os resultados obtidos, com base nos estudos semióticos, levaram à conclusão que o poema selecionado para análise debruça-se nos estereótipos acerca do espaço nordestino, ora evocando elementos referentes ao litoral, ora apelando para aspectos comuns ao sertão. O poema “Saudações I” consiste numa construção lírica elaborada com a finalidade de apresentar e, assim, tornar mais acolhedora a recepção a uma visitante, familiarizando-a com a cultura popular local.

As descrições, apesar de abarcarem o senso comum, não deixam de pintar uma tela com as paisagens nordestinas, figurando nelas, também, os comportamentos e as crenças. O olhar de uma jovem que viveu entre a cidade e o interior faz resultar uma percepção mais sensorial daquele ambiente escolhido. Importante ressaltar que a maior parte da obra de Rachel de Queiroz trata da simplicidade, da objetividade e da fé do homem, presente, sobretudo, nos romances, que conheceram a consagração da crítica, mas também na produção poética, elaborada por uma Rachel adolescente, percorrendo um caminho de construção estilística, mas que, décadas depois, iria se consolidar como uma importante voz da Literatura Brasileira.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1999.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

AZEVEDO, Sânzio. *Literatura Cearense*. Fortaleza: Publicação da Academia cearense de Letras, 1976.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Ática, 2008.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Bottmann. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, n.16, Rio de Janeiro, 1995.

COSTA, Cristina. *Sociologia: Introdução à ciência da sociedade*. São Paulo: Moderna, 2005.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DOMINGUES, Petrônio. *Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica*. In: *História (São Paulo)* v. 30, n.2, p. 401-419, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a19v30n2.pdf> Acesso em 28/02/2018.

FIORIN, José Luiz. *Elementos da análise do discurso*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2014.

GREIMAS; COURTÉS. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012.

QUEIROZ, Rachel. *Serenata: Poesias*. Fortaleza, Armazém cultural: 2010.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

drummond: uma poética entre e por aporias

Drummond: a poetic between and by aporias

Elisa Domingues Coelho*

Resumo

A busca pela poesia que escapa à escrita, tema de tantos poemas de Carlos Drummond de Andrade, revela não ser apenas um tema transversal de sua obra, mas o princípio de funcionamento da mesma, que se cria labirinticamente a partir da reflexão sobre o caos moderno. Sua poética, portanto, não é uma lírica do cotidiano, que retira do mais ordinário acontecimento a poesia da vida, como a de Manuel Bandeira, ela vive da incompreensão e da aparente insolubilidade do presente caótico e desumano. A partir da análise feita por Antonio Candido em "Inquietudes na Poesia de Drummond" e Davi Arrigucci Júnior em *Coração Partido*, vemos como a obra do poeta se movimenta entre os impasses da própria literatura no mundo

* Mestra em Teoria e Crítica Literária (IEL/UNICAMP). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (FCLAr/UNESP). E-mail: elisadcoelho@gmail.com.

Artigo recebido em 11/02/2018 e aceito para publicação em 26/06/2018.

moderno. Se é a expressão da sua incompreensão e perplexidade diante dos acontecimentos, é também uma preocupação de responder ao tempo presente, como expresso por Mário de Andrade em "O movimento modernista". É, então, uma lírica que se cria tal qual o "Áporo", debatendo-se entre impasses, fazendo do bloqueio seu princípio poético e é na insolubilidade, na ausência de qualquer esperança, que o inseto se metamorfoseia em flor e o caos se faz poesia.

Palavras-chave

Literatura Brasileira; Modernismo; Poesia; Carlos Drummond de Andrade

Abstract

The pursuit of poetry that escapes writing, Carlos Drummond de Andrade's motif of many poems, discloses not only a transversal theme of his work, but also its own engine, which works by means of reflection on the modern chaos. Therefore, his poetics is not just about a day-to-day lyric, which takes out poetry from ordinary life events, like Manuel Bandeira's poems, it lives by incomprehension and the apparent insolubility of chaotic and inhumane of his period. Considering Antonio Candido analysis in "Inquietudes na Poesia de Drummond" and Davi Arrigucci Júnior in *Coração Partido*, we realize how the poet's work oscillates between the impasses of literature itself in the modern world. If it is the expression of his incomprehension and perplexity in the face of events, it is also a concern to respond to the present time, according to Mário de Andrade in "Movimento Modernista". It is a kind of lyric just like the poem "Áporo", convulsing between the impasses, that hurdles its poetic principle. And is in the insolubility, in the absence of any hope that the

insect metamorphoses itself into a flower and poetry arises from chaos.

Keywords

Brazilian Literature; Modernism; Poetry; Carlos Drummond de Andrade

1. Procura da poesia: uma encruzilhada poética

"Gastei uma hora pensando em um verso/ que a pena não quer escrever." (DRUMMOND, 2002, p. 40), assim se inicia "Poesia", poema curto que compõe sua primeira obra poética, *Alguma Poesia* (1930), e parece sintetizar a escrita drummondiana como esse trabalho labiríntico com as palavras. No entanto, se é tema tão comum em seus poemas, trata-se também de sua própria lírica, uma vez que se caracteriza como condição basilar de sua escrita e é, por isso, uma presença incessante que se revela um dos temas transversais de sua obra e um dos pilares de seu fazer poético.

Esse dilema da escrita do poeta, que aparece logo nesses dois primeiros versos, é, portanto, não só a grande questão desse poema em particular, como também da própria obra de Drummond. Quando não nos deparamos com um meta-poema como esse, parece estar a sua própria poética sempre marcada por esse movimento de encruzilhada, entre a reflexão sobre o mundo e essa luta para fazer, desse pensamento, escrita.

2. Paralelos e entrecruzamentos possíveis

Sobre esse aspecto, Davi Arrigucci Júnior (2002) ressalta, em *Coração Partido*, que a lírica drummondiana se faz justamente da fórmula, muito presente entre os poetas românticos, do "adensamento do lirismo pelo

esforço meditativo" (ARRIGUCCI, 2002, p. 16). Esse paralelo deixa um certo incômodo, mas também um questionamento de como seria possível contrastar o mesmo processo de tessitura lírica em contextos literários tão distintos e, por isso mesmo, mostra-se interessante aqui para pensar o que aparece reflexivamente intensificado nessas poéticas que torna possível essa comparação.

Sabemos que a reflexão romântica era centrada numa subjetividade calcada no anseio pelo livre sentir e expressão de seus ideais; essa era uma resposta direta a um mundo burguês em ascensão que impunha normas e condutas, as quais oprimiam essa subjetividade. A reflexão sobre esse conflito – ou, melhor dizendo, esse soterramento –, em uma fórmula simples, não poderia resultar em outra coisa que não a vazão para uma expressão desse eu e toda sua filosofia contrária ao apregoadado pela sociedade. Pensar como se dá esse processo na poesia de Drummond, um poeta da modernidade, é a questão que se coloca com essa aproximação feita por Arrigucci.

Se esse processo reflexivo e a expressão lírica advinda dele, assim como nos poetas românticos, está atrelada a seu tempo, precisamos olhar para o contexto moderno para entender se essa aproximação é realmente possível. O que o paralelismo desses contextos históricos revela é que, mesmo em diferentes constructos, ambos têm em comum a configuração de um momento em que o eu lírico se encontra frente a uma sociedade em transformação.

Assim sendo, a modernidade que se apresenta para Drummond é um tempo de mudanças profundas que conformam um presente menos coeso, multifacetado porque permeado pelos conflitos e desigualdades sociais, entreguerras e consolidação dos regimes totalitários. Ao invés do conflito *eu/mundo*, há um *eu* que observa um mundo muito menos orgânico, cuja

ebulição de conflitos em velocidade assustadora deixa o sujeito atônito, de modo que não há um ideal a ser apregoadado, como no romantismo, pois o caos da vida perde a tudo e a todos. A grande questão é pensar como se dará esse adensamento reflexivo na sua lírica diante de uma sociedade tão caótica. Olhemos a última estrofe de "Acordar, Viver":

Como proteger-me das feridas
que rasga em mim o acontecimento,
qualquer acontecimento
que lembra a Terra e sua púrpura
demente?
E mais aquela ferida que me inflijo
a cada hora, algoz
do inocente que não sou?

(ANDRADE, 2007, p. 21)

Esses versos integram *Farewell* (1996), obra publicada postumamente que se configura como uma "espécie de prestação de contas de sua vida literária, através das temáticas recorrentes em sua poética, sobretudo, a morte, uma retrospectiva de sua *gaucherie*" (SILVA, 2018, p. 2). Por isso mesmo, figuram como uma significativa confissão desse *eu*, em uma voz lírica já madura e transpassada pelo caos da modernidade, não sendo mais possível identificar um *eu* em clara intenção de dissociação e recusa da *sociedade*, de modo a delinear um antagonismo bem definido.

Assim sendo, podemos dizer que, se há um mesmo procedimento estético que pode ser reconhecido nos poetas românticos e em Drummond, ele perde aquele contorno do antigo conflito, em que há um *eu* e um outro bem delimitados, para ser tocado e fragmentado por esse outro – o caos moderno –, pois todos os acontecimentos que observa e vive alastram essa marca do conflito em si e confluem para uma subjetividade inundada pela inquietude e desamparo.

Nesse aspecto, é interessante pensar em como a poesia se faz dessa relação com os acontecimentos: são eles, desde os mais ordinários, sua faísca inicial e, a princípio, poderíamos pensar ser o corriqueiro da vida sua matéria poética. Para pensar nisso, olhemos para um outro poeta cuja poesia se faz igualmente do cotidiano, Manuel Bandeira.

A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manuel Bandeira. O modo espontâneo com que este fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo, talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond, para quem o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai. [...] (CANDIDO, 2011, p. 71).

Essa diferença entre os dois poetas, a que Candido chama atenção, torna necessário repensar a relação entre a vida e a lírica drummondiana. Bandeira aparece aqui como exemplo, que se contrapõe ao elucidar esse funcionamento de buscar sua poesia em todas as mais sutis pequenezas da vida. Parece até ser dele que Drummond fala em *Pau Brasil* (1986, p. 57) “Se eu gosto de poesia? Gosto de gente, bichos, plantas, lugares, chocolate, vinho, papos amenos, amizade, amor. Acho que a poesia está contida nisso tudo.”, afinal, como Candido também ressalta, talvez fosse essa uma aspiração do nosso poeta, mas não é a relação que ele estabelece em sua lírica.

Esse contraste com a poesia de Bandeira coloca a questão da relação entre os acontecimentos e a poética drummondiana em outros termos e nos faz pensar que, por Bandeira ter essa escrita que trata com naturalidade o cotidiano, pode se falar que o corriqueiro

da vida é sua matéria poética, mas o mesmo não se aplica a Drummond. Tendo sido, de fato, sua aspiração ou não, o que se percebe é que sua poesia não carrega nada de natural ou espontâneo.

Isso porque o fundamento básico de sua poética é esse quebra-cabeça entre a reflexão e a expressão: sua lírica se move labirinticamente entre o impasse subjetivo que todos os acontecimentos desencadeiam e o impulso irrefreável para a escrita que, no entanto, escapa à sua vontade. Por isso o material de sua poesia não é o acontecimento em si, mas justamente o seu lastro no eu lírico, essa relação do eu poético com a vida ou ainda, melhor dizendo, é esse “rasgar na alma”.

[...] A poesia é o assalto do acontecimento; não o dos jornais, bem entendido, mas o acontecimento verdadeiramente humano: a revelação súbita das violências da vida, ou pelo menos do sentido oculto de seu curso “normal”. [...] (MERQUIOR, 1975, p. 49)

Portanto, se é verdade que Drummond queria fazer originariamente a poesia simples dos acontecimentos, não pôde, no entanto, chegar até eles, pois, como afirma Merquior, foi, antes, tomado de assalto. Ao tocá-los, o que eles lhe revelam mergulha seu fazer poético na impossibilidade de escapar à incompreensão – e à perplexidade – dessa multiplicidade do caos pós-guerra do mundo moderno. Como parte desse movimento reflexivo, o último verso “do inocente que não sou?” parece ser a manifestação lírica da culpa desse *eu* – manifestação-confissão de lírica derradeira de toda uma vida de alma partida pela modernidade –, enquanto “pecado poético inevitável”, eu lírico inundado pela vida e por essa poesia, que recusa a sua pena e invade o poema: a poesia estaca no meio do caminho entre ele e o mundo e inunda tudo.

A frustração e a confissão que avultam no poema demarcam essa culpa, advinda da consciência e desejo de versar sobre o tempo presente, porque “Para ele, a experiência da linguagem, por mais importante, por mais necessária que seja, é o meio, não o fim, do discurso literário.” (MERQUIOR, 1975, p. 78). Se essa lucidez de Drummond coloca a lírica nessa complexa relação entre subjetividade e sociedade, traz, também, esse olhar para a primeira como uma espécie de lugar do pecado, que desvia a arte das questões sociais, o que nos lembra uma crise similar, manifesta por Mário de Andrade:

[...] O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar para depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o melhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade [...] (ANDRADE, s/d., p. 255).

Esse sentimento que permeia a crítica do literato é simbólico de toda a geração de modernistas da Semana de 22, em particular aqueles que viviam a pesquisa estética que o Movimento Modernista proporcionou, mas que tinham seu olhar atento para os problemas “do tempo presente” e sentiam que a literatura tinha um dever perante o acirramento dos conflitos sociais. Sentimento esse que, se, na década seguinte, resultou em uma literatura mais engajada e, às vezes, até panfletária, também se transmutaria nesse desgosto e certa culpa por mergulhar na subjetividade.

No caso de Drummond, vemos a relação com a temática social como arremate desse emaranhado tão complexo que é seu pensamento e o sentimento

desse compromisso, muitas vezes traído, compõe o seu “tocar o acontecimento”. Afinal, não chegar a conseguir transformá-lo em sua matéria e recair nas feridas que ele causava em sua alma – sendo inundado pelo seu eu em conflito – é a essência de um certo desgosto recorrente em sua poética, expressão desse eu encalacrado, que não consegue uma saída nem para o mundo nem para si.

[...] O desejo de transformar o mundo, pois, é também uma esperança de promover a modificação do próprio ser, de encontrar uma desculpa para si mesmo. E talvez esta perspectiva de redenção simultânea explique a eficácia da poesia social de Drummond, na medida em que (Otto Maria Carpeaux já o disse faz tempo) ela é um movimento coeso do ser no mundo, não um *assunto*, mediante o qual um vê o outro. O seu cantar se torna realmente geral porque é, ao mesmo tempo, profundamente particular (CANDIDO, 2011, p. 83).

Dessa forma, o que aparece como um impasse na lírica drummondiana, uma vez que todas as tentativas parecem destinadas ao fracasso nessa impossibilidade de se transpor a subjetividade e cumprir a necessidade de seu tempo – de fazer dos acontecimentos sua matéria lírica – é, na verdade, a coerência interna que dá a essa poética sua grande força. É na angústia dessa subjetividade atormentada que olhar para social e para si se unem, já que, como afirma Candido, a maior coesão de sua obra está justamente nessa dependência entre a alma do poeta e seu tempo presente: do destino desses acontecimentos, que lhe afligem, depende o seu próprio.

3. A angústia do tempo presente

Essa sua condição, de ser o poeta do estar no mundo, fez de sua poética grande expressão, no fim, do próprio drama humano, da busca por compreender e se compreender na trajetória da vida e da história. Afinal, se Drummond está constantemente se movimentando entre os impasses do caos moderno, é verdade também que nos diz muito mais sobre o caminho do que a possível chegada.

Seu princípio último de coerência, diante da ameaça do impasse, parece ser dado à primeira vista pela passagem de uma lógica conceptual para uma lógica do sensível, indo do pensamento ao mito. Mas a verdade é que a aporia é, no caso, menos não passagem-absoluta do que problema, menos errância infinita, produto sem saída da dúvida racional, do que experiência sofrida dos dramas concretos da existência para os quais não se tem resposta. [...] (ARRIGUCCI, 2002, p. 142).

Nos impasses da modernidade, habita a poesia de Drummond porque o poeta fez dela, justamente, a expressão dessa vivência labiríntica que, ao se mover de impasse em impasse sem nunca vislumbrar uma saída, optou por ali permanecer, e fez do próprio labirinto sua resposta. Desse modo, na imagem recorrente da impossibilidade de solucionar o problema que o cerca, a expressão lírica de toda uma vida repousa no falar da experiência de defrontar a insolubilidade dessas questões. Em diferentes atitudes, como todo ser que é vivo e que pulsa, o que persiste é essa essência de sua lírica: uma poética não dos acontecimentos, mas do caminho.

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio do
[caminho

tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra

(ANDRADE, 2002, p. 36).

Esse poema, também componente do primeiro Drummond de *Alguma Poesia*, é, assim como “Poesia” o é do próprio fazer poético, emblemático do seu processo reflexivo, já que, logo na primeira estrofe, opera a construção estilística do “problema” que cerca o eu lírico, de modo que não só não há uma saída, como a repetição da mesma tentativa e mesma impossibilidade parece construir um círculo hermético que circunscreve seu caminho no bloqueio absoluto. Portanto, ao se ocupar exclusivamente dessa construção, utilizando-se da repetição e organização sintática, multiplica essa pedra que cerca todos os caminhos possíveis e traz essa escolha poética de não tentar escapar ao obstáculo, ele apenas o expõe para nós.

A segunda estrofe nos revela que o que o poeta quer dizer ao leitor, aqui, nada tem a ver com a possibilidade ou não de superar a pedra que interrompe o caminho, uma vez que a superação não é uma questão nem na primeira nem na segunda estrofe. Essa última, ao trazer, como tema de sua reflexão final, a memória do bloqueio, intenta justamente o contrário, de modo que a matéria prima que cria o poema repousa na experiência, em transmitir o momento do bloqueio.

Dessa forma, o poema se consolida não como a lamentação ou desespero pela não passagem ou o esforço meditativo de tentar uma possibilidade de solução, o que lhe interessa é nos transmitir a existência dessa pedra no meio de seu caminho. Ao desenhar com

as palavras esse estar frente ao bloqueio e ter por ele nossa trajetória modificada, o que o poeta nos diz é que essa é a única experiência definitiva da modernidade. É ela a experiência coletiva que se converte na nossa memória. A memória do impasse.

Outrossim, a reflexão que ele traz é, também, fazer, do drama humano dessa experiência, a sua expressão: "A poesia surge quando o universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso – quando a vida já não é mais evidente. Neste sentido, a poética do primeiro Drummond é bem a peça de escândalo 'No meio do caminho' [...]" (MERQUIOR, 1975, p. 25). A partir da análise de Merquior, esse poema parece ser, então, essa ode do encontro labiríntico da reflexão da vida e da palavra, "No meio do caminho" e "Poesia" parecem se encontrar aqui – e não ao acaso são parte da primeira obra poética de Drummond – nesse desenho da coerência interna da lírica drummondiana, em que a poesia se faz desse encontro de bloqueios.

A exemplo desse encontro icônico, sua poética será atravessada por essa imagem do bloqueio, a tessitura difícil de sua lírica parece ser sempre de reconstruir estilisticamente, para nós, os caminhos e bloqueios que compõem esse labirinto que constrói sua relação com os acontecimentos.

Na verdade, a qualidade artística de sua obra depende do poder de articulação de que ele é capaz. Sua técnica de construção lida com materiais heterogêneos e divergentes, mas, ao mesmo tempo, com o mal-estar em face do mundo de onde os retira. Só assim salva a multiplicidade contraditória do mundo e da alma na unidade do poema, sem anular as diferenças, que constituem o pulso vivo das contradições, ou desconhecer o sem-fim das coisas que tendem a escapar ao desejo de totalidade quando se quer dar forma. [...] (ARRIGUCCI, 2002, p. 32).

Desse modo, esse será um procedimento fundante de sua poética, uma vez que não se restringe ao bloqueio enquanto simples temática, tampouco irá apenas atravessar transversalmente sua obra, mas essa tessitura labiríntica dos dilemas em que se encontra, fazendo do caminho e do impasse sua matéria, é o procedimento formal que caracteriza sua lírica.

Como afirmou Arrigucci, a poética drummondiana só se faz possível por essa habilidade de costurar tal qual uma colcha de retalhos o seu estar no mundo. Habilidade essa, de articulação dos conflitos – sociais e humanos –, que aparece aqui como recurso estilístico fundante de sua obra. Em outras palavras, sua lírica se constitui desse trazer para a pena o impasse composto pelo encontro e desencontro das tantas contradições do mundo moderno a partir do seu próprio olhar multifacetado.

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta
[meu coração].

Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo

(ANDRADE, 2002, p. 30).

Poucos poemas ilustram tão bem essa multiplicidade como o “Poema de Sete Faces”, poema que abre seu livro *Alguma Poesia*, construída a partir de procedimento estético que Merquior (1975, p.11) definiu como “[...] equivalente literário de uma imagem cubista.”, cada estrofe nos fala sobre uma reflexão do eu lírico, de modo que elas não se relacionam no sentido de compor uma grande questão. Em movimento contrário, elas têm o efeito de compor o fluxo de pensamento do eu que perambula pela cidade e nada compreende, pois nada parece se encaixar ao mesmo tempo em que tudo parece multiplicar as mesmas questões impenetráveis e insolúveis – e elas são tantas! – cada vez mais, que seguem se perpetuando, coabitando e constituindo o seu olhar perplexo diante da vida.

A impressão que a leitura nos dá, portanto, é esse acompanhar o poeta pela cidade e conhecer o fluxo de pensamentos que cada visão lhe traz. A primeira estrofe nos lança no seu olhar de *gauche* para, em seguida, perder-nos nesse mundo incompreensível, de modo a compartilhar do seu estatuto de estranho no mundo. Assim como, nas três estrofes seguintes, observamos as

casas, as mulheres, os homens, o bonde sem nada... A tudo observamos, tentamos compreender – enviesados pela perplexidade de quem nos guia – para, novamente, voltarmos para o *eu*, mergulhamos ainda mais no seu ser perdido e desolado e, ainda, retornamos mais uma vez ao mundo, sem, todavia, nada compreender, mas já compartilhando o consolo na comoção lírica, “[...] uma ação que se constrói por dentro da escuridão de um mundo tornado complexo e opaco.” (BISCHOF, 2005. p. 137). É, portanto, por dentro da escuridão da perplexidade e incompreensão que, novamente, vivenciamos, pela lírica, a experiência do caminho.

Com esse procedimento, nós acompanhamos, através de sua poesia, os seus processos reflexivos, de forma que, como ele, terminamos sem uma síntese ou resolução. Com isso, compartilhamos a experiência humana do impasse e somos perpassados por essa tessitura múltipla, desconstruída e, através do olhar do eu lírico, compactuamos com seu drama de “estar no mundo” e o vivenciamos.

A dificuldade de todo esse processo se faz presente também como parte de seu procedimento estético, nunca construído para se passar por natural ou espontâneo. E, sempre na perspectiva dessa articulação dos conflitos do *estar no mundo*, é também fundante de seu fazer poético e nos coloca em outro processo labiríntico: a escrita. Isso porque a expressão drummondiana também tem essa característica de ser marcada pela luta, pelo trabalho árduo com as palavras que escapam à sua pena. Se voltarmos para “Poesia”, já no 5º e 6º versos, poderemos elucidar essa dimensão estética: “Ele está cá dentro/ e não quer sair.”.

O poema se inicia e retorna a esse movimento do pensamento que inunda a alma e o impele à escrita, mas as palavras são arreadas e o jogam em mais esse bloqueio, quando ele se vê entre a incompreensão reflexiva e a resistência da linguagem. É esse

entrecruzar que faz, do movimento de transformação da sua reflexão na lírica, o processo de lapidar a linguagem na dificuldade do bloqueio.

Em termos drummondianos, talvez se possa dizer que o sentimento é a marca que o mundo lavra na alma. A poesia, espécie de mineração, é uma arte de lavar palavras: inscreve a marca do sentimento numa forma de linguagem. Por isso, ela traz em segredo, feito enigma, como uma cicatriz, algo do sentido do mundo que só sua forma pode conter e, de repente, revelar (ARRIGUCCI, 2002, p. 17).

Drummond se revela para nós, então, como esse poeta cuja expressão nunca pôde ser simples, já que sua poética é necessariamente muitas, porque vem ela desse quebra-cabeça de sua alma, marcada pela vida, que busca falar. Todavia, o caminho entre o sentir e o falar tem suas pedras e se reverte nesse trabalho atento e devoto de mineração para conseguir fazer, das marcas que a vida deixa dia após dia em sua subjetividade, sua própria marca-poema.

Esse segundo labirinto drummondiano a que chegamos repousa nesse outro caminho trilhado pelo poeta: fazer do encontro dos impasses reflexivo e expressivo a mineração das palavras e de si. Os impasses da incompreensão, em que o mundo lança o poeta, inserem-se, agora, nesse labirinto composto pelo movimento dialético do processo reflexivo e estético que se interpenetram e encurralam o poeta entre os bloqueios e desencontros, na busca de conseguir transformar o sentir em dizer.

Sendo assim, quando passamos a conhecer esse funcionamento aporético do pensamento do poeta, percebemos que seria, para ele, impossível que a expressão de sua trajetória reflexiva chegasse para nós de outra forma, com uma leveza mais próxima

de Bandeira, talvez. A escrita de Drummond nada tem de acaso ou impensada ou, em uma questão anterior ainda, a sua busca não se encontra na vida e sim na perplexidade diante da mesma. Seria estranho, portanto, que sua lírica pudesse seguir um caminho que não revelasse um princípio poético outro que não esse fruto de um longo processo reflexivo e atormentado.

[...] De todo modo, resta a lição: a poesia drummondiana passa por um crivo de negatividade, até vir à luz, até constituir-se em poema. O próprio acesso à matéria poética, em “Procura da poesia” – quando o poeta se aproxima do reino das palavras onde estão os poemas, em calma pura, em estado de dicionário – é, ao final, torcido [...]. (BISCHOF, 2005. P. 124)

Dito isso, o que podemos perceber é que, no enigma alimentado pelo desafio da escrita diante das questões do *estar no mundo*, essa expressão da mineração, transparente ao revelar seu trabalho sistemático e enalacrado, tem o papel fundamental de deixar, na lírica, as marcas dos caminhos percorridos – nunca óbvios, sempre permeados pelo impasse e pela negatividade, em alguma instância, como bem afirmou Bischof –, sendo, portanto, a expressão o segundo labirinto drummondiano. Desse modo, como dito anteriormente, sua estilística será profundamente marcada por essa habilidade de articulação, o que constrói esse labirinto em seus poemas e faz deles terreno por onde o eu lírico percorre e trilha os caminhos do impasse.

4. A tessitura labiríntica: entre o pensamento e a linguagem

Dessa maneira, a escrita se encontra com o pensamento nesse mesmo princípio fundamental: percebendo-se em uma existência entre vias sem saída aparente, a experiência que o poeta quer comunicar não é uma tentativa de se desvencilhar do bloqueio; ao contrário, o que merece ser narrado é a experiência humana do caminho bloqueado, pois é esse o drama fundamental da modernidade que precisa ser transformado em arte, é essa a função urgente da literatura naquele momento.

Ao contrário, ela é sempre objeto de uma procura, o produto de um esforço incessante, da luta com as palavras, que é um dos motivos recorrentes de sua obra e parece corresponder à sua concepção mais funda e dramática do poético: a poesia que é capaz de inundar uma vida inteira e resistir à pena que busca fixá-la num verso (ARRIGUCCI, 2002, p. 53).

Por isso, a luta com a escrita, assim como o olhar reflexivo do “estar no mundo”, atravessará sua obra, tendo seu ápice em metapoemas como “Procura da Poesia”. A única narrativa de que se ocupa o poema é esse caminho enalacrado da reflexão que precisa ser expressada, mas as palavras repousam também nesse complicado terreno da impossibilidade e, assim como o mundo foge à compreensão, a escrita foge a essa necessidade e toma o seu próprio curso. Dessa forma, a poesia que sairá será outra, não será prevista, será fruto impensável dessa situação labiríntica.

De forma análoga ao processo do pensamento drummondiano, que acompanhamos em textos como “Poema de Sete Faces”, temos a escrita em “Poesia”. Do 1º ao 6º verso, como já mostrado acima, acompanhamos esse caminho do poeta que tenta transformar o pensar em escrever e, quanto mais vivo

se faz o pensamento, mais as palavras escapam à sua pena. Assim, tal qual compartilhamos o mesmo olhar que nada compreende do que observa do mundo e de si e termina sem nada além do mergulho na comoção lírica, agora também pegamos em sua mão e compartilhamos desse final, que não é chegada, é o caminho interrompido.

“Mas a poesia deste momento/ inunda minha vida inteira.”, assim retornamos à narrativa do caminho cuja saída é o próprio bloqueio. A experiência, que é o objeto final da narrativa, que é história e vira a memória desse sujeito errante pelo mundo bloqueado, novamente é a pedra, a ausência da saída, a expressão que foge, pois é de viver a impossibilidade, novamente, que surge a poesia da vida inteira.

Assim, a reflexão surge como a condição para que o poeta alcance o que busca e, contraditoriamente, se torna o empecilho para isso. Este paradoxo, central à poética drummondiana, é expresso por diferentes modos, mas quase sempre o poeta se vê enalacrado em situações aporéticas, estrada de fato pedregosa a que teve de se afeiçoar desde a origem distante em Minas (ARRIGUCCI, 2002, p. 59).

Percebemos, assim, a poética de Drummond se constituindo nesse movimento entre os dois caminhos labirínticos que não só formam sua lírica como, ao fazê-lo, deixam suas marcas, assim como a vida o faz na alma do poeta. Sua poesia é a narrativa dos caminhos percorridos, ela traz o testemunho dessa experiência humana de sujeito e poeta e sua tessitura será necessariamente essa colcha de retalhos. Seguindo na mesma transparência, quer se mostrar como tal, não busca se passar por um só pano sem costura aparente, pois sua característica estilística mais fundamental é essa articulação que coloca lado a lado o vivido e o sentido

sem esconder os percalços de sua existência, revelando uma reflexão sobre o próprio fazer poético: “[...] É por isso que ele pode inserir naturalmente o combate com as palavras, e a estada em seu reino, no quadro mais vasto de uma meditação sobre o sentido ético e humano da poesia. [...]” (MERQUIOR, 1975, p. 78).

Esse lugar do encontro dos caminhos percorridos em sua existência de eu-poeta – para o qual seu pensamento lhe impulsiona enquanto as palavras, em movimento contrário, repelem-no – mostra-se como uma situação aporética em que perguntas sem resposta e lutas sem vencedor se encontram e formam um círculo hermético. Essa trajetória de composição do procedimento da lírica drummondiana encontrará seu espelho e símbolo em um poema como o “Áporo”.

Áporo

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclediana,
uma orquídea forma-se

(ANDRADE, 2012, p. 45).

que esse poema compõe *A Rosa do Povo* (1945), como bem disse Pignatari (2004, p. 143): “[...] ‘Áporo’ surge na coletânea de um Drummond-ápice, *A Rosa do Povo* (1945), ano da agonia do nazifascismo e do Estado Novo (“em país bloqueado”), ano da soltura de Luís Carlos Prestes (“presto se desata”...), ano de todas as auroras.”. É, portanto, um Drummond já maduro, em plena feitura da poesia-acontecimento – e extremamente atento aos conflitos de seu tempo – que, na primeira estrofe, assim como em “No meio do caminho”, narra esse esforço pela compreensão da vida e mineração das palavras, esse esforço constante e repetitivo entre a vida e a arte sem, contudo, achar uma solução nem para uma nem para outra.

O estado em que se encontra o inseto termina por traduzir o momento-emblema da experiência poética de Drummond: viver insistentemente o bloqueio. No entanto, o poeta se localiza em um esforço que, talvez, seja superior ao do nosso inseto, uma vez que é lúcido, consciente de sua escolha de subverter o labirinto e rodar e rodar, buscando, quem sabe, um Minotauro, mas nunca a saída, uma vez que sabe que ela não existe. Nesse sentido, afirma Bischof:

A dificuldade com que se debate o inseto está, no poema, potencializada. O espaço físico criado pelas imagens paradas é de tal modo opressivo, que temos a impressão de que se rompem, sob o peso da negatividade sem brechas, os limites entre a objetividade e o que é interior, entre o que acontece no espaço e que atinge, deste modo, um *inseto* que busca saída – e aquilo que sugere, mesclando-se à ação que ali toma corpo, algo da interioridade do *sujeito*, central à expressão lírica, e que talvez possamos ver espelhado neste inseto emparedado e confinado em um espaço fechado, *sem solução*. (BISCHOF, 2005, p. 51)

Anterior a qualquer anotação, é importante relembrar

Através de um domínio estilístico primoroso – como muito bem estudou Pignatari em seu consagrado ensaio “Um inseto semiótico” –, a situação de bloqueio se faz e se reforça na estética do poema assim como o tom opressivo da impossibilidade de escape, situação em que inseto e eu lírico se convergem. A segunda estrofe, todavia, dá ao leitor outra dimensão da situação aporética em que o poeta se colocou ao trazer essa constituição combinatória de um momento que une a exaustão e o bloqueio. Bloqueio esse em uma mineração que já se inicia sabendo ser infinita, porque sua mola propulsora é a questão, sabidamente insolúvel, que se faz nesse momento: “Que fazer (...)?”.

Percebendo as duas estrofes unidas por essa questão, elas adquirem uma ligação cíclica e fica impossível dizer se seria a pergunta fruto da exaustão – que chega à impotência diante do bloqueio intransponível – ou se seria essa a pergunta fundamental, razão do começo, como espécie de pedra fundamental. Dessa forma, a mineração infinita termina por ser a resposta geradora da lírica, que se alimenta de, justamente, viver o bloqueio.

[...] O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm uma das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade (CANDIDO, 2011, p. 70).

Essa perspectiva entrecruzada da primeira metade do poema parece ir de encontro a esse mesmo funcionamento da poética que se move entre reflexão e expressão, não sendo possível separar ou organizar seus elementos e relações isoladamente. E, uma vez que seus processos labirínticos parecem se mover e se costurar nessa grande situação aporética, não se sabe

se a lírica do país bloqueado é princípio ou consequência do “não-escape”.

“A derrota é então aquilo que o poeta se aproxima, e dela é que pode surgir uma beleza que não se fixa, que não está catalogada e em tudo dada e revelada.” (BISCHOF, 2005. p. 134), adiantando, com esses dizeres da autora, o que se segue no poema; há, nessa espécie de Ode ao bloqueio, a experiência da negatividade e da derrota como terreno fértil, de onde algo novo pode surgir, pois essa é a questão fundamental dessa poesia enquanto poema-símbolo: o labirinto se desata. O nó da existência do inseto se desfaz quando nós já havíamos assumido seu estatuto de insolúvel, o que traz a necessidade de revertê-lo para outro estatuto, o do absolutamente inesperado e inexplicável (“oh razão, mistério”). Esse, mal tínhamos nos acostumado, atordoia a todos novamente e, à revelia das nossas recém-formadas expectativas, não se desata em escape, desbloqueio do caminho.

Muito ao contrário, o “rompimento” da situação-bloqueio mal se revela e já nos lança ao inesperado novamente: ao ocorrer o desenlace, prontamente aguardávamos o outro lado; o que haveria, transposto o bloqueio, tão resistente à vã mineração? Eis que nos lança à certeza anterior: não há escape. E voltamos a ele em uma reafirmação ainda mais absoluta, pois mesmo superado o labirinto, não se chega à saída. É a certeza mais definitiva de que ela, de fato, nunca foi a questão, retornando mais uma vez a essa significação-emblema da lírica drummondiana.

A última estrofe de “Áporo” traz, no entanto, um novo elemento na sua construção de poema-emblema: “[...] Esse momento, vértice da peripécia, parece ser a mola mestra do poema. Narra-se ali, de maneira concisa, o instante crucial de um acontecimento, o nó, subitamente desfeito, de uma transformação.” (BISCHOF, 2005. p. 66). Opera, assim, a ressignificação

de toda a lógica assumida na narrativa do impasse e somos colocados em um novo movimento, pois o labirinto, aparentemente intransponível, desata e não revela uma saída, mas se revela como essa mola propulsora da inesperada transformação.

[...] O momento positivo da negatividade do poeta diante do mundo opressivo, que é o instante de desfazimento do labirinto e do surgimento da flor, é também o momento da metamorfose que vai contra o princípio da não-contradição. Oposto à pura lógica matemática (“antieuclediana”), é perfeitamente coerente no entanto com uma lógica da imaginação, *ragione poetica*, mediante a qual a força do mito se casa à da história frente à mesma dificuldade: e se faz do impasse, mudança (ARRIGUCCI, 2002, p. 65).

Retomemos os versos que compõem esse momento final: “em verde, sozinha,/antieuclediana,/uma orquídea forma-se.”, eles são uma reafirmação da lógica poética drummondiana – e, talvez, da própria linguagem artística. O eu lírico, sozinho, mergulhado na incompreensão, frente ao mundo que não se resolve, desata não o nó do bloqueio, mas o que atava ele e o mundo a uma mesma lógica. Diante dessa revelação, forma-se não a solução para os acontecimentos, mas um outro caminho: se ele e o mundo não compartilham da mesma lógica, ele, sim, pode se transformar.

Analisando mais detidamente o poema, vemos que o primeiro verso da última estrofe traz o verde na solidão do impasse que lhe deu surgimento, pois, se, comumente, é tomado como a cor da esperança, aqui é, como na natureza, a cor do início, da vida que vence o bloqueio e se impõe. É a transformação da trajetória do inseto para flor-inseto, flor-poema – e sabemos ser a imagem do nascimento da flor muito cara a Drummond, que nasce do labirinto e, se seu desenlace não gera

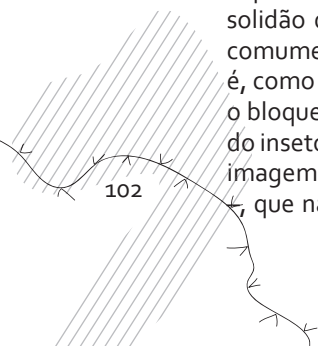
uma saída, germina esse novo eu solitário, que surge no labirinto do mundo moderno e para além dele, com vida própria.

A seguir, no segundo verso, está a reafirmação do princípio da poética drummondiana: sua poesia surge, assim, solitária, perdida, aturdida no labirinto, mas por dele nascer, é o próprio labirinto transmutado, é a sua transformação de lógica matemática em lógica imagética. De modo que sua lírica surge justamente da subversão dos acontecimentos em matéria lírica: sem saída, a única possibilidade para sua poesia é transformar essa lógica estacada em outra, lutar entre acontecimentos e palavras até que sua lírica consiga se formar.

[...] Olhar e recusa encontram-se aqui marcados por uma poética que tem na negatividade a possibilidade de expressão do seu *sentimento do mundo*, capaz de conter ainda, em alguns momentos esparsos (e representada pelo avesso), a *rosa, violenta e meiga* (como no poema “A Goeldi”), barrada – e mediada – pela escuridão que a circunda. (BISCHOF, 2005. p. 146)

Assim sendo, a negatividade do impasse poderia condenar sua obra a um pessimismo persistente e crescente frente a essa modernidade que faz sua subjetividade, em labirinto, rodar eternamente em busca de uma compreensão, que nunca é alcançada. Mas, como afirma Bischof, a subjetividade labiríntica de Drummond estaca entre olhar e recusa, partida entre a experiência moderna e a arte reflexiva, e consegue subverter uma negatividade – que poderia assumir um tom fatalista – em motor pulsante de vida e resistência, que alimenta sua obra ao conseguir transformar a lógica estéril dos acontecimentos em libertação lírica.

O inseto-poeta, insignificante e impotente nas leis do mundo, se vive o desengano e a exaustão do impasse,



afasta-se, desenlaça sua pena dos acontecimentos – de forma a alimentar-se deles, mas não ser por eles determinado e soterrado –, transforma-se em importante revelação, orquídea, flor-poema. Por isso, esse poema se revela imprescindível para compreender a lírica drummondiana, é a narrativa primeira do procedimento poético em que se fundamenta a obra do poeta.

Ela não é, portanto, feita apenas do impasse, da pedra no meio do caminho: vida e escrita se perdem no labirinto, enfrentam o impasse hermético, terra bloqueada, até a exaustão e é, na impotência, que surge o escape, a reafirmação da saída inexistente, surgimento da transformação. É essa multiplicidade que está e permanece colocada, é ela a sua matéria. A orquídea, flor-poema vinda da mineração do inseto, é princípio-afirmação de que é preciso transformar a pedra em poesia, bloqueio em história, caminho em memória através da experiência que, se percorre a dor, a desolação e a incompreensão, também faz brotar a consciência do mundo e de si, princípio de libertação e transformação.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s/d.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

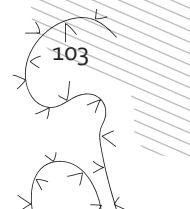
_____. *100 poemas: Carlos Drummond de Andrade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. et al. *Pau Brasil*. São Paulo: DAEE, n. 13, ano III, 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: J. Olympio, Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SILVA, Luciana Bessa. *Farewell: o último canto do poeta Carlos Drummond de Andrade*. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/revistas/joinbr/trabalhos/TRABALHO_EV081_MD1_SA72_ID2192_13092017100645.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2018.



diante da imagem, um poema: sobre “o burro e o boi no presépio” de João Guimarães Rosa

Before the image, a poem: on “The ass and the ox in the nativity scene” by João Guimarães Rosa



Livia de Sá Baião*

Resumo

O presente artigo se propõe a analisar cinco dos 26 poemas reunidos sob o título “O burro e o boi no presépio” e, ainda, o primeiro parágrafo do texto “Uns inhos engenheiros”, todos publicados no livro póstumo *Ave, palavra*, de João Guimarães Rosa. Os poemas foram inspirados em quadros medievais e renascentistas e têm, como tema principal, as figuras do boi e do burro na cena do nascimento de Jesus. Buscou-se explorar os textos em seus aspectos métricos, rítmicos, sonoros e em suas unidades semânticas e expressivas, com o objetivo de aprofundar o entendimento sobre a produção poética do escritor, tanto na sua criação formalmente considerada como poesia quanto em sua prosa, impregnada de poesia.

* Doutoranda e Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com a dissertação “A trama e a urdidura em Grande sertão: veredas”. Publicou o artigo “Walter Benjamin relampeja em Guimarães Rosa” na revista *Cadernos Benjaminianos* (2016) e capítulo do livro João Guimarães Rosa - *Un exilado del lenguaje común* (2017). Atualmente desenvolve pesquisa sobre os arquivos e o processo de escrita de Guimarães Rosa. E-mail: livia.baiao@gmail.com.

Artigo recebido em 30/01/2018 e aceito para publicação em 18/06/2016.

Palavras-chave

Guimarães Rosa; O burro e o boi no presépio; Poema; Análise; Escanção

Abstract

The purpose of this article is to analyze five of the 26 poems that comprises a series entitled "The Ass and the Ox in the Nativity Scene" and also the first paragraph of the text "Uns inhos engenheiros", all of them published in *Ave, Palavra*, a posthumous book by João Guimarães Rosa. The poems were inspired in Medieval and Renaissance paintings, which have the ass and the ox in the Nativity scene as their main theme. The aforementioned texts were analyzed considering their metric, rhythmic and sound patterns and their semantic and meaning structures in order to deepen the understanding of the poetic works of the writer, be it in the literary production formally perceived as poetry, be it in his prose, imbued with poetry.

Keywords

Guimarães Rosa; O burro e o boi no presépio; Poem; Poetry analysis; Scansion

1. A poesia na obra de João Guimarães Rosa

Guimarães Rosa é, acima de tudo, o poeta da prosa, sua verdadeira poesia está na sua prosa. Ele sabia, mais do que ninguém, que a força de sua expressão artística, que sua genialidade materializava-se nas suas histórias, contos, novelas e romances. Era um fabulista que precisava contar as histórias. Se nunca quis submeter-se à "tirania da gramática e dos dicionários dos outros" (LORENZ, 1983, p. 71), como iria submeter-se à

tirania da formalidade poética? Achava que "a poesia profissional, tal como se deve maneja-la na elaboração dos poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira." (LORENZ, 1983, p. 70). Talvez por isso nunca tenha autorizado a publicação da primeira coletânea de poesias intitulada *Magma*, que lhe rendeu, contudo, o prêmio da Academia Brasileira de Letras em 1937, sendo publicada somente em 1997, trinta anos após a sua morte. Seu sentimento de desconforto com a forma poética também pode explicar a sua escassa produção em verso ao longo da vida. Todas as suas poesias, além daquelas reunidas em *Magma*, foram inseridas na "miscelânea" de *Ave Palavra*, livro póstumo organizado por Paulo Rónai e publicado pela Livraria José Olympio Editora, em 1970. Dos poemas ali reunidos, alguns levam a assinatura de seus heterônimos anagramáticos: Soares Guimar, Meuriss Aragão, Sá Araújo Ségrim e Romaguari Sães. Vale acrescentar que, segundo a pesquisadora Maria Célia Leonel, ainda há dois conjuntos de poemas inéditos no seu arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros. (LEONEL, 2000, p. 37).

A poesia de Rosa não pode ser definida como inovadora ou de vanguarda apesar da liberdade que ele adota na forma de seus versos e se distancia bastante da explosão criativa de sua obra em prosa. Com uma temática mais próxima dos simbolistas que dos modernistas, o autor escreve versos livres e curtos e recorre muito pouco à linguagem coloquial. A despeito do desprezo do próprio autor e dos críticos pela sua produção poética, é uma leitura recompensadora porque, nos seus versos, reconhecemos o mesmo "devassador de mistérios cósmicos", "reacionário da língua" e "o descobridor de infinitos" que pulsa nas suas histórias. Percebe-se a presença da pena do escritor que fundou uma nova forma de narrar o Brasil.

Após a cuidadosa leitura de toda produção em verso de Rosa, a escolha do objeto para o presente trabalho

recaiu sobre os 26 poemas reunidos sob o título de “O burro e o boi no presépio (catálogo esparso)”. Esse conjunto foi inicialmente publicado na *Revista Senhor* em 1961 e, depois, inserido no livro *Ave, palavra*, publicado postumamente em 1970.

A produção poética que compõe “O burro e o boi no presépio” foi inspirada em uma coleção de quadros medievais e renascentistas que retratam o nascimento do Menino Jesus, todos com a presença do burro e do boi. É uma coleção bastante especial, ou como consta no subtítulo, um “catálogo esparso” colecionado ao longo da vida de Rosa como diplomata, nas suas andanças pela Europa, meio homem, meio vaqueiro, centauro inteiro, capaz de estreitar seus já estreitos olhos para focá-los apenas diante do boi e do burro. Os animais, na sua singeleza e franqueza, assumem o papel de protagonistas da cena ofuscando a presença da Sagrada Família, a aura dos anjos e a opulência dos reis magos. Cada texto é precedido pelo nome do pintor, pelo título do quadro e pelo museu que se encontrava à época. “O burro e o boi no presépio” ganhou uma nova e bem cuidada edição publicada, em 1983, pela Editora Salamandra, com as imagens dos quadros acompanhando os poemas que, se não um desejo explícito do escritor, foi uma bela homenagem do editor Geraldo Jordão Pereira.

Embora o tema seja religioso e a linguagem elevada – aspectos mais característicos dos poetas simbolistas – Rosa não adota o tom profético e escolhe exatamente o que há de mais simples na cena: as figuras do boi e do burro, debruçando-se sobre o que há de mais insignificante nos quadros.

Nessa “coleção esparsa”, as poesias ocupam os espaços das obras, substituindo-as sob o olhar singular do escritor que faz o recorte sobre o boi e o burro. Os textos são fortemente imagéticos permitindo ao leitor recriar as imagens das telas com foco nos animais e

bem poderiam estar afixados ao lado do registro dos respectivos quadros, num instigante diálogo entre a imagem pictórica e a imagem poética. Não se trata de privilegiar a palavra em detrimento da pintura, ou de reforçar a dicotomia entre narrativa e pintura, ou entre tempo e espaço, mas sim de deixar-se levar pela imagem poética que Rosa cria a partir da imagem pictórica.

Vale ressaltar que o boi e o burro têm papel fundamental na obra de Rosa. Em “O burrinho pedrês”, “Corpo fechado” e “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, o burro reina, protagonista. Já bois e vacas perpassam não só a sua obra, mas toda sua vida. Na famosa entrevista a Günter Lorentz (LORENZ, 1983, p. 67), Rosa afirma:

Tudo isso é verdade, mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para a sua vida e a vida dos outros. Isto pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro, e como você também é algo parecido com isto, ... Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!

Esses dois animais também ocupam lugar especial na religião cristã. Foram introduzidos no presépio por São Francisco no século XIII, para trazer à cena do nascimento de Jesus a simplicidade grandiosa do amor de Deus. Segundo a tradição patrística, esses animais são um símbolo do reconhecimento do Messias. O boi representa o povo judeu e o sacrifício, enquanto que o burro, animal de carga, é o povo gentio, carregado de pecados e de idolatrias. Desses dois povos nasceu a Igreja que reconhece Jesus como seu Senhor.

No conjunto em questão, quem escreve diante das telas é o homem místico, mais poeta que romancista,

que “pensa eternidades”, “na ressurreição do homem” (LORENZ, 1983, p. 78) e que gostaria de “tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo” (ibidem, p. 79). Através de seu olhar, Rosa nos faz experimentar a imensidão e a singeleza do nascimento do Menino Jesus em toda sua potência. Faz-nos refletir, por um lado, sobre o lugar do homem com seus limites máximos de onisciência e de sabedoria e, por outro, na singeleza, na franqueza e na “inermidade” dos animais que, destituídos da razão, reconhecem antes e melhor do que os homens o milagre do nascimento de Jesus. Também Nietzsche fez reflexões sobre a plenitude dos animais na *Segunda consideração intempestiva*:

Assim, o animal vive a-historicamente: ele passa pelo presente como um número, sem que reste uma estranha quebra. Ele não sabe disfarçar, não esconde nada e aparece a todo momento plenamente como o que é, ou seja, não pode ser outra coisa senão sincero. O homem, ao contrário... (NIETZSCHE, 2003, p. 8)

Como se verá nos poemas a seguir, os animais estão imersos naquele instante, inteiros e absortos diante do milagre do nascimento de Jesus. E os homens?

2. Análise de poemas selecionados

Todos os poemas do conjunto são compostos em versos livres e curtos, ao estilo de William Carlos Williams. As rimas aparecem de forma bastante comedida e, em geral, apenas toantes. Rosa também recorre ao descolamento dos planos visual e sonoro, mas não radicalmente. A predominância do presente do indicativo ao longo da obra sugere a ideia de eternidade, do que é imutável, e da capacidade dos animais de estarem por inteiro naquele instante como primeiras testemunhas do grande milagre.

Cinco foram as poesias selecionadas para análise, algumas pela riqueza no uso das técnicas poéticas e outras, por razões afetivas, pela oportunidade que a autora teve de observar pessoalmente alguns dos quadros originais com os textos em mãos, alternando os olhos entre os versos e as imagens pictóricas.

Ao final, ousou-se fazer uma análise superficial do texto *Uns inhos engenheiros*, também do livro *Ave, palavra*, como o intuito de demonstrar a estrutura lírica que permeia a prosa de Rosa.

III



Fra Filippo Lippi, *Natividade*, afresco, entre 1497 e 1499, Catedral de Espoleto

Obscientes sorrisos	--/- -/-	3-6	
- orelhas, chifres, focinhos,	-/- /- /-	2-4-7	anfibraco / troqueu / anfíb
claros –	/-	1	troqueu
fortes como estrelas.	/---/-	1-5	péon 4º
Inermes, grandes.	-/- /-	2-4	anfibraco /troqueu
Sós com a Família (a ela se incorporam),	/---/- /----/-	1-5 8-12	péon 4º
são os que a hospedam.	/---/-	1-5	péon 4º
Alguma coisa cedem	-/-/-/-	2-4-6	jâmbicos
à imensa história.	-/-/-	2-4	jâmbicos

(ROSA, 1983, p. 15)

Assim como Rosa, Fra Filippo Lippi coloca o boi e o burro como protagonistas da história: ocupam o centro do quadro e “obscientes”, estão diante de e cientes do milagre que observam. São quase maiores do que a Família. Além dos anjos, somente eles, iluminados como as estrelas, alegres, fortes e grandes, mas desarmados e indefesos, testemunham a imensa história que aqui se inicia.

A individualidade sonora do poema é dada pelas aliterações em “s” (embora poucas no início das palavras), pelas assonâncias em “i”, que vão cedendo gradativamente lugar ao “o”, e pelas sílabas átonas homofônicas “as”, “es” e “os”, que se repetem ao longo das estrofes. Nas duas últimas estrofes, a maior parte das assonâncias em “i” não aparece na sílaba tônica mas três palavras começam por esta vogal. Na última estrofe encontramos assonâncias em “o” e destacam-se aquelas em “a” do início dos dois últimos versos. Há somente

duas rimas no poema, as duas são toantes, uma interna e outra externa. A maior parte dos versos é regular e todos coincidem com os grupos de força.

Observa-se também um poderoso efeito rítmico que resulta da repetição do mesmo conjunto de células métricas nos versos 2, 3 e 5 (um pé anfibraco seguido de um troqueu indicados em cinza claro) intercalado por outro conjunto, um acento tônico no começo do grupo sonoro, seguido de um péon 4º (em azul escuro). Esse ritmo é quebrado nos dois últimos versos pela sequência de cinco pés jâmbicos (em cinza escuro). Também se nota que em quatro dos nove versos, os acentos recaem sobre a 2ª e a 4ª sílaba e três têm acentos na 1ª e 3ª sílaba.

O primeiro verso da 3ª estrofe, o maior do poema (um dodecassílabo), marca a mudança no caráter descritivo das duas primeiras estrofes para o narrativo da última

estrofe, passando da enumeração de adjetivos e substantivos que descrevem o boi e o burro para o papel que eles desempenham na história. Diferentemente da maioria das cenas que retratam o nascimento de Jesus, naquela tela a Família está acompanhada somente pelo boi e pelo burro, além dos anjos. As aliterações em “s” nas palavras que iniciam os dois primeiros versos da última estrofe, “Sós” e “são”, concedem uma unidade à narrativa que contam (Lucas 2,7): “ela deu à luz o filho primogênito. Envolheu em panos e o deitou numa manjedoura, por não haver lugar na hospedaria.” Ou seja, foram os animais que primeiro hospedaram a Família. Nota-se ainda que o adjetivo “inermes”, no centro do poema, também desempenha importante função, pois faz uma contraposição semântica aos adjetivos “fortes” e “grandes” e, sonoramente (aliterações em i), prenuncia a “imensa história” que virá em seguida.

V



Domenico Ghirlandaio, *Adoração dos Três Reis*, 1488, Florença, Spedale degli Innocenti (agora na Galeria Uffizi)

Serão os <u>pajens</u> da <u>Virgem</u> ,	-/-/-/-	2-4-7	
ladeiam-na	-/--	2	
como <u>círios</u> de <u>paz</u> ,	--/- -/	1-3-6	anapesto
<u>colunas</u>	-/-	2	
<u>sem</u> esforço.	--/-	3	anapesto
<u>Taciturnos</u>	--/-	3	anapesto
eremitas do obscuro	--/- --/-	3-7	anapestos
se absorvem.	-/-	2	
Sua franqueza comum equilibra frêmitos e gestos	--/- -/ --/- /---/-	3-6-9-11-15	anapestos
circunstantes	--/-	3	anapesto
Os animais de boa-vontade.	---/ ---/-	4.8	Péon 4º

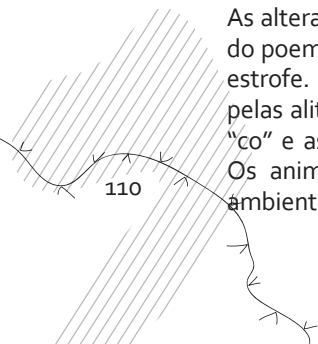
(ROSA, 1983, p. 18)

Diferentemente do quadro anterior, nessa tela o boi e o burro cedem o centro à Virgem Maria, ladeando-na como pajens. O campo semântico formado pelas palavras “pajens”, “ladeiam-na” e “circunstantes” remetem exatamente ao que está à volta ou ao lado e também à relação destas com círios e colunas.

As alterações nos aspectos sonoros e rítmicos ao longo do poema acompanham as mudanças no clima de cada estrofe. Na primeira delas, a unidade sonora é dada pelas aliterações em “s”, repetição dos fonemas “pa” e “co” e assonâncias nasais “em” (pajens, virgem, sem). Os animais aparecem como pajens da Virgem num ambiente de paz.

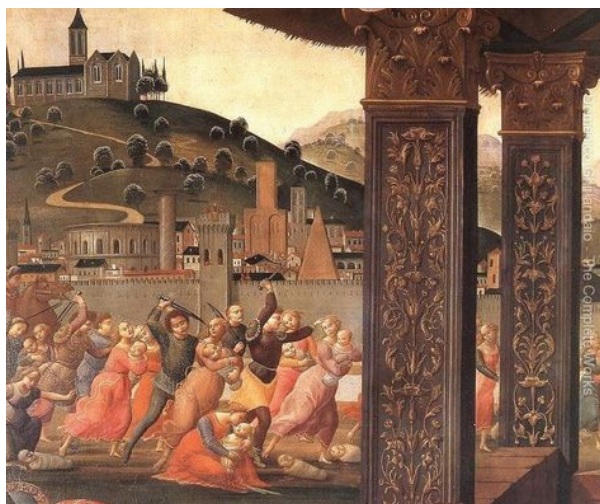
Já na segunda estrofe, o poema torna-se mais sombrio. Este aspecto é delineado pelas aliterações mais duras da consoante “t”, pelas assonâncias em “u” e pela proximidade semântica e sonora das palavras “taciturno” e “obscuro” com escuro (rima toante). Sobre a importância do obscuro, vale a pena citar o que disse sobre o tema o próprio Rosa, em entrevista concedida a Curt Meyer-Clason, seu tradutor para o alemão.

O *Corpo de Baile* tem que ter passagens obscuras. Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um



pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém uma boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (MEYER-CLASON, 2003, p. 238).

A redução gradual do número de versos nas duas primeiras estrofes culmina com um verso curto, de apenas duas sílabas (“se absorvem”), que precede o início da 3ª estrofe que tem o maior verso do poema, com 15 sílabas e aliterações em “fr”. Este efeito, aliado à substituição gradativa dos fonemas nasais “em” por “an” (animais, franqueza), sinaliza o novo momento do poema que, a partir daí, exalta as qualidades dos animais. O burro e o boi, com sua franqueza e boa-vontade, absorvem as iniquidades e destemperos dos homens tais como se vê em o Massacre dos Inocentes retratado na parte superior esquerda do quadro e, visto aqui embaixo em detalhe.



A força rítmica é dada pela repetição de 8 anapestos (marcados em cinza) e pelas células mais longas do último verso, dois péons 4os (azul), quando se dá o fechamento do poema com “os animais de boa-vontade”, compondo um interessante jogo com o famoso versículo 14 do Cap. 2 do Evangelho de São Lucas que, em algumas traduções para o português, trazem “...e paz na terra entre os homens de boa vontade”.

VIII



Gentile Da Fabriano, *Adoração dos Magos*, 1423, Florença, Galeria Uffizi.

A fábula de ouro , o viso , o	-/-/- -/- -	2-5-8	jâmbico + anapesto
C éu que se abre,	/-/-	1-4	
chamaram-nos	-/--	2	
de seu sono ou senso sem maldade.	--/-/---/-	3-5-9	
Tão ricos de nada ser ,	V-/-/-	2-5-7	
tão seus , somente .	V -/-	2-4	

Capazes de guardar	-/- --/	2-6	anfíbraco + anapesto
no exigido espaço	--/-/-	3-5	anapesto + anfíbraco
a para sempre grandeza	-/-/-/-	2-4-7	
de um momento .	--/-	3	

Com sua quieta ternura,	/-/- -/-	1-3-6	troqueus
ambos, que contemplam ?	/- /-/-	1-3-5	

Sabem .	/-	1	
Nada aprendem .	/-/-	3	

(ROSA, 1983, p. 18)

Observa-se que, na primeira estrofe, há versos de três, dois e um acento repetindo o recurso de redução do número de acentos e sílabas entre o primeiro e terceiro verso (de sete para duas sílabas) e entre o quarto e o sexto verso (de nove para quatro sílabas). A redução na quantidade de acentos e sílabas acompanha o caminho semântico da estrofe que começa por ressaltar a riqueza da cena retratada e termina com a singeleza dos animais que, por sua vez, são "ricos de nada ser". O ouro trazido pelos magos, o ouro da moldura e o que está presente em vários detalhes no quadro se contrapõe à riqueza do nada dos animais. As assonâncias em "o" e as aliterações

em "s", que perpassam todo o poema, lembram palavras semanticamente correlatas como simples, singelo, somente, só, que fazem referência ao boi e ao burro. As homofonias em "se" e "so" dão uma certa coesão à estrofe, bem como a repetição do padrão rítmico jâmbico mais anapesto. O último verso é composto por dois grupos de força e aqui salta aos olhos a decisão deliberada do poeta de não separá-los em dois versos, evitando que "somente" ficasse sozinho.

Na segunda estrofe, a ideia da habilidade de conter-se num determinado espaço é expressa pela equivalência

do número de acentos dos dois primeiros versos (dois acentos cada) e pela repetição das mesmas células métricas, só que com a ordem invertida (um anáfraco e um anapesto). Nos 3º e 4º versos, há um *enjambement* formando um grupo de força de 10 sílabas, coerente com o sentido semântico da “grandeza” do momento que o poema narra.

Nas duas últimas estrofes, há uma substituição do padrão do ritmo jâmbico pelo troqueu que, combinada às aliterações mais duras em “c-q” de “t”, interrompem a fluidez inicial do poema, refletindo a imagem de contemplação e quietude dos versos.

Na última estrofe, seria possível inferir a mensagem implícita reescrevendo os versos:

(Tudo) Sabem.	/-/- 1-3
Nada aprendem.	/-/- 1-3

Neste caso, teríamos dois versos com o mesmo tamanho (trissílabos) e acentos na primeira e na terceira sílabas. Mas seria muito óbvio: a supressão de “tudo” enriquece o sentido do poema. O que sabem os animais? Seriam mais sábios do que os homens? Não aprendem porque são incapazes de aprender ou porque já sabem tudo? Não são eles capazes, como se afirma na segunda estrofe, de guardar a grandeza do momento? Seriam os homens que ladeiam o Menino Jesus também capazes de guardar essa grandeza? Ou trazem eles apenas muito ouro e riquezas e ainda maldade?

XVII



Hugo Van Der Goes, *Adoração dos Pastores* (Painel central do altar *Portinari*), entre 1476 e 1479. Florença, Galeria Uffizi.

Onde se <u>aviva</u> a doçura	/- -/- -/-	1-4-7	troqueu + anfibracos
de um pouco de úmido e rel <u>va</u> ;	-/- -/- -/-	2-5-8	anfibracos
de <u>a</u> lma?	-/-	2	
Mas a própria luz	/ -/- /	1-3-5	
que os circun <u>fulge</u>	/---/-	1-5	
recebe	-/-	2	
das broncas fronte <u>s</u>	-/- /-	2-4	anfibracos + troqueu
int <u>actas</u> de afeto, <u>ton</u> tas,	-/- -/- /-	2-5-7	
<u>al</u> go que <u>falt</u> ava	/- --/-	1-5	troqueu + anfibracos
a sua excessivamente <u>te</u> <u>concre</u> ta	-/- ---/- -/-	2-7-10	
pure <u>za</u> .	-/-	2	
Quente <u>s</u> limite <u>s</u> de Deus,	/- -/- -/	1-4-7	troqueu + anfibraco + jâmbico
rudes, <u>ternos</u> ante <u>paros</u> .	/- /- --/-	1-3-7	troqueus
Apen <u>as</u> <u>as</u> grandes cabeç <u>as</u> :	-/- -/- -/-	2-5-8	anfibraco
ma <u>s</u> tão de joelh <u>os</u>	-/- -/-	2-5	
quanto os pastores	/- -/-	1-4	troqueu + anfibraco
os anj <u>os</u>	-/-	2	anfibracos
<u>as</u> <u>estrelas</u>	- -/-	3	
a Virgem.	-/-	2	

(ROSA, 1983, p. 43)

Anfíbracos (marcados em cinza escuro) e troqueus (marcados em cinza claro) marcam o ritmo do poema. Dos dezenove versos, seis são de duas sílabas, quatro são redondilhas maiores, quatro redondilhas menores; muitos versos têm um acento tônico na 5ª sílaba. Há somente um pé jâmbico (marcado em amarelo). As assonâncias em “a” da primeira estrofe, que adoçam e ressaltam o brilho da luz do Menino Jesus, dão lugar à tensão entre a escuridão das assonâncias em “u” e a dureza dos fonemas com “t” com a luz que os “circunfulge”, consistentes com as oposições semânticas entre intactas x afeto, rudes x ternos x anteparos.

XX



Hieronymus Bosch, Nascimento de Cristo, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne

Cabem	/-	1
definitivos.	---/-	4
Só eles podem	/--/-	1-4
De ronda e todo aproximar-se.	-/-/- --/-	2-4-6
São os intérpretes dos humanos em volta.	/--/---/-/-	1-4-9-12
Jesus ainda lhes pertence.	-/-/- --/-	2-4-8

(ROSA, 1983, p. 49)

São eles, o boi e o burro que estão mais próximos a Jesus; apenas eles podem entender o milagre e traduzi-lo para os humanos. São eles, mais uma vez, que ocupam o centro do quadro, sendo os protagonistas da história para Bosch, Fra Fillipo Lippi e Rosa. A sobriedade do poema acompanha a sobriedade do quadro.

Esse é um dos textos mais regulares do conjunto. Os versos são livres, mas sempre múltiplos de quatro: 1, 4, 8 e 12. O verso decassílabo no meio de dois octossílabos exatamente iguais (incluindo a homofonia das palavras acabadas em “se”) e o recurso da expansão nos primeiros três versos dão uma grande uniformidade sonora e rítmica à poesia. Parecem reforçar a regularidade das linhas do quadro: uma diagonal, que vai do chifre do boi alinhado ao manto da virgem; outra perpendicular, que marca o centro e desce pelo rosto da virgem, pela orelha e pelo focinho do burro, que apontam como setas para o Menino Jesus. A imagem gráfica do poema se assemelha ao perfil do boi à esquerda do quadro.

da obra em prosa de Guimarães Rosa. A partir de uma leitura cuidadosa do primeiro parágrafo do texto “Unsinhos engenheiros” (ROSA, 1985, p. 54) com as mesmas ferramentas utilizadas para o estudo dos poemas, é possível perceber a estrutura poética da prosa roseana e vislumbrar as razões pelas quais o som de sua linguagem é matéria vertente de poesia na sua produção literária.

Para fins de análise, os versos foram quebrados de acordo com os grupos de força, e as estrofes foram agrupadas a partir da proximidade semântica dos versos.

Unsinhos engenheiros

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

3. A poesia na prosa de Rosa: Unsinhos engenheiros

Por fim, não seria possível concluir este trabalho sem uma análise, ainda que superficial, de um pequeno trecho

ONDE EU ESTAVA	---/-	4
ali era um quieto.	-/-/-	2-5
O ameno âmbito,	-/-/--	2-4
lugar entre-as-guerras	-/-/-	2-5
e invasto território,	-/----/-	2-7
fundo de chácara.	/--/--	1-4
Várias árvores.	/-/-	1-3
A manhã se-a-si bela:	--/-/-/-	3-5-7
alvoradas aves.	--/-/-	3-5
O ar andava, terso, fresco.	/-/- /- /-	1-3-5-7
O céu – uma blusa.	- /-/-	2-5
Uma árvore disse	-/-/-	2-5
quantas flores,	/-/-	1-3
outra respondeu	/---/	1-5
dois pássaros.	-/-	2
Esses, limpos.	/- /-	1-3
Tão lindos, meigos, quê?	-/- /- /	2-4-6
Sozinhos adeuses.	-/-/-	2-5
E eram o amor em sua forma aérea.	-/-/-/-/-/-	2-5-8-10
Juntos voçaram, às alamedas frutíferas,	/-/- ---/-/-	1-4-9-10
voçaram com uniões e discrepâncias.	/---/-	1-6-10
Indo que mais iam,	/---/-	1-5
voçavam.	-/-	
O mundo é todo encantado.	-/- -/-/-	2-4-7

Instante estive lá,	-/-/-/	2-4-6
por um evo,	--/-	3
atento apenas ao auspício.	-/-/---/-	2-4-8

Nesse pequeno excerto de prosa roseana, os versos são polimétricos, quase todos são regulares, com acentos localizados em posições definidas por regras métricas tradicionais.

Nota-se que a sonoridade do texto é bastante elaborada. As assonâncias em “i” e aliterações em “s” remetem aos *inhos* do título e a passarinhos, protagonistas da narrativa. Na primeira estrofe, as aliterações em “t” remetem à ideia de quietude e paz do lugar “entre-as-guerras”. A unidade rítmica desta estrofe é dada pelo grande número de acentos na segunda sílaba.

Já na segunda estrofe, os acentos recaem nas sílabas ímpares (1,3,5) e as assonâncias em “a” sugerem a claridade e frescor da manhã. O pretérito imperfeito das duas primeiras estrofes é substituído pelo pretérito perfeito na terceira, quando se dá um inusitado diálogo entre as árvores. Depois o tempo verbal volta para o imperfeito coincidindo com a volta ao caráter descritivo do texto. Na terceira estrofe, a única que não contém versos regulares, destaca-se a proximidade sonora que se estabelece entre grupos de palavras: eram/amor/ forma/aérea; voaram/voam/voltavam (rima toante: voaram/voltavam); e indo/iam.

É potente também o efeito sonoro produzido pelo uso das palavras “ave”, “árvore”, “evo” e “ovo”, bem como suas relações semânticas. Assim, indo e voltando, seguem os passarinhos engenheiros bailando, semantizando a natureza e dançando uma coreografia lírica no mundo onírico, no lugar entre-as-guerras, por

um instante, por um evo. Ali nidificam seus ninhos, enquanto aqui o poeta nidifica palavras.

4. Considerações finais

Como se pode notar nas análises acima, Guimarães Rosa domina e usa com maestria os recursos poéticos, com destaque para os efeitos sonoros e rítmicos que se sobressaem dos demais e conferem aos textos uma grande musicalidade. Escrevendo em versos, o escritor faz de seus poemas um verdadeiro laboratório para a sua prosa.

A escolha do boi e do burro como tema desse conjunto de poesias é coerente com a centralidade que os animais têm na sua obra e com a importância que o escritor atribuía aos mesmos como fonte de conhecimento e entendimento do mundo, Rosa estende aos animais e às plantas uma poesia pensante. São eles que melhor compreendem o milagre no nascimento de Jesus, antes e mais do que os homens: o boi e o burro, protagonistas obscuras, cedem à imensa história do mundo, o que sabem, sem aprender.

Referências bibliográficas

LEONEL, Maria Celia. *Guimarães Rosa: Magma e Gênese da obra*. São Paulo: UNESP, 2000.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: Coutinho, E. *Coleção Fortuna Crítica 6: Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MEYER-CLASON, Curt. *Correspondência com seu tradutor alemão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

NIETZSCHE, Friederich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

ROSA, João Guimarães *O burro e o boi no presépio*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

_____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

Notas

- 1 Cores e códigos utilizados na análise dos poemas:
- Negrito:** assonâncias **Vermelho:** aliterações
Itálico: rimas
- / sílaba longa - sílaba breve
- / pé jâmbico: uma sílaba breve e uma longa
- /- pé troqueu: uma sílaba longa seguida de uma breve
- / pé anapesto
- /-- pé dáctilo
- /- pé anfíbraco: duas sílabas breves e uma longa no meio
- /- péon 4º: três sílabas breves, uma longa e uma breve
- || cesura

João Cabral de Melo Neto: o lirismo de um “poeta sem alma”

João Cabral de Melo Neto: the lyricism of a “Poet without Soul”

Robson Deon*
Marcos Hidemi de Lima**

* Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Pato Branco, e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) dessa mesma Instituição. E-mail: robson_deon@hotmail.com.

** Doutor em Letras (2011) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). É professor do curso de graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus de Pato Branco, e também atua como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da mesma instituição. E-mail: marcoshidemilima@gmail.com. Artigo recebido em 22/01/2018 e aceito para publicação em 17/06/2018.

Resumo

João Cabral de Melo Neto, poeta modernista da Geração de 45, é considerado um antilírico por excelência. Seu projeto poético é orientado por uma estética baseada na objetividade, na concretude e na racionalidade, de modo que sua poesia é essencialmente enraizada na realidade exterior. Porém, contestando a crítica e as análises convencionais sobre ele, este trabalho, baseado na análise do poema *Forte de Orange, Itamaracá*, pretende lê-lo sob outro prisma, talvez insuspeito, mas, sem dúvida, surpreendente: pela via simbólica de análise e interpretação, visa-se revelar (desvendar, desvelar) o lirismo singular do poeta recifense, um lirismo *sui generis* na poesia brasileira. Para isso, a análise é suportada teoricamente por Antonio Carlos Secchin (2007), Marta Peixoto (1983),

Tzvetan Todorov (1979), Mario Ferreira dos Santos (1959; 2000), e outros. No limiar entre o lírico e o antilírico, sua poesia é plurivalente: carregada de tensões e sentidos, ela transita por esses dois planos da linguagem poética.

Palavras-chave

Lirismo; João Cabral de Melo Neto; Forte de Orange, Itamaracá; Símbolo

Abstract

João Cabral de Melo Neto, modernist poet of Generation of '45, is considered an anti-lyric poet par excellence. His poetic project is oriented by an aesthetic based on the objectivity, concreteness and rationality, so that his poetry is essentially rooted in the exterior reality. However, this work intends to contest the criticism and the conventional analyses about him, based on the analysis of poem *Forte de Orange, Itamaracá*, in order to reveal another prism, perhaps unsuspected, but certainly surprising. Through a symbolic way of analysis and interpretations, it aims to reveal (to uncover, to unveil) the singular lyricism of this recifense poet, a sui generis lyricism in the Brazilian poetry. For this, the analysis is theoretically supported by Antonio Carlos Secchin (2007), Marta Peixoto (1983), Tzvetan Todorov (1979), Mario Ferreira dos Santos (1959; 2000), among others. On the threshold between the lyricism and anti-lyricism, João Cabral de Melo Neto's poetry is multi-semantic: loaded with tensions and senses, as it transits through these two fields of poetic language.

Keywords

Lyricism; João Cabral de Melo Neto; Forte de Orange, Itamaracá; Symbol

Introdução ao poeta

João Cabral de Melo Neto (JCMN, nas próximas ocorrências do nome completo do poeta, será empregada esta sigla), singular poeta brasileiro, está inserido na chamada Geração de 45, ou também Terceira Geração Modernista, muito embora essa última definição possa ser problematizada, visto que muitos poetas dessa terceira geração se contrapuseram criticamente ao Modernismo de 22, como o próprio JCMN; contudo, não se pode negar a influência sobre ele de poetas modernistas que o antecederam, como, por exemplo, o próprio Carlos Drummond de Andrade.

Não obstante, JCMN, de modo audacioso, se deu a missão de propor um novo modelo do fazer poético, que foi excepcionalmente único e ímpar na poesia brasileira. Não desconsiderando as influências das inovações técnicas e formais do movimento modernista sobre sua poesia, JCMN, para engendrar o seu estilo peculiar e construir a sua monumental obra, não afiliou-se acriticamente à uma tradição poética já consagrada na poesia brasileira, nem adotou os moldes artísticos por ela ditados: pelo contrário, JCMN representou a oposição, e, numa espécie de insurreição poética, se pôs na contramão, sendo a antítese fundamental de certa vertente poética que o antecedeu, a qual era marcada excessivamente pela subjetividade, o sentimentalismo exacerbado, o individualismo ostensivo, entre outras coisas.

Assim, de modo dialético e conflituoso, o poeta erigiu a sua obra, que já é absolutamente consagrada. Como coloca Merquior (2007, p. LX), JCMN é “de fala quase inteiramente única, jeito na linguagem ainda não dado”. De igual modo, Secchin (2007, p. XIII) afirma que, em face da poesia brasileira, “autores como João Cabral, em vez de acrescentarem um capítulo, logram criar uma outra gramática”.

Contudo, a uma primeira leitura, rápida, desatenta, dessa “nova gramática” feita em verso, ocorre “certo desconforto para o leitor [...]”. A tendência inicial será de recusa” (SECCHIN, 2007, p. XIII). Isso contribuiu ao fato de JCMN ser um “poeta muito valorizado, mas talvez insuficientemente lido na sua complexidade” (p. XIII).

Sua poética assoma de modo díspar no cenário nacional. Para exemplificar, sua poesia, entre outras coisas, representa uma ruptura com o tipo tradicional de melodia na poesia brasileira: ao longo de sua obra, JCMN prefere fazer uso da rima toante ao invés da rima soante, que é considerada a mais melódica e tradicional na lírica em português (SECCHIN, 2007, p. XVIII). A melodia deslizante não é empregada por este poeta: ele prefere o verso áspero e duro. Além disso, JCMN “não recorre a nenhuma retórica” (MERQUIOR, 2007, p. LIX), “declara guerra à melodia, por considerá-la entorpecente, fonte de distração” (SECCHIN, 2007, p. XV), e, ao invés do envolvimento sonoro das vogais, que estão associadas “à tradição melódico-vocálico” (SECCHIN, 2007, p. XV), o poeta prefere a aspereza das consoantes.

Assim, por esses e outros fatores, formou-se a ideia de que sua poesia seja hermética, complexa e difícil. Isso se dá pelo fato de ela constituir-se de modo radicalmente diferente da poesia usual. Tal percepção equivocada instalou-se pelo fato de JCMN ter lançado uma nova poética que tinha pouca sintonia com determinado tipo de linguagem poética que comumente se observava (e se observa ainda) na poesia brasileira (SECCHIN, 2007, p. XIII), sendo praticada por parte dos poetas modernista, a qual era marcada por um conceito de poesia feita em rima soante, despejada, sem rigor construtivo, carregada de sentimentalismo e tom melódico, às vezes, próximo à música popular, e, por isso e por outras, um tipo de poesia considerada mais fácil ao leitor despreparado e superficial, para o qual o efeito rítmico, melódico, sentimental e entorpecente bastam para entretê-lo.

Dessa forma, as configurações rítmicas e sonoras absolutamente diferentes das de outros poetas, entre outras características singulares de JCMN, parecem confirmar o fato de que ele não pode ser jamais um lírico, nem demonstrar qualquer dimensão subjetiva ou emotiva em sua poesia. Considerando isso, este trabalho pretende contribuir para desmistificar esta imagem ou julgamento errôneo construído em torno dele, a saber, o de que era um poeta excessivamente racionalista e objetivo, um “poeta sem alma” (CASTELO, 2006) fechado num mundo frio e apático que não seria transcendental nem que pudesse manifestar qualquer forma de lirismo.

Sim, JCMN considera o fazer poético como algo profissional, racional e técnico; guiado pelo rigor na escrita, é comparado ao engenheiro, um engenheiro das palavras que busca construir uma estrutura funcional da máquina do poema, entretanto, uma “máquina de comover” (NUNES, 1971, p. 41), mas na superfície da qual não despeja qualquer sentimentalidade ou emotividade de modo explícito.

Somando-se à breve introdução a JCMN, Merquior (2007, p. LXII) traz importantes apontamentos sobre as particularidades e atributos do poeta recifense:

Como sou o menos passivo dos poetas... estas palavras de João Cabral de Melo Neto conceituam melhor que tudo a sua posição singular na nossa poesia. Pois ele é, na observação de Eduardo Portella, um verdadeiro caso à parte na literatura brasileira: o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue a um conceito [...] portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizante, mas

sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua inspiração [...], poesia sem plástica, sem construção, e com essa desordem, porque sem nenhum pensamento.

Visto que ele rompe com certa tendência subjetivista de uma lírica repleta de sentimentalismos interiores, o poeta necessariamente pende em direção à realidade objetiva, povoada de objetos e coisas claras. Voltar-se ao mundo objetivo e real, de modo acentuado e significativo, revela-se como a base essencial que fornece material à sua poesia, pois o “reconhecimento da autonomia existencial dos objetos [...] conduz a um fabuloso programa de atenção. No seio das coisas o poeta levanta o trabalho da sua contemplação, o esforço atento de ver, de descobrir seu lado novo” (MERQUIOR, 2007, p. LXIII). Ostensivamente marcado pelo “dom antigo/de fazer poesia com coisas” (*Museu de tudo*, 1975), poesia marcada pela referência concreta e imagística povoada por substantivos e adjetivos concretos ao invés dos abstratos, JCMN é aquele que “coloca o ‘fazer poesias com coisas’ a nível de programa estético” (PEIXOTO, 1983, p. 147).

Essa tendência o fará distanciar-se da expressão do eu subjetivo e lírico daquela maneira explícita e exacerbada que foi herdada desde os românticos e praticada pelos modernistas. Em espinhoso texto crítico do poeta, escrito em 1954 e intitulado *Da função moderna da poesia*, JCMN reconhece que a poesia moderna teve avanços formais consideráveis quanto ao verso, à imagem e às palavras, entretanto, apontou a demasiada “atitude psicológica do poeta” (MELO NETO, 2007, p. 736), pela qual escrever passa a ser uma “atividade intransitiva” em que o objetivo “é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo” (p. 736). Essa afetação excessiva do eu acabaria por corromper a poesia e desqualificar seu valor estético.

Ainda, noutro texto crítico do poeta (também espinhoso), intitulado *Poesia e composição: a inspiração*

e o *trabalho de arte*, o pernambucano novamente se posiciona criticamente em relação à problemática da composição dos poemas. JCMN divide os poetas em duas categorias ou famílias: a primeira é marcada pelos critérios de subjetividade e inspiração, que são projetados como princípios máximos da elaboração dos poemas; já a segunda categoria liga a criação artística aos princípios da racionalidade, ou do que JCMN chama de “trabalho de arte”. O poeta-crítico conclui que, em detrimento do trabalho racional da arte, a demasiada e ostensiva presença da primeira tendência afetou consideravelmente a qualidade estética e formal da produção poética de parte considerável dos poetas modernistas.

Para muitos desses, a composição dava-se sem apuramento formal, uma poesia psicologista, desregrada, intimista e subjetivista: “poesia para eles é um estado subjetivo” (MELO NETO, 2007, p. 709). Assinala que, ao invés do trabalho da arte, para poetas desse tipo os poemas “brotam, caem, mais do que se compõem” (p. 703), pois eles são absolutamente guiados pela dita “inspiração”, que baixa neles feito uma “presença sobrenatural” (p. 708). Soma-se a isso o fato de serem absolutamente dominados pela vontade de serem “originais”, “as tendências pessoais procuram se afirmar, todo-poderosas” (p. 706). O poeta afirma que essa atitude foi herdada desde o Romantismo, que pôs no autor o “centro de interesse da obra” (p. 711), e que a postura de parte da poesia moderna foi arquitetar-se baseada essencialmente na inspiração, na “tradução de uma experiência direta” (p. 708), na qual “o valor essencial da obra é a expressão de uma personalidade” (p. 710).

Em JCMN, é explícito o ataque a certas convenções do lirismo. Por exemplo, em “Fábula de Anfion”, inserido no livro *Psicologia da composição* (1947), o personagem mítico, em vez de erigir, por vontade própria e ao som de sua flauta, a cidade de Tebas e sua vegetação a partir do deserto, prefere tão somente a presença dura do

deserto, vazia e sem qualquer ornamento. Observando a composição desse texto poético, fica evidente que “a utilização de Anfião e do mito grego ‘pelo avesso’ – a negação do lirismo ao invés de sua exaltação – contribui para uma rejeição da poesia lírica” (PEIXOTO, 1983, p. 67). Ainda nesse mesmo livro, no conjunto de poemas intitulado *Antíode*, o poeta também desdobra sua dura crítica a certo estilo poético dito profundo. Como informa no subtítulo, é uma poesia, ou melhor, uma metapoesia “contra a poesia dita profunda”, ornada, etérea, flórea, que, para JCMN, nada mais era que uma mentira: “Poesia, te escrevia: / flor! Conhecendo/que és fezes” (MELO NETO, 2007, p. 74).

Desde cedo, já a partir do livro *O engenheiro* (1945), seus poemas são pautados por uma tendência construtivista clara, e sendo engendrados com base na observação/contemplação do poeta sobre a paisagem exterior e natural. Desse modo, não existe divagações poéticas em torno de um possível eu subjetivo e interior: ou contrário, nota-se o “eu integrado observando os objetos do mundo físico e controlando racionalmente as emoções” (PEIXOTO, 1983, p. 37).

Como verifica-se na sua poesia e em seus textos críticos, JCMN posiciona-se abertamente contra certas noções de lirismo, sendo absolutamente avesso a uma atitude individualista frente à criação artística. Entretanto, paradoxalmente, aqui pretende-se rastrear a manifestação (ou ocultação) de alguma expressão lírica, um estado subjetivo, a presença subterrânea do eu lírico que aparentemente parece inexistir. Marcado ao longo de sua carreira por uma poética “que afasta qualquer tentativa de auto-expressão (sic) direta” (PEIXOTO, 1983, p. 42), é difícil encontrar brechas por onde vislumbrar alguma conotação subjetiva ou intimista ali. Entretanto, quando ela é encontrada, surge a revelação de uma singular manifestação lírica *sui generis*, a qual está encoberta por camadas de concretude, racionalidade

e objetividade, mas que, por isso, se revela de um modo ainda mais excepcional e distinto.

Tal possibilidade de manifestação lírica, não sendo expressa explicitamente na superfície sónica do poema através da linguagem direta, revela-se de modo implícito, pela linguagem indireta. Dessa maneira, é pela linguagem simbólica e o uso dos símbolos que os objetos concretos e exteriores, pela sugestão e conotação, conduzem a uma significação e interpretação que remete ao mundo interior e, portanto, à presença do eu lírico e de sua expressividade intimista e subjetiva.

Por isso, antes da efetiva análise do poema, cabe algumas considerações sobre o símbolo, pois é por intermédio deste objeto que chegar-se-á à dimensão lírica deste poeta, consagrado como o antilírico fundamental da poesia brasileira.

Symbolon

Todorov (1979), explicitando a noção de símbolo em Schelling (1775-1854), afirma que as coisas, para significarem, não devem deixar de ser o que são em si mesmas. É justamente pelo fato de serem algo que podem significar algo. O símbolo, para Schelling, é a fusão do particular com o geral, de modo que as coisas, para significarem simbolicamente, não podem abdicar do que são. Não é dicotomia, mas fusão o que se opera, “fato de o símbolo não só significar, mas ser;” (TODOROV, 1979, p. 212).

Dessa maneira, as coisas e objetos poetizados no poema de JCMN produzem um efeito perceptivo enquanto tais, em suas realidades concretas, e só a partir daí dão-se os símbolos, pois “o símbolo produz um efeito e, só através dele, uma significação” (TODOROV, 1979, p. 207). Disso, entende-se que o objeto simbólico não exclui a sua natureza: “é a coisa,

sem ser a coisa, e apesar de tudo é a coisa” (GOETHE apud TODOROV, 1979, p. 207). Entretanto, às vezes, esse sentido simbólico estranhado no poema nem sempre pode ser claro e extraído com imediatismo: “no símbolo, a imagem presente não indica só por si que tem um outro sentido, só «mais tarde», ou inconscientemente, somos levados a um trabalho de reinterpretação” (TODOROV, 1979, p. 209), que é o que será feito aqui, na análise do poema.

A configuração da poesia cabralina é ostensivamente coisificada, as palavras remetem à existência concreta dos objetos. Entretanto (e o mais impressionante), o poeta ultrapassa essa referência fria da existência das coisas sem recorrer a qualquer idealismo, subjetivismo ou metafísica: as transcende mencionando-as obstinadamente, reiterando-as e detalhando-as nas suas especificidades próprias. Essa transcendência atingida, que conduz ao símbolo, acontece porque o poeta, ao poetizar com coisas, não pretende tão somente significar “aquilo que as coisas são, mas, [...] os signos que elas representam, ou seja, o que elas significam” (AGOSTINHO apud TODOROV, 1979, p. 42) para além delas próprias. Simbolicamente, os objetos concretos possuem a capacidade de significarem, ou seja, de também se constituírem como signos, pondo “entre parênteses a sua natureza de coisas” (TODOROV, 1979, p. 42) enquanto tais.

Disso, conclui que, em vez de retratar o humano diretamente, o que se vê na poesia de JCMN é um retrato perspicaz e agudo dessa dimensão humana, mas por meio da descrição das coisas: cabra, rio, pedra, engenho, entre outros signos-imagens que figuram ao longo de sua obra. Desse modo, através de elaboradas metáforas, comparações e analogias criadas a partir dos objetos focados, a sua poesia atinge o nível simbólico da linguagem, e é por intermédio deste que revelar-se-á (sempre indiretamente, como é da natureza do símbolo) a dimensão lírica deste poeta.

Ao avesso de uma longa tradição poética subjetivista, JCMN parte do ponto de vista das coisas sensíveis, dos objetos disposto na realidade concreta, para daí fazer um mergulho ao íntimo do humano, e é essa a inversão mais excepcional: primeiramente, ele toca o leitor com o plano sensorial do mundo das coisas, e, simultaneamente, pela leitura de outro nível, estes objetos vão funcionando como pinças exteriores que, cirurgicamente, vão penetrando o ser e especulando seus espaços interiores. Os objetos são a lanterna com que o poeta vasculha a interioridade humana. Eles carregam uma luz rica que JCMN soube muito bem dar utilidade, e mais que tudo, uma utilidade poética, sumo da linguagem.

Como exemplificação, cita-se o extenso e belo poema (livro-poema) *Uma faca só lâmina* (1955), no qual isso é perfeitamente percebido. No transcórre de todo o seu desenvolvimento, o poeta usa, reiteradamente, três imagens concretas essenciais, a saber: a bala, o relógio e a faca; contudo, as usa com um fim abstrato e humanizado, que é o de querer transmitir ao leitor, por intermédio da concretude desses objetos, o que o poeta chama de uma ausência que o homem carrega dentro de si, uma “ausência tão ávida”, “ausência sôfrega”, que chega a ser aguda, a ferir, a acender, (e, ao final, a ativar esse próprio homem) visto que “ninguém do próprio corpo/poderá retirá-la”. Ao longo desse poema, os objetos concretos não são enfatizados e reiterados a fim de restringirem-se à significação referencial deles próprios: como é da natureza dos símbolos, “estes objetos adquirem um crescente poder de sugestão” (PEIXOTO, 1983, p. 133) que busca transmitir este sentimento de ausência interior presente no eu lírico do poema.

Conceitualmente, o símbolo pode ser entendido como toda coisa ou objeto que funciona como um signo significativo capaz de evocar outro elemento que está ausente. Grosso modo, é algo presente que tem o potencial de transmitir algo ausente. Assim, “símbolo é

tudo quanto está no lugar do outro, sem acomodação atual à presença desse outro, com o qual tem qualquer semelhança (intrínseca por analogia), e por meio do qual queremos transmitir essa presença não atual” (SANTOS, 1959, p. 27). No caso desta análise, o símbolo desenvolvido no poema terá a funcionalidade de evocar o lirismo de um poeta considerado antilírico, ou seja, evocar algo que está ‘ausente’ ou não manifesto de modo explícito na superfície textual do poema, uma “presença não atual”.

Embora JCMN caracteriza-se como um poeta marcadamente racionalista, ele não pode jamais ser um racionalista absoluto. Tratando da presença do simbólico na arte, Santos (1959) explica essa relação do artista com o plano racional e o plano simbólico. O símbolo, de inconsciente, se “torna consciente quando a razão já funciona” (SANTOS, 1959, p. 39), entretanto, por sua própria natureza, ainda mantém uma relação com o não-racionalizável, visto que o artista, apesar de adotar a racionalidade, não é nenhum cientista, pois ele possui uma carga afetiva e vivencial que não ousa jamais ignorar: ao contrário, quer transmiti-la através de sua arte. Logo, por ser afetivo e não totalmente racionalista no sentido estrito, ele, por encontrar dificuldades de expressar totalmente a sua experiência singular, afetiva e vivencial no plano da linguagem sónica e racional, as supera quando “lança mão do símbolo” (SANTOS, 1959, p. 41), que é capaz de referência ao singular.

Adotar o símbolo, contudo, não implica abandonar a dimensão racional, pois, como pontua Santos (1959, p. 41), o artista “precisa usar o sinal estruturado do verbal, coordená-los de tal forma que perdem a esquematização abstrata para que possam receber o conteúdo vivencial, o símbolo” (SANTOS, 1959, p. 41). Desse modo, os símbolos presentes na arte, na religião, na filosofia, etc. são meios de “transmitir o intransmissível, por processos operatórios, racionais [...]”. A singularidade estética ou divina é sempre

intransmissível. Só o símbolo pode falar por ela, porque a expressa melhor que os conceitos abstratos”. (SANTOS, 1959, p. 42-43).

Ainda, por analogia, forma ou natureza, o símbolo é aquilo que “evoca, representa ou substitui, num determinado contexto, algo abstrato ou ausente” (FERREIRA, 1986, p. 1301). Também, configura-se como um “elemento descritivo ou narrativo” (FERREIRA, 1986, p. 1301) que é passível de “dupla interpretação”. Somadas a essas definições, Piaget (1978, p. 129) coloca que “o símbolo repousa numa semelhança entre o objeto presente, que desempenha o papel de «significante», e o objeto ausente, por ele «significado» simbolicamente, e nisso [...] existe a representação; uma situação não dada é evocada mentalmente”.

Em acordo com a aguda presença de elementos concretos na poesia cabralina, Silva (in CEIA, 2010) aponta para a possibilidade do símbolo e da interpretação simbólica emergirem a partir de um “novo *a priori*” caracterizado pelo “pensamento concreto”, ou seja, emergirem da vida e de seu “modo sempre simbólico e hermenêutico” com que se manifesta. A autora defende que o simbólico é possível a partir do “pensamento concreto” e da vida real que se configura diante de todos.

Visto que a questão da hermenêutica e da simbólica são essenciais à análise do poema, que é marcadamente engendrado a partir de elementos concretos da vida real, ao final de seu texto, Silva (in CEIA, 2010) traz os objetivos do pensador francês Paul Ricoeur (1913-2005) quanto ao estudo do símbolo, os quais se aplicam muito bem aqui:

com esta sua reflexão sobre o símbolo, o objetivo de Ricoeur é claro: [...]. É a condição hermenêutica [...] e intersubjetiva do pensar que a mistura originária de símbolo e interpretação oferece. [...]. É, enfim, assumir

os conflitos que tecem a condição corpórea ou encarnada do existir que pensa, penetrar no conflito das interpretações que ele origina. O resultado é a concretização e o alargamento do âmbito da reflexão filosófica que se abre finalmente à Poética, às ciências da linguagem, à expressividade religiosa e a todo o conjunto de disciplinas que exploram a dimensão não semântica ou ligada do símbolo.

Assim, essas interpretações surgidas através da dimensão simbólica, como pensa Ricoeur, alargam as potencialidades e possibilidades de sentidos. Neste caso, amplia-se a dimensão significativa do texto poético: o poema não fica mais restrito ou enclausurado em apenas uma possibilidade de leitura: pela via simbólica e pelo “conflito das interpretações” (geradas, de um lado, pela linguagem direta, e, de outro, pela linguagem indireta) o poema se enriquece ainda mais, revelando nuances que, à primeira vista, pareciam não existir.

O símbolo presente na literatura só pode dar-se através da interpretação, pois “não existe símbolo sem interpretação. Isto é, o simbolismo só é possível quando a sua estrutura é interpretada” (SILVA in CEIA, 2010). No caso do texto que será analisado a seguir, a apreensão do símbolo se dará quando o poema (enquanto estrutura formal e sintática) for interpretado, e, sendo interpretado, ele implicará “uma leitura de um outro sentido no primeiro sentido, isto é, o imediato e literal” (SILVA in CEIA, 2010). É precisamente:

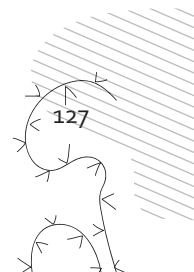
Querer dizer algo de diferente daquilo que se diz, eis o que [...] constitui a função simbólica da linguagem, que para além da dupla dualidade do signo - de estrutura e de significação; do significado e da coisa - lhe acrescenta uma outra: a do sentido ao sentido. Todo o símbolo pressupõe, de fato, signos que têm já um sentido primário, literal, manifesto, e que por

meio deste mesmo sentido remetem para um outro. (SILVA in CEIA, 2010).

Uma vez apreendido alguns pressupostos teóricos que abordam a conceituação de símbolo, a partir de agora, numa perspectiva analítica pautada pelo ângulo de uma leitura simbólica, a discussão deter-se-á na materialidade do poema de JCMN. Através de uma ampla interpretação do poema, indo desde os quesitos formais, estruturais e estilísticos, até às interpretações emergidas dele, buscar-se-á os traços de um lirismo singular, e, como já falado, *sui generis* na poesia brasileira. Oliveira (2008, p. 28) assinala que “o campo do símbolo é o campo da interpretação”, e que cabe “à hermenêutica criar um processo que permita ultrapassar o sentido primário das expressões descortinando seus outros sentidos.” Este precisamente é o rumo que se tomará a seguir.

Análise Simbólica do poema *Forte de Orange, Itamaracá*

O poema a ser analisado consta no livro *A escola das facas (1975-1980)*, e segue transcrito abaixo, junto de seu esquema rímico (por uma convenção restrita a esse trabalho, foram utilizadas apenas as quatro primeiras letras do alfabeto para indicação do esquema rímico que ocorre a cada quatro versos):



Forte De Orange, Itamaracá

A pedra bruta da guerra,	a
seu grão granítico, hirsuto,	b
foi toda sitiada por	c
erva-de-passarinho, musgo.	b
Junto da pedra que o tempo	a
rói, pingando como um pulso,	b
inroído, o metal canhão	d
parece eterno, absoluto.	b
Porém o pingar do tempo,	a
pontual, penetra tudo;	b
se seu pulso não se sente,	a
bate sempre, e pontiagudo,	b
e a guerrilha vegetal	d
no seu infiltrar-se mudo,	b
conta com o tempo, suas gotas	c
contra o ferro inútil, viúvo.	b
E um dia os canhões de ferro,	a
seu tesão vão, dedos duros,	b
se renderão ante o tempo	a
e seu discurso, ou decurso:	b
ele fará, com seu pingo	e
inestancável e surdo,	b
que se abracem, se penetrem,	a
se possuam, ferro e musgo.	b

Quanto à estruturação do poema, ele é composto por uma única estrofe longa, formada por 24 versos. Através da escansão métrica do poema, que faz a contagem das sílabas poéticas, chega-se ao número de sete sílabas, portanto, o verso heptassílabo, que é tradicional na poesia portuguesa, em especial na poesia popular, sendo conhecido como redondilha maior.

Em relação às rimas, sabe-se que o poeta não é dado à musicalidade e melodia excessivas no poema (para JCMN, fonte de demasiada distração ao leitor) que se realizam principalmente pela preferência das rimas soantes. Como bem apontou Secchin (2007), ele

prefere a rispidez das consonantes, elaborando uma configuração rítmica através das rimas toantes, que são aquelas que, ao invés de repetirem os sons silábicos (consoantes e vogais), repetem (rimam) apenas o som vocálico, as vogais. Nesse poema, percebe-se que a rima não existe em todos os versos; ela apenas acontece nos versos pares, e o som vocálico rimado do início ao fim do poema é a vogal 'U', (hirsuto, musgo, pulso, etc.). Também, quanto à abundância de palavras com forte ênfase nas consoantes, podem-se citar: hirsuto, guerra, ferro, discurso, decurso, pedra bruta, infiltrar-se, guerrilha, etc.

Na construção imagética do texto poético, ressalta-se que todo o poema gira em torno da imagem do canhão pousado sobre a pedra do Forte. Em detrimento ao vago e supérfluo, o canhão, a pedra, o musgo e o ferro, assomam como signos concretos que o povoam. Assim, a unidade de uma imagem é trabalhada ao longo do poema, sendo encadeada com clareza e racionalidade pela matéria discursiva que se desdobra, em versos, "num fio organizador" (SECCHIN, 2007 p. XVIII) preciso que analisa e especula a imagem posta para dela extrair o sentido, ou melhor, os sentidos em diferentes dimensões, indo desde o concreto e imediato até o abstrato e simbólico.

Descrevendo em prosa a descrição do poema, dá-se o seguinte cenário: o poema parte inicialmente da imagem de uma pedra "sitiada por/erva-de-passarinho, musgo". Logo em seguida, traz conciliado a imagem derivativa e principal, que é a do canhão de ferro projetado sobre a pedra, o qual aparentemente "parece eterno, absoluto". A partir desse cenário, configurado em torno da pedra, da erva-de-passarinho, do musgo e do canhão de ferro, o poeta rumo ao abstrato, iniciando uma reflexão sobre o tempo.

A partir da introdução das imagens materiais, a reflexão sobre o tempo passa a ser predominante,

ressaltando-se sua natureza e atributos (“pontual”, “pontiagudo”, “bate sempre”, “penetra tudo”); nesse caso, é ressaltada precisamente a força e influência contínuas e destrutivas que, lentamente, o tempo concretiza sobre a matéria “no seu infiltrar-se mudo”, reduzindo-a ao seu próprio fim irremediável.

Uma vez ressaltado esse potencial corrosivo do tempo, logo ele é relacionado aos canhões de ferro, que igualmente à pedra já corroída, serão - em seu ferro e a seu tempo - corroídos e deteriorados, tomados pelos vegetais e condenados à ruína. Inclusive, sucumbirão de um modo incomum e inusitado, aquele que faz coisas tão distintas juntarem-se paradoxalmente, de maneira que o tênue, o frágil e o precário (aqui representados pelo musgo) tomem vantagem sobre o supostamente forte, maciço, resistente e durável (os canhões de ferro).

Dessa forma, numa primeira leitura superficial, chega-se à interpretação de que o poeta está descrevendo a ação corrosiva e inevitável do tempo sobre a pedra, e, futuramente, sobre os canhões enferrujados e carcomidos, que também serão tomados pelo musgo. Mas isso seria muito gratuito a um poeta desse porte: evidentemente, ele deseja transmitir algo a mais, além do perceptível, do imediato, do concreto visível. Nesse sentido, conforme salienta Todorov (1979, p. 46), a leitura pode ser transposta a outro nível: embora os signos partam de um “sentido inicial”, esse sentido inicial pode ser deslocado a uma “utilização segunda”.

Asaber, o símbolo evoca um objeto ausente, algo abstrato que não está presente à primeira vista na epiderme do texto. Portanto, iniciando uma leitura simbólica, pode-se propor a seguinte pergunta em relação ao poema: o que a descrição imagética (pedra, canhão, erva-de-passarinho, musgo, tempo pingando) do poema evoca?

Antes disso, para melhor guiar-se pela interpretação simbólica do poema, faz-se necessário, com o auxílio de um dicionário de imagens e símbolos, apreender o que simbolicamente significa um dos principais elementos desse poema, que é o metal (nesse caso tipificado no ferro de que é feito o canhão). Alvarez Ferreira (2013), em *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*, traz definições pertinentes do grande poeta e filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962). Para este:

a hostilidade do metal é assim seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser ofensivo, psicologicamente ofensivo. [...] O metal é um protesto material. Será necessária toda a energia dos devaneios de provocação para “domá-lo”. De qualquer modo, sua frieza impõe certo respeito [...]. (1948, p. 238-239 apud ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 126).

As características simbólicas do metal ser hostil, de uma frieza que impõem respeito, “psicologicamente ofensivo”, são, sem dúvida, aplicados ao metal de ferro do canhão descrito no poema, e ainda mais radicalizadas em seu valor simbólico pelo fato de se tratar de um metal materializado e incorporado a um canhão de guerra, guerra que por sua própria natureza é extremamente ofensiva e hostil, dura e fria, psicologicamente ofensiva. Entretanto, se Bachelard (1948) afirma que é necessária muita energia para “domá-lo”, no poema cabralino essa supremacia metálica é abalada e desbancada pela energia do tempo em seu contínuo pingar, “pontiagudo” e “inestancável”.

Depois desses apontamentos, retoma-se a questão proposta, que é a seguinte: Portanto, o que a configuração imagética, pousada e desdobrada na realidade e desenvolvida ao longo do poema (em torno do canhão de ferro, do musgo, da pedra e do tempo), evoca?

Para isso, cabe “à hermenêutica criar um processo que permita ultrapassar o sentido primário das expressões descortinando seus outros sentidos.” (OLIVEIRA, 2008, p. 28). Pela condição interpretativa (hermenêutica), verifica-se que a ação destrutiva e corrosiva do tempo sobre os canhões de ferro será irremediável. Desse modo, é a partir dessa interpretação primária que se atinge a interpretação secundária, a saber, a interpretação simbólica, de forma que se conclui o seguinte: simbolicamente, esse poema pretende transmitir a ideia de **Decadência**.

Quanto às definições do termo, decadência sugere um estado de “declínio; queda” (BORBA, 2011, p. 376), ou ainda significa algo que “se aproxima do fim ou da ruína” (AULETE, 2011, p. 434), denotando a “degradação”, “empobrecimento, enfraquecimento”. Também, para Ferreira (2008, p. 141), decadência indica aquilo que perdeu “poder, força, qualidade, etc.”. Em adição, para o Michaelis (2017) decadência é aquilo “que se encaminha para a ruína; caimento, declínio”, para a “perda progressiva de poder, prosperidade ou valor”.

De fato, essas definições se aplicam ao canhão de ferro que será afetado pela ação do tempo; ele se deteriorará, se enfraquecerá em seu metal, de modo a empobrecer-se. Com isso, também perderá suas qualidades e valores que antes possuía; sofrerá, exposto ao tempo, uma “perda progressiva” de seu poder e valor bélicos, encaminhando-se ao declínio e à ruína; carcomido e enferrujado, será todo coberto e invadido pelo musgo.

Dessa forma, a imagem do canhão de ferro simboliza algo ou aquilo que tem poder e força em sua natureza e constituição; entretanto, como se vê, esse poder será abalado pelo tempo, que trará a sua decadência. Já o tempo, com seu pingar “inestancável”, passa a simbolizar precisamente todas as implicações, circunstâncias, fatos e nuances que o desenrolar de seu “decurso” e “discurso” imprimem irremediavelmente

sobre os objetos. O musgo, por sua vez, aproveitando-se das fraturas do tempo sobre as coisas e os seres (nesse caso, sobre os canhões), simboliza o próprio declínio e a decadência, de maneira que traduz a invasão e o apoderamento da fragilidade sobre aquilo que figurava como estável e forte.

Em *Forte de Orange, Itamaracá* (como numa infinidade de outros poemas presentes em sua obra), JCMN engendra um texto sem qualquer afetação subjetiva explícita, sem nenhuma poetização girando em torno de supostos estados interiores. Como percebido, em nenhum momento o poema apresenta qualquer referência direta a algo subjetivo e sentimental, nem à presença explícita de qualquer sujeito lírico. Ao longo dos versos, ele circula em torno da imagem do canhão de ferro, do musgo e da ideia do tempo.

A voz que fala no poema gira em torno de materialidades exteriores, isso é evidente. Mas agora, buscando desvendar uma dimensão propriamente subjetiva e lírica do poeta, pode-se perguntar à voz que fala no poema o que ela pretende transmitir em relação à possível presença de um eu lírico enviesado, o qual discretamente pulsa à sombra desse tecido poético feito de concretudes.

Dessa forma, uma vez sabendo que o poema evoca simbolicamente a ideia de decadência, este mesmo símbolo pode ser investido e pensado em relação à presença do sujeito lírico que repousa no poema. Assim, toda ideia de declínio e ruína, evocada no poema, pode simbolicamente referir-se à interioridade do sujeito lírico ali subentendido. Ao invés da descrição direta de um estado de espírito do eu lírico, o poeta toma tais imagens exteriores e as investe de um poder simbólico que abarca e reflete o estado interior do sujeito lírico do poema, o qual, pelo estilo mesmo do poeta, mantém-se voluntariamente oculto.

O que mais impressiona é o seguinte: a depender do modo de abordagem interpretativa do poema, o que serve de ocultação ao eu lírico pode servir, ao mesmo tempo, como meio de revelação do mesmo. À primeira vista, esta camuflagem feita de exterioridades parece negar em absoluto a própria possibilidade da presença de um eu lírico; entretanto, numa análise mais apurada, percebe-se que essa mesma camuflagem, de concretudes e objetividades, serve propriamente como forma de revelação da subjetividade e da interioridade de um sujeito lírico implícito: é o que revela, de modo reservado e até hermético, a própria natureza e os traços específicos de um eu lírico não-manifesto. O que parecia ser a negação de qualquer manifestação lírica, quando avaliado desde outra perspectiva de análise (a saber, a via simbólica), torna-se a própria forma de afirmação dessa manifestação lírica *sui generis*.

À vista disso, a imagem do canhão de ferro (que assoma como a figura central no poema, representando algo com reconhecido poder e importância) sugere simbolicamente a própria entidade do eu lírico, visto que o indivíduo ou o sujeito sempre ocupam uma posição central e relevante em relação ao mundo. Contudo, a imagem do canhão de ferro, embora tenha atributos de força e solidez, na configuração deste poema está condenado irremediavelmente à ruína: o tempo subjugará o seu metal e, em decorrência da inevitável degradação, será carcomido pela ferrugem, sendo tomado pelo musgo.

Com tal configuração imagética exterior, a voz lírica do poema sugere a presença de um sujeito lírico decadente, em pleno estado de decadência interior, um ser frustrado que sofre paulatinamente de um abatimento interior progressivo, o qual afeta consideravelmente suas estruturas interiores (sejam elas psíquicas, emocionais, sentimentais, etc.), as quais sugeriam ser firmes e inabaláveis. E o pior, o eu lírico do poema se manifesta de modo ainda mais agudo quando se constata que ele já prevê ou antevê a sua própria

ruína futura, que, no poema, ganha contornos de um destino fixo e irremediável. Ainda, o eu lírico apresenta-se como um ser sem qualquer força de reação contra tal força negativa que atua sobre ele, a qual o corrói interiormente, condenando-o ao declínio final e fatal.

A fim de sustentar tais afirmações em relação à essa presença subjetiva, direciona-se agora a análise à concretude do poema, de forma a apontar os elementos que sugerem a presença desse eu lírico dissimulado e enviesado, aspecto assinalado pelo crítico Silviano Santiago em seu ensaio “As incertezas do sim” (1982), bem como constatar qual a significação simbólica evocada e transmitida ao leitor.

Como o canhão de ferro significa simbolicamente a presença do eu lírico no interior do poema, num primeiro momento o canhão de ferro representa a supremacia que o sujeito lírico ‘parece’ possuir ao longo da vida:

inroído, o metal canhão
parece eterno, absoluto.

Logo em seguida, entretanto, essa superioridade do eu lírico é confrontada. O poema apresenta esse ataque sorrateiro do tempo sobre ele, que irremediavelmente sofrerá as consequências, independente da força que supõe possuir:

Porém o pingar do tempo,
pontual, penetra tudo;
se seu pulso não se sente,
bate sempre, e pontiagudo,
e a guerrilha vegetal
no seu infiltrar-se mudo,
conta com o tempo, suas gotas
contra o ferro inútil, viúvo.

As convicções desse eu lírico, por mais fortes que se constituam, acabam por serem postas em xeque,

levadas a cabo e destruídas ao longo do tempo. As convicções que alimentam e constituem a força interior dele acabam por renderem-se ao “discurso” do tempo, que se revela bem mais pujante e impetuoso:

E um dia os canhões de ferro,
seu tesão vão, dedos duros,
se renderão ante o tempo
e seu discurso, ou decurso:

Por fim, o golpe final sobre este ser representa-se simbolicamente pelo pingar do tempo, o qual abrirá fendas no metal de ferro do canhão, que precisamente representam as fraturas interiores desse eu lírico. Assim, o ferro, representando o elemento sólido e estável do eu lírico, será tomado pelo musgo, que simboliza a própria decadência consumada e selada, o golpe derradeiro que será imprimido sobre ele, constituindo-se a própria antevisão de sua ruína:

ele fará, com seu pingo
inestancável e surdo,
que se abracem, se penetrem,
se possuam, ferro e musgo.

Não obstante, a ideia de decadência é ampla, podendo ser aplicada a várias coisas e seres no tempo e no espaço. Muito embora o poeta sempre se afaste da “autoexpressão direta” (PEIXOTO, 1983, p. 42), a leitura simbólica - essencialmente uma leitura indireta - direciona este poema a um sentido que pode ser atribuído ao sujeito, ao indivíduo. Assim, a configuração imagética, concreta e situada numa paisagem da realidade exterior, torna-se o “exemplo máximo daquilo que, sendo nitidamente exterior ativa o interior” (PEIXOTO, 1983, p. 52).

Dessa maneira, com essa ativação interior do sujeito lírico, de modo amplificado, o poema pode significar simbolicamente a decadência de um pensamento,

comportamento, atitude, posicionamento, princípio, convicção, crença ou ideia, as quais eram consideradas fortes e inabaláveis como o canhão de ferro, o objeto simbólico central que foi analisado aqui.

Depois de todas essas considerações interpretativas, ainda resta a possibilidade da participação do leitor (que também atua no texto e na construção de sentido), que pode atribuir um sentido particular ao poema. Assim, ele pode pensar e nominar, de modo subjetivo, qual é o objeto de decadência sugerido e evocado simbolicamente no poema, o qual às vezes se aplica a ele próprio, a algo decadente que lhe fora pertinente, tocante e pessoal, e que aparentemente parecia (ou era) estável e consistente, mas que, no “decurso” do tempo, sofreu um ataque sorrateiro, o levando à decadência e ao abatimento contínuos no interior de seu ser.

Considerações finais

Não obstante a aversão cabralina à presença do eu lírico explícito no poema, ele sempre está ali, subentendido, orientando as escolhas temáticas e imagísticas, se voltando a isto ou aquilo. Na sua poesia, “mesmo quando o eu desaparece, não se elimina a subjetividade [...] que persiste como a parte submergida, menos evidente, do eixo eu-objeto” (PEIXOTO, 1983, p. 12).

A subjetividade, por sua vez, liga-se à noção de lirismo. Quanto a este, uma vez posto o perfil objetivo, seco e sem melosidade do poeta, os teóricos são um tanto controversos nas afirmações: uns falam em “ruptura com o lirismo” ou em “antilira”; outros, de “um lirismo de tensões” ou de uma “nova dimensão do discurso lírico” (PEIXOTO, 1983, p. 13). Esse último é o que precisamente se afere a ele aqui.

Como analisado no poema, essa “nova dimensão do discurso lírico” de JCMN remete ao humano e ao subjetivo, porém, sempre por meio das coisas concretas que o rodeiam, que, descritas com nitidez em seus fenômenos e aparências, adquirem um crescente valor simbólico. Notam-se não os objetos fechados neles mesmos - nas suas realidades frias e insignificantes -, mas sim “o poder simbólico dos objetos e sua capacidade de atrair e de revelar as tendências da subjetividade” (PEIXOTO, 1983, p. 52).

Mediante o símbolo, JCMN alcança um patamar de manifestação lírica singular na literatura brasileira, tratando de temas subjetivos, intimistas e humanos de modo indireto e implícito. Se a objetividade e o realismo marcam seu estilo peculiar de fazer poesia, sem ser individualista e intimista, engenhosa e discretamente JCMN usou do símbolo para, de algum modo, sê-lo.

A partir da análise aqui feita, verificou-se claramente que pela via simbólica de interpretação soam notas subjetivas autênticas. Também, esse eu lírico singular repercute no leitor de maneira muito distinta do que comumente é entendido como lirismo na poesia brasileira. Por isso, conclui-se que JCMN é o inaugurador de uma “nova dimensão do discurso lírico”, aquele que chega por via indireta, camuflada pela roupagem das coisas e objetos do mundo, que, de maneira concreta e objetiva, evocam elementos de ordem abstrata e subjetiva.

Ainda, dito de outra forma, JCMN, com seu projeto poético, erigiu uma antilira monumental à poesia brasileira, uma ruptura clara com o lirismo, entretanto, sem deixar de ser um lírico paradoxal, lírico às avessas, lírico de um novo lirismo.

A análise que foi feita aqui, de apenas um poema, antes de concluir qualquer coisa, serve como porta que se abre a outras possibilidades de leituras, constituindo-se apenas como um recorte na grandiosidade da obra do

poeta. Embasado nessa análise, acredita-se que esse trabalho possa servir de orientação a uma nova proposta de leitura da obra de JCMN, a saber, uma leitura que busque revelar a dimensão simbólica que, por sua vez, remete à presença de um sujeito lírico oculto na sua poesia, a qual é marcada, estilística e conceitualmente, pela negação dessa mesma presença.

A “elisão do eu contribui para a intensidade da atenção concentrada no exterior, que só se refere à interioridade de quem observa, sente, ou ama, de forma indireta” (PEIXOTO, 1983, p. 150-1). Essa postura do poeta recifense sinaliza para uma manifestação lírica singular, aquela de que trata Michel Collot (2004) em seu sugestivo ensaio *O sujeito lírico fora de si*. Já que JCMN sempre manifesta a subjetividade indiretamente, pois não havia de ser doutra forma, encontrou-se, por via simbólica e linguagem indireta, a presença subterrânea do humanismo singular desse nosso grande “poeta sem alma”.

Para encerramos por aqui, nada melhor que as próprias palavras de João Cabral por ele mesmo (2007, p. XXIII-XXXVIII), que sintetizam perfeitamente essa noção:

Nunca fiz poesia confessional, me contemplando, olhando para meu umbigo. Sempre falei das coisas, do mundo exterior. Eu me pergunto: por que escolhi tal coisa e não outra? Existe, aí, a minha presença. Indireta, mas existe.

Referências bibliográficas

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: http://www.uel.br/edutora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf. Acessado em: 15 dez. 2017.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BORBA, Francisco S. *Dicionário Unesp de português contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Essai sur l'imagination des forces. Paris: José Corti, 1948.

CASTELO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de Termos Literários*, (verbetes "símbolo" de autoria SILVA, Maria Luísa Portocarrero F. da), 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6240/simbolo>. Acessado em: 10 dez. 2017.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: *Terceira Margem* – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, UFRJ, nº 11, 2004.

DECADÊNCIA. In: *Michaelis Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=o&f=o&t=o&palavra=Decadência>. Acessado em: 10 dez. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

_____. *Dicionário Aurélio ilustrado*. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. Serial. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LIX-LXIV.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. *Da função moderna da poesia*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 736-738.

_____. *Poesia e composição: A inspiração e o trabalho de arte*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p.703-717.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

OLIVEIRA, Fábio Donizeti de. *Análise de textos didáticos: três estudos*. Dissertação (Mestrado em Matemática) - Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2008.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo, sonho, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral – Do fonema ao livro. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. XIII-XXI.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Tratado de Simbólica*. 2. ed. São Paulo: Editora Logos, 1959.

SANTIAGO, Silviano. As incertezas do sim. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

desejo e culpa

na poesia inaugural de Vinicius de Moraes

Lust and guilt in the Vinicius de Moraes' early poetry

Natasha Juliana Mascarenhas Pereira*

Resumo

Neste trabalho, buscamos analisar a primeira poesia de Vinicius de Moraes. Debruçamo-nos, sobretudo, nos dois primeiros livros – *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935) –, a fim de investigar um traço marcante de sua poesia erótica no período: a questão da culpa cristã. Após a delimitação de traços comuns à sua poesia inaugural em termos formais e temáticos, selecionamos alguns poemas que exemplificam tais aspectos, sobretudo no que se refere à dualidade entre desejo e culpa, bem como à relação entre o sagrado e o profano. Por fim, dedicamos especial atenção a um poema em que Vinicius desenvolve, por meio de uma alegoria, o conflito em questão, reconhecendo a inutilidade de se tentar negar a própria natureza. Para as

* Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: natashajmp@gmail.com.

Artigo recebido em 21/02/2018 e aceito para publicação em 19/06/2018.

análises, confrontamos os poemas com textos bíblicos e os correlacionamos com ideias da psicanálise freudiana e de filósofos como Nietzsche, Marcuse e Maffesoli.

Palavras-chave

Poesia modernista; Vinicius de Moraes; Erotismo; Desejo; Culpa cristã

Abstract

This paper aims to analyze Vinicius de Moraes' early poetry. We focus on his first two books – *O caminho para a distância* (1933, *The Road to Distance*) and *Forma e exegese* (1935, *Form and Exegesis*) – in order to investigate a striking feature of his erotic poetry in this period: the catholic guilt. After delimitating common traits to his inaugural poetry concerning formal and thematic terms, we selected some poems that exemplify these aspects, especially regarding the duality between sex guilt and desire, as well as the sacred–profane dichotomy. Finally, we devote special attention to a poem in which Moraes develops, through an allegory, this conflict, recognizing the pointlessness of trying to deny his own nature. For the analysis, we confront the poems with biblical texts and correlate them with ideas from Freudian psychoanalysis and from philosophers such as Nietzsche, Marcuse and Maffesoli.

Keywords

Modern poetry; Vinicius de Moraes; Eroticism; Lust; Catholic guilt

Duas faces de um poeta

A contribuição de Vinicius de Moraes para as letras brasileiras é inegável. Além da abordagem de temas políticos e sociais em grande parte da sua obra, destaca-se,

particularmente, por sua extensa produção lírica de temática amorosa, sobretudo no que se refere ao amor sensual, erótico. Vinicius fez de sua vida poesia (assim como da poesia, vida) e, tão intensamente quanto a viveu – foram nove casamentos –, retratou o amor e a paixão em seus textos. Não sem razão, Carlos Drummond de Andrade, certa vez, dissera que o poetinha – epíteto, como se sabe, dado a este autor carioca – foi “o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão”. Acrescentou ainda que fora “o único de nós que teve vida de poeta”, confessando: “eu queria ter sido Vinicius de Moraes” (CASTELLO, 2013, p. 11-15).

Conforme afirma Otávio Melo Alvarenga (1956 apud PALLOTINI, 2004, p. 138), a temática amorosa será o cerne da poesia de Vinicius. Há, contudo, uma espécie de transformação na abordagem desse tema em sua poesia. Nos primeiros livros, predomina uma atmosfera romântica em que o encontro carnal e o desejo refletem intenso sentimento de culpa, e o amor é frequentemente fruto de sofrimento.

A partir, porém, de *Novos poemas*, quarto livro do autor, publicado pela primeira vez em 1938, a culpa e a religiosidade dos primeiros livros dão lugar a um erotismo mais carnal, intenso, bem como a uma descrição mais livre do amor, com a utilização, por vezes, de linguagem mais crua e direta, como no “Soneto de devoção” e na “Balada da Praia do Vidigal”.

Sobre esse aspecto, comentando o mesmo livro, Mário de Andrade, em ensaio de 1946, destaca ser a poesia de Vinicius dominada por uma poderosa sensualidade, que nem sempre se apresentaria de forma artística. O autor de *Pauliceia desvairada* critica a rudeza da linguagem do poetinha em alguns dos textos, mencionando a infelicidade, segundo ele, do emprego de termos que “ferem inutilmente” (ANDRADE, 2004, p. 85). Ele menciona, contudo, que, devido ao caráter irregular de *Novos poemas*, pode-se pressupor que o poeta estaria

atravessando um período de transição para uma poesia marcadamente pessoal (ANDRADE, 2004, p. 87).

Interessa-nos, então, debruçarmo-nos sobre essa transição na lírica de Vinicius de Moraes, entendendo de que maneira se revela essa dualidade entre carnalidade e culpa e como é possível vislumbrar indícios da mudança que o configuraria, posteriormente, como um dos grandes nomes da poesia brasileira de temática amorosa.

O desejo e a culpa

A transformação na poética erótica de Vinicius é comentada por José Castello em sua biografia sobre o autor. No capítulo intitulado “O escândalo da carne”, o jornalista afirma: “Com a entrada da mulher em cena, agora não mais como um ser ideal e inatingível, mas como um ser de carne, osso e coração, começa a nascer o grande poeta brasileiro do amor.” (CASTELLO, 2013, p. 99). Tal mudança coincide com a época em que Vinicius conhece sua primeira esposa, Tati. Não sem razão, o próprio poeta relembra essa fase, anos mais tarde, dizendo que foi salvo pela mulher. Percebe-se, então, uma modificação da poesia amorosa idealizada para uma poesia mais carnal e apaixonada.

Entretanto, os primeiros livros de Vinicius são marcados por um eu lírico que revela certa dualidade, um dilema entre os prazeres terrenos e um caminho de pureza. Esse aspecto é bastante compreensível, dado o fato de que o poeta cresceu sob forte influência da moral cristã, tendo estudado no Colégio Santo Inácio, de padres jesuítas, desde os onze anos de idade. Sobre esse traço característico, Kaio Carmona afirma que:

[...] o caráter místico e religioso é palpável nesta primeira obra e a presença dessa marca não ficou despercebida pela crítica, que passou a ler Vinicius como um autor de olhos

fixos no céu, ou melhor dizendo, no eterno, buscando um caminho, uma saída para o tormento que lhe causa a natureza humana. A terra, para o poeta, é tomada pelo sofrimento, e os homens, pela impureza. O canto viniciano se resume em uma “solidão contemplativa”. Sozinho no mundo, ele se lança em uma fuga rumo a Deus. Seduzido pelas alturas, o poeta afasta-se do humano e deseja o sublime, marcando um tom de mistério e solenidade nos versos de *O caminho para a distância*. (CARMONA, 2006, p. 28)

De acordo com Leitão (2014, p. 894), a conjunção carnal na primeira poesia viniciano, ao invés de ser prazerosa, é atormentadora. E, aludindo à concepção do corpo para o cristianismo, em que Jesus fora sacrificado em benefício da humanidade, a autora destaca que, para o eu poético em questão, “o grande sacrifício é a abstinência dos prazeres da carne, no intuito de conservar-se puro e imaculado”.

José Castello menciona, ainda, uma discussão travada entre Vinicius de Moraes e Octavio de Faria por meio de cartas. Comentando o poema “Revolta”, de *O caminho para a distância*, o prosador critica justamente esse traço da personalidade do poetinha, que alegaria almejar uma espiritualização do sexo somente por não conseguir lidar com as suas “crises de serpentinismo”:

Você se atira para ter prazer. Lambuza-se, suja-se, arrasta-se durante alguns dias como a tal serpente de “Revolta” – e vem, então, a reação, o “frenesi” do espírito que você humilhou e renegou, o horror da carne que, por menos que você o confesse, não pode deixar de sentir como qualquer criatura superior. (CASTELLO, 2013, p. 93)

Assertivo, Octavio de Faria ainda complementa: “Até sua poesia se ressentiu disso. [...] Sua grandeza futura,

não só poética, como grandeza de alma, me parece que depende essencialmente dessa vitória sobre seu egoísmo ou, muito melhor ainda, sobre o seu indiferentismo geral diante da vida.” (CASTELLO, 2013, p. 93).

O próprio poeta comenta essa dualidade no texto “Advertência”, que antecede os poemas de sua *Antologia poética* publicada em 1954. Segundo ele, é possível dividir sua poesia em duas partes, marcando dois períodos distintos. A primeira, transcendental e mística, é característica de sua fase cristã. A segunda abriria com o poema “O falso mendigo”, o primeiro escrito em clara oposição ao viés transcendental, sendo as *Cinco elegias* representativas de sua transição. É nesse texto introdutório também que destaca a angústia devido à formação cristã, o que nos faz refletir sobre como os impasses do poeta impactaram diretamente em sua obra:

Não obstante certas disparidades, facilmente verificáveis no índice, impôs-se o critério cronológico para uma impressão verídica do que foi a luta mantida pelo A. contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação. (MORAES, 2004, p. 364).

David Mourão Ferreira chama a atenção para o fato de que, diferentemente de outros poetas reconhecidamente católicos, como Murilo Mendes e Jorge de Lima, Vinicius de Moraes teria feito o caminho inverso ao abandonar a fé (ou ser por esta abandonado) para seguir o que seria seu destino, sendo tachado, portanto, de “desconvertido”. Apesar disso, menciona que ninguém seria capaz de abandonar completamente suas crenças mais primárias. Nesse sentido, entende que o conflito presente nos primeiros poemas se reflete, nos livros posteriores, em uma busca, no amor, de algo mais elevado, um “sentimento de missão”, que

revelariam uma consciência moral insatisfeita e, consequentemente, o desejo de satisfazê-la (FERREIRA, 2004, p. 101-103).

Por outro lado, no aspecto formal, é possível perceber uma mudança na poética de Vinicius de Moraes. Na primeira parte de sua obra, encontram-se versos largos e caudalosos, com tom frequentemente pessoal e marcado pela melancolia (COUTINHO, 2004, p. 190). Também sobre essa característica, Junqueira (2005, p. 254) menciona certa imaturidade no primeiro Vinicius, mas com marcante rigor formal que permanecerá em toda a sua poesia. Destaca, ainda, um tom austero e quase solene que o aproxima do estilo literário de Augusto Frederico Schmidt.

Já na segunda fase, verifica-se, então, a maturidade linguística da poesia de Vinicius de Moraes:

Seria talvez como se o autor houvesse esgotado todas as possibilidades polimétricas do versículo bíblico, que lhe era ainda todavia necessário nesse instante em que se lhe transmutavam os valores espirituais e estéticos. O tempo do sonho místico terminara, e “no entanto, era mais belo o tempo em que sonhavas...”. Aquele ideal metafísico do poeta que “busca ainda as viagens eternas da origem” e que “sonha ainda a música um dia ouvida em sua essência” esbarra de súbito na realidade da vida, e se transforma. O poeta cede lugar ao homem [...]. (JUNQUEIRA, 2005, p. 258-259)

Apesar de os versos caudalosos não desaparecerem por completo, há maior experimentação formal (como no soneto, no verso curto, no redondilho, no decassílabo e, até mesmo, nos versos alexandrinos) e um tom menos grave e sombrio, valorizando-se mais a realidade que o circunda (COUTINHO, 2004, p. 190).

O eu poético em conflito

São inúmeros os textos representativos dessa dualidade entre desejo e culpa na poesia de Vinicius de Moraes. Logo nas primeiras páginas de *O caminho para a distância*, o eu lírico reafirma, no poema intitulado “O único caminho”, o almejado caminho de Deus, o deslize que cometera e a expectativa de que se mantenham os seus objetivos espirituais de castidade:

[...]
No caos, no horror, no parado, eu vi o caminho
[que ninguém via
O caminho que só o homem de Deus
[pressente na treva.
Eu quis fugir da perdição dos outros caminhos
Mas eu cáí.
Eu não tinha como o homem de outrora a
[força da luta
Eu não matei quando devia matar
Eu cedi ao prazer e à luxúria da carne do mundo.
Eu vi que o caminho se ia afastando da
[minha vista
Se ia sumindo, ficando indeciso,
[desaparecendo.
Quis andar para a frente.
Mas o corpo cansado tombou ao beijo da
[última mulher que ficara.
Mas não.
Eu sei que a Verdade ainda habita minha alma
E a alma que é da Verdade é como a raiz que
[é da terra.
O caminho fugiu dos olhos do meu corpo
Mas não desapareceu dos olhos do meu
[espírito
Meu espírito sabe...
Ele sabe que longe da carne e do amor do
[mundo
Fica a longa vereda dos destinados do

[profeta.

[...]

(MORAES, 2004, p. 172)

No poema em questão, o eu lírico declara haver um caminho de Deus do qual se desvia e distancia ao ceder ao prazer e à luxúria da carne do mundo. Nesse sentido, ele destaca que seu espírito sabe que o caminho de Deus, dos destinados, é longe dos apelos mundanos, e que apesar de os olhos do seu corpo enxergarem o mundo, o espírito é capaz de reconhecer a Verdade.

Alain Corbin, em texto sobre a influência da religião no olhar sobre o corpo, recorda a sacralidade deste para o catolicismo, tendo em vista que Deus teria criado o ser humano à sua imagem. O corpo, além de receptáculo da alma, “também é um templo apto a receber o corpo de Cristo no Sacramento da Eucaristia”, o que “torna o ser humano partícipe da divindade” (CORBIN, 2012, p. 59-60). Isso justifica, portanto, a ideologia cristã de preservação da castidade e de repressão dos desejos, a fim de tentar esquivar-se das tentações e do pecado da luxúria, buscando acolher o Espírito Santo.

Nesse sentido, compreende-se a angústia do eu lírico de "O único caminho", que tenta, em vão, lutar contra os prazeres da carne. Ele, como homem de Deus, é capaz de enxergar o caminho divino em meio à escuridão do pecado, mas sucumbe. Entretanto, afirma que a Verdade ainda habita sua alma. A "Verdade", única, assim grafada no poema, com inicial maiúscula, remete à verdade divina de Jesus Cristo, como descrita no Evangelho de João: "Eu sou o caminho, e a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim." (João 14:6). Se Ele é a personificação da verdade, não existiria verdade fora d'Ele; por isso, o eu lírico afirma que, apesar de seu corpo afastar-se momentaneamente do caminho, seu espírito conhece "a longa vereda dos destinados do profeta" (MORAES, 2004, p. 172).

O mesmo teor permeia os poemas subsequentes. Nota-se que a abordagem da temática amorosa é uma constante nesses versos, que o poeta sente necessidade de expressar-se quanto aos desejos, mas que a culpa por desviar-se do caminho divino está sempre presente. A própria seleção vocabular é um indício disso. Em “Ânsia”, o beijo é *maldito*, as ânsias são *impuras* e o eu lírico sente *desespero*, *pavor*, *aniquilamento*. Em “A uma mulher”, o poeta refere-se ao *fardo* da carne; em “A grande voz”, à *miséria* e à *lama* da carne; em “Tarde”, à *tragédia* da carne desfeita. Do mesmo modo, já em *Forma e exegese*, o eu lírico de “O incriado” se sente mendigo ao ceder aos pecados da carne e afirma ser “o demônio do bem e o destinado do mal”. Em “Agonia”, diante do corpo da mulher, o eu lírico tenta ficar imóvel e rezar para livrar-se da atração que sente.

Analisemos mais detidamente o poema “Ânsia”, também do primeiro livro de Vinicius de Moraes.

Ânsia

Na treva que se fez em torno a mim
Eu vi a carne.
Eu senti a carne que me afogava o peito
E me trazia à boca o beijo maldito.

Eu gritei.

De horror eu gritei que a perdição me possuía
[a alma
E ninguém me atendeu.

Eu me debati em ânsias impuras
A treva ficou rubra em torno a mim
E eu caí!

As horas longas passaram.

O pavor da morte me possuiu.

No vazio interior ouvi gritos lúgubres
Mas a boca beijada não respondeu aos gritos.

Tudo quedou na prostração.

O movimento da treva cessou ante mim.

A carne fugiu
Desapareceu devagar, sombria, indistinta
Mas na boca ficou o beijo morto.

A carne desapareceu na treva

E eu senti que desaparecia na dor
Que eu tinha a dor em mim como tivera a
[carne

Na violência da posse.

Olhos que olharam a carne
Por que chorais?
Chorais talvez a carne que foi
Ou chorais a carne que jamais voltará?
Lábios que beijaram a carne
Por que tremeis?
Não vos bastou o afago de outros lábios
Tremeis pelo prazer que eles trouxeram
Ou tremeis no balbúcio da oração?
Carne que possui a carne
Onde o frio?
Lá fora a noite é quente e o vento é tépido
Gritam luxúria nesse vento
Onde o frio?

Pela noite quente eu caminhei...
Caminhei sem rumo, para o ruído longínquo
Que eu ouvia, do mar.
Caminhei talvez para a carne
Que vira fugir de mim.

No desespero das árvores paradas busquei

[consolação]

E no silêncio das folhas que caíam senti o ódio
Nos ruídos do mar ouvi o grito de revolta
E de pavor fugi.

Nada mais existe para mim
Só talvez tu, Senhor.
Mas eu sinto em mim o aniquilamento...

Dá-me apenas a aurora, Senhor
Já que eu não poderei jamais ver a luz do dia.

(MORAES, 2004, p. 174-176)

Chama a atenção, primeiramente, o título: ânsia é o mal-estar gástrico provocado por sensações de aborrecimento ou de ansiedade e angústia. Segundo o dicionário Houaiss, pode também estar associada aos “fenômenos mórbidos que antecedem a morte”. Dessa forma, já é possível, pelo título, prever qual será a abordagem dada ao tema – ceder aos instintos sexuais provoca extremo desconforto e condena a alma à morte.

Na primeira estrofe, mais uma vez, como em “O único caminho”, o eu lírico faz menção à treva em que se encontra após a conjunção carnal. Novamente, em vez de proporcionar prazer, a satisfação do desejo sexual lhe provoca sensação de afogamento, como se suprimisse, assim, tudo que sente em sua alma. O poeta, outra vez, faz a distinção entre corpo (associado ao desejo, à libido) e alma (associada a sentimentos mais nobres, à fé e à pureza). Por esse motivo, o eu lírico tenta, sem sucesso, pedir socorro, gritando que a perdição lhe possuía a alma.

Na sequência, afirma lutar contra os seus próprios desejos, dizendo que se debate em ânsias impuras. Entretanto, completamente envolto pelas trevas – agora rubras –, sucumbe, nesse momento, à carnalidade. Por dentro, sente-se tomado pela sensação de vazio e de melancolia.

Após o êxtase sexual, o eu lírico encontra-se solitário com suas angústias e relata que a carne, indistinta, desapareceu nas trevas. Resta-lhe, portanto, lidar, então, com o seu sofrimento de pecador e com as dúvidas que lhe acometem. Nesse momento, questiona a razão de seu próprio choro – que se deve, na verdade, à impossibilidade de estar novamente satisfazendo os desejos carnis. Questiona-se, também, pelo tremor dos lábios – se é resultado da lascívia ou das preces realizadas. Questiona-se, por fim, sobre o frio da noite – que já não existe; a noite é quente e, através dela, o eu lírico sai em busca da carne fugidia. No entanto, tudo à sua volta parece, então, revelar a reprovação contra o seu ato: há desespero nas árvores paradas; ódio no silêncio das folhas caídas; gritos de revolta nos ruídos do mar – e tudo isso o conduz, novamente, ao medo.

A referência à luz do dia em contraposição às trevas e à noite aparece algumas vezes na Bíblia, como sinônimo do que está no caminho de Deus em oposição ao que se associa ao pecado. É o caso do Evangelho de João: “Disse-lhes, pois, Jesus: A luz ainda está convosco por um pouco de tempo. Andai enquanto tendes luz, para que as trevas não vos apanhem; pois quem anda nas trevas não sabe para onde vai. Enquanto tendes luz, crede na luz, para que sejais filhos da luz. [...]” (João 12:35,36). O mesmo ocorre também na Epístola aos Romanos: “A noite é passada, e o dia é chegado. Rejeitemos, pois, as obras das trevas, e vistamo-nos das armas da luz. Andemos honestamente, como de dia; não em glotonarias, nem em bebedeiras, nem em desonestidades, nem em dissoluções, nem em contendas e inveja.” (Romanos 13:12,13). Compreende-se, então, o arrependimento do eu lírico ao fim do poema. Vendo-se aniquilado, suplica a Deus para que lhe permita, ao menos, ver a aurora – ou seja, a primeira claridade do dia, antes do nascer do sol –, já que se sente condenado pelos seus pecados e, portanto, não merecedor da luz plena do dia.

Do segundo livro de Vinicius, podemos destacar o poema “O cadafalso”, em que o eu lírico revela-se igualmente confuso entre os ímpetos carnis e suas questões morais.

O cadafalso

Eu caí de joelhos diante do amor transtornado
[do teu rosto
Estavas alta e imóvel — mas teus seios vieram
[sobre mim e me feriram os olhos
E trouxeram sangue ao ar onde a tempestade
[agonizava.
Subitamente cresci e me multipliquei ao peso
[de tanta carne
Cresci sentindo que a pureza escorria de mim
[como a chuva dos galhos
E me deixava parado, vazio para a
[contemplação da tua face.
Longe do mistério do teu amor, curvado, eu
[fiquei ante tuas partes intocadas
Cheio de desejo e inquietação, com uma
[enorme vontade de chorar no teu vestido.
Para desvendar as tuas formas nas minhas
[lágrimas
Agoniado abracei-te e ocultei o meu sopro
[quente no teu ventre
E logo te senti como um cepo e em torno a mim
[eram monges brancos em ofício de mortos
E também — quem chorou? — vozes como
[lamentações se repetindo.
No horror da treva cravou-se em meus olhos
[uma estranha máscara de dois gumes
E sobre o meu peito e sobre os meus braços,
[tenazes de fogo, e sob os meus
[pés piras ardendo.
Oh, tudo era martírio dentro daquelas vozes
[soluçando
Tudo era dor e escura angústia dentro da
[noite despertada!
“Me salvem — gritei — me salvem que não

[sou eu!” — e as ladainhas repetiam — me
[salvem que não sou eu!
E veio então uma mulher como uma visão
[sangrenta de revolta
Que com mão de gigante colheu o que de sexo
[havia em mim e o espremeu amargamente
E que separou a minha cabeça violentamente
[do meu corpo.

Nesse momento eu tive de partir e todos
[fugiam aterrados
Porque misteriosamente meu corpo
[transportava minha cabeça para o inferno...

(MORAES, 2004, p. 218-219)

O título, mais uma vez, é bastante expressivo, já anunciando a ideia de condenação, tendo em vista que o cadafalso era uma estrutura comumente utilizada em execuções públicas. Essa ideia é ratificada pelos versos ao fim do poema, em que a cabeça do eu lírico é transportada para o inferno.

Logo nos primeiros versos, já é possível perceber, pela seleção vocabular, a impressão que causa, no eu lírico, a visão da mulher nua: seus seios lhe feriram os olhos e trouxeram sangue, além de a carne representar um “peso”. A partir do quarto verso, inicia-se a transformação que faz com que o eu lírico sinta sua pureza esvaír-se. Diante da mulher, sente desejo misturado com inquietação, porque o instinto carnal é pecaminoso e ofende não apenas a sua inocência, mas também a dela, cujas partes estão intocadas.

Ao abraçar, agoniado, o ventre da mulher, em seu delírio, se vê cercado de monges e em meio a um ofício dos mortos – prática litúrgica em que os monges faziam a mediação entre os vivos e os mortos e celebravam os defuntos. Ceder ao pecado da carne conduz, então, o eu lírico a tudo de negativo que se possa imaginar – sofrimento, sangue,

trevas e até mesmo a morte. Nesse momento, envolto em chamas, enxerga sua própria dualidade, representada, no poema, pela imagem da máscara de dois gumes.

Numa última tentativa, o eu lírico, como no poema anterior, clama por salvação, tentando afirmar que aquele pecador, entre as chamas, não seria ele mesmo. É interessante perceber que, neste poema, não é o homem que, por fim, cede aos seus desejos, mas a mulher que, revoltada, o domina e lhe extrai o sexo, separando violentamente sua cabeça do corpo, ou seja, alegoricamente referindo-se ao afastamento da razão, fortemente influenciada pela moral cristã, do corpo, passional, pleno de desejos carnis. Não é sem razão que, nos últimos versos, afirma-se que é o corpo que transporta a cabeça para o caminho da perdição.

A “escura angústia” e a agonia descritas em “O cadafalso” podem ser vistas como traços do que a psicanálise definira como neurose. Do mesmo modo, podemos enxergar que o *delírio* – como definido por Freud em 1909 – que acomete o eu lírico de estar em meio a um ofício de mortos trata-se de uma confusão mental causada pelas ideias obsessivas que lhe afligem – no caso, referentes ao receio de se desviar dos preceitos cristãos ao ceder à luxúria (FREUD, 2013, p. 83).

Considerando, sobretudo, a questão da culpa cristã que permeia todos os poemas aqui analisados, vale lembrar que Freud conceituara a religião, em *O futuro de uma ilusão*, como uma neurose obsessiva universal, originada da relação com a figura do pai (FREUD, 2011, p. 67). Resumindo essa questão, Sérgio Nazar David afirma: “A religião é uma neurose obsessiva universal porque vem em substituição à renúncia ao impulso sexual. A neurose é uma religião individual porque se arma sob o peso dos deveres, sempre imperativos, sempre categóricos” (DAVID, 2003, p. 37). A obsessão neurótica, *grosso modo*, trata-se de uma patologia em que o sujeito é tomado por pensamentos e impulsos

repetitivos, sendo comumente assediado por um sentimento de culpa. Pode-se pensar, dessa maneira, que o eu lírico de todos os poemas até então analisados aproxima-se de um comportamento neurótico.

Uma parábola sobre o pecado da carne

De todo esse conjunto dos primeiros livros, selecionamos um poema que se destaca por explorar o impasse em questão, a relação entre o profano e o sagrado na poesia viniciano. Representativo da transição na lírica de Vinicius de Moraes, o poema “A última parábola”, de *Forma e exegese*, mostra, sobretudo, o sentimento de culpa atrelado à carnalidade, revelando, por fim, a aceitação da realidade terrena.

Como em uma parábola bíblica, Vinicius de Moraes desenvolve, no referido poema, de 1935, uma narrativa em versos fortemente carregada de uma simbologia cristã, em que se discorre sobre a moral, o pecado, o sentimento de culpa e a busca por redenção.

A última parábola

No céu um dia eu vi — quando? — era na tarde roxa
As nuvens brancas e ligeiras do levante
[contarem a história estranha e desconhecida
De um cordeiro de luz que pastava no poente
[distante num grande espaço aberto.
A visão clara e imóvel fascinava os meus olhos...
Mas eis que um lobo feroz sobe de trás de
[uma montanha longínqua
E avança sobre o animal sagrado que apavorado
[se adelgaça em mulher nua
E escraviza o lobo que já agora é um enforcado
[que balança lentamente ao vento.
A mulher nua baila para um chefe árabe mas
[este corta-lhe a cabeça com uma espada
E atira-a sobre o colo de Jesus entre os
[pequenos.



Eu vejo o olhar de piedade sobre a triste
 [oferenda mas nesse momento saem da
 [cabeça chifres que lhe ferem o rosto
 E eis que é a cabeça de Satã cujo corpo são os
 [pequeninos
 E que ergue um braço apontando a Jesus uma
 [luta de cavalos enfurecidos
 Eu sigo o drama e vejo saírem de todos os lados
 [mulheres e homens
 Que eram como faunos e sereias e outros que
 [eram como centauros
 Se misturarem numa impossível confusão de
 [braços e de pernas
 E se unirem depois num grande gigante
 [descomposto e ébrio de garras abertas.
 O outro braço de Satã se ergue e sustém a
 [queda de uma criança
 Que se despenhou do seio da mãe e que se
 [fragmenta na sua mão alçada
 Eu olho apavorado a luxúria de todo o céu cheio
 [de corpos enlaçados
 E que vai desaparecer na noite mais próxima
 Mas eis que Jesus abre os braços e se agiganta
 [numa cruz que se abaixa lentamente
 E que absorve todos os seres imobilizados no
 [frio da noite.
 Eu chorei e caminhei para a grande cruz
 [pousada no céu
 Mas a escuridão veio e — ai de mim! — a
 [primeira estrela fecundou os meus olhos de
 [poesia terrena!...

(MORAES, 2004, p. 222-223)

Os primeiros versos apresentam um cenário onírico de nuvens brancas numa tarde roxa que antecipam a narrativa alegórica a ser desenvolvida. Como primeiro personagem, um cordeiro de luz pastando tranquilamente num cenário aberto. Vale lembrar que, nas parábolas bíblicas, é muito comum a figura do

cordeiro ou da ovelha como representantes sagrados da pureza e da inocência – como na da ovelha perdida (Lucas 15:1-7), na das ovelhas e das cabras (Mateus 25: 31-46) ou na do bom pastor (João 10:11-18). Na sequência, o eu lírico afirma que essa visão fascinava seus olhos, de modo que entendemos que a pureza e a inocência lhe eram agradáveis. Eis que de trás da montanha surge um lobo, figura essa que, por sua vez, está normalmente atrelada a algo que representa uma ameaça – daí a expressão “lobo em pele de cordeiro” (Mateus 10:16).

De repente, o lobo avança sobre o cordeiro e este se transforma em uma mulher nua. Aparece, nesse momento, a primeira dualidade: o elemento de pureza se transmuta num símbolo do desejo que, por sua vez, escraviza e enforca o lobo, a anterior ameaça ao sagrado. É interessante também refletir sobre a parábola do lobo em pele de cordeiro. No caso, pode-se dizer que havia uma mulher em pele de cordeiro e esta foi capaz de superar até mesmo o feroz lobo, configurando-se como uma ameaça maior.

No trecho seguinte, a mulher nua baila para um chefe árabe, numa cena claramente erótica. Todavia, este não se deixa seduzir pelos encantos da mulher, cortando-lhe a cabeça com uma espada e atirando-a ao colo de Jesus entre os pequeninos. No contexto, o chefe árabe realiza uma espécie de castração simbólica do desejo, o que nos conduz a uma reflexão sob o viés da psicanálise.

Para Freud, as proibições morais e tradicionais a que obedecemos em muito se assemelham ao tabu primitivo, que define como algo “simultaneamente sagrado, acima do habitual, e perigoso, impuro, inquietante” (FREUD, 2012, p. 48). Do mesmo modo configurava-se a mulher nua do poema, como transmutação do cordeiro sagrado e como ameaça superior ao lobo. Ela é simbolicamente a representação do desejo, que deve ser temido. Por outro lado, analisando

a construção do conceito de superego em Freud, Nadja Laender afirma que a pulsão sexual recalçada ameaça constantemente a consciência especial, induzindo à ansiedade e resultando no inconsciente sentimento de culpa (LAENDER, 2005), o que justificaria o conflito ante o desejo sexual e a moral cristã internalizada.

Na Bíblia, os pequeninos tanto podem representar a pureza e a inocência das crianças como também os mais fracos e machucados pelas circunstâncias da vida, como as minorias. A lição cristã ensina que, havendo humildade, de todos eles é o Reino dos Céus. Isso explica que, diante do terror de uma cabeça arremessada, Jesus olhe com piedade. Enquanto o chefe árabe decepa, figurativamente, o erotismo e o desejo, Jesus se compadece dessa cena.

Da cabeça arremessada da mulher começam, então, a surgir chifres – revelando uma natureza diabólica –, e esta se junta aos pequeninos, que lhe compõem o corpo. Essa nova criatura que se forma estende um braço e aponta para Jesus uma luta de cavalos enfurecidos, talvez querendo mostrar-lhe que a natureza é impetuosa, selvagem. O eu lírico, como mero espectador, continua observando toda essa confusão e vê saírem de todos os lados homens e mulheres, como faunos, sereias e centauros, numa interação que se assemelha a uma orgia e culmina na formação de um gigante descomposto e ébrio de garras abertas – portanto, ameaçador, em posição de ataque. Nesse cenário, chama a atenção que todas as criaturas tenham parte humana, parte animal – a começar pelo próprio Satã com o corpo de pequeninos –, todas aludindo, de alguma forma, à sexualidade, à virilidade, à sensualidade, ao desejo e à selvageria. A composição heterogênea de todos esses personagens nos faz refletir, portanto, sobre a natureza dual de todos os seres. Aparentemente, Satã queria mostrar a Jesus que todo mundo é composto por um lado animal, pulsional, irrefreável, e também por um lado humano, mais racional, mais contido; todos os seres possuem, *grosso modo*, um lado “bom” e um lado “mau”.

Na sequência, o outro braço de Satã se ergue e tenta amparar a queda de uma criança do seio da mãe. Essa imagem nos remete à ideia do Complexo de Édipo, no sentido de que a criança apartada do seio da mãe se referiria à intervenção feita pelo pai. É nesse momento que o indivíduo passa a ter a percepção da culpa. E Satã, representando o elemento mundano, tenta sustentar a queda da criança, mas o choque causado pela repressão é inevitável. Como Freud afirma em *O Ego e o Id*,

quanto mais poderoso o complexo de Édipo e quanto mais rapidamente sucumbir à repressão (sob a influência da autoridade, do ensino religioso, da educação escolar e da leitura), mais severa será posteriormente a dominação do superego sobre o ego, sob a forma de consciência (*conscience*) ou, talvez, de um sentimento inconsciente de culpa. (FREUD, 1980, p. 49)

Nesse momento, o eu lírico diz observar apavorado a luxúria de todo o céu de corpos enlaçados. Mais uma vez, destaca-se a seleção vocabular, realçando a postura diante da carnalidade (“apavorado”). E, de repente, Jesus, novamente acolhedor, abre os braços e se agiganta numa cruz, absorvendo todos os seres imobilizados no frio da noite. O eu lírico chora e caminha em direção ao caminho da redenção. Como nos outros poemas, a visão da luxúria é tão assustadora que o eu lírico sofre e tenta lutar contra ela, ainda que, no caso deste poema, ele assuma uma postura meramente passiva, apenas de observador, diante dos acontecimentos libidinosos.

A imagem de Jesus crucificado é relevante para que se pense também sobre a questão da culpa. Nietzsche, no segundo discurso da *Genealogia da moral*, chama esse de “o golpe de gênio do *cristianismo*”. Sendo Deus o único capaz de redimir os pecados dos homens e com o próprio filho de Deus se sacrificando pela culpa dos homens, cria-se um eterno suplício. Como lidar com o sentimento de ter uma dívida com Deus? Nesse sentido, afirma:

[...] todo o Não que diz a si, à natureza, naturalidade, realidade do seu ser, ele o projeta fora de si como um Sim, como algo existente, corpóreo, real, como Deus verdugo, como Além, como eternidade, como tormento sem fim, como Inferno, como incomensurabilidade do castigo e da culpa. Há uma espécie de loucura da vontade, nessa crueldade psíquica, que é simplesmente sem igual: a *vontade* do homem de sentir-se culpado e desprezível, até ser impossível a expiação, sua *vontade* de crer-se castigado, sem que o castigo possa jamais equivaler à culpa [...]. (NIETZSCHE, 2012, p. 75)

No mesmo sentido, ampliando a leitura de Freud acerca da ideia de que o sentimento de culpa é fruto do crime primordial, Herbert Marcuse defende que a narrativa cristã desenvolve-se de maneira similar. Trata-se também do conflito entre gerações e de um triunfo sobre o pai:

A mensagem do Filho era a mensagem de libertação: a destruição da Lei (que é dominação) pelo Ágape (que é Eros). Isto ajustar-se-ia à imagem herética de Jesus como o Redentor na carne, o Messias que veio para salvar os homens na Terra. Depois, a subsequente transubstanciação do Messias, a deificação do Filho ao lado do Pai, seria a traição à sua mensagem pelos seus próprios discípulos – a negação da libertação na carne, a vingança sobre o redentor. Portanto, o cristianismo preferia o evangelho de Ágape-Eros, cedendo novamente à Lei; a soberania do pai seria restaurada e fortalecida. Em termos freudianos, o crime primordial poderia ter sido expiado, de acordo com a mensagem do Filho, numa ordem de paz e amor na Terra. Mas não foi; pelo contrário, foi suplantado por outro crime – o cometido contra o Filho. (MARCUSE, 1981, p. 77)

Dessa forma, o cristianismo reproduz um modelo de perpetuação do sofrimento e da repressão e consolida a ideia de que é preciso temer e sentir-se culpado. O que nos conduz de volta às inúmeras referências ao medo e à culpa presentes na primeira poesia de Vinicius de Moraes.

O desfecho do poema, contudo, sinaliza uma mudança no rumo de sua poesia. Enquanto o eu lírico tenta seguir o caminho de Deus, a escuridão vem e a primeira estrela fecunda seus olhos com a poesia terrena. É interessante destacar que a primeira estrela após o ocaso é Vésper, que é, na realidade, Vênus atingindo seu brilho máximo nesse horário. Naturalmente, podemos perceber a associação entre o planeta e a figura de Vênus, deusa romana do amor e da beleza. Nesse sentido, verificamos que é com a chegada da mulher que o eu lírico percebe-se incapaz de livrar-se do mundano, compreendendo que a dualidade está presente em todos os seres, que é preciso aceitar a inteireza do ser. Maffesoli afirma que “A morte, o diabo, o mal, o animal, passam então a ser parte integrante de um conjunto do qual não se pode arrancar um pedaço arbitrariamente, intelectualmente” (MAFFESOLI, 2004, p. 51). Essa é tendência contemporânea. É preciso compreender que, em todos os indivíduos, há uma face obscura até domesticável pela cultura, mas que permanece latente, nos desejos, nos medos (MAFFESOLI, 2004, p. 29).

Por esse motivo, talvez, esse poema se intitule “A última parábola”. Pela primeira vez, os olhos do eu lírico são capazes de enxergar além da culpa, além do medo, porque foram fecundados pela poesia terrena. Mas, uma vez fecundados, não podem mais deixar de enxergar a realidade como esta se constitui.

Considerações finais

A poesia inaugural de Vinicius de Moraes revela-se, portanto, bastante diferente da que se tornou, anos mais tarde, não apenas nos aspectos formais, como os versos mais extensos e rebuscados, mas também

quanto à temática, fortemente permeada pelo transcendentalismo e pela melancolia, pelo tom mais grave e pela forte influência da moral cristã.

Foi possível perceber, em vários poemas, que a temática amorosa e o desejo eram inevitavelmente abordados em seus primeiros versos. Todavia, o tratamento dado ao tema demonstrava certa vacilação e revelava um dilema diante da carnalidade e das convicções religiosas que foram apreendidas pelo poeta em sua formação escolar religiosa. Verificamos, assim, que os impasses do poeta na maneira de lidar com seus desejos refletiram-se em sua poesia, fazendo com que referências à nudez, ao desejo e à conjunção carnal fossem descritas como sujas, impuras e condenáveis, além de serem, frequentemente, associadas à morte. Dessa forma, percebemos um eu lírico neurótico que, por temer as consequências de seus pecados, entende que seus ímpetos carnavais devem ser negados.

Verificamos tais aspectos em alguns poemas, destacados dos primeiros dois livros, por meio da seleção vocabular e do desenvolvimento das ideias. Para ilustrar, contudo, a transição dessa poesia para a posteriormente composta por Vinicius, selecionamos um poema do segundo livro que, por meio de uma narrativa alegórica, explicita toda a questão da culpa e do temor atrelados à questão erótica, mas que revela uma reviravolta ao final. Em “A última parábola”, o eu lírico (cuja figura muitas vezes vai se confundir com a do poeta) é capaz de perceber, por fim, que a carnalidade é característica inerente ao indivíduo e que não precisa ser negada. Dessa forma, o poeta Vinicius de Moraes parece reconhecer que negar sua natureza não faz sentido e inicia, a partir dos livros subsequentes, uma forma diferenciada de explorar a temática amorosa.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Belo, forte, jovem. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização: Eucanaã Ferraz. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Disponível em: <<https://www.biblionline.com.br/>>. Acesso em: 28 jul. 2017.

CARMONA, Kaio. *Um lírico dos tempos: erotismo e participação social na poesia de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Scortecci, 2006.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão – uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CORBIN, Alain. A influência da religião. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). *História do corpo: da revolução à grande guerra*. Tradução de João Batista Kreuch e Jaime Clasen. 4. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: Era Modernista*. v. 5. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

DAVID, Sérgio Nazar. *Freud e a religião*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FERREIRA, David Mourão. O amor na poesia de V. de M. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização: Eucanaã Ferraz. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

FREUD, Sigmund. Observações sobre um caso de neurose obsessiva (“O homem dos ratos”, 1909). In: _____. *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*. v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *O futuro de uma ilusão*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão monousuário 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JUNQUEIRA, Ivan. Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética. In: _____. *Ensaios escolhidos: de poesia e poetas*. v. 1. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

LAENDER, Nadjá Ribeiro. A construção do conceito de superego em Freud. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 27, n. 52, set. 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952005000100009>. Acesso em: 26 jul. 2017.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. Poeta e eu-poético unidos pela “fatalidade” feminina: um estudo residual da obra de Vinicius de Moraes. In: CONGRESSO NACIONAL DE LITERATURA, 2., 2014, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Mídia, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/NZmDR2>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

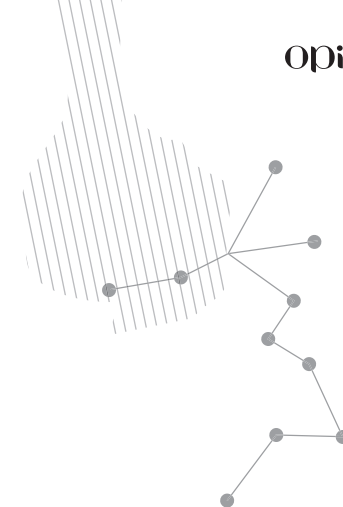
MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização: Eucanaã Ferraz. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PALLOTINI, Renata. Vinicius de Moraes: aproximação. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização: Eucanaã Ferraz. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

volúpia de ser pássaro: o canto resistência dos “poemas aos homens do nosso tempo”, de hilda hilst



Voluptuousness of being a bird: the chant-resistance of “Poemas aos homens do nosso tempo”, of Hilda Hilst

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão*

Resumo

O presente trabalho pretende explorar a resistência poética de Hilda Hilst, com base na leitura dos “Poemas aos homens do nosso tempo”, pertencentes à obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). O contexto de publicação remonta ao período da ditadura militar, marcado pela censura, a ausência de liberdade e a supressão dos direitos humanos. As obras de arte possuíam, sob a forma de um imperativo, o compromisso de posicionar-se diante dos acontecimentos concretos da realidade. Neste sentido, pretende-se refletir acerca das contribuições e das limitações da noção de engajamento proposta por Jean-Paul Sartre (1989). Como um ato fundamental de amor, o canto-resistência hilstiano manifesta-se no

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP). E-mail: andreajamilly@gmail.com.
Artigo recebido em 25/02/2018 e aceito para publicação em 01/07/2018.

esforço de restabelecer o élan fraterno entre os seres humanos e destes com a palavra poética. Os poemas da escritora conferem grandeza à arte, tendo em vista que cabe ao poeta o papel primordial de repensar criticamente o mundo.

Palavras-chave

Ditadura militar; Engajamento; Resistência poética; Hilda Hilst

Abstract

This paper intends to explore the poetic resistance of Hilda Hilst, based on the reading of the “Poemas aos homens do nosso tempo”, belonging to the work *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). The context of publication goes back to the period of the military dictatorship, marked by censorship, lack of freedom and the suppression of human rights. Works of art had, in the form of an imperative, the commitment to position themselves in the face of the concrete events of reality. In this sense, we intend to reflect on the contributions and limitations of the notion of engagement proposed by Jean-Paul Sartre (1989). As a fundamental act of love, the hilstian chant-resistance manifests itself in the effort to reestablish the fraternal élan among human beings and of these with the poetic word. The poems of the writer confer greatness on art, since the poet has the primary role of critically rethinking the world.

Keywords

Military dictatorship; Engagement; Poetic resistance; Hilda Hilst

*Se os meus personagens parecem
[demasiadamente poéticos
é porque acredito que só em situações extremas
é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE¹.*

1. Considerações iniciais

Este trabalho visa à interpretação da resistência poética presente na configuração literária de Hilda Hilst (1930-2004), a partir da leitura dos “Poemas aos homens do nosso tempo”, especialmente de três dos dezessete segmentos que os compõem, de maneira a oferecer um novo olhar sobre a poética da escritora. Em suas ponderações, a crítica privilegiou, sobretudo, o caráter erótico e carnal das suas composições, em detrimento de supostas inter-relações com os processos históricos. Os poemas em questão foram publicados na obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). O período de publicação já remete a uma época conturbada da realidade do país, a ditadura militar (1964-1985), marcada pela censura, o abuso do poder, a ausência da liberdade de expressão e o cerceamento dos direitos civis. À luz de um dever ou de uma missão social, os intelectuais em geral e, particularmente, os escritores assumem uma posição participante e combativa, bem como um compromisso consciente com a mudança, visto que a ação de se engajar perpassa a questão da responsabilidade.

A noção de engajamento, apresentada neste trabalho, apoia-se nos estudos de Benoît Denis (2002) e de Jean-Paul Sartre (1989). Engajar-se significa, em linhas gerais, tomar partido, empenhar-se, comprometer-se ativamente com uma determinada causa comum. Dentro da tradição literária, a literatura engajada incorporou inevitavelmente uma dimensão político-ideológica, de sorte que muitas vezes a arte figurou como campo de atuação, ou melhor, de militância. No

que tange a esta problemática, pretende-se discutir as contribuições e, ao mesmo tempo, as insuficiências e as contradições do engajamento proposto por Sartre, levando-se em conta especificamente as ideias formuladas por Theodor Adorno (2003), nas quais desenvolve os pertinentes imbricamentos entre a lírica e a sociedade.

Alcir Pécora (2003) reconhece a dificuldade em definir, em termos genéricos, este conjunto poético escrito por Hilda Hilst. Entretanto, o crítico sustenta que há na obra “uma veemência política de defender as alturas da sua condição contra a vulgaridade, a banalidade pessoal, social e também a banalidade política” (PÉCORA, 2003, p. 13). Nelly Novaes Coelho (1980) assinala que estes poemas da escritora paulista estendem o seu olhar para um viés político; sem, no entanto, marcar posicionamentos explicitamente partidários ou ideológicos. Como exercício profundo de amor – tal como já é sugerido no próprio título da obra –, a resistência hilstiana presente nos seus poemas encontra-se na confiança restituída à palavra poética e, por assim dizer, no diálogo efetivo do poeta com os “homens do nosso tempo”; convocando-os, sob a imagem de um “pássaro-palavra”, à liberdade, à compaixão e ao enlace fraterno.

2. Reflexões sobre a questão do engajamento

A noção de literatura engajada surge como um fenômeno historicamente datado. Em seu estudo sobre o tema, Benoît Denis (2002) destaca o engajamento a partir de duas acepções: uma associada à figura de Jean-Paul Sartre e à uma literatura efetivamente envolvida com as questões sócio-políticas em meio ao contexto posterior à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), bem como preocupada com a construção de uma sociedade mais igualitária, sob a perspectiva de uma *práxis* revolucionária nascida dos ideais da Revolução

Russa, em 1917; a outra ressalta uma possibilidade literária trans-histórica, uma vez que abarca a produção intelectual de diversos escritores que defendem valores universais, tais como a justiça, a igualdade e a liberdade.

No âmbito artístico, o engajamento esteve sempre relacionado a um determinado compromisso ou posicionamento diante dos acontecimentos concretos da realidade. Em outras palavras, diz respeito a uma arte participante na esfera sócio-política, exigindo uma consciência do artista ao criar. O que pode não raras vezes conduzir a um imediatismo infértil, na medida em que a literatura engajada na tentativa de aderir às demandas do tempo presente “está assim condenada a uma obsolescência rápida: a atualidade, o tempo que passa e o mundo que munda limitam de alguma forma a esperança de vida dessa literatura” (DENIS, 2002, p. 41). Além disso, há um imperativo dirigido aos escritores na forma de uma obrigação a fim de se posicionarem e de assumirem as suas obras como um ato consciente e voluntário perante as grandes questões sociais. O risco reside no emprego excessivamente ideológico e partidário do termo engajamento. É importante, portanto, que se reconheça a diferença entre o engajamento e a política, pois, apesar de que em algumas situações estejam totalmente entrelaçados, eles mantêm seus traços e domínios específicos.

O engajamento refere-se a um movimento de empenhar-se, de engajar-se em prol de uma causa que, no caso da arte, acontece por meio de suas estruturas e formas próprias de expressão. Por outro lado, o campo da política envolve, necessariamente, partidos e ideologias, que se transpostos para o campo da arte pode, algumas vezes, acarretar o seu empobrecimento, tornando-a panfletária e propagandista:

O engajamento na arte se dá de forma muito mais ampla e não-partidária, embora não se deva excluir a parte política do engajamento:

o autor pode mostrar suas idéias políticas em certas obras – e de certo modo todo o autor faz isso, já que por trás de toda palavra encontramos a metafísica do autor –, mas não deve deixar que sua obra se torne propaganda (SOUZA, 2008, p. 48).

É impossível discutir a problemática do engajamento sem mencionar o notório estudo realizado por Jean-Paul Sartre. Em sua famosa obra intitulada *Que é a literatura?* (1948), o filósofo e crítico literário francês assegura veementemente o engajamento do escritor em relação ao seu próprio contexto sócio-cultural, contrapondo-se à *La trahison des clercs* (1927), de Julien Benda, a quem Sartre se reporta diretamente em alguns trechos da sua obra. Para Benda, o papel primordial do intelectual (“clercs”) é o de cultivar os valores eternos e absolutos – como a Justiça, a Razão, a Verdade –, e o ato de se remeter à realidade concreta e material do homem traduz-se em um modo legítimo de traição e de ruptura o compromisso com a arte.

O engajamento o qual Sartre reivindica para os escritores se dá por meio da sua arma mais eficaz que é a palavra, configurando-se prioritariamente no domínio da prosa. Na poesia afirma que as palavras estão comprometidas mais com o seu significante, isto é, com a representação de uma imagem², a sonoridade e a extensão do que com a expressão de um significado e, por conseguinte, suspende a representação da realidade concreta do mundo, anulando-a. Dessa forma, o poeta não se utiliza da linguagem como um instrumento de comunicação, que proporciona a veiculação de uma determinada mensagem e a concretização da ação engajada: “O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso [...] Não sabendo servir-se da palavra como *signo* de um aspecto do mundo, vê nela de um desses aspectos” (SARTRE, 1989, p. 14, grifo do autor).

A prosa, por sua vez, assume a palavra enquanto signo, ou seja, como designação ou indicador de um objeto, aludindo a algo exterior a ela. As palavras, então, apresentam-se de um modo desinteressado e não contemplativo, de modo que a prosa é investida de um valor essencialmente utilitário e pragmático, cuja finalidade principal é a de comunicar uma determinada ideia ou mensagem:

O escritor é um *falador*; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. [...]

A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria significante: vale dizer, as palavras não são, de início objetos, mas designações de objetos. Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam a si próprias, mas sim se indicam corretamente determinada coisa do mundo ou determinada noção (SARTRE, 1989, p. 18, grifo do autor).

Além disso, a prosa possui a importante faculdade de exercer uma influência sobre o outro, de agir sobre o seu leitor, a partir do que Sartre denominou de “ação por desvendamento”. No ato de escrever ou de nomear, o prosador propõe-se a desvendar a natureza das coisas, a reapropriar-se da totalidade do ser e a operar uma significativa transformação no mundo e em si mesmo:

Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros; *para* mudá-la; atinjo-a em pleno coração, transpasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir (SARTRE, 1989, p. 20, grifo do autor).

A tarefa do escritor é a de engajar-se plenamente na redefinição do mundo e de si próprio, por meio da palavra enquanto ação efetiva, que comunica, transforma e, principalmente, desvenda: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1989, p. 20). O escritor é o homem que decidiu agir por desvendamento sob o desígnio de promover uma mudança. Ele está irremediavelmente envolvido com as questões de seu tempo e, a partir da sua experiência existencial concreta e a sua aguda sensibilidade, possibilita em sua obra a manifestação da totalidade do homem em sua realização no mundo, conduzindo aquele que lê à reflexão e à tomada de consciência diante da sua realidade, sem poder simplesmente ignorar ou isentar-se da sua responsabilidade:

Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação (SARTRE, 1989, p. 61-62).

O escritor cumpre o papel de mediador, daquele que fomenta o diálogo entre o mundo e o leitor por meio do seu engajamento no campo literário, que se relaciona, antes de tudo, ao ato de estar “embarcado”³, de estar comprometido integralmente com a situação humana, o que exige um posicionamento crítico por parte do artista. De acordo com Thana Mara de Souza (2008, p. 51),

É nesse sentido de se comprometer consigo e com o mundo, de se responsabilizar pelas escolhas, de reconhecer que cada ato significa uma imersão no mundo, que devemos entender o engajamento sartreano. O

engajamento está presente em cada ato, em cada palavra dita, em cada silêncio: e a prosa está engajada por mostrar a responsabilidade de todos, por fazer com que os leitores não possam mais fingir que ignoram o que fazem.

Sendo assim, o compromisso do escritor está na própria escolha de escrever, impulsionando o desvendamento do mundo e do homem com a finalidade de que o seu leitor assuma conscientemente a sua responsabilidade para com a humanidade, em consonância com a “função do escritor [que] é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SOUZA, 2008, p. 21). O comprometimento firma-se no momento em que o leitor corresponde ao apelo da obra de arte na plena vigência do processo crítico e reflexivo da leitura. Com base nas palavras de Sartre (1989, p. 39),

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem.

O ato criador pressupõe a existência da leitura, como seu “correlativo dialético”, porquanto toda obra é essencialmente apelo, dirigindo-se ao homem a fim de que possa realizá-la em seu descortínio silencioso, cumpri-la em sua mais vasta plenitude. A obra de arte, para além de um mero objeto material, somente existe se houver, em contrapartida, a coparticipação do leitor para consagrá-la enquanto experiência de recriação dos significados e do próprio percurso da existência humana.

A leitura constitui-se como um “pacto de generosidade” entre o autor e o leitor, no qual se estabelece uma relação de reciprocidade na construção de sentidos: cada um exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Relação de gratuidade, também, já que a leitura consiste em uma atividade voluntária de entrega, de doação e de libertação concreta: a liberdade do autor apela para a liberdade do leitor.

Sartre é contundente ao sinalizar a impossibilidade do engajamento no âmbito da poesia. Contudo, é mister problematizar os limites do pensamento sartreano e notar que, por outro lado, o poema pode ser um espaço fecundo de encontro: do homem com a realidade e também consigo mesmo. A construção dos poemas jamais se resume esquematicamente à mera antinomia tradicional entre significante e significado ou, em outros termos, entre forma e conteúdo, como sugere o viés teórico do filósofo francês. O esplendor da linguagem poética habita o terreno da revelação e do despertar de realidades. O alcance inaugural da palavra concentra-se na criação de imagens poderosas, as quais reconciliam em uma unidade os contrários em estado de tensão e desvelam o ser humano em sua dimensão seja histórica, seja existencial. Com sua genuína verve literária, Octavio Paz (1982, p. 132-133), evidenciando a potência profundamente presentificadora da imagem, discorre sobre tal aspecto presente no poema: “Recria, revive nossa experiência do real. Não vale a pena assinalar que essas ressurreições não são apenas as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota. O poema faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”. Dito de uma outra maneira, a realidade poética não somente abarca como também intervém sobre a “experiência cotidiana” do homem em sua faceta sócio-histórica; ademais, simultaneamente, chega até a intimidade mais “obscura e remota” do homem, iluminando-a em seus mais vivazes contrastes e fraturas.

No contexto após a Segunda Guerra Mundial, Theodor Adorno, em seu texto “Crítica cultural e sociedade” (1949), pontua que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrió até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). Adorno refere-se à impossibilidade de produção de uma literatura após o evento traumático do Holocausto – cujo dano irreparável tangencia a ordem do indizível –, porém, guardadas as devidas proporções, a colocação do autor pode ser exemplar para meditar a respeito das correspondências existentes entre a ação de escrever e os fenômenos sociais de natureza violenta. Em rigor, o pensador alemão pretende antes manifestar a necessidade de se repensar as formas de se inscrever no mundo pela via poética, a qual precisa participar do exercício de resistência e instaurar a crise com agudeza, de modo a superar o embotamento dos sentidos. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 72), “tal sentença ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico – isto é, a necessidade da cultura enquanto instância negativa e utópica, contra sua degradação a máquina de entretenimento e de esquecimento”.

Em “Palestra sobre lírica e sociedade” (1957), Adorno desconstrói o estado de “desconfiança” geral para defender uma aproximação entre as composições líricas e o social, especialmente no modo como se interpenetram. A sua única ressalva é a de que a “referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66). O procedimento objetivo encontrar o elemento “social” plasmado na própria imanência textual do poema lírico. Em contraposição a uma premissa tradicional, o autor faz questão de salientar que a lírica não se restringe às impressões subjetivas ou pessoais de um indivíduo – no caso de um autor –, mas funda-se em um princípio de universalidade. Ou seja, quanto mais mergulha no

individual mais é capaz de captar o universal humano e de exprimir, por meio do que chamou de “voz dos homens”, uma inquietação de cunho social. Tomando a sociedade em toda a sua complexidade contraditória e conflituosa, a expressão lírica

implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis (ADORNO, 2003, p. 69).

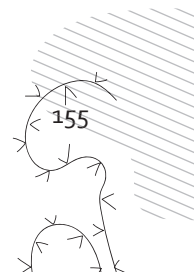
Originalmente, a resistência realiza-se como um princípio ético, cuja força pungente se estabelece mediante uma extrema tensão social e o inconformismo diante dos antivalores. Tendo em vista a emblemática relação entre poesia e resistência, Alfredo Bosi reconhece as potencialidades criativas que a escrita resistente pode adquirir sob a forma de um poema por “conter em si a *sua verdade*, a *sua moral*; e sobretudo, o seu modo, figural e expressivo, de revelar a mentira da ideologia, a tampa do preconceito, as tentações do estereótipo” (BOSI, 2008, p. 131, grifo do autor). Neste sentido, o poético configura-se como uma possibilidade de resistir, de protestar, de desvendar os mecanismos de dominação, de recordar e de vencer o esquecimento ao preservar a memória do que não deve ser jamais ignorado e o incommunicável pelo acontecimento da palavra. Pois, “nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma *situação social limitada e limitante*, na direção de uma situação social digna do homem” (ADORNO, 2003, p. 73, grifo do autor). Sob esta perspectiva, a poesia pode se opor à hostilidade e à desumanização, bem como corroborar com a abertura para o questionamento e a emergência

de um comprometimento ético-político. Mais do que isso, como será verificado adiante na interpretação dos seus poemas, a resistência poética de Hilda Hilst torna-se fundamentalmente um ato de amor.

3. No voo do “pássaro-palavra”: o canto-resistência de Hilda Hilst

Hilda Hilst é largamente conhecida pela sua extensa e densa produção poética, assim como pela sua intensa produção no teatro e na prosa de ficção. Anatol Rosenfeld (1970) enfatiza o nível de excelência com que a escritora empregou, em seu exercício criativo, três diferentes gêneros: a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa. Entre os anos de 1967 e 1969, a escritora escreveu oito peças de teatro. São elas: *A empresa* ou inicialmente chamada de *A possessa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *O verdugo* (1969) e *A morte do patriarca* (1969). A sua passagem pela criação teatral foi deveras relevante para aprimorar a sua própria concepção do fazer literário enquanto uma constante manutenção do diálogo com o outro. Ela concebia a dramaturgia como um espaço profícuo de interlocução política e foco de resistência em meio aos problemas sociais de um Estado de exceção instalado em uma época intransigente da história nacional e que, por essa razão – de acordo com as próprias palavras de Hilda Hilst em uma entrevista ⁴ –, demandava “comunicar de uma forma urgente e terrível”.

Anos mais tarde, a autora publica *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) e proporciona uma tonalidade ainda mais complexa à sua dicção poética. A obra compõe-se, pelo próprio ano de sua publicação, em um momento de cruzamento entre diferentes gêneros, uma vez que, conforme aponta Pécora (2003, p. 12), “é o primeiro livro de poesia posterior ao jorro



dramático e ao início já maduro dos livros de prosa – e isto afetou seus versos”. Ao todo são sete conjuntos poéticos pertencentes à obra, de matizes variados, os quais perfazem desde a recriação da tradição portuguesa das cantigas de amigo, como se observa em “Dez chamamentos ao amigo”, até o erotismo mais exacerbado de matriz mitológica, presente em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. É curioso notar, no movimento de conformação poética da obra, o modo pelo qual os seus poemas de caráter político-social se deixam contagiar pelo tom de seus poemas amorosos; sem que haja, por conseguinte, uma decisiva ruptura entre eles.

“Poemas aos homens do nosso tempo”, os últimos do volume, são divididos em dezessete segmentos, indicados por números romanos. Como já anuncia o seu título, este poema dirige o seu apelo diretamente aos seus leitores e, em outra dimensão, consolida a importância do ofício do poeta em tempos de esmagador cerceamento e de embrutecimento, cuja arma não poderia ser outra senão o verbo passional dos homens – o amor. Nelly Novaes Coelho (1980, p. 320) destaca que, em “Poemas aos homens do nosso tempo”, a “palavra de Hilda Hilst se amplia: da intencionalidade ético/existencial se abre para a política”. O contexto no qual estes poemas foram publicados por si só já remonta ao período sombrio do golpe militar de 1964, marcado pelos órgãos estatais de censura, a ausência de liberdade de expressão e a supressão dos direitos humanos e cívicos. O ataque à democracia e a coerção exercida sobre a coletividade exigiam por parte do homem um posicionamento concreto diante dessa situação. O espírito geral da época era o de que artista precisava engajar-se ativamente nos problemas sócio-políticos, opor uma forte resistência perante os poderosos aparelhos ideológicos do Estado ditatorial. As obras de arte, logo, deveriam possuir o compromisso ideológico de manifestar esse posicionamento e de

refletir criticamente acerca da realidade opressora que consumia o país inteiro.

O segmento “I” do poema, como uma espécie de abertura, dispõe as linhas mestras do seu canto poético que serão retomadas e desenvolvidas ao longo dos demais. É dedicado ao escritor russo e ganhador do Nobel em 1970, Alexander Isayevich Solzhenitsyn (1918-2008). Por sua postura crítica em relação ao regime de Stalin, ele acabou sendo condenado aos campos de trabalhos forçados – realidade a qual denunciou em algumas de suas obras – e o ano de 1974 marca o seu exílio da União Soviética que se estenderia por vinte anos. Segue abaixo o poema na íntegra:

I

homenagem a Alexander Solzhenitsyn

Senhoras e senhores, olhai-nos.
Repensamos a tarefa de pensar o mundo.
E quando a noite vem
Vem a contrafação dos nossos rostos
Rosto perigoso, rosto-pensamento
Sobre os vossos atos.

A muitos os poetas lembrariam
Que o homem não é para ser engolido
Por vossas gargantas mentirosas.
E sempre um ou dois dos vossos engolidos
Deixarão suas heranças, suas memórias

A IDÉIA, meus senhores

E essa é mais brilhosa
Do que o brilho fugaz de vossas botas.
Cantando amor, os poetas na noite
Repensam a tarefa de pensar o mundo.
E podeis crer que há muito mais vigor

No lirismo aparente
No amante Fazedor da palavra
Do que na mão que esmaga.

A IDÉIA é ambiciosa e santa.
E o amor dos poetas pelos homens
É mais vasto
Do que a voracidade que vos move.
E mais forte há de ser
Quanto mais parco

Aos vossos olhos possa parecer.

(HILST, 1980, p. 109).

Ao longo do poema, a imagem da “noite” configura-se como a metáfora de um tempo nefasto de opressão, de violência brutal, de desamparo humano, de ambição desenfreada, de “contrafacções”, de “gargantas mentirosas”, de um poder hostil e agressivo, o qual “engole” e, por extensão, subjuga os homens. Neste contexto, eis então o papel primordial que cabe aos poetas: “Repensamos a tarefa de pensar o mundo”. Tal como está incutido na assertiva incorrigível de Michel Foucault (1999, p. 91), “lá onde há poder há resistência”. O poeta resiste e “se ergue contra tudo quanto se tem lançado contra a Palavra livre da Poesia, – a que tem a ‘tarefa de pensar o mundo’ e de não pactuar nunca com qualquer Poder arbitrário que aprisione ou esmague a liberdade de pensar, falar e agir de todos” (COELHO, 1980, p. 321). Para cumprir tal tarefa, o vocativo “senhoras e senhores”, presente no primeiro verso, remete-se diretamente aos leitores, os quais são convocados, sob o “pacto de generosidade” de que fala Sartre, a “olhar” e a aderir à “IDÉIA”, ou melhor, à causa do poeta. Contrapondo-se ao estado de noite geral e ao “escuro grito dos homens”⁵, a ideia manifestada no espetáculo da “Palavra livre da Poesia” reluz muito mais “do que o brilho fugaz de vossas botas”, em alusão metonímica aos militares. Em outros segmentos do poema, a figura autoritária dos “dirigentes

do mundo”, a saber, dos líderes que detêm o poder pode ser encontrada metaforicamente na imagem feroz e destrutiva dos “lobos”, como também na do “homem político”, dos “reis”, dos “ministros”.

O poeta não é apenas aquele que intervém socialmente no mundo ao provocar o pensamento crítico sobre as contradições da realidade, mas é, antes de mais nada, um “Homem-amor”, aquele que é o “amante Fazedor da palavra”. Mais do que simplesmente um conceito abstrato, a “ideia” associa-se concretamente à vigência do sentimento amoroso. Dito de outro modo, a “ideia” torna-se por excelência um exercício de amor, de comunhão entre o poeta e os homens: “Cantando o amor, os poetas na noite/ Repensam a tarefa de pensar o mundo”. Por ser “ambiciosa e santa”, a “ideia” reveste-se de um ideal absoluto, capaz de propagar mais “vigor” e potência do que a “mão que esmaga”, de ser mais “vasto/ Do que a voracidade que vos move”. A resistência não está no uso da força física, pelo contrário a “aparente fragilidade da palavra poética (ou da Idéia que nela vive) é muito mais forte e resistente do que o Poder organizado que contra ela se levante” (COELHO, 1980, p. 321). Em suma, encontra-se nas sutilezas de um “lirismo aparente” que opera a abertura para fazer pensar e, sobretudo, fazer sentir. O amor.

O segmento “VI”, por sua vez, apresenta a experiência do poeta em meio a um período conturbado de profunda miséria e inquietude. Nesta perspectiva, o poeta surge como aquele que, ao “viver” visceralmente a realidade à sua volta, desvenda aos “homens do nosso tempo” as mentiras forjadas e a cobiça sanguinária dos representantes do poder:

Tudo vive em mim. Tudo se entranha
Na minha tumultuada vida. E porisso
Não te enganas, homem, meu irmão,
Quando dizes na noite, que só a mim me vejo.
Vendo-me a mim, a ti. E a esses que passam

Nas manhãs, carregados de medo, de pobreza,
O olhar aguado, todos eles em mim,
Porque o poeta é irmão do escondido das gentes
Descobre além da aparência, é antes de tudo
LIVRE, e porisso conhece. Quando o poeta fala
Fala do seu quarto, não fala do palanque,

Não está no comício, não deseja riqueza
Não barganha, sabe que o ouro é sangue
Tem os olhos no espírito do homem
No possível infinito. Sabe de cada um
A própria fome. E porque é assim, eu te peço:
Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta
O homem está vivo.

(HILST, 1980, p. 113).

Na sua “tumultuada vida”, o poeta experiencia em sua própria carne o “sentimento do mundo”⁶. Não obstante a visão solitária que pode muitas vezes recair sobre ele, em seu ser coexiste o outro: “Vendo-me a mim, a ti”. Ele dirige-se, em tom de diálogo, aos outros homens, “carregados de medo, de pobreza”, com o “olhar aguado” e atormentado, como seu “irmão”, seu semelhante. Nesta condição de irmandade, há a partilha íntima das suas aspirações, das suas esperanças e soberanamente da “própria fome” de existir. O poeta habita os abismos e os extremos, conhece radicalmente o “possível infinito” da condição humana, por isso é o “irmão do escondido das gentes”. Por ser “LIVRE” dos preconceitos e de todas as amarras sociais, ele denuncia a “voracidade” dos dispositivos de coerção e de manipulação das massas, “descobre além da aparência” e exige a lucidez para tempos de rara sabedoria e compaixão. Se é lucidez, se é conhecimento, a palavra poética é, afinal, libertação.

A sua autonomia estende-se igualmente às ideologias políticas, desvinculando-se das aproximações com as bandeiras do fascismo ou do socialismo. O engajamento do poeta não é o partidário, muito menos o panfletário.

Não está presente em “palanques” ou em “comícios”. O seu falar poético parte do aparente isolamento do seu “quarto” para alcançar os domínios do mundo. Nelly Novaes Coelho chama a atenção para o fato de que, sintomaticamente no contexto das décadas de 60 e 70, há uma “nova confiança do escritor (poeta, ficcionista, dramaturgo, crítico) no valor da sua escrita, como elemento decisivo no processo de transformação que o nosso tempo está sofrendo” (COELHO, 1980, p. 321, grifo do autor). O “valor da sua escrita” repousa na possibilidade de se desabrochar em novas esperanças e vozes. A partir dessa “confiança” renovada, mais uma vez uma exortação é lançada aos sentidos do leitor – “Escuta-me. Olha-me” – a fim de que ele também possa participar desse “processo de transformação”, entregue-se à luta comum e comprometa-se com os rumos do país.

Luisa Destri (2010), em seu estudo sobre a obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* em diálogo com a tradição lírica amorosa, oferece significativas contribuições a respeito do engajamento hilstiano e de suas interfaces. Ela percebe uma “coerência”, ou mesmo uma “progressão”, na forma pela qual os poemas amorosos se encaminham para os poemas politicamente engajados. Tal como já identifica, nos versos do poema “Prelúdios – intensos para os desmemoriados do amor”, o anúncio de uma “ronda escurecida” que assombra a “garganta do mundo” (HILST, 1980, p. 88). Ou, nos versos de “Árias pequenas. Para bandolim”, que, “com suas imagens de morte e desesperança, amplificará a oposição existente entre amante e amado, intensificando, consequentemente, a força que separa a poeta do mundo” (DESTRI, 2010, p. 107). Em “Ária única, turbulenta”, o canto surge em plena “turbulência” com base em um mundo “feito de loucura” (HILST, 1980, p. 105). Buscando encontrar entre os poemas uma unidade no seu projeto literário, a crítica observa um movimento de “radicalização”, o qual culminará na elaboração dos “Poemas aos homens do nosso tempo”.

Há, de fato, conforme assinala Luisa Destri, um diálogo entre diferentes planos: a relação entre o amante e o amado transmuta-se na tensão entre o poeta e a realidade ao seu redor. Textualmente, é possível verificar o trânsito do particular para o geral a partir da construção de estruturas análogas entre os inícios do poema “Dez chamamentos ao amigo”: “Se te pareço noturna e imperfeita/ Olha-me de novo. Porque esta noite/Olhei-me a mim, como se tu me olhasses” (HILST, 1980, p. 48) e do primeiro segmento dos “Poemas aos homens do nosso tempo”, já citado anteriormente: “Senhoras e senhores, olhai-nos”. Nas palavras de Luisa Destri (2010, p. 111), “o imperativo é, portanto, rigorosamente o mesmo, mas agora todos, e não apenas o amado, devem olhar, e para todos os poetas, não mais para esta amante somente”. Em síntese, a poética de Hilda Hilst assume esta nova demanda ou responsabilidade para com “todos”; assimilando-a, de acordo com a proposição de Adorno, na própria fatura do texto. Para isso, utiliza de alguns recursos poéticos, tais como: a gravidade eloquente das imagens e o emprego enfático da letra maiúscula. Sob este aspecto, a estudiosa aproxima a produção da escritora da poesia revolucionária de Vladímir Maiakóvski, escritor dissidente da União Soviética à semelhança do poeta homenageado no primeiro segmento. Principalmente, em relação à plasticidade inovadora da linguagem, à disposição dos versos e à potência da imagem, bem como ao raro equilíbrio entre a poesia participante e a lírica amorosa alcançado pelos dois. No poema “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas” (1926), o escritor russo revela a sua preocupação com o papel do poeta na sociedade e a força das “palavras/ [que] põem em luta/ milhões de corações/ por milhares de anos” (MAIAKÓVSKI, 2003, p. 118).

Ao transpor a temática simplesmente amorosa, “Poemas aos homens do nosso tempo” adentram em “questões que perpassam toda a obra de Hilda Hilst e ainda reafirmando o valor da poeta e da poesia diante

de um mundo que, banalizado, insiste em ignorá-las” (DESTRI, 2010, p. 110). Diante da “noite” que ameaça arrebatá-lo, o homem, a Poesia, em toda a sua magnitude, torna-se promessa de vida: “Enquanto vive um poeta/O homem está vivo”. A palavra poética significa eminentemente resistir ante as ruínas, tecer laços fraternos, despertar para a vida, como é possível vislumbrar na seguinte estrofe do segmento “VIII”:

Mortos? O mundo.
Mas podes acordá-lo
Sortilégio de vida
Na palavra escrita.

(HILST, 1980, p. 115).

O segmento “X” pode ser considerado uma verdadeira ode à Poesia – personificada na imagem livre e voluptuosa de um “pássaro” –, a todo o seu “sortilégio de vida” e o seu poder fecundo e luminoso perante as forças esmagadoras que tentam dizimá-la:

X

Amada vida:
Que essa garra de ferro
Imensa
Que apunhala a palavra
Se afaste
Da boca dos poetas.
PÁSSARO-PALAVRA
LIVRE
VOLÚPIA DE SER ASA
NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro
Imensa
Que me dilacera

Desapareça

Do ensolarado roteiro
Do poeta.
PÁSSARO-PALAVRA
LIVRE
VOLÚPIA DE SER ASA
NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro
Calcinada

Se desfaça
Diante da luz
Intensa da palavra.

PALAVRA-LIVRE
Volúpia de ser pássaro

Amada vertiginosa.

Asa.

(HILST, 1980, p. 117).

O canto clama à “amada vida” para que resguarde a liberdade de expressão e propulsione a palavra poética, proferida pela “boca dos poetas”, a combater o jugo obscuro da repressão, da ignorância e, principalmente, da censura, representada pelo elemento lancinante de uma “garra de ferro”, a qual, subjugada, “se desfaça diante da luz/ Intensa da palavra”. Para abater tal instrumento “calcinado” e que “dilacera”, é preciso que o poeta faça da sua “ferida” aberta e profunda a raiz da sua resistência, à luz de um vigor animalesco, como é possível depreender também dos seguintes versos do segmento “VII”:

Abre a tua boca, ulula
Pede à chuva
Ruge
Como se tivesses no peito

Uma enorme ferida
Escancara a tua boca
Regouga: A ALMA. A ALMA DE VOLTA.

(HILST, 1980, p. 114).

A carnalidade animal que pulsa no próprio homem, como núcleo de sua ancestralidade, permite ao homem recobrar a sua dignidade, a sua “alma de volta”. Neste sentido, o adejar vertiginoso do “pássaro-palavra” remete à liberdade, à transgressão das limitações e ao desvendamento essencial da realidade pela via poética – a “palavra-livre”. Com efeito, é necessário deixar-se tomar pela “volúpia de ser pássaro” que incita a potência criativa de Eros, como a semente que fecunda o grande corpo da poesia e, ao mesmo tempo, o “ensolarado roteiro do poeta”. Sob o símbolo do sol, a poesia contrapõe-se com a sua força irremediável de lucidez à escuridão da “noite”, aludida no segmento “I”. No que concerne ao erotismo, Nelly Novaes Coelho salienta que, a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, este aspecto ganha contornos preponderantes na obra de Hilda Hilst, manifestando-se na “experiência de comunhão plena *eu-outro* que, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da *totalidade*” (COELHO, 1999, p. 74, grifo do autor).

Na peça já citada *O novo sistema*, existe a alusão a uma sociedade distópica – em diálogo com romances da envergadura de *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, de 1932, e de 1984, de George Orwell, de 1949 –, dominada pelo paradigma racional e autossuficiente da ciência. Nesta conjuntura de autoritarismo, aqueles que com coragem decidem resistir contra a desumanização instalada pelas leis do “Novo Sistema”, aqueles que oferecem o seu próprio corpo em sacrifício pelo seu direito à liberdade se transvestem, como “anjos” terrenos, de asas “genuínas, de pássaros mesmo”, durante o “percurso-procissão”, em direção ao “lugar da morte” (HILST, 2008, p. 339-340). Todavia, na concepção das

“velhas” que confeccionavam as asas com plumas, esses “pássaros” humanos ascendiam à imensidão dos céus em retribuição ao seu feito heroico. Pécora (2008, p. 9) constata que a simbologia de suas peças é basicamente reconhecível na ideia de um “ser com asas” sobre o qual se atribui a predisposição de ser alguém “inconformado, criativo e incomum, que paga o preço de tê-las em meio a gente que simplesmente anda no chão batido, ecoando estupidamente o anódino institucional”.

No primeiro segmento que inicia o poema “Amavisse”, pertencente à obra homônima de Hilda Hilst, publicada em 1989, há igualmente a referência a um pássaro, ou melhor, ao “Pássaro-Poesia”, que, sob o movimento de sobrepor-se aos cerceamentos, sobrevoa livremente “o Amanhã, a luz, o impossível”. Este canto atravessa as fronteiras e atinge os avessos não somente da criação como da própria existência do ser humano:

Só canto a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem

(HILST, 2004, p. 42).

A rosa do povo, de Carlos Drummond de Andrade, é um dos mais contundentes exemplos de uma poética da resistência. Publicada em 1945, a obra inscreve-se em um “tempo de homens partidos”, sob os acontecimentos relacionados à Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, ao contexto ditatorial do Estado Novo (1937-1945), de Getúlio Vargas. No célebre poema “A flor e a náusea”, o gesto de criação surge como o brotar de uma flor “ainda desbotada/ [que] ilude a polícia, rompe o asfalto” (ANDRADE, 1997, p. 16). Se no poema de Hilda Hilst a imagem do voo de um pássaro sugere o movimento de transgredir e de entregar-se à liberdade mais plena; no do poeta mineiro, o elemento da *rosa*, que “rompe o asfalto”, evoca a redenção poética, pois,

“apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução” (CANDIDO, 1970, p. 105). Em suas criações literárias, ambos os poetas devolvem a poesia ao seu direito ao grito, à sua vocação de comunicar, à sua possibilidade de instaurar um novo amanhã e, acima de tudo, à sua condição original, restituindo-a de sua natureza revolucionária em prol da transformação do mundo a ser protagonizada pelos “homens do nosso tempo” ou, na chave drummondiana, o “povo”.

A força do seu canto-resistência é capaz de revoltar-se e de romper com o estado geral de falência dos valores e de instrumentalização das relações estabelecidas entre os homens. A resistência hilstiana, compreendida como o exercício profundo de amor, imbuí-se do esforço de restabelecer o élan fraterno – ou mesmo erótico – dos seres humanos entre si e destes com a “palavra-livre” do poeta. Para lembrar os versos de Renata Pallottini que figuram a epígrafe da obra: “Deliberei amar. [...] Irmão, um dia/ aprenderemos a entender a entranha./ E nunca mais seremos diferentes” (HILST, 1980, p. 46). O itinerário da “paixão” – presente no título da obra em estudo – em direção à totalidade conduz não apenas os amantes, mas os homens ao momento de “pasma” diante do “outro”, mas também do que, não sendo mais “diferente”, revela-se “um” – o ser em cada humanidade:

O amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos lança no pasmo por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E só nesse corpo que não é o nosso e nessa vida irremediavelmente alheia que podemos ser nós mesmos. E não há outro, e não há dois. O instante da alienação mais completa é o da plena reconquista de nosso ser. Também aqui tudo se faz presente e vemos o outro lado, o

obscuro e o escondido, da existência. De novo o ser abre suas entranhas (PAZ, 1982, p. 162-163).

O amor vige no movimento solidário de abertura para um espaço de intenso confronto entre o “alheio” e o “nós mesmos” e de partilha de uma unidade irrestrita e indivisível. O instante de entrega dos amantes é, nas palavras do escritor mexicano, também o da “alienação mais completa”, da renúncia ao “eu”, do abandono recíproco das disposições subjetivas, do mergulho no “obscuro e [n]o escondido, da existência”, a fim de que se opere a “plena reconquista de nosso ser”, a realidade primordial e absoluta. De certo modo, assemelha-se ao posicionamento de Georges Bataille a respeito da experiência erótica quando compreende que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 1987, p. 121). Transpondo esta discussão para o campo da atividade poética, o verdadeiro ímpeto poético-revolucionário dos poemas de Hilda Hilst está em “repensar a tarefa de pensar o mundo” – o que jamais se reduz a localismos de quaisquer espécies – e, sobretudo, em reapropriar-se da amplitude da “amada vida”, do princípio ontológico que irmana amorosamente os homens em uma unidade. Afinal, de acordo com Tzvetan Todorov (2012, p. 24), a literatura de um modo geral “permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano”.

4. Considerações finais

Os versos estrépitos de “Poemas aos homens do nosso tempo”, de Hilda Hilst, conferem grandeza à arte, na medida em que, sob a tarefa primordial de repensar o mundo, resistem poeticamente a um mundo inscrito sob a insígnia da violência, da submissão e da cobiça. Com base na impetuosidade autêntica e visceral de suas imagens, o seu poema é um “urgente e terrível” protesto contra toda forma de espoliação, quer no plano do convívio social, quer no plano da criação poética.

O que demonstra cabalmente os limites da abordagem crítica difundida por Sartre. Na obra da escritora paulista, a dimensão da resistência não se concentra na eloquência afetada dos grandes discursos ou nos traços pragmáticos de um engajamento pedagógico, mas vige originariamente na vastidão do amor cantado pelos poetas. Na experiência amorosa, o homem aspira à totalidade original perdida. Esta pode ser recuperada, entre outras maneiras, pela via poética. Arrebatados pelo clarão da palavra lúcida durante o ardor da leitura – a qual não deixa de ser uma forma de comunhão –, os leitores são convidados a renunciar à apatia e à errância e, em contrapartida, a tomar consciência de sua realidade por meio do apelo ao seu corpo, a saber, da sua capacidade de ver, de escutar, de tocar, de sentir.

Em meio à condição de precariedade do ser humano e à sua inesgotável demanda por sentido, a arte precisa tornar o impasse presente do “nosso tempo” a força propulsora para o seu gesto de criação a fim de manter constantemente um espírito ético de resistência, de reflexão crítica, de solidariedade, de inconformismo e de vigilância contra a rigidez e a tirania dos mecanismos arbitrários do poder. O poeta já não é apenas um único indivíduo imbuído de ideais nobres, mas que encarna a “voz dos homens”, nos termos de Adorno. Em suma, o canto-resistência de Hilda Hilst consegue ser tão intenso quanto as punhaladas que são desferidas por mãos autoritárias, uma vez que se deixa consumir pela flama resplandecente do sol que se ergue sobre o porvir e se abandona em plenitude à volúpia alada de ser livre, conjugando fraternalmente o homem e a palavra.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Palestra sobre lírica em sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. *Poesia: 1959-1979*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980.
- _____. Da poesia. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DESTRI, Luisa de Aguiar. *De tua sábia ausência*: A poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- HILST, Hilda. *Poesia: 1959-1979*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980.
- _____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. Organizado por Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.
- LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Maiakóvski*. Tradução de Boris Shnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003. p. 11-13.
- _____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008. p. 7-19.
- ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada: espolho crítico e consciência infeliz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012, p. 24.

Notas

1 Nota introdutória de Hilda Hilst (2008, p. 234) à sua peça teatral *As aves da noite*, publicada no ano de 1968, reconhecido como o período de maior recrutamento da ditadura militar devido à severa implementação do Ato Institucional nº 5. Na esfera mundial irromperam diversos movimentos revolucionários contrários aos seus respectivos governos despóticos. Em relação à peça, o texto dramático traz para a cena o contexto dos campos de concentração de Auschwitz, em 1941, especificamente a imagem de uma “cela da fome”, em que entre alguns de seus prisioneiros estão o padre católico franciscano Maximilian Kolbe e um poeta.

2 Em *O Imaginário* (1940), o filósofo francês considera que a imagem remete a um objeto ausente, isto é, põe seu objeto como nada, como irrealidade, em contraposição à percepção que se refere a um objeto concreto: “A percepção, por exemplo, coloca seu objeto como existente. A imagem contém, do mesmo modo, um ato de crença ou um ato posicional” (SARTRE, 1996, p. 26). Este ato apresenta quatro maneiras de realização, que, segundo Luiz Costa Lima (1969, p. 15), “têm em comum colocar seu objeto não-presente. Daí Sartre concluir que a ‘conscience imageante’ pressupõe e efetua a ‘aniquilação’ (néantisation) da realidade”. Dessa forma, por romper a relação com o mundo, a poesia entendida

enquanto imagem não pode ser considerada como um veículo legítimo do engajamento.

3 Essa expressão, citada por Sartre (1989, p. 61), refere-se a uma frase do pensador francês Blaise Pascal, que diz o seguinte: “Nós embarcamos”.

4 Entrevista intitulada “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”, fornecida a Regina Helena e publicada em 1969 no *Correio Popular*. O texto pode ser encontrado na íntegra no livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013, p. 25), organizado por Cristiano Diniz.

5 Versos pertencentes ao segmento III (HILST, 1980, p.

6 Referência ao poema “Sentimento do mundo”, da obra homônima, de 1940, do poeta Carlos Drummond de Andrade.

a experiência do presente em corola, de claudia roquette-pinto

The experience of the present in Claudia Roquette-Pinto's *Corola*

Vinícius de Oliveira Prado*

Resumo

Este trabalho tem por finalidade apresentar uma interpretação da obra poética *Corola* de Claudia Roquette-Pinto, a partir da análise de alguns de seus poemas, sobretudo "Sob o fermento do sol". Trata-se de pensar como a experiência do presente vem na esteira de uma vivência de choque cotidiana, capaz de aflorar nos aspectos mais sensíveis da interioridade. Para tanto, será necessário refletir, a partir da repetição do trauma, como se dá a mobilização dos referentes em prol da construção de um real que se encontra defasado. Neste sentido, a poesia de Claudia aparece como um movimento de interiorização capaz de expor seu entorno, desnudar o exterior e, por isso mesmo, denunciá-lo. Esta experiência encontra ressonância

* Possui bacharelado e licenciatura em Filosofia pela Universidade de São Paulo. É bacharel do curso de Letras (Francês e Português) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela mesma universidade sob orientação do Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto, onde desenvolve pesquisa sobre poesia e filosofia na área de Estética. E-mail: viniciusdeoliveiraprado@gmail.com. Artigo recebido em 06/01/2018 e aceito para publicação em 11/06/2018.

numa concepção de temporalidade, a do presente, que buscamos construir nesta análise interpretativa.

Palavras-chave

Tempo; Presente; Trauma; Experiência; Poesia

Abstract

This article intends to show an interpretation of the Claudia Roquette-Pinto's poetical work named *Corola*, based on the analysis from some of her poems, especially "Sob o fermento do sol". The experience of the present shall be the focus of our attention since it comes from a sequence of everyday shock, able to outcrop in the most sensible aspects of the interiority. Therefore, it will be necessary to reflect how the mobilization of the referents works in favor of a real's construction considering the experience of trauma. In that sense, Claudia's poetry appears as a movement of internalization that is able to show his surroundings and consequently is able to denounce it. Such experience finds resonance in the temporality of the present, a concept that we shall build in this interpretative analysis.

Keywords

Time; Present; Trauma; Experience; Poetry

Introdução

*O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De que outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: "Pai!
acho que um bicho me mordeu!" assim
que a bala varou sua cabeça.²¹*

A experiência presente nesta epigrafe não é narrada por aquela que habita e convive com a criança baleada, mas quem de longe observa, em sua "zona protegida" da violência urbana: a casa com muros, o condomínio, o *bunker* metropolitano. Mas que, apesar da distância do fato, até então, assistido a partir de um universo "privado e burguês" (SIMON, 2008, p. 154), vivencia o choque, o medo e o trauma, uma vez que esta violência gera espanto, retira-nos da sensibilidade neutralizada dos vespertinos programas policiais e nos coloca como espectadores participantes que sentem o efeito da violência para além da audiência midiática. Estes versos de "Sítio", de Claudia Roquette-Pinto, nos obrigam a pensar a paralisia sensorial e os efeitos assimétricos que o espetáculo televisivo da violência urbana possuem em relação à sua experiência real. Por isto, este trabalho tem por finalidade analisar em sua obra *Corola* como se dá, em alguns de seus poemas, a construção da experiência do presente – tempo suspenso –, especialmente a partir dos sintomas do trauma. Trata-se de vislumbrar no material poético da autora como se dá o reconhecimento de uma experiência de tempo que não é virtual, mas "concreta", segundo as próprias palavras da poeta: ou seja, como o seu "fazer poético" se relaciona com os imperativos sociais e políticos do medo, da insegurança e do enclausuramento urbano. A concretude desta experiência pode ser reconhecida no interior de uma poética possível, que, se não dialoga com este mundo permeado por problemas, pelo menos atesta nossas incapacidades de estabelecer uma comunicação necessária, numa profunda reflexão sobre a linguagem.

Neste sentido, a experiência poética se coloca num limiar entre distintas vivências, mas que comungam de traços comuns, dentre os quais as diferentes formas de apreensão e percepção da violência.

Para Octavio Paz, quando falamos do tempo não haveria melhor forma de apresentá-lo senão pelos versos de um poema², uma vez que a correlação homem e temporalidade se daria, necessariamente, pelo ritmo, pelas imagens ou demais elementos poéticos. Desta forma, por exemplo, um tempo mítico poderia ser elucubrado nas estrofes de uma epopeia, o tempo da modernidade poderia estar presente nos arranjos vanguardistas de um poeta futurista, o tempo cristão da Idade Média poderia estar intrincado na ordem estrutural de uma “Divina Comédia”, etc. Isto é possível porque, como afirma Roland Barthes, a poesia carrega consigo o sentido de uma temporalidade³. Em suma, o poema possibilita que vivenciemos e reconheçamos o tempo. Haveria uma capacidade inerente à palavra poética de colocar a temporalidade do poema sempre em diálogo com as imagens de tempo que regem a sociedade. Entretanto, o tempo no interior da poesia pode dizer outra coisa, por vezes, o contrário do que a temporalidade da sociedade afirma. Pretendemos mostrar que a experiência do tempo exposta em alguns poemas de Claudia se mostra como uma realidade da qual se deseja escapar, daí seu tom de denúncia: a realidade se tornou opressiva de tal forma que o instante poético não é um momento edificante, mas a possibilidade da enunciação, a partir do cárcere privado, de uma angústia humana que busca saídas, para além dos escapismos tradicionais.

O lastro traumático em “Sob o fermento do Sol”.

*Sob o fermento do sol, as coisas
desprovidas de peso, as coisas
despovoadas,
o contrário de si mesmas,
todas no exterior.*

*Na pele abrasada das coisas
o pensamento entorna,
não penetra, espalha e
torna a reunir-se
em gotas, um suor.*

*Quase nada alcança
o par imobilizado
de peixes na água que estaca,
de olhos na mancha
do rosto. À calma estupefata
cascos apondo
um toque de temor.*

*O tanque dentro do sonho
anel de sombra a memória
na superfície estirada
arbitrariamente branca
- e o áspero das cigarras
sob o sol narcotizante.*

*Pequeno retângulo em sombra
projetado pela casa
à volta ondulava a campanha
o lamento das cigarras
era como um estertor.*

*Amarela dos restolhos, negra
dos restos queimados
a intervalos absortos as flores
de ouro as palavras cortam
a paisagem, impostoras.*

Um átomo explica este instante?
O átomo dissonante de silêncio
no ar que enfarpela?
A bolha do sonho explodindo
contra a pele, num bocejo?

Refém do instante em que escrevo,
de sonho aninhado ao desejo,
vizinho do flagrante.

Na primeira estrofe do poema "Sob o fermento do sol", cujo primeiro verso leva consigo o título do mesmo, as coisas encontram-se desqualificadas, descorporificadas e "despovoadas". Ou seja, marcadas pela negação de si mesmas e pela escassez de conteúdo. Esta negação é advinda do irreconhecimento dos signos dispersos, para os quais a referência foi perdida. Signos "despovoados", posto que exteriores, alheios, fora de nós. Tudo se passa como se estas coisas, irreconhecíveis e prostradas diante do sujeito que visa apreendê-las a partir do exterior, perdessem o seu sentido. A fermentação é um procedimento oposto à respiração: à medida em que a segunda depende do oxigênio, a primeira pressupõe a sua ausência, pois é um processo anaeróbico. "Sob o fermento do Sol" tem no ar um dos elementos que participa de um jogo de ausência e presença. A sequência em itálico "*Sob o fermento do sol, as coisas desprovidas de peso*" alude, portanto, a uma busca por reconhecimento verbal das coisas que anela a asfixia, consequente falta de oxigênio, efeito resultante da incapacidade de quem as tenta nomear: a palavra presa na garganta, junto ao ar que não sai. Descaracterizadas, as coisas parecem desprovidas de ser.

Na segunda estrofe, a percepção e os sentidos parecem embotados de algo e é isto, precisamente, que impede o pensamento de penetrar, de precisar, de nomear e identificar aquilo que vê. Percebemos um sujeito ansioso, cuja razão se tornou incapaz de oferecer a reflexão e o entendimento necessários para

a compreensão do real que se desdobra diante de seus olhos, resvalando na "pele abrasada" (porque exposta ao sol), sem profundidade. Assim, é como se houvesse no exterior uma irreabilidade e o sol (fermento que dá vida e faz as coisas crescerem e germinarem) aparece como um *narcótico* (termo que surgirá adiante), do qual a implicação é uma alteração sensorial, devido a elementos que lhe são inerentes, que lhe deveriam ser meramente naturais, reconhecíveis e comuns: o calor, a luz e as cores que revela no mundo. Parece haver uma indistinção entre a totalidade destes sentimentos e a extensão dos efeitos provocados pelo sol, que a tudo abarca e consome, em virtude da invasão desconcertante da subjetividade nos fenômenos naturais observados. É isso que nos permite observar que a poeta não nos deixa saber se o *suor*, reunido em gotas, provém do calor ou da ansiedade aparente, pois o efeito psicológico e físico se confunde.

O sentimento de imobilidade e necessidade de ar reforça-se na terceira estrofe. A água é imagem poética por excelência, costumeiramente vinculada à transformação, sobretudo quando em movimento, tal como na metáfora do riacho de Heráclito de Éfeso⁴. Mas esta imagem que enuncia a impermanência do devir é retratada aqui como estanque, algo que "estaca" e paralisa. Estacar, intransitivamente, possui um sentido de detenção sob perplexidade, refreamento, disrupção súbita graças a uma influência externa. Contudo, ainda não sabemos qual a razão desta paralisia. O verso acrescenta a mancha de um rosto que é observada por um par de olhos (imóveis, como os peixes e a água). A estrofe segue, em itálico "À calma estupefata, cascos apondo *um toque de temor*". Talvez fuja à nossa compreensão precisar o momento em que a paralisia é assomada pelo medo, pois entre ambos há gradações. Se o temor é paralisante, a calma é *estupefata*, graças ao esforço desejante de um sujeito que nada visa senão a autopreservação no ambiente em que se encontra. Contudo, esforço que cede defronte impulsos

internos que lhe são mais abruptos e incontroláveis, encontrando-se inercial, entorpecido, imobilizado.

A quarta das oito estrofes que compõem este poema difere-se das demais por ser escrita sob a medida da redondilha maior. As estrofes anteriores são duas quintas e uma sétima, ambas compostas por versos livres, e o mesmo vale para as restantes, três quintas e uma terça. Por que a escolha da redondilha maior para compor esta estrofe, em sexta, que compõe a metade do poema? Ora, como se estivesse a se questionar pela lucidez das próprias sensações, a poeta lança mão da sintaxe, anulando as vírgulas que demarcaram os versos anteriores, de forma que a imagem se construa livremente, representando um devaneio onírico, num ritmo afável e musical. Antes do traço, que separa esta quarta dos dois últimos versos pertencentes a esta estrofe, conseguimos perceber uma estrutura sonora, como se o uso das contínuas nasais ([*m*] e [*n*]), junto à aspirante [*r*]⁵, bem como a ruptura sintática, sugerissem um terreno idílico, uma fuga branda e suave da irrealdade das estrofes anteriores. A redondilha associada ao efeito aliterativo destas consoantes acentua o caráter de canção de um verso. Este caráter musical sugere uma suspensão, um intermédio das sensações anteriores: como uma clareira numa floresta ameaçadora, onde não há referência ou caminho conhecido. Porém, enquanto há memória, há ao que se reportar, na serenidade da superfície alva, que traz calma (a mesma de antes, estupefata?). Contudo, após o traço que principia o quinto verso, a poeta parece jogada de volta, *ex abrupto*, ao universo de que tentara escapar brevemente. O canto das cigarras é áspero e, conforme se verá na estrofe seguinte, acompanhará a intensificação de uma sensação crescente. O sol ganha, enfim, o efeito de um *narcótico*.

Temos na quinta estrofe que num ambiente sereno, como é o de uma fazenda, o canto monotônico e persistente das cigarras se converte num estertor, ou

seja, num momento de agonia, quando a expectativa era a de que o *fugere urbem*, no mínimo, confortasse ou oferecesse alento a quem veio da metrópole imantada pelo caos em busca de refúgio na atmosfera bucólica. No entanto, o que vemos é a quebra deste desejo, pois a sexta estrofe é, basicamente, a construção descritiva e atenta de uma paisagem não-hostil e pacífica. Nesta descrição, percebemos que os elementos 'casa', 'sombra da casa', 'campo ondulado', etc. não possibilitam ao sujeito que os vivencia sentir-se lá, estar de fato presente no local, pois nenhum dos elementos que este frui, experimenta e observa se encontram à sua frente como elementos *reais*. A realidade dominante deste sujeito em angústia é outra. Por isso, todo elemento advindo do sol é nutrido pela asfixia inicial, pelo ar intragável da condição que permeia o espaço.

Na sexta estrofe, a qualificação recebida pelas imagens, como "flores impostoras", aponta para uma situação de desconforto e desconfiança, como se estas fossem trair a poeta que as canta, a qualquer momento, ou seja, como se no momento vivenciado a possibilidade de irromper, a qualquer instante, uma violência que desregulasse o espaço vivido pelo sujeito – que descreve a paisagem em versos – estivesse latente no eu-lírico. Estes versos carregam consigo a tensão do ambiente urbano. A inofensividade da flor, cujos efeitos do sol também são sentidos ("dos restos queimados") se converte em clara ameaça. Está dada uma situação em que o *temor* é total: mesmo fora de casa, mesmo no escapismo de seu *locus amoenus*, possibilitado por sua condição social de classe média⁶, a poeta se encontra em apuros, em medo, como num choque pós-traumático. Entretanto, mesmo que assumíssemos a ambiguidade, dado o contexto sintático em que o poema é escrito, em que não é possível saber se são as palavras ou as flores (ou ambas, identificadas uma à outra) que são impostoras, é notório visualizar a intencionalidade de escrever. As palavras, como impostoras, não permitiriam à

poeta abstrair a violência que vivera, desligar-se desta realidade opressora e ameaçadora? Claudia deixa bem clara essa incapacidade quando afirma, em entrevista, sobre fazer poemas em prosa: “Não sei o que me levou aos poemas em prosa. Cada coisa que escrevo tem um ritmo, uma necessidade, mas não sei explicar por que acontece assim. Agora, escrever pra mim é um pavor, é como uma maldição. Quando começo a escrever, parece que vou morrer”⁷. A experiência poética de *Corola* pode ser compreendida como a de um “corpo que não quer morrer” (SIMON; DANTAS, 2009, p. 230). É esta construção traumática que norteia sensorialmente a poeta ao evocar as imagens e ao realizar seu toque sobre a linguagem, em seu uso das palavras. Por isso, estas aparecem como assombrosas impostoras, passíveis de traição e incapazes, até certo ponto, de oferecer resguardo ao significado das coisas mesmas, já que os referentes se esvanecem. As flores e as palavras não oferecem segurança, pois já não são capazes de confortar nem descrever o mundo, visto que estão dominadas por sensações que lhes encobrem não apenas sua função narrativa ou descritiva, mas a própria realidade enquanto substrato.

Por fim, a sétima estrofe se inicia com uma questão: “Um rosto explica este instante?”. Voltamos à imagem do rosto petrificado no tanque de água, cujo reflexo nada mais é do que uma sombra, confusa entre os dois peixes e dois olhos que tentam reconhecer algo na superfície imóvel, apesar de líquida. Assim como a flor, a figura difusa, bruxuleante e incerta do rosto é bastante presente em *Corola*. Cabe questionar se haveria algo, por fim, que explicasse o instante em que a poeta se encontra e, mais, o que seria possível saber dele. O ar é a vestimenta, é a essência do momento, onde a poeta reside e busca dizer, assim como respirar. Junto dele, parece vir todo o resto, todo o peso e ardor das sensações anteriores: o estertor ruído das cigarras e o desafio da desconfiança na linguagem. Nesta estrofe, a poeta parece conseguir abstrair minimamente do fluxo

ininterrupto e gradativo dos dados sensoriais: “O átomo dissonante de silêncio no ar que enfarpela?”. O átomo se caracteriza pela sua parcela infinitesimal de pequenez no espaço. Contudo, esta partícula, enquanto tamanho, extensão, não se refere aqui à medida espacializada da física, mas a uma unidade de tempo incomensurável: o silêncio. Quanto tempo durou este silêncio em que a poeta pôde se formular estas questões? Em que medida ele pode fazer frente ao instante fixo, impassível, para o qual todo distanciamento parecia, até então, mera quimera? Enquanto procedimento de ruptura com o *continuum* das sensações de asfixia, angústia e agonia, esta estrofe parece se referir, como a quarta, a um momento de “limiar” entre o sonho e a vigília, tanto que a própria poeta finaliza a estrofe com a terceira e última questão do poema: “A bolha do sonho explodindo contra a pele, num bocejo?”. Teria o átomo de silêncio dissonante a duração de um simples bocejo, que aqui parcamente poderia representar uma breve lembrança das necessidades vitais simples, como o sono⁸?

Novamente, voltamos à pergunta: o que se sabe deste instante em que a poeta se encontra? Tal como numa cena de violência urbana, a relação básica é de coerção. Nos últimos três versos que compõe a oitava estrofe, o instante não parece ser o tempo capaz de oferecer outra experiência das coisas, canalizar as temporalidades mais diversas, os desejos reprimidos, o “maravilhoso” (como queriam os surrealistas), uma vez que os receios já citados povoam o imaginário e mantêm a poeta prisioneira de um tempo que não transcorre, não flui, mas petrifica o real como um cárcere. A palavra “refém” simboliza uma situação de submissão a um evento que a surpreende coercitivamente, a um momento que rompe, como num flagrante, uma continuidade desejante, a de permanecer viva. Acreditamos não ser despropositado a utilização dos termos “refém” e “flagrante”, sobretudo por serem vocábulos comuns à linguagem jornalístico-policial, referenciais de linguagem, pois no aporte da experiência

pós-traumática os signos da violência pairam enquanto linguagem de referência. Onde estaria, então, o “instante” autônomo, que se colocaria para além dessa opressão sensorial ou aquele momento capaz de nos resgatar dessa vigília sustentada pelo medo e oriunda do trauma? Talvez seja no limite desta vivência que as negativas, os atos falhos da linguagem ou as próprias repetições ofereçam uma resposta e indiquem a saída enquanto certa experiência do tempo.

O real em *Corola*

Paralelamente, em outro poema, intitulado “Não no sono”⁹, o primeiro verso já aponta para a possibilidade de conjecturar a hipótese de um sono interrompido pelo flagrante (notícia? pesadelo? despertar?). O sonho, aqui figurado como depósito de fantasmagorias, pode ser o impulso através do qual devemos acordar e permanecer vigilantes, atentos às imagens que emergem do subconsciente. Entretanto, o segundo verso do poema já nos impede do movimento consciente: “Na vigília, tão pouco”. No restante deste poema, Claudia irá elucubrar uma série de possibilidades em que o “evento” (não-dito) pode ocorrer. Será “entrementes”, “no quarto do por-entanto”, “no vácuo que vai”, “no vale que se rarefaz”, “lugar-nenhum”, “talvez música”. É possível interpretar este acontecimento como um evento de linguagem onde quem deu as coordenadas para qualquer feito ou possibilidade de experiência foi a negação. Nem aqui, nem acolá. O limiar é a única via que pode oferecer algo, certamente não a completude, do que pode ser dito e nomeado (ou relatado). E este limiar não nos permite identificar se o que se passa é real ou não, uma vez que se encontra numa zona de indeterminação: entre o sono e a vigília¹⁰. Nem despertos, nem sonhando: no intermédio – limiar.

Contudo, a poesia de Claudia permitirá a construção do real¹¹ a partir das experiências traumáticas que

poemas, como “Sob o fermento do Sol”, tentam relatar. Segundo Simon e Dantas, em *Corola*, “a perda referencial ocorre num quadro inomeado de regressão e violência, de miséria psíquica, [...] cujos dilemas sensório-perceptivos possuem teor de realidade para além da indeterminação textual com que, de imediato, se expõem ao leitor”. O ponto de vista da autora é o do sujeito sob coerção e ameaça. Sua descrição é a da “aceleração da ansiedade referencial como intensificação da consciência e/ou perda desta” (SIMON; DANTAS, 2009, p. 230). Indeterminação textual que é visível no par rimado de “onda a onda/ lugar-nenhum que me ronda”, referente à ausência de entorno reconhecível, tátil, palpável. A nosso ver, esta intensificação da ansiedade, em que a perda referencial é latente, assimila-se ao quadro diagnóstico e panorâmico da “esquizofrenia”, exposto por Fredric Jameson em *Pós-modernidade e Sociedade de consumo*, onde seu efeito é o de uma “materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma sequência coerente”¹². Para Jameson, a consistência de nossa identidade depende da nossa capacidade de ver persistir no tempo o nosso “eu”. Mas, como o esquizofrênico se encontra aprisionado no interior de um instante, vivenciado com muito mais intensidade do que o “normal”, esta persistência é abalada, gerando a perda da referência de si. A experiência esquizofrênica se aproxima, desta forma, à experiência traumática, devido a sua intensidade e à forma como invade as portas da percepção, de forma que os objetos externos se tornam embotados das sensações que dominam o sujeito diluído no meio.

A fragilidade da persistência do eu no tempo é sugerida nos versos em que o eu-lírico, em “Sob o fermento do sol”, não consegue vislumbrar seu rosto na água: como um Narciso que, ao debruçar-se sobre o lago, desconhece o que vê, pois se desconhece a si mesmo. Daí o “oscilograma” a que se referem Dantas e Simon



(2009, p. 224), onde o pensamento não toca nenhuma linearidade, nenhuma coerência, mas é marcado pelo ziguezaguear de imagens, sugestões e limiares que, não obstante, preservam pontos fixos, como a flor. Não há nada no entorno, exceto o próprio pensamento que é incapaz de penetrar. A atenção focalizada no instante que a poeta visa relatar, no entanto, é capaz de revelar, muitas vezes, mais do que a própria visão de amplitude. Não porque nela exista um apreço analítico das especificidades, mas porque através da “limitação” da visão, ela nos oferece um outro panorama, de um microcosmo subjetivo³³ que, se não revela o seu “eu”, incapaz de se prolongar no tempo e de assumir uma identidade, inversamente, revela o seu exterior. Quando as palavras poéticas de Claudia mostram um sujeito incapaz de superar um recorte temporal traumático, está denunciado o seu entorno: realidade que promove e produz a experiência de um instante morto e fixo.

Porém, o que caracteriza e constitui a experiência do trauma na arte? Hal Foster, em *O retorno do real*, ao analisar a obra de Andy Warhol explica que as repetições postas em jogo na obra podem ser as que se fixam no “real traumático, que o encobrem, que o produzem. E essa multiplicidade contribui para o paradoxo não só de imagens que são ao mesmo tempo afetivas e sem afeto, mas também de observadores que não estão nem integrados [...] nem dissolvidos” (HAL, 2017, p. 130). A nosso ver, a poética presente em *Corola* comunga da incapacidade de se situar na ambiguidade temerosa e afetiva que permeia os signos. Existe uma reunião conflituosa entre duas instâncias psíquicas contraditórias: uma mente perturbada que, buscando refúgio, encontra pesar nos objetos em que se fixa, como se buscasse o lugar de sujeito integrado à observação, mas esbarrasse na incapacidade de se dissociar da intensidade esquizofrênica dos signos da violência urbana. No poema “Os Sapos”, temos o primeiro par: “OS SAPOS martelam na noite/ um sem-número de ideias ruins”. O bucólico coaxar dos sapos é absorvido

pela poeta como opressão, num instante de suspensão, em que lhe pesa a insônia, assim como a onipresença do ruído das cigarras em “Sob o fermento do sol” se dá, ameaçadoramente, sob constante vigília. Ao que se seguem os versos “Sono em que não mergulho,/ lugar-nenhum com vidraças/ onde asas de mariposa,/ traças se esfarelam”. Novamente, a binária “presença-ausente” do “lugar-nenhum”, da zona de indeterminação referencial, que, a despeito da indefinição, reserva em si a consciência da negação. Acordada ou dormindo, à poeta o signo do “não” é o único que parece razoável, dado que as coisas parecem ter seu contorno definido pela definição negativa: o que elas não são. Entretanto, mesmo com isto, não saímos do limiar.

Se a continuidade do eu no tempo é vedada ao sujeito, resta, pois, o fragmentário dos seus elementos interiores: o sonho, a ideia, o silêncio, etc. O eu-lírico se agarra a estas coisas, a elas se fixa, uma vez que busca reconhecê-las, como no poema “O dia”³⁴. A probabilidade de um chão sugere a ideia de uma base segura, onde a poeta possa pisar com pés de realidade num campo significativo reconhecível, mesmo que a princípio seja um campo composto, mais uma vez, pela figura “impostora” da flor. Se a linguagem e a flor podem traí-la, a poeta parece querer ignorá-lo nestes versos. No entanto, esta fixação pela necessidade de dizer é, justamente, o que chamamos de sintoma do “real traumático”, posto que as repetições projetadas no mundo fixam o trauma e certa atenção desmesurada sobre determinados objetos, onde se revela a “aceleração da pressão das coisas sobre o sujeito, cuja passividade aumenta diante da espetacularização de pequenos detalhes e ocorrências imperceptíveis”. Para Dantas e Simon, o “poema é, portanto, em maior ou menor intensidade uma paráfrase do trauma dessa completa vulnerabilidade, dramatizada pela narrativa dos dilemas sensórioperceptivos”³⁵. Dilemas sensórios que se apresentam no ziguezaguear das ideias vacilantes, das imagens que surgem como disrupções

do contínuo, onde o fio “frágil e físsil” representa a linearidade do eu no tempo, da presença do sentido nas coisas e da respiração de arroubo de ameaça: o contínuo desejado. Em oposição, as imagens que irrompem representam a interrupção do fluxo normal através da fixação atenta da poeta por certas *coisas*, como o rosto, a flor e a elaboração erótica do jardim que a entorna (tornado, neste poema, “hipotético”), alternado por momentos de temor. O que chamamos ziguezaguear é esta incapacidade de manter as próprias figuras exteriores como elementos que requerem atração (como quer o erotismo), pois há aproximação em demasia, opressiva, não-erótica e involuntária.

Se assumirmos uma definição de *poética*, no sentido que Barthes emprega ao termo, onde “as palavras produzem uma espécie de contínuo formal de que emana pouco a pouco uma densidade intelectual ou sentimental impossível sem elas”¹⁶, vislumbramos que a poesia pode ser um meio de lidar com o choque cotidiano, visto que possui seus próprios mecanismos de estabelecer conexões temporais e contínuos, dentre as múltiplas séries ou sequências de fatos que compõem a memória, a história, a psique e o cotidiano. Não será, nestes termos, terapia, mas um instrumento de reflexão, de busca de sentidos internos, de cerceamento das zonas de indefinição vacilantes promotoras dos sentimentos opressivos que, até então, analisamos. Sendo assim, uma destas formas de lidar com o opressivo cotidiano é a busca do outro – busca que só pode se dar no presente poético, daí ser possível pensarmos que a poética de *Corola* é, por sua vez, uma poética do tempo presente, ou seja, uma poética que coloca o tempo vivido no centro de suas imagens e da sua experiência linguística. Uma poética que enfrenta a experiência do tempo morto, fixo, amnésico e lhe oferece, não obstante, uma resposta: a busca de um novo presente através da busca pelo outro. Esta busca (ou a indicação de sua necessidade) aparece no poema *Amor-emaranhado*¹⁷.

O seu primeiro verso apresenta o par aliterativo *Amor-emaranhado* como algo sem ordem, sem clareza, confuso e, por isto mesmo, labiríntico. São as rosas que o apartam da poeta, as mesmas rosas que fixaram a sua atenção. É esta imobilidade do pensamento que impede a poeta de viver outra coisa: o trauma é totalizante, percorre todo o corpo, faz recuar diante de sentimentos bons, pois os encobre e domina. Contudo, um labirinto só é um labirinto se tiver uma saída. Ainda que presa a si mesma, a poeta reconhece a necessidade da busca: se o amor está emaranhado, como um novelo imbramado, o eu-lírico se foca no fio que desenrola. Desconhece, por outro lado, a mão no ângulo oposto, o outro que quiçá lhe faz presença. Contudo, sabe que é um outro. Na solidão de sua experiência traumática, a poeta encontra (depois de perdê-lo?) o outro no lado inverso do labirinto. Podemos interpretar a materialidade do fio como algo concreto, que representa a segurança, uma possibilidade de “chão provável”, uma vez que o fio, o novelo, a linha nada é senão uma estratégia de saída do labirinto pelo único elemento contínuo disponível. Se pensarmos na figura mitológica de Teseu que, após enfrentar o Minotauro, conseguiu escapar do labirinto graças a um fio, que demarcava o caminho de volta, a ideia do Amor como experiência de reencontro com a saída do labirinto parece aceitável. Entretanto, o que se sabe deste amor ou seus efeitos futuros é nulo: tampouco sabemos se o que constitui este fio, traço comum entre dois polos, é algo positivo e que fará a poeta superar o trauma que norteia seus sentimentos.

Por outro lado, há neste poema uma sugestão sobre a ausência de amor que marca a vida nas grandes cidades, sobre a carência de conhecimento da alteridade. Aponte-se a tendência urbanística crescente de *bunkers* e condomínios, cada vez mais isolados, apartamentos com portões duplos, cercas, espinhaços, em suma, uma realidade onde “tudo é muro” e especulação, verso que revela uma premissa lógica da sociedade desigual brasileira, segundo

os anseios produzidos como signos-mercadoria de proteção (como estes de moradia) e oferecidos à classe média urbana. O “fio” que os ata pode ser o de um bem comum compartilhado, o bem que os une em uníssono, mas que, no entanto, não se trata de uma dádiva, pois pode ser o fio da “expiração”¹⁸ (não se sabe se de alívio, de ansiedade, de temor) ou o grito¹⁹. Em suma, o elo que parece unir dois indivíduos desconhecidos não é, necessariamente, um traço socializador próprio ao ser humano, como as paixões, a necessidade de descobrir o outro, mas sim o medo ou o ressentimento: afeto que não vincula, mas segrega. Tal pode ser o retrato traçado: o que me une ao outro é o medo que ambos sentimos em nossas corridas diárias. Entretanto, a poeta ainda quer o encontro, “exausta embora atenta”²⁰, como num final de jornada de trabalho, pois ela continua a desenrolar o novelo. Unidos pelo medo ou pelo desejo de união, a ausência do amor, cuja busca persiste, é constatada em ambos os sentidos.

Desta forma, o medo, que embota de uma forma quase totalizante a interioridade da poeta é um dos indícios que nos permitem compreender a realidade da sua experiência. E esta compreensão se dá através do repetitivo movimento do desejo de identificação de si, do mundo e sua consequente frustração, enquanto tentativa. Nesta temática, o poema “Página Oca”²¹ é composto por uma série de imagens metafóricas e metonímicas que oscilam. As imagens deste poema apontam para um elemento subjacente aos poemas de Claudia: a petrificação e a imobilidade do corpo, sintomáticos da tentativa enunciada acima. Note-se, contudo, o desejo de quebrar esta fixidez. Há uma intenção de tornar cativa – próxima – a asa liquefeita (elemento de liberdade, que permite alçar voo, mas que se desfaz, liquefaz)²². Surge a questão: trata-se de uma ilusão de liberdade ou a simples constatação de sua dificuldade, num contexto de cárcere dos afetos? Ou mesmo, aqui, busca-se a liberdade de um entendimento que possa fluir, de um pensamento que compreenda

um caminho (do “fio” que se desenrola): o seu caminho em meio a tanto medo, inclusive do que se encontra no outro lado, cujo mergulho é desejável, mas temeroso. Ademais, a “mão-anêmona” parece apontar para uma imagem que recobra movimento, mas a anêmona, apesar de deglutir outros pequenos seres e mover-se junto às ondas, é fixa numa rocha, pois depende de algo rígido e seguro para poder realizar-se enquanto ser móvel. Uma mão que percorre a página oca (porque repleta de vazios de sentido e de significação) indica a necessidade de um corpo que quer se mover e não pode ficar rijo como as rochas. O único movimento da anêmona é abrir-se e ela o faz na arena do fogo branco – aqui uma possível menção à “expressão oral” segundo a tradição judaica²³ –, mostrando que “falar” é possível. Entretanto, esta fala é “sem agulhas”, isto é, incapaz de penetrar, perfurar, indicar a coisa mesma, pois lhe falta um elemento constituinte. Novamente, o movimento (da linguagem, no caso) esbarra na imobilidade: não se aprofunda, mergulho negado. A flor “não se nomeia”, nem por fogo branco nem por fogo negro, tanto que “calcifica” – a linguagem, se funcionasse, daria movimento às coisas. O “desterro” e a “ausência” sugerem que, mesmo fixo, esse corpo que observa não possui “morada”, não possui um “chão” específico, como se a anêmona vacilasse sem sua rocha. Nem por isso, é móvel. O que resta a esta espectadora é olhar, levando em conta que aquilo que o olho não toca, aquilo que o olho perde, “desmorona”. Aquilo que a anêmona não recolhe e deglute, escoia para outro canto do oceano ou para as “mãos” de outra anônima anêmona: aquela cuja existência sabemos, mas para quem o toque desejável pode ser impossível, senão, talvez, pelo movimento acidental das rochas oceânicas. Mas, qual é o elemento constituinte que falta à fala? O que lhe resta, para sua realização? A nosso ver, o mesmo elemento que está ausente, apesar de enunciado, no poema *Amor-emaranhado*: o outro. Falta o receptor deste fenômeno comunicativo. O fogo branco indica a oralidade de um indivíduo que

é coletivo, que vive em comunidade e mesmo quando fala para si, fala ao mesmo tempo para o outro. A busca pela alteridade passa pela crítica implícita às determinações sociais que nos encarceram do convívio social, em bolhas cada vez mais individualizadas.

Conclusão

Os elementos de repetição (a imobilidade, o estancamento da linguagem, o objeto entornado pela ansiedade, as imagens da flor, do rosto, etc.), que reaparecem a cada poema, nos oferecem uma caracterização da parcela de realidade que esta obra pode apresentar. Contudo, este “real” possível de se compreender na poesia de Claudia não é um real neutro. Como já afirmamos anteriormente, trata-se de um real que aponta um determinado ponto de vista, inclusive de classe, no caso, de uma classe média que também sofre as consequências da violência urbana, mas tem dificuldade de reconhecê-la na totalidade sistêmica que a produz, uma vez que constrói suas visões de mundo a partir de seu universo fechado e individual. Entretanto, não queremos com isto dizer que a poesia de Claudia é denotada e delimitada por este modo de percepção. O que a experiência do trauma possibilita, levada ao limite, repetida à extensão, revisitada em cada poema, em cada tentativa de fuga, em cada atenção às *coisas* materiais e potencialmente poéticas, em cada fracasso da poeta ao tentar se desprender do inequívoco desagravo a si mesma, é, justamente, a exposição desnudada de um real, até então, não-distanciado, imanente e costurado à percepção pelo trauma e sua presença total. Mas que, por esta razão, é inapreensível, pois não permite ao sujeito situar-se, reconhecer-se, perceber sua textura e seu lugar num mundo sem referências, uma vez que, na iminência da angústia, estas desaparecem. A construção do real pressupõe, portanto, a consciência de sua desrealização.

Se as repetições encontradas na poesia de Claudia configuram um tipo de escrita não neutra é porque, a partir delas, podemos vislumbrar uma configuração histórica que nos dá a ideia de uma realidade específica, isto é, a das grandes cidades, opressora das subjetividades, embotada de signos informacionais e permeada constantemente pela violência urbana. Em suma, ao nos colocar em contato com o vazio de nossa experiência temporal contemporânea, bem como ao sugerir a necessidade da busca do outro, a poética de Claudia Roquette-Pinto alude a uma necessidade de vivenciarmos o tempo presente enquanto o tempo vivo da experiência: a mesma capaz de produzir narrativas e a mesma capaz de nos conectar ao outro. Se a linguagem se encontra impossibilitada de narrar o choque, a ansiedade, a angústia e o temor, é porque as ferramentas de comunicação perderam não apenas o manejo articulatório da construção de sentenças que dependiam de referências nubladas ou pouco específicas, mas sim o mais importante da comunicação: o outro. A perda do outro e a iminente necessidade de buscá-lo são dois elementos que movem esta poesia. E é neste sentido, enquanto busca do outro, que a poesia de Claudia é uma busca do presente. Há, portanto, uma intrínseca relação entre a experiência do real traumático e a experiência urgente do presente.

Por outro viés, Hal Foster aponta que as repetições na obra de arte podem gerar efeitos reveladores. Se a produção do real, aqui, se dá pelo medo, é porque este medo se relaciona com a poesia de uma forma a integrá-la singularmente, repetindo-se na multiplicidade de suas imagens, objetos e oscilações sensoriais. A questão é se a presença de um lastro traumático como este pode ser lida como uma crítica disruptiva ou apenas justaposição integrada ao fazer poético da autora. Ora, quanto mais integrada uma obra de arte está à realidade que a movimenta, não é necessário que a integre a ponto de nela transformar-se, pois o filósofo defende que este movimento de integração pode expô-la em todas as suas

facetas exteriores. A exposição é o gesto que permite que compreendamos a produção social da realidade em que vivemos, o que possibilita a pedra de toque de sua transformação: reconhecer o que nos afeta. Foster diz que ambas atitudes, a justaposição e a integração

podem ser lidas como uma adesão preventiva à compulsão de repetir, posta em jogo por uma sociedade de produção e consumo em série. 'Se você não pode derrota-los', sugere Warhol, 'junte-se a eles'". Mais: se você entrar totalmente no jogo, acabará por expô-lo; ou seja, revelar o automatismo e até o autismo desse processo, por meio de seu próprio exemplo excessivo. [...] (HAL, 2017, p. 126).

Qual automatismo revela a poesia de Claudia? A nosso ver, o automatismo social que, sistemicamente, produz subjetividades encarceradas, ensimesmadas, solipsistas e que estão, cada qual à sua forma, reféns do trauma e do choque cotidiano aplacado pela violência. Os refreamentos, as imobilidades, o estancar da linguagem que se repete, acrescido de outros recursos, como a citação, a referência e a colagem em *itálico*, são elementos da poética de Claudia que permitem compreender o objeto gerador da angústia do eu-lírico em sua exposição, uma vez que há um jogo dinâmico (se não dialético) entre a interioridade e o exterior: jogo que é, por sua vez, revelador. A repetição em *Corola* não está visível apenas na forma, mas nos efeitos sensoriais, já expostos, que o conteúdo da obra suscita à leitura.

A escrita de *Corola*, segundo Claudia Roquette-Pinto, ocorreu num momento difícil. A obra "nasceu em outro período traumático, marcado pelo sequestro de minha irmã, a morte de minha avó e o assalto à casa de meus pais. Para me afastar dessa atmosfera opressora, fui para a fazenda de meus pais e passei três meses de total introspecção"²⁴. O resultado é a adesão total à vivência do trauma totalizante que é visível em sua experiência poética,

sobretudo na persistência das imagens bucólicas que são alocadas na pretensão de estabelecer uma continuidade referencial onde o eu pudesse se situar no mundo, sem sucesso. Pois, é o trauma que aplaca completamente a experiência de tempo da autora, que se sente refém do instante que não transcorre. Contudo, como já dissemos, esta exposição permite a sugestão do desejo que subjaz a toda experiência traumática: o outro e o tempo presente. A revelação da busca do outro se dá num momento em que a poeta se reconhece sozinha: desconhecida de si mesmo e do outro que figura na outra ponta do novelo que desenrola. Este momento de ambivalência pode ser, dialeticamente, compreendido como um momento de solidão e comunhão, para ficarmos com as palavras do poeta Octavio Paz. Para ele, o poeta "estabelece um diálogo com o mundo; nesse diálogo há duas situações extremas dentro das quais move-se a alma do poeta: uma, de solidão; outra, de comunhão. O poeta parte da solidão, movido pelo desejo, na direção da comunhão"²⁵. A nosso ver, é exatamente isto que se passa, de forma mais declarada, em "Amor-emaranhado", mas também nos outros poemas em que a autora visa comungar com as flores, as campinas e o bucólico, mas tem a atração erótica impedida pelo excesso de atenção fixa e excessiva aproximação, efeitos sintomáticos da imobilidade sensorial. Por esta razão, a expressão de comunhão fica exposta apenas no desejo, uma vez que o rosto do outro nunca se revela e nunca se avizinha inofensivo (há sempre um quê de "estertor"). O encontro, enquanto tal, só pode se dar no aqui e agora; por isto, esta poesia é uma busca do tempo presente, pois reconhece, talvez enquanto denúncia, que este *rendez-vous* não ocorrerá tão cedo numa sociedade repleta de não-lugares e carente de tempo livre. A expressão do desejo do outro e do retorno à experiência não são a válvula de escape, não são a solução dos problemas, tampouco o fim dos sentimentos de angústia, asfixia e dos demais lastros traumáticos que estão presentes nos poemas. Ainda que possam ser, o poema "Amor-emaranhado" já nos indicou que todas as saídas têm de passar pelo mesmo lugar, o labirinto.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. Existe uma escrita poética? In: *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CAVALCANTE DE SOUZA, José. *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural. 1978. (Coleção Os pensadores).

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinícius Dantas. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, nº12, Jun. 1985.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Poesia de solidão e poesia de comunhão. In: *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017. Tradução de Eduardo Jardim.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

_____. É impossível verbalizar o que realmente interessa (entrevista). In: *Papos contemporâneos 1*. Org. Dau Bastos. Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes. Faculdade de Letras. 2007.

_____. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 82, p. 151-165, Nov. 2008. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000300008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 Jun. 2018.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Consistência de Corola. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 85, p. 215-235, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 Jun. 2018.

Notas

1 ROQUETTE-PINTO, Claudia Roquette. “Sítio”. In: *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

2 Paz diz “toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro. [...] O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante. A sucessão se transforma em presente puro, manancial que se alimenta a si mesmo e transmuta o homem”. (PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify. 2012, p. 33). É importante destacar aqui que a forma como o instante é construído na poesia guarda profunda relação com a imagem de tempo que possuímos do mundo. Por isso, conforme se verá, a poesia de Claudia é sintomática em relação à nossa experiência de tempo atual, graças ao *instante* que narra.

3 Conforme se verifica na passagem: “a palavra é [...] o tempo espesso de uma gestação espiritual, durante a qual o “pensamento” é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras. Essa oportunidade verbal, de onde vai cair o fruto maduro de uma significação, supõe, pois, um tempo poético que não

é mais o de uma “fabricação”, mas o de uma aventura possível, o encontro de um signo e de uma intenção” (BARTHES, R. Existe uma escrita poética? In: *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. 2000, p. 39.).

4 “Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo, [...] nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição” (CAVALCANTE DE SOUZA, José. *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 88). Este fragmento de Heráclito expressa que o filósofo tomava a mudança como princípio das coisas, daí a sua analogia com a água, cuja maleabilidade e fluidez seriam metáforas do *devenir* do Ser, ou seja, de seu movimento constante e ininterrupto de transformação.

5 Cf. CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. p.56.

6 Já referida por nós no início do texto e significativa para a compreensão da vivência social da violência. O eu-lírico constrói as imagens que lemos em um local que, apesar de seguro, lhe representa clara ameaça. O que chamamos de recorte de classe é justamente a condição que possibilita este escapismo. Mas o que nos interessa é como a poeta revela que ele é apenas simulado, virtual, uma vez que a realidade psíquica do trauma segue presente, inefavelmente, a despeito de todo o campo material que a protege.

7 ROQUETTE-PINTO, Claudia. É impossível verbalizar o que realmente interessa /entrevista. In: *Papós contemporâneos 1*. Org. Dau Bastos. Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes. Faculdade de Letras. 2007, p. 60.

8 Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, a poesia de Claudia apresenta “o olhar introspectivo, ingênuo ou irônico, volta-se surpreendentemente para o exterior, revelando agora, em água forte, o contorno de um mundo

particular que desmorona, em estado bruto, no poema. Muito perto do sonho, obsessivamente lúcido: a bolha do sonho explodindo contra a pele”. (HOLLANDA, Heloísa Buarque. Até onde a respiração me leve. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*. p. 12).

9 “Não no sono/ Na vigília, tão pouco./ Não no som./ No silêncio: equívoco/. Entrementes, nos parênteses do pensamento,/ branco./ No quarto do por- enquanto/ antes do já./ No vácuo que vai/ do segundo em que uma nota / cai/ ao lugar onde uma nota nova se afirma./ No vale que se rarefaz,/ onda a onda,/ lugar-nenhum que me ronda/ como halo de som às notas da partitura/ no escuro,/ talvez música”.

10 Descartes diz, em suas *Meditações Metafísicas*, que a dúvida hiperbólica aplicável a toda a realidade deve tomar como um de seus fundamentos e pressupostos a nossa incapacidade de distinguir, em determinados momentos, sobre a diferença do sono e da vigília. Existem certos momentos em que diferenciá-los se torna difícil: é precisamente este “limiar” que nos permite aplicar tal dúvida à realidade, a fim de nos pautarmos somente naquilo que é advindo da razão, necessariamente.

11 O conceito de real aqui exposto é de extração lacaniana. Nas palavras de Coutinho Jorge, “Lacan define o real de diferentes modos, mas em todos eles o que importa é seu caráter evasivo ao sentido. Ele é puro não-sentido, ao passo que é precisamente o sentido que caracteriza o imaginário, e o duplo sentido o que caracteriza o simbólico. O real é “o que é estritamente impensável”, é o impossível de ser simbolizado; o real é, por excelência, o trauma, o que não é passível de ser assimilado pelo aparelho psíquico, o que não tem qualquer representação possível. Por isso, o real é também aquilo que retorna ao mesmo lugar, já que o simbólico não consegue deslocá-lo, e o ponto de não-senso que ele implica se repete insistentemente enquanto radical

falta de sentido” (COUTINHO JORGE, Marco Antonio. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, v.1: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 11). Entretanto, é no esforço de linguagem poética que vemos a sua construção não enquanto indicativa de si, mas do que gera o efeito traumático. Se o real traumático não nos diz nada em si, sua aparição o faz sobre sua causa.

12 JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinícius Dantas. *Novos estudos – CEBRAP*, nº12. Jun. 1985, p. 22.

13 Pensamos aqui na experiência da percepção míope, aquela que se detém na proximidade, assimilada por Gilda de Mello e Souza à visão feminina na literatura do século XX. Segundo a autora, não é difícil “apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal. A sua é uma vida refletida, sem valores, sem iniciativa, sem acontecimentos de relevo, e os episódios insignificantes que a compõem, de certo modo só ganham sentido no passado, quando a memória, selecionando o que o presente agrupou sem escolha, fixa dois ou três momentos que se destacam em primeiro plano. Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente, mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói e por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos” (apud

SIMON, I. M. Situação de Sítio. *Novos estudos – Cebrap*, n. 82, p. 221, Nov. 2008). Contudo, os contornos em *Corola* vacilam, como vimos, o que nos permite pensar uma relação bastante intensa entre interior e exterior.

14 “O dia inteiro perseguindo uma ideia:/ vagalumes tontos contra a teia/ das especulações, e nenhuma/ floração, nem ao menos/ um botão incipiente/ no recorte da janela/ empresta foco ao hipotético jardim./ Longe daqui, de mim/ (mais pra dentro)/ desço no poço de silêncio/ que em gerúndio vaga a madrugada/ ora branco (como lábios de espanto)/ ora negro (como cego, como/ medo atado à garganta)/ segura apenas por um fio, frágil e fissil,/ ínfimo ao infinito,/ mínimo onde o superlativo esbarra/ e é tudo de que disponho/ até dispensar o sonho de um chão provável/ até que meus pés se cravem/ no rosto desta última flor”.

15 SIMON, I. M. DANTAS, V. Ibidem, pp. 228-229.

16 BARTHES, R. Ibidem, p. 39.

17 “Amor-emaranhado, labirinto,/ apartado de mim pelo fôlego das rosas,/ pensa, no jardim. / Dos pés na grama me ergue um calafrio,/ e tudo é muro, palavra que não acende/ neste anelo em que me enredo./ Para que tijolos, toda esta geometria,/ que faz da paisagem um deserto de cintilações espontâneas?/ De linhas retas apenas/ o fio que desenrolo,/ exausta embora atenta,/ sem conhecer a mão/ que o estende na outra ponta”.

18 Poema “Dentro do Pescoço”.

19 Poema “Não a garganta”.

20 De onde podemos inferir se a busca do outro não atende ao aceiteamento do mandamento cristão do “amor ao próximo”, analisado por Bauman em *Amor Líquido*, onde este afirma que aceitá-lo “é o ato de origem da humanidade. Todas as outras rotinas da coabitação

humana, assim como suas ordens pré-estabelecidas ou retrospectivamente descobertas, são apenas uma lista (sempre incompleta) de notas de rodapé a este preceito". (BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.100).

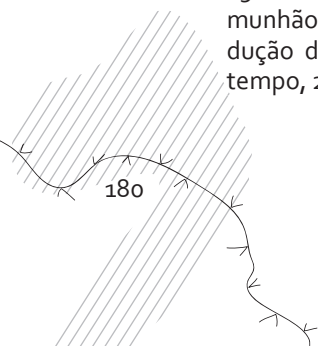
21 PÁGINA oca/ olho que destoa/ da expectativa/ de tornar cativa/ a asa liquefeita,/ a mão-anêmona/ abrindo o leque na arena de fogo branco./ Fala sem agulhas,/ dados cegos não furam/ a tenda da pele onde estala/ a flor aceita,/ acertada,/ que não se nomeia e,/ lenta, calcifica./ Desterro ausência/ superfície sem interferência,/ vida boa despendida./ Pelo ralo do olho/ tudo o que não recolho escoo/ desmorona".

22 Ou a asa liquefeita, enquanto imagem da liberdade, corresponderia à característica dos tempos "líquidos" em que vivemos, para citarmos novamente Bauman, onde a liberdade figuraria única e simplesmente como mais um dos seus produtos, isto é, signo-mercadoria?

23 Segundo a tradição hebraica, a Torá é expressão escrita da palavra divina, redigida sob o fogo negro, enquanto outra Torá havia sido expressa pelo fogo branco, marca da oralidade.

24 ROQUETTE-PINTO, Claudia. É impossível verbalizar o que realmente interessa /entrevista in *Papos contemporâneos 1*. Org. Dau Bastos. Rio de Janeiro. UFRJ. Centro de Letras e Artes. Faculdade de Letras. 2007. Pag. 62.

25 PAZ, Octavio. Poesia de solidão e poesia de comunhão. In: *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017. p. 18.



o olhar anômalo: modos de ver e apreender o mundo na obra de Manoel de Barros



The anomalous vision: ways of seeing and apprehending the world in the works of Manoel de Barros

Elvio Fernandes Gonçalves Junior*

Resumo

Neste trabalho examinamos poemas de Manoel de Barros, cujas temáticas principais são o olhar e a imagem. Para analisar os poemas recorremos ao método comparativo, contrastando os poemas selecionados com poemas de Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. Além disso, preceitos do Surrealismo foram introduzidos com a intenção de fazer uma aproximação com a obra do poeta. Textos teóricos concernentes à temática da imagem, como os de Octavio Paz e Claudio Willer são também citados de modo a demonstrar como o poeta elabora uma visão singular de mundo pautada em correspondências imagéticas.

* Graduado e Licenciado em Letras - Português e Linguística pela Universidade de São Paulo. Ministrou, enquanto professor convidado, o curso de extensão "Metodologias de Ensino - Linguagens e Literatura" na Universidade Nove de Julho (Uninove). Autor de "O coração em si" (Malha Fina Cartonera, 2017) e "Chave Menor" (Patuá - 2018). E-mail: elvio.goncalves@usp.br. Artigo recebido em 15/02/2018 e aceito para publicação em 18/06/2018.

Palavras-chave

Poesia; Olhar; Surrealismo; Literatura Comparada; Correspondências; Imagem

Abstract

In this paper, we analyze Manoel de Barros's poems, whose main motifs are vision and image. To analyze them, we employ a comparative method, contrasting the selected corpus with other poems by Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud. In addition, some concepts from Surrealism have been introduced to construct our interpretation of the poet's work. Also, theoretical texts concerning the subject of the image, such as Octavio Paz's and Claudio Willer's are mentioned in order to demonstrate how the poet elaborates a singular vision of the world based on imagetic correspondences.

Keywords

Poetry; Vision; Surrealism; Comparative Literature; Correspondences; Image

Introdução

O poeta Manoel de Barros (Cuiabá, 19 de dezembro de 1916 — Campo Grande, 13 de novembro de 2014) é cronologicamente situado na geração de 45, marcada por poetas que retomam o trabalho com as formas clássicas. Sua poesia muito diverge, porém, da de João Cabral de Melo Neto, marcada pelo extremo apuro formal que apresenta. Enquanto João Cabral nos apresenta a ideia da construção do poema alusivamente à arquitetura, Manoel inicia um processo de desconstrução da forma em direção à pureza da imagem poética, numa espécie de "rigor às avessas".

Manoel seguiu por um caminho tortuoso, como sua poesia: aproximou sua linguagem à das crianças, dos loucos, dos marginalizados. Não só: é possível traçar paralelos de sua obra com o Surrealismo, considerando este movimento, como queriam os surrealistas, continuação de uma corrente que remonta ao Romantismo. Nesse sentido, é possível considerar Manoel de Barros como um continuador. Pelos motivos elencados, sua poesia demorou a se difundir e, assim como no caso de poetas como Murilo Mendes e Jorge de Lima, ainda há necessidade de analisar mais detidamente sua obra no que se refere às afinidades que demonstra ter com este movimento.

Em vista disto, abordaremos a obra do poeta Manoel de Barros através de poemas que ilustram, essencialmente, a visão analógica de mundo. Por vezes, na realização de uma metáfora, podemos ligar os termos comparados por algo que os assemelha. Não costuma ocorrer o mesmo com as imagens poéticas que encontramos em poemas como os dos autores elencados e com Manoel de Barros.

Charles Baudelaire e Manoel de Barros: confluências

O poeta francês Paul Valéry afirma, nos parágrafos finais de seu ensaio "Situação de Baudelaire", que "a maior glória de Baudelaire (...) é sem dúvida ter dado origem a alguns grandes poetas. Nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud teriam sido o que foram sem a leitura de *As flores do mal* na idade decisiva" (VALÉRY, 2007, p. 31). E poderíamos adicionar aqui outro grande número de poetas brasileiros, dentre eles Carlos Drummond de Andrade e Manoel de Barros.

Ainda no mesmo texto, em suas linhas conclusivas, Paul Valéry traça uma divisão entre poetas-leitores de Baudelaire, de maneira especialmente incisiva. Segundo ele, se "Verlaine e Rimbaud continuaram

Baudelaire na ordem do sentimento e da sensação, Mallarmé prolongou-o no campo da perfeição e da pureza poética” (IDEM, p. 31). É precisamente ao lado de Verlaine e Rimbaud que se enquadra a imagem de Manoel de Barros, poeta das sensações e, mais além, das visões. Marcel Raymond, em seu livro *De Baudelaire ao Surrealismo*, parece retomar, embora de maneira menos categórica, o que Valéry havia postulado, distinguindo duas linhagens provenientes de Baudelaire: “Uma primeira linhagem, a dos *artistas*, iria de Baudelaire a Mallarmé, depois a Valéry; uma outra, a dos *videntes*, de Baudelaire a Rimbaud, depois aos últimos aventureiros” (RAYMOND, 1997, p. 11). No entanto, nada impede que tais linhagens se entrecruzem, tendo em vista que Baudelaire mesmo é a conjugação de ambas. Além disso, esses “últimos aventureiros” de que fala seriam os expoentes das vanguardas europeias, como o dadaísmo e movimentos como o Surrealismo.

Dissemos anteriormente que Manoel de Barros enquadra-se ao lado de Rimbaud e desses aventureiros do maravilhoso justamente por causa de sua leitura de Baudelaire, no sentido de que transforma a teoria poética das correspondências (como o fizeram Rimbaud, Lautréamont e os Surrealistas) num paroxismo desvairado, engendrando imagens insólitas e fulgurantes, mas à sua maneira. Obviamente, não se trata de discutir se a poética de Manoel de Barros é mais ou menos radical que a de Rimbaud ou Lautréamont (a questão sequer se coloca), mas sim de demonstrar como ele transfere o procedimento já radicalizado por tais autores para sua poética. Um dos principais testemunhos do que discutimos é o poema a seguir:

VII (da série “Mundo Pequeno”)

Descobri aos 13 anos que o que me dava
[prazer nas
leituras não era a beleza das frases, mas
[a doença

delas
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu
[Preceptor, esse **gosto esquisito**.
Eu pensava que fosse um **sujeito escaleno**.
- Gostar de fazer **defeitos** na frase é muito
[saúdável,
o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que você carregue para o resto da
vida um **certo gosto por nada**s...
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que **bugre só pega por desvios**, não anda em
estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores
surpresas e os arituncuns maduros.
Há que apenas saber **errar bem** o seu idioma.
(BARROS, 2010, p. 319 – grifos nossos).

A descoberta precoce, que se manifesta no gozo proveniente da “doença” das frases, indica-nos não o apuro formal da linhagem “dos artistas”, mas o desvario da vidência: a imagem do poeta como o leitor e criador de uma linguagem nova perpassará completamente a poética de Manoel de Barros. Pegar “por desvios”, então, significa alcançar uma nova linguagem para uma visão singular do mundo. Tal linguagem possibilitará a concretização, dentro do poema, do mundo metamorfoseado aos olhos do poeta. Há, em Manoel de Barros, mais do que o apuro formal ou a “pureza poética” de que falava Valéry a respeito de Mallarmé, um “apuro do disforme” que se manifesta em sintaxes tortas e em imagens insólitas.

Além disso, merece destaque no poema acima algo que nossos grifos evidenciam no poema: uma afinidade

temática com o poeta Carlos Drummond de Andrade. Ambos compartilham da condição de “torto” ou, para usar a palavra do poeta, “gauche”. Porém, há uma contraposição entre o “gauche” Drummondiano e o “bugre” de Manoel de Barros. Se o “gauche” nasce sob a ordem do “anjo torto” e carrega o peso da “Bênção” de Baudelaire, se o “gauche” é como o albatroz baudelaireano, o bugre nasce e toma conhecimento de sua condição de maneira não dolorosa; inclusive, o “anjo torto” é transposto para o padre Ezequiel, o preceptor que deveria ensinar e manter o eu-lírico “na linha”. Lembremos ainda que, enquanto o “gauche” drummondiano se apresenta como um deslocamento da ordem do social, o “bugre” aqui se mostra como um deslocado na linguagem.

O que ocorre, em Manoel de Barros, é a reabilitação do termo “bugre”, de corrente acepção pejorativa e, consequentemente, do ser que ele designa. O poeta toma a palavra, designadora de “hereges” ou de “indígenas incivilizados”, reinterpretando-a numa chave positiva. Portanto, o olhar de um “pagão”, se quisermos, é o mais propício para identificação e vivência do poético. É necessário lembrar, porém, que tais polos (*gauche* e bugre) não deixam de ser intercambiáveis.

Pensamos, portanto, que Manoel de Barros se aproxima em sua obra da contraparte “sagrada” do poeta, enquanto Drummond retrataria a parte “maldita”. A questão é que o campo semântico estabelecido por Manoel de Barros (doença, desvio, sujeito escaleno, gosto esquisito, defeitos, errar bem) nos permite tanto vislumbrar um elemento fundamental da poética de Baudelaire quanto aludir ao “Poema de sete faces” de Drummond, já que somente um “gauche” ou um “bugre” são capazes de criar a partir de sua condição de marginalizados ou de suas disfunções de linguagem.

Entre *gauches* e *bugres*

Um dos temas centrais na poética de Charles Baudelaire, desenvolvidos por Manoel de Barros e Drummond, tem sua gênese no poema “O Albatroz”, de Charles Baudelaire:

O ALBATROZ

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de
[fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O poeta se compara ao príncipe da altura
Que habita os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

(BAUDELAIRE, 1985, p. 111)

Uma das palavras-chaves do poema acima é “coxear”. O albatroz, ave sublime que paira no ar com graça e majestade, no alto, reina. Mas quando está entre os homens comuns, quando se encontra na terra, nada pode fazer senão coxear, cambalear e ser torturado pela banalidade. Essa imagem nos é bastante conhecida: o poeta retratado como um ser torto, grotesco, mas ao mesmo tempo sublime é explorada por Carlos Drummond de Andrade. Sua poética, marcada em vários momentos de sua trajetória por sentimentos de insatisfação e incompletude com

relação às experiências vividas, tem como imagem central o *gauche*, ou seja, o sujeito à margem, distante, reservado, impossibilitado de comunicar-se livremente devido à timidez, aquele cuja personalidade encara “toda experiência vital como um desafio invencível (...) fadada a se cristalizar em objeto de sua contemplação abúlica” (VILLAÇA, 2006, p. 13). Em poemas como o “Poema de sete faces” ou “O malvindo” tais questões são elaboradas de maneira contundente. Pensando nesses poemas à luz de “Albatroz”, ser duplo – rei no ar, plebeu na terra – vemos que sua afinidade se coloca com o personagem alegórico do poema de Baudelaire quando este é torturado onde não pode reinar, nem viver. Drummond, ao longo de sua obra, pareceu ter assimilado esse viés disfórico da poesia baudelaireana.

O tema da inadequação do artista diante do mundo, é claro, não tem origem em Baudelaire. O ponto que discutimos é como Drummond atualiza este aspecto, encontrado no poeta francês. De fato, o poeta mineiro não trabalha o poeta como um ser eleito e sublime, mas sim como um ser humano problemático, incapaz de se relacionar plenamente com o outro. No entanto, mesmo assim a temática persiste. Já Manoel de Barros, parece ter pego o caminho contrário: as personagens tortas são sempre representadas num viés eufórico, caso do seguinte poema, da série “Desejar Ser”:

2 (da série “Desejar Ser)

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (só pra poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc ploc. Ele era um destaque. Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc. Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu. (BARROS, 2010, p. 337).

A “própria sagração do Eu” obtida através de uma singularidade, a princípio, parece elevar-se à divindade, vide o fato de que há um alegórico “subindo a ladeira”. Numa chave superlativa, o eu-lírico parece entrever nesta subida dificultosa uma ascensão à divindade. A referência a Deus não elucidaria completamente a relação, que parece ser ora de confluência ora de dissonância já que a preferência do poeta pelas “linhas tortas” parece acusar um indício de subversão. Realmente, o ditado popular “Deus escreve certo por linhas tortas” parece ser reafirmado, mas de maneira também “torta”, uma vez que o pressuposto seria, na tradição bíblica, que o “homem correto”, de retidão moral e espiritual, segue o caminho tortuoso, o caminho das provações para alcançar o reino dos céus. No caso do poema tal sentido é alterado, sendo então o “homem torto”, aquele que caminha tortuosamente, o eleito. A dissonância acentua-se ainda mais quando a própria deficiência é vista como meio de destaque e “sagração”. Da multidão imaginada, ao dizer “lá vai o menino torto subindo a ladeira” parece emergir um certo tom de zombaria, mesmo caso de “O albatroz”, mas aqui parodiado pois, se no poema de Baudelaire encontramos um registro trágico no tratamento do tema, aqui encontramos comicidade, reforçada pelo fato de que o eu-lírico vê a manifestação da multidão de maneira positiva, não percebendo a ironia que dela emana: ignorá-la torna-se marca do eleito.

Vejamos um caso drummondiano:

O MALVINDO

Vive dando cabeçada.
Navegou mares errados,
perdeu tudo que não tinha,
amou a mulher difícil,
ama torto cada vez
e ama sempre, desfalcado,
com o punhal atravessado

na garganta ensandecida.
 Este, o triste cavaleiro
 de tristíssima figura
 que nem mesmo teve a graça
 de estar ao lado de Alonso
 e poder narrar eventos
 nos quais entrou de mau
 jeito mas com sabor de epopeia.
 Nada a fazer com este tipo
 avesso a qualquer romança
 ou ode, apenas terráqueo,
 ou nem isso, extraterráqueo,
 de quem não se ouve um grito
 mais além do que gemido,
 nem uma palavra lúcida
 varando o cerne das coisas
 que esperam ser reveladas
 e nós todos pressentimos.
 Inútil corpo, alma inútil
 se não transfunde alegria e
 esperança de renovo
 no universo fatigado
 em que repousa e não ousa.
 Sua ficha - foi rasgada,
 por ausência de sinais.
 Seu nome - por que sabê-lo?
 E sua vida completa
 já nem é vida, é jamais.

(DRUMMOND, 1996, p. 74)

O poema é a descrição do “malvindo”, aquele que “Vive dando cabeçada”. O verbo na terceira pessoa e no presente do modo indicativo nos deixa uma relação de distanciamento, mas ainda assim mostra a certeza do fato, pois o eu lírico que descreve esta personagem conhece sua trajetória. É o que se comprova nos versos seguintes, enumerações de atos, sentimentos e características que se relacionam diretamente com o *gauche*: dar cabeçada, navegar mares errados,

perder o que se poderia ter, amar torto, amar a mulher difícil e o amar desfalcado, incompleto, novamente reiteração do absoluto que não se alcança por causa da dificuldade de comunicação, realizado como punhal que atravessa a garganta. Comparando este poema com o “Albatroz”, ser duplo (rei no ar, plebeu na terra), vemos como é possível estabelecer afinidades.

Com esta breve chave de leitura, Manoel e Drummond surgem como imagens espelhadas, permitindo-nos exemplificar algumas semelhanças e diferenças na leitura de Charles Baudelaire. Enquanto em Drummond delineia-se um ser “extraterráqueo”, *outsider* em plenitude, Manoel de Barros nos apresenta o destaque entre os outros. É como se o Albatroz se dividisse em dois.

O olhar anômalo: correspondências, analogias e desregramento dos sentidos

A imagem do *bugre*, a condição de bugre em Manoel de Barros, é intrínseca à temática do olhar. É através da visão que se modifica o meio para dar vazão à expressão, para criar o poema. O “olho”, então, é um meio de apreensão e transformação da matéria poética que está no ambiente. Por meio de uma visão diferenciada das coisas, o poeta torna-se “o fio condutor e transformador da corrente poética” (PAZ, 2012, p. 22).

Numa de suas entrevistas, Manoel de Barros afirma que os poetas têm um olhar anômalo, que vê as coisas e as transcreve em “pauta errada”:

“Esse olho anômalo verá uma lua encravada na vespa. Verá um inseto seminal borrando seus verbos. A pintura da voz nas pedras. Corolas genitais desenvolvidas em monturos. Fendas carnívoras de moscas. Formigas carregando pedaços de couro para o seu azedal. E por baixo do couro as sevandijas

fervilhando... O olho anômalo do poeta estará voltado para as coisas que não alcandoram.” (BARROS, 2010, p. 67)

Tal olhar tem sua gênese em outro poema de Baudelaire, um dos mais famosos:

CORRESPONDÊNCIAS

A natureza é um templo vivo em que os pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de
[segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos lentos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do
[Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

(BAUDELAIRE, 1995, p 115)

Daremos destaque aqui à noção da natureza como sagrada, “um templo vivo”. A questão da natureza em Manoel de Barros é intensamente acentuada, como veremos adiante. Notemos que as “Correspondências” mencionadas pelo poeta são de ordem sinestésica, ou seja, os planos sensoriais se harmonizam e se correspondem quando o homem cruza a natureza, o “bosque de segredos”. A natureza é detentora de um segredo abissal enquanto o homem é leitor e tradutor

desse segredo. O decifrar permite a revelação de que tudo se comunica: “Aromas frescos (...) como a carne/ doces como o oboé/ verdes como a campina”. São aromas (olfato) misturados aos sabores (paladar), à carne (tato) e às cores (visão).

A noção de correspondência não surge com Baudelaire. Doutrinas herméticas da antiguidade já a postulavam. Trata-se de uma visão de mundo que o poeta moderniza e transforma numa poética, numa arte de fazer poesia. Segundo Ana Balakian (1985, p. 33), o conceito de correspondências presente na obra de Baudelaire é encontrado no místico e filósofo ocultista sueco Swedenborg. Muitos autores da época de Baudelaire o leram, e suas ideias foram rapidamente disseminadas. No entanto, também Swedenborg não é o formulador da teoria. Sua função foi mais de compilador e organizador desse pensamento, daí sua rápida disseminação.

A ideia de correspondências em Swedenborg é entre um plano terreno (o mundo físico, a natureza, etc.) e um plano espiritual, transcendente: o céu. Trata-se de uma correspondência verticalizada, e isto é visível na obra de Baudelaire, posto que diversos de seus poemas buscam ou apresentam uma ascensão espiritual de um ser terreno, como em “Bênção”. Mas se aceitássemos somente essa visão de correspondências, perderíamos uma grande parte desse conceito primordial. Baudelaire suscita interesse da crítica, dentre outros motivos, pela sua relevância literária, que se manifesta, entre outros traços, por causa da extrema dualidade e do caráter paradoxal. Ana Balakian mostra-nos como Baudelaire, ao mesmo tempo em que afirma a visão postulada por Swedenborg, a contradiz neste mesmo poema:

Se examinarmos cuidadosamente “Correspondances”, descobriremos que há uma contradição em termos, contendo um exemplo de discordância com Swedenborg, mesmo

quando Baudelaire usa as próprias palavras do filósofo. Na verdade, o soneto contém dois poemas: a primeira parte é a verbalização através da exposição direta da dualidade Swedenborguiana entre o natural e o divino; mas quando chegamos aos seis últimos versos, onde esperaríamos encontrar a execução daquela exposição, Baudelaire começa a desaprovar Swedenborg por meio de uma série de imagens – isto é, indiretamente – moldadas em um plano da realidade bastante diferente do da visão de Swedenborg. A sinestesia que ocorre na mistura das percepções sentidas não produz um liame entre o céu e a terra, nem nos transporta a um estado divino; ao contrário, encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra. (...) (BALAKIAN, 1985, p. 33)

Se Swedenborg apresentou uma ideia de correspondências verticalizadas, entre o baixo e o alto, Baudelaire, ao lê-lo, subverte-o, horizontalizando seu conceito, fazendo com que as equivalências ocorram no plano terreno. E Manoel de Barros levou essa horizontalidade do conceito ao paroxismo:

DESPALAVRA

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino
[da despálavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter
[qualidades humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter
[qualidade de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter
[qualidades de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter
[qualidades de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar
[os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem

[humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o
[mundo com suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-
[vermes, podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem
[compreender o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por
[imagens, por eflúvios, por afeto.

(BARROS, 2010, p. 383)

É evidente neste poema a visão analógica do mundo. Tudo acaba por se relacionar com tudo quando o poeta leva ao exagero: a lição da natureza, templo vivo, vaso comunicante. Para quem sabe ouvir essa voz, resta o desvario das repetições e relações infinitas. O uso de anáforas e frases de estrutura parecida, apenas com substituição de palavras, confere a este poema em forma de enumeração a impressão de que poderia continuar indefinidamente, pois o olhar anômalo abarca tudo, e transforma tudo. O poema em questão está em completa afinidade não só com Baudelaire, mas também com Rimbaud:

O poeta torna-se vidente através de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos. Ele busca em si mesmo todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; prova todos os venenos, para guardar apenas a quintessência. Inefável tortura em que é necessária toda fé, toda a força sobre-humana; em que ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! Pois chega ao desconhecido! Ele cultivou sua alma, já rica, mais que qualquer outro! Ele chega ao desconhecido, e ainda que, enlouquecido, acabe perdendo a inteligência de suas visões, ele as viu! Que exploda na sua indignação pelas coisas insólitas e inomináveis:

virão outros horríveis trabalhadores, que
começarão pelos horizontes em que ele se
perdeu! (RIMBAUD, 1993, p. 16)

A noção analógica pode não estar explicitamente manifesta nesta passagem, embora acreditemos que é possível depreendê-la: sem projetar excessivamente, um desregramento dos sentidos permitiria, como é o caso da obra rimbaudiana, romper com as fronteiras entre o eu e o objeto, permitindo entrever os elos entre as coisas – as analogias.

Em Manoel de Barros tudo partilha das mesmas qualidades, tudo se comunica. Note-se também que surge, na citação de Rimbaud, a temática do *gauche/* bugre em palavras como “o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio”. A vidência ocorre literalmente: “virão outros horríveis trabalhadores, que começarão pelos horizontes em que ele se perdeu” – o vidente explora novos horizontes e deixa o caminho aberto para os novos exploradores. O desregramento dos sentidos, enquanto continuação e amplificação da estética das correspondências, permite ao poeta-vidente testemunhar a confluência de vogais, cores, seres, elementos da natureza, objetos:

VOGAIS

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais.
Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;

E, nívea candidez de tendas e areais,
Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanaís;

U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos

Que as rugas vão urdindo entre brumas e
[escolhos;

O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos;
- Ô! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!

(IDEM, p. 84)

A proposta de Rimbaud radicaliza Baudelaire: levar as correspondências a um limite ainda não alcançado, atravessar as fronteiras do conhecido para trazer novas formas e visões. O jovem poeta atesta em sua “Carta do Vidente”: “Baudelaire é o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus. Ele mesmo ainda vive num meio muito artista, e a forma tão louvada nele ainda é mesquinha. As invenções desconhecidas reclamam formas novas” (Ibidem, p. 17), as imagens engendradas pelo caos dos sentidos. Assim, Rimbaud expõe as qualidades intercambiáveis que tudo possui. O som das vogais tem cor. Seu soneto pode ser lido como a ilustração de uma confluência universal e, mais ainda, como a atestado da intrínseca relação entre o eu e objeto, mediando as distâncias aparentes. É a alquimia do verbo: “Foi primeiro um experimento. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens” (RIMBAUD, 2011, p. 65).

Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, explica:

A analogia é a ciência das correspondências. Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra é: isto é *como* aquilo, isto é aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha

unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. (PAZ, 2013, p. 80).

O poeta, portanto, estabelece as pontes, a mediação. Através de seu olhar anômalo, através do desregramento dos sentidos, pode criar as conexões ocultas entre os “termos diversos”: cores, vogais, homens, árvores, aves. A partir da imagem poética, manifestação da analogia no poema, “o universo deixa de ser um vasto depósito de coisas heterogêneas” (PAZ, 2013, p. 80).

O uso da analogia em poetas contemporâneos, como Manoel de Barros, pode ser considerado como um esforço de afirmação de identidade e de negação da mortalidade. À certa altura de *Os filhos do barro*, Octavio Paz afirma: “O universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra morte, e o homem é mortal” (PAZ, 2013, p. 81). O que impulsiona essa vertigem dos olhos, fazendo com que as imagens jorrem de uma fonte que parece ser infinita, é justamente esta ferida tão dolorosa. A incorporação da fala do outro, a incorporação mesma do outro corresponde a um ímpeto, um desejo de permanência que se sabe impossível. Abolindo-se as diferenças, uma outra identidade, quicá mais verdadeira, se estabelece. O que era separado – o “eu” e o “objeto” – finalmente se une. O “*Je suis un autre*” de Rimbaud é sintomático neste caso: pode ser considerado tanto como o reconhecimento do outro como parte constitutiva do Eu, quanto a aceitação de que o Eu que conhecemos não passa de uma construção. Assim, o outro de Manoel de Barros, esse detentor de um olhar que não observa fronteiras entre as coisas, abarca também outros olhares: dos homens, dos objetos, dos detritos, das árvores, das aves.

Manoel de Barros e Surrealismo: afinidades

Sarane Alexandrian, em sua obra *O Surrealismo*, sobre as propostas do movimento, nos diz o seguinte:

Não se tratava de opor um universo fantástico à realidade, mas de conciliar esta com o processo ilógico dos estados delirantes ou oníricos, para formar uma “sobre-realidade”. O Surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas “como num sonho”. (ALEXANDRIAN, 1976, p. 52).

O que está dito acima pode se aplicar também a Manoel de Barros. Mais do que opor um universo diferente à realidade, ele a transforma e ilumina suas facetas mais sombrias e imperceptíveis. Quando confrontamos sua obra com noções e textos dos poetas surrealistas, muito pode ser depreendido. No entanto, esta pode ser uma aproximação um tanto complexa, primeiramente por causa das duas interpretações históricas que o Surrealismo recebe. A história da literatura insiste em dar ao Surrealismo o caráter de vanguarda e, portanto, fixá-lo permanentemente num lugar da história literária. Já os poetas surrealistas e seus continuadores afirmam: o surrealismo não é mero movimento literário, mas sim um modo de vida, uma prática. Poderíamos afirmar que Manoel recebeu a influência do surrealismo e é seu continuador. Inclusive, Sérgio Lima, uma das maiores autoridades em Surrealismo no Brasil, chega a adicionar o nome de Manoel de Barros a uma lista de integrantes de grupos surrealistas e/ou presenças decisivas, sendo pertencente à “2ª fase, dos anos 1940 ao início dos anos 1970” (LIMA, 2010, p. 44). Afirma ainda em seu ensaio “O Movimento Internacional dos Surrealistas e seu Contexto no Brasil” que Manoel de Barros é adepto de duas das vertentes altamente privilegiadas do movimento dos surrealistas: “o senso do *humour noir* e sua erótica transgressora” (IDEM, 2008, p. 237).

Porém, o que podemos afirmar com tranquilidade é que Manoel de Barros possui afinidades com o Surrealismo. O uso de imagens poéticas, descritas por André Breton

ao citar Pierre Reverdy, está presente, como vimos, em sua obra. Vejamos a definição:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá. (BRETON, 1985, p. 52)

Encontramos uma paráfrase disso no poema “Despalavra”, analisado mais acima. Os homens e as árvores, realidades distantes, partilham de qualidades. O choque provocado por tal afirmação é a imagem e o que possibilita sua criação é o olhar.

André Breton, em seu “Segundo Manifesto do Surrealismo”, afirma que a busca principal da atividade surrealista é a determinação de “um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios” (IDEM, p. 98). Se ousarmos transpor isso para a poética de Manoel de Barros, substituindo o termo “ponto do espírito” por “ponto do corpo”, está claro que este ponto é o olho. Maurice Blanchot corrobora com a questão, em seu trecho a respeito do olhar:

Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que a distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse

capturado, tocado, posto em contato com a aparência? (BLANCHOT, 1987, pp. 22-23)

Não se trata, aqui, de catalogar o autor no rol dos poetas do Surrealismo. Importa antes verificar como Manoel de Barros se apropria das questões centrais deste movimento e as desenvolve em sua poética. Dado o que discutimos até agora, fica claro que a linha na qual o poeta se insere perpassa este movimento que, como afirma Claudio Willer, “estaria voltado para a vida, o homem em sua totalidade e a transformação do mundo. A produção artística e literária foi o modo de expressar e realizar esse ímpeto transformador” (WILLER, 2008, p. 282).

Em Manoel de Barros, encontramos tal ímpeto transformador em sua poética. Na qualidade de um dos “horíveis trabalhadores” de que falava Rimbaud, promoveu em sua literatura a transformação do mundo em que viveu. Sua posição diante do Surrealismo parece a descrita por Octavio Paz em seu ensaio “O Ocaso da Vanguarda”, presente em *Os filhos do barro*, posto que os vanguardistas, inseridos na “tradição da ruptura” sabiam que “ao negar o passado, eles o prolongavam e assim o confirmavam (...)” (PAZ, 2013, p. 109). E o continuavam também.

Embora não encontremos menção direta ao movimento surrealista na obra de Manoel de Barros (encontramos apenas em entrevistas), não podemos considerar este silêncio como negação. Sua obra fala por si só, através de suas imagens. Em sua obra, apropria-se do que o antecedeu e reorganiza à sua maneira. Sua poesia é o testemunho, a presença de um olhar subversivo que, em ação, expõe a fragilidade do real através de suas imagens fulgurantes.

Referências bibliográficas

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Editora Verbo, EDUSP, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1996.

BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo, Perspectiva, 1985.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo, Leya, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LIMA, Carlos (Org). *Rimbaud no Brasil*, Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista – Tomo 2, primeira parte*. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. "O Movimento Internacional dos Surrealistas e seu Contexto no Brasil". In. GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MÜLLER, Adalberto (Org). *Encontros - Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

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

_____. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RAYMOND, Marcel. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo, Edusp, 1997.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2011.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização de João Alexandre Barbosa, tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 2007.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. *Passos de Drummond*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

WILLER, Claudio. Surrealismo: poesia e poética. In: GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (Org). *O Surrealismo*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

crises, desejos e formas.

as faces da resistência na poesia de max martins

Crises, desires and forms: the faces of resistance in the poetry of Max Martins

Elizier Jr. Araujo dos Santos*
Mayara Ribeiro Guimarães**

Resumo

É possível considerar a poesia como um ato político de resistência? Seria a poesia, ela própria, um canal de imanente insubordinação? Tais questões nos levam a pensar, neste artigo, em um dos aspectos fulcrais da poesia de Max Martins: a abertura para uma postura crítica do poético. Assim, busca-se refletir sobre certo predicado de resistência que habita o pensamento do poeta paraense, nas faces constituintes de uma transgressão particular vinculada às acepções de metalinguagem, erotismo, visualidade e mística que encontramos em sua poesia. Neste percurso interpretativo, apoiamo-nos nos textos de Bosi (1977), Nunes (1992), Siscar (2010) e Barthes (2013), a fim de trazer à luz as crises, os desejos e as formas

* Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, Belém, Pará. E-mail: eliziersantos8@gmail.com.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, Belém, Pará, e doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. E-mail: mayribeiro@uol.com.br.
Artigo recebido em 11/02/2018 e aceito para publicação em 11/07/2018.

que conduziram Max Martins, da modernidade ao pensamento contemporâneo, às potências dos atravessamentos poéticos.

Palavras-chave

Max Martins; Resistência; Poesia Brasileira Contemporânea

Abstract

Can poetry, by definition, be thought of as a political act of resistance? Was poetry, itself, a channel of immanent insubordination? These questions lead us to the consideration of one of the main aspects of Max Martins's poetry: the opening of poetry to a critical position of the poetic thought. Thus, the present essay aims to reflect on a certain predicate of resistance that inhabits Max Martin's poetic intellect, in the constituent facets of a particular kind of transgression connected to the notions of metalanguage, eroticism, visuality and mystic, found in his poetry. path, In order to bring light to the crises, desires and forms that helped build the poetic power of Max Martins, from modernity to contemporary thought the critical texts by Bosi (1977), Nunes (1992), Siscar (2010) and Barthes (2013), are used to support the considerations proposed in this article.

Keywords

Max Martins; Resistance; Contemporary Brazilian Poetry

Morte ao Imperialismo

"MORRA A ACADEMIA!", grita Max Martins, aproximadamente no início da década de 40, em uma sessão solene da Academia de que fazia parte (e a única

que fizera), reconhecida como Academia dos Novos. O grito, à la Graça Aranha¹, soou como símbolo de insurgência à institucionalização literária paraense que, até então, vivia sob os preceitos do Romantismo e do Parnasianismo. Ainda não se ouvia falar em Modernismo e toda sua experimentação, tampouco em vanguardas europeias, apesar de o poeta ter sido contemporâneo do começo de muitas delas.

Após esse grito de independência, Max Martins foi sentar-se no banco público em frente à Associação, cuja sede localizava-se na casa de Benedito Nunes (membro ativo da Academia²), o qual declara, em texto³ seminal sobre a vida-obra do poeta-amigo, que esta atitude revelou sua antecipação ao processo de conversão estética. A transição só viria no ano de 1945, em ocasião posterior à morte de Mário de Andrade, quando se tem notícia do Modernismo e de nomes como Drummond, Oswald de Andrade e Murilo Mendes, poetas que ganhariam morada na estante de leituras de Max, e que já apareciam entre os poemas de sua obra de estreia, *O Estranho* (1952).

As *fôrmas fixas* (como gostava de dizer Max), as rimas-medidas, a inflexibilidade da arte pela arte e o culto à métrica nunca trouxeram real fruição ao poeta que, a partir da vivência cultural pós-Segunda Guerra Mundial, encontrou novas aberturas aos seus prazeres líricos. Isso porque o cenário da poesia paraense mostrava-se outro: era tempo de transformação e diálogo, que viriam com as revistas e os suplementos literários – entre eles o *Suplemento Arte Literatura* (1946-1951) do jornal *A Folha do Norte*, criado e dirigido por Haroldo Maranhão. Desta efervescência, em 1946, à luz de Francisco Paulo Mendes, a Academia dos Novos passaria a ser chamada de Grupo dos Novos, ganhando novos membros, entre eles: Cauby Cruz, Floriano Jaime, Mário Faustino, Paulo Plínio Abreu e Ruy Barata.

As revistas e os suplementos tornaram-se o ímpeto que faltava para pluralizar a produção local (em diálogo com

a nacional), unindo poesia, pensamento crítico e uma dinâmica cultural que fortaleceu os laços literários deste período pós-Segunda Guerra Mundial. Foram produtivos anos de circulação e convivência intelectual em razão desses projetos voltados a fomentar a criação no Norte do país, robustecendo o espírito criador de escritores como Max Martins, o qual contribuiu muito para a mudança do *status quo* da cena literária de sua época.

Quase três décadas separam a “geração de 45” (como ficou conhecida a geração de intelectuais e poetas do final da primeira metade do século XX) da Semana de Arte Moderna de 1922. Atraso sobrepujado graças ao desejo de renovação e à dinâmica cultural fomentada pelos suplementos⁴ das décadas de 40 a 60, dando o impulso determinante à produção e circulação da literatura paraense. Neste trânsito, Max Martins atravessou a tradição caindo no berço da ruptura (ou: releitura) com o Modernismo: o verso livre, a multiplicidade da linguagem e o despudor do verbo.

Embora habitasse a “mais moderna concepção e prática da *escritura*”⁵ – o que se deve, também, às obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé que sua geração leu –, Max sempre esteve em curso à escuta de sua voz. Na segunda metade do século XX, teve convivência intelectual com Robert Stock, poeta americano que o apresentou à leitura de Dylan Thomas, e.e. cummings, Henry Miller (romancista que Max se dedicou a ler e reler durante toda sua vida). Neste período, encara outra face de sua dicção, próxima à condução dada ao concretismo, especialmente na presença da poesia de Mário Faustino, que lhe traz corporeidade à palavra, juntamente com a utilização do espaço gráfico na composição do poema, processo criativo já experimentado em sua segunda obra, *Anti-retrato* (1952).

Da modernidade ao pensamento contemporâneo, a obra de Max Martins traz o protagonismo à linguagem, a qual subsiste entre a forma (sem nunca fincar o pé no

rigor da metrficação, como faziam os parnasianos) e a temática (embora, às vezes, ela seja conduzida pelo feitiço da arquitetura visual). O que se precisa ter em vista é que a poesia se faz de sensibilidades, intuições, temas; e, de igual modo, de sonoridades, silêncios, comunicações icônicas.

O emergir do poeta acontecia com seu primogênito *O Estranho*, em direção à publicação de *Anti-retrato*, seguido de *H’era* (1972), *O risco subscrito* (1980), da poesia dialogal de *A fala entre parêntesis*⁶ (1982) e, por fim, dos *testamentos poéticos de 60/35* (1986) e *Colmando a lacuna* (2001). Há, diga-se de passagem, uma “teimosia” por meio da qual Max, o Magister Ludi⁷, reinventou-se em seu percurso. Poeta das muitas vozes e tantos abismos, sua obra pode ser lida a partir da febre que o marcou.

Quanto a esta febre, referimo-nos à experiência de atenção dada à elevação da linguagem que muito se deve à consciência poética de Max. Nesta evidente paixão, aspira-se o jogo de forças contrárias, assumido na trajetória de elementos subjetivos, como sugerem, por exemplo, as imagens insólitas. Nesta exegese, parte-se da leitura de alguns elementos da poesia de Max Martins para colocar em relevo a sua estética enquanto ato político, que traduz a autonomia e o contínuo colapso com as condições do real. Nisto, ressalta-se o valor acerca da obra poética do autor como contingência de uma arte que reage ao submetido pela centralidade do lugar-comum.

Voltamo-nos, portanto, à reflexão sobre certo predicado de resistência que habita a poesia do poeta paraense, na acepção pela qual enxergamos a metalinguagem, o erotismo, a visualidade e a mística como faces constituintes de sua particular transgressão. Assim, não nos referimos à poesia explicitamente de cunho social, mas à própria arte enquanto insubordinação, que se opõe, também, à ordem, ao interdito, buscando

o caminho da errância. O que desperta uma leitura mais descentralizada (sem jamais negar suas fontes) do ambiente de questões próprias às ressignificações da poesia moderna e contemporânea, pois os elementos de tensão da obra de Max promovem a verve crítica no aspecto poético, fazendo com que o percurso em determinada corrente se dê como reivindicação de novos modos e formas.

A autorreferencialidade da linguagem, então, é uma das faces (ao lado da sinuosidade sintático-metafórica, da experimentação visual, do ocultismo marcado e da abertura ao ser) de irrupção da experiência poética de Max Martins. Entretanto, as faces, na complexidade de suas forças intrínsecas e extrínsecas à poesia, podem ser entendidas como crises – a primeira iniciada com *O estranho*, em advento ao Modernismo na capital paraense –, ligadas à constituição de um projeto estético. Não à toa, Nunes (2009) lança leitura acerca da trajetória de Max a partir de suas crises, que, cumpre lembrar, reforçam a concepção de um poeta e sua *écriture* voltada a um “estar” em travessia, a um espaço de devir.

A resistência surge da ideia de uma não-linearidade à conformidade da arte enquadrada em um tempo, propósito ou espaço unos. Trata-se, sobretudo, do alcance múltiplo da literatura, de sua pulsão. Embora o poeta não problematize temas sociais ou milite em função de uma coletividade, está ele, através do manejo com a língua, opondo-se ao poder que rege um determino ético político, ético e religioso. Em entrevista, Max Martins, atento à percepção do valor de contravenção da linguagem, reverbera o pensamento que trago como tônica à concepção de poeta e seu “papel” social:

A obrigação do poeta é ser um bom poeta, é escrever um bom poema, e com isso ele está sendo um operário, um guerrilheiro em defesa de sua língua, porque a língua tem necessidade de ser renovada, e a língua só

se renova criativamente. Porque se a língua não se renovar, e essa é uma ideia de Roland Barthes, ela é presa dos poderes econômico, político, religioso. O imperialismo disso começa na linguagem⁸.

O controle começa na linguagem. É reduzindo-a, condenando-a aos limites do usual e restringindo seus significados que a dominação acontece. Max atenta para o quão essencial é renovar a língua como ação de abalo ao imperialismo do *status quo*. Por isso transformar a língua é uma atitude de defesa, independente de estar ou não claramente situada em determinado contexto social. Porque parte-se do pressuposto de que essa potência de renovação traz uma espécie de anúncio da consciência diante do mundo. Mas o que seria um bom poema? Ou um bom poeta? “Bom” pode significar agir, na experiência de contínuos encontros entre palavra, imagem e pensamento, sempre lançando um olhar diferenciado encorajado por uma mudança possível.

Tratamos aqui do poeta que não se intimida com o sistema, pois pensa na atuação da língua, bem como em sua liberdade, da qual advém uma escrita de alusivas impressões. Essa “incumbência” do poeta direciona a entender que a resistência da poesia provém, por definição, dos elos estabelecidos entre os sentidos e a maneira de dizer.

A obrigação social do poeta não é fazer um poema enaltecendo ou criticando ideias políticas ou sociais. Uma vez me perguntaram por que eu não escrevia poemas sobre a Amazônia como natural daqui: respondi que a Amazônia é que de um modo qualquer me escrevia. Essa participação não é do conteúdo do poema, mas de como ele é feito, porque o poema se faz de conteúdo e forma, desse acasalamento, o poema é uma grande cópula entre palavras⁹.

Em “Poesia Resistência”, texto base à reflexão, Alfredo Bosi (1977, p. 143-144) declara que há uma forma de resistência na poesia moderna dirigida à dissolução dos discursos dominantes, manifestando-se em muitas faces, seja pela recuperação de um “sentido comunitário perdido”, de afetos refratados, ou ainda pela crítica da desordem. Uma das estratégias dessa dissolução é a metalinguagem, entendida por Bosi como “momento vivo da consciência” (idem, p. 148), por meio da qual o poeta empenha o combate aos “hábitos mecanizados do pensar e do dizer” (idem). Ainda para o autor, a metalinguagem é um “dos caminhos de resistência mais trilhados”, e carrega “marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana” (ibidem, p. 146).

A poesia de Max Martins, em suas várias faces, propõe uma singular expressão de comunicação, que traz em termos qualitativos, um discurso de sedução, porque não se dobra às ordens. Em seu caso, a subversão das zonas harmônicas da retórica dominante desfaz os “resíduos mortos” ora pelo uso da metáfora viva que a poesia elabora, ora pela força da fragmentação do discurso, ou de sua ambiguidade. Uma das maneiras dessa insubordinação é justamente o uso que o poeta faz do recurso metalinguístico constante de muitas obras, vide *O risco subscrito* e *A fala entre parêntesis*.

A fala entre parêntesis foi escrita em parceria com o poeta Age de Carvalho, que atualmente reside no exterior. Quanto ao seu processo de criação, cumpre apontar: os poetas não escreviam na presença do outro, entretanto, utilizavam uma “pequena rede de comunicação dentro da cidade para a entrega das estrofes ao parceiro” (CARVALHO, 2016, p. 200); entre os meios, utilizavam-se bilhetes, enviados por mensageiros, pelo correio ou entregues pessoalmente. Correspondências que não só faziam parte do processo compositivo da *renga*, mas significavam, afirma Mayara Ribeiro Guimarães (2016, p. 172), “uma relação de mestre e discípulo, que

gradativamente se transforma em um diálogo entre amigos, pares literários e leitores críticos, apagando a diferença geracional através da identificação existencial e estética descoberta pelos companheiros”. É o que nos move, como força mobilizadora de reflexão, à fala de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”²⁰. Esse foi o percurso que robusteceu esta “amizade ideal”, marcada também pelo acaso, escrito e alimentado nas linhas desta obra, cuja envergadura sugere um exercício pelo qual há a formação de duas vozes em “uma só”.

Reforça-se: as extensas correspondências²¹ – além de bilhetes, faziam uso de cartas e papéis aleatórios – registram a criação da obra, ou seja, os meios de construção dos fragmentos, intercalando versões que resultariam na unidade poética. A propósito, ela há de ser pensada, antes de tudo, como fragmentos de um longo poema, em que se vive, entre a casualidade e o talento individual, a existência de uma poesia em ruínas que se funda e se firma no espaço de uma reflexão perpétua.

Escrito em 1981 e lançado em 82, *A fala entre parêntesis* completou, no ano de 2017, 35 anos de publicação, circunstância em que ganhou uma reedição especial organizada pela Editora da Universidade Federal do Pará (ed.ufpa); esta que recebe, como gesto de indelével amizade, a assinatura de Age de Carvalho no projeto gráfico e na editoração²². É uma obra de vigor imagético e dicção mística, cujo seu operar de questões quebra com o imperialismo do eu (a sacralização do autor) e se abre à multiplicidade da voz poética, para atingir um ponto, lembrando Roland Barthes (1988, p. 66), “onde só a linguagem age, performa”.

Além disso, possui um campo temário (repleto de erotismo e melancolia, solidão e silêncio) caro aos poetas, lançados à confluência entre as suas existências e os devires da

poesia, edificada nesta obra à maneira da *renga*, ou seja, do trabalho colaborativo. Trata-se de um gênero de poesia japonesa, com forma poética definida por *tankas* (“poemas curtos”, compostos por 31 sílabas), que prosperou principalmente nos séculos XIV e XV, tendo como precursores Sōgi (1421-1502) e Matsuo Bashō (1644-1694), sendo este último uma voz presente em *A fala entre parêntesis* e, de igual modo, no arco de leitura dos poetas paraenses. O *tanka*, inclusive, dá origem ao *haikai*, sendo este o modelo que sustenta a construção da brevidade, da poesia condensada, princípios em potencial visibilidade neste livro em questão. Além disso, esta forma sintética da poesia japonesa (o *haikai*), segundo Haroldo de Campos (1977, p. 56), influenciou de certo modo o “imagismo” fundado por Ezra Pound, movimento de mudança na poética moderna de língua inglesa, o qual, com grande efeito, encontra lugar na concepção poética dos poetas do ponto de vista do fragmento.

Apesar de a obra partir de um gênero da poesia tradicional japonesa, com métrica precisa e sua cadeia curta, não era do interesse dos poetas criar, em português, poesia com moldes da forma oriental. A obra apresenta quinze poemas – em que a relação à cultura japonesa dá-se apenas “na referência a versos de Matsuo Bashō e às pedras do jardim zen do templo Ryoan-ji”²³ –, sendo o décimo-quinto, o último (que expressa homenagem a Benedito Nunes), composto a partir dos versos de alguns poemas, resultando em um soneto. Este último poema (“Claro ideograma”), intencionalmente, está inferido no primeiro, através da epígrafe de Edmond Jabès, como estratégia de enunciação simbólica: “Marca com um sinal vermelho a primeira página do livro, pois a ferida é invisível em seu início”²⁴. O que reforça a vivacidade da poesia em se constituir a partir de si mesma, feita pela leitura de suas curvas e organicidades, as quais podem escapar à primeira vista, tamanha autonomia.

Compreende-se, portanto, que as transformações pelas quais passou Max Martins nas fases distintas de sua formação apontam para a pervivência do poético,

resultante de sua fecunda vertente experimental, e de seu espírito de interlocução com movimentos artístico-literários do século XX. Este espírito, ao estar aberto à lucidez e, ao mesmo tempo – ou até mesmo em proporção maior –, à tensão, dá à linguagem “um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos” (BOSI, 1977, p. 148). Evidencia-se, então, o traço de resistência interligado à transgressão presente na obra de Max Martins, sinuosa no comunicar a negação e a invenção, como bem fizeram Valéry, Drummond e João Cabral de Melo Neto.

O poema é fome de si mesmo

As descobertas recorrentes à sua primeira obra e à confluência com Stock – como diz Nunes (2009, p. 336): um hippie *avant la lettre* –, levaram Max à sua segunda crise, eclodida em *Anti-retrato*. Este conflito (na melhor acepção da palavra) fora reforçado, entretanto, pela leitura de *O homem e sua hora* (1955), de Mário Faustino, o qual ligou, para Nunes, “a mais refinada tradição do verso à metáfora moderna” (idem, p. 337). Mário Faustino, poeta “que escreveu sua morte e viveu sua própria escrita”²⁵, colaborou, significativamente, para o impulso artístico deste poeta errante.

Além disso, como prenúncio de nova abertura, Max encarna, com *Anti-retrato*, agora trazendo como tema permanente do seu trabalho, o amor carnal, unindo a “arte da composição” à exaltação da própria vida e do corpo. Isso precede, a propósito, o exercício de fruição que se dá no poema enquanto desenho na página, proporcionando-lhe prospectar do ritmo tipográfico ao espaço de intercruzamento verbo-visual, principiados na terceira crise com *H’era*. Esta crise, oriunda do jogo corporal da palavra, “resolve-se” em *O ovo filosófico* (1975), o qual culminará na maturação autobiográfica de *O risco subscrito*, como propõe Benedito Nunes.

Vê-se, com isso, não só um caminho de autoconhecimento, mas de reivindicação da arte, isto é, “em cada crise, interroga-se o poeta sobre si mesmo e sobre sua poesia” (NUNES, 2009, p. 338) à procura de novas dicções. Em certo aspecto, é o que traz à baila Marcos Siscar (2010), tratando da “capacidade interrogativa” da poesia constituída como crítica de si mesmo, ou seja, como crise, estado em que a poesia moderna nunca deixou de estar. Por isso, esta “função transformadora” da crise traduz circunstâncias determinantes pelas quais se estabelece a resistência. Estas questões, a nosso ver, vêm à luz com o erotismo e a metalinguagem que, após a substantivação do amor carnal incoada pelo Max da década de 60, concebem nova forma de existência em *O risco subscrito*:

Jaculatório és
 meu verso: pênis
 ponta do olho atinge o olho
 o olho
 que te pariu meu verso
 reverso
 atrás da seta
 que te conduz
 (condiz)
 à queda
 A força do repuxo
 catapulta expulsa
 alcança a ilha: Terra!
 – teu país-paul
 lá onde
 a tua oração
 ereção
 deságua

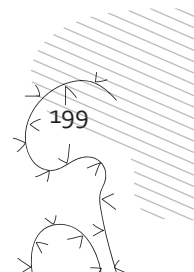
(MARTINS, 2016, p. 68)

A obra já anuncia, para efeito da autorreferencialidade, o “falo” (símbolo de fertilidade) como metáfora do verso. Observa-se, desta maneira, a relação mais íntima entre sexualidade e linguagem: faces da transgressão que

estimulam o impelir da poesia, da palavra poética a uma força interna. O corpo do poema toma forma no enigmático jogo abstrato da “ponta do olho atinge o olho” (encetado em *O ovo filosófico*), o qual dá luz ao próprio verso e, concomitantemente, ao seu reverso: o outro aspecto conflitante de sua face, que conduz a poesia – e também aquele que escreve – à imanência da queda. Esta que se lê como afirmação da crise, a partir da composição entre os elementos de insubordinação e prazer.

Como dobra de um devaneio contemporâneo, esse metapoema constitui-se no movimento pelo qual se traça o ritmo, tanto na forma assimétrica, quanto na ruptura revelada pela autonomia de cada verso. É o que “arremessa”, graficamente, a poesia a outro lugar, ao “país-paul”: espaço criado por uma união semântica, trazendo certa sonoridade ambígua (ou irônica) à qualidade da percepção sobre o erotismo. Volta-se, assim, a figurar a essência da poesia como excitação da fala, a qual se lança em águas imaginárias. Ocorre, neste momento, um vigorar do silêncio, não só na escolha dos vocábulos finais (“a tua oração/ ereção/ deságua”), mas também na metaforização crítica com que o poeta concebe a zona profusa da poesia. Afinal, “o poema é fome/ de si mesmo” (MARTINS, 2016, p. 74).

Nesse sentido, há uma expressão de querer da linguagem – que terá outra tensão em *A fala entre parêntesis* –, com a qual se permite uma interpretação marcada pela via erótica e por certa obscuridade baudelairiana do sagrado. Tudo isso pela veia deste modo de ser, o canal das crises, as quais conduziram o poeta: “cresce nele um sopro/ um corpo/ escorre seu discurso/ tu és o leito/ Eu o leitor” (MARTINS, 2016, p. 70). Esta vitalidade, presente em “Jaculatório és”, corrobora a pluralidade do poético, apresentando, como dissera Eduardo Sterzi (2016), “a escrita como ato de desejo”, ou seja, como libido, protesto – a arte resiste. É o que me parece estar em afinidade com a visão de Barthes sobre a escritura, o *kama-sutra* da linguagem, como



possibilidade de uma dialética do desejo, tão primada aqui entre o verbo e a forma.

Esse desejo constrói o poeta e edifica, como elemento de inspiração, a escrita? Isso estaria no plano da pulsão e do extinto poético? Interessante notar que Max Martins concebe a escrita em favor da sedutora correlação entre fruição e consciência intelectual, estando, como irrupção do inaudito, a cargo de uma alteridade, prenhe também de sentido místico, assumido por Jabès na epígrafe de *O risco subscrito*: “tu és aquele que escreve e que é escrito”¹⁶. O que está ligado, no que concerne o desejo, à voz de Barthes invocada em outra epígrafe: “...nós escrevemos com o seu desejo, e eu não quero terminar”¹⁷. É, portanto, a união que traz o prolongamento, a possibilidade de reflexão sobre o poético, significada também na experiência visual, fazendo do rito literário um modo de busca:

samarasa
amamos

samarasa
oramos

samarasa
oramos
no vazio vagamos
samarasa

(MARTINS, 2016, p. 61)

Trata-se aqui da “experiência de unificação” com a poesia – o outro? –, e da qual se infere, pelo *maithuna*¹⁸ (união sexual), título do poema do qual esses versos fazem parte, um sentido paradoxal. Pois ao mesmo tempo em que, pelo “estado nirvânico” (*samarasa*¹⁹), há a “superação do desejo”, há igualmente a presença dele (“samarasa/ amamos”) neste ritual simbólico de concisa repetição (tal qual uma oração). O que faz sentido para entender a poesia “anti-feérica” de

Max Martins: aquela da harmonia dos opostos, da persistência do desconhecido, opositiva à ordem de um esclarecimento, que está entre a margem do pleno e do vazio (“no vazio vagamos”), que não é a ausência de ser, mas o operar de questões. Eis a crise que interrogou Max nessa fase sob a mística, presente em sua busca pessoal, e que ratifica, também, a “voz combatente”.

O contato com a lírica oriental trouxe ao poeta um diálogo profícuo de mudança e celebração, dimensão que encontraria nas leituras de Matsuo Bashô, Suzuki, na filosofia contemplativa zen e no erotismo hindu. Em 1982, Max se junta a Age de Carvalho para compor *A fala entre parêntesis*, proposta que surgiu do contato com a primeira *renga* ocidental²⁰. Em *A fala*, de acordo com Nunes, o “confronto entre visões díspares que esse exercício reclama exige um alto grau de consonância afetiva e intelectual, permitindo cada parceiro retomar, no seu próprio modo de expressão, a experiência diferente do outro” (NUNES, 2009, p. 339). A obra, cheia de desdobramentos visuais e tributos a Bashô, Octavio Paz, George Trakl, Mário Faustino e Paul Celan, fortalece a abertura de metalinguagem e erotismo, ganhando nova con-tensão:

(poesia)
teu nome é Não em cio e som farpados
cílio escrito, escrita ardendo (dentro,
se revendo), fera
do silêncio úmido, se lambendo, lábil
labiríntima E esta língua
de pura estria ávida se desfraldando
lâmina
e se ferindo, se punindo:

(MARTINS, 1982, p. 2)

A poesia é análoga ao “apetite sexual” (cio). O poema, aludido de sonoridade “farpada”, ou seja, “pontaguda”, mostra-se incisivo e perigoso. E mais: é uma escrita de negação, voraz, pungente, a qual invoca o silêncio nesta atmosfera metapoética. Ela “se lambe”, é transitória, “labiríntima” (marca de um neologismo comunicante) e traz à tona a desordem tão característica de um Max contemporâneo, e que se poderia qualificar de batailliana ao fitar o erótico como transgressão por excelência. Relevante mencionar que a língua “se fere”, em ato de rebeldia, de tensão (o *tonus* como atitude de resistência conforme Siscar²¹, que a compreende na “relação tensa com a homogeneidade dos fatos”), a qual promove a transformação da consciência do sujeito lírico, figura que provoca o revés da “ávida” linguagem.

A arte resiste ao seu próprio criador? Tem-se, neste poema, um “caos” eloquente, de colisão e dissonância da escrita, metaforizada, ao passo que se desvela e vela ao mesmo tempo. Nisto, a resistência surge pela via estética do “caos”. Traz-se à discussão, assim, o pensamento de Rancière (2007, p. 3): “o caos deve tornar-se (*devenir*) forma resistente, a forma deve tornar-se novamente (*redevinir*) caos resistente. O monumento deve tornar-se revolução e a revolução re-torna-se (*re-devenir*) monumento”. Retoma-se, novamente, a autorreferência da linguagem, que transgride o comedido – face de um cosmo verbal – como processo que reage à estabilidade monótona, pois, ainda segundo Rancière, a arte resiste porque “ela é um perpétuo jogo de esconde-esconde entre o poder de manifestação sensível das obras e seu poder de significação” (idem, p. 6).

É o que está em jogo também a resistência ao discurso, de que fala Jean-Luc Nancy (2005, p. 34), apontando para “uma resistência ao infinito (ao «mau infinito», em termos hegelianos) do discurso que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário na sua ordem”. A poesia se forma, portanto, a partir de sua denegação (“teu nome é Não”), constituindo-se a si própria indeterminada,

que também intensifica a tensão que reside nos procedimentos estéticos (na forma, na sonoridade, na sintaxe) junto aos controversos gestos que não cessam de trazer o desregramento, a desmedida, a pluralidade da língua. O poético, ainda segundo Nancy, “implica uma convocação sub-reptícia da efusão silenciosa” (p. 40), esta que está viva na obra de Max como exaltação e auto-superação do discurso, do qual faz parte o reverso escrito na linguagem, à revelia (“fera do silêncio úmido”) a toda ordem de aproximação e esgotamento.

Esta composição de matérias poéticas, por vezes contrastantes, julgamos reforçar a ideia de um deslocamento, tal como afirma Siscar (2005) em *A cisma da poesia brasileira*, dos critérios pelos quais um poeta poderá ser reconhecido como parte de um movimento literário ou de certa “tradição”. Desse ponto de vista, a poesia de Max Martins manifesta um salto no que diz respeito aos próprios valores do Modernismo brasileiro, os quais estão abalados, isto é, “não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que se abre” (SISCAR, 2005, p. 43). Tal noção não resulta necessariamente de um distanciamento, mas da reatualização do processo de criação, a qual deixa aberta “a compreensão das questões do contemporâneo em proveito de uma *multiplicidade* mais ou menos informe” (idem, p. 44, a ênfase é nossa).

Agamben, em seu *Ofim do poema* (2002, p. 142), também propõe uma leitura – sobretudo em contraposição à prosa, trazendo o conceito de *enjambement* – ao dizer que “a poesia não vive senão na tensão e no contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica”. O autor ainda diz que o essencial é esta consciência do poeta de que existe para o poema, remetendo-se ao texto de Mallarmé, uma *crise de vers*, o que coloca em jogo sua própria definição, dado a impressão de totalidade – porém de unidade inacabada – entre a metáfora erótica e a estrutura irregular. Observa-se isso na poesia de A *fala* quando se trata de harmonizar elementos opositivos

e afinar o verso enquanto sentido (“cripta que doura em sentidos), pois ele “é o ser que reside nesse cisma” (AGAMBEN, 2002, p. 143), e o poema é “um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem – sem jamais coincidir completamente e quase em oposta divergência – unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas” (idem).

O erotismo, por assim dizer, está menos ligado à objetividade do mundo e mais à procura de um aspecto indizível, dissonante e inerente à linguagem diante desse cisma da poeticidade. Não seria o lugar de que trata Octavio Paz (2012, p. 31) ao distinguir que um grande artista é alguém que transcende os limites da linguagem? É como se a língua dissesse que a poesia é, em essência, sensual, expondo esse transcender da linguagem e, logo, a proeminência do poeta. Isso pode ser percebido como a própria transgressão pensada por Bataille (1987), pois, ao construir a poesia nas vias do erotismo como imanência poética de multiplicidade, retornaríamos à tendência que ultrapassa o limite do habitual.

Daí que, de modo muito particular, nasce a compreensão do poético como um elo de ambivalência. Ou melhor: nasce uma cisma, que não estaria em condição cômoda de aclarar, e sim de penetrar (sem silenciar toda a geração posterior e as vivências passadas) as entranhas da língua opositiva, como seguira Max com seu espírito inquieto em direção à fragmentação da existência:

Viagem
a C. S.

O rio que eu sou
não sei
ou me perdi

(MARTINS, 2015, p. 31)

Para além de qualquer estabilidade artística que pudesse encontrar respostas nos movimentos líricos e existenciais do século XX, o poeta de formação multifacetada, como chamara Davi Arrigucci no prefácio de *Caminho de Marahu* (2015), teve um percurso de abertura às formas poéticas. Como metáfora heraclitiana, o poeta vê-se tal como um rio, potencialmente efêmero, que já não é o mesmo a cada segundo, marcando sua sina em dissolver-se na presença da poesia. No poema acima, como cicatriz desta febre, há um dizer poético ponderativo, condensado, como plano particular de certo “aforismo”. Nesse ciclo, mobilizado na descontinuidade crítica do verso, volta-se a reiterar a “correspondência” (que vem ao caso pensar em tensão) entre a brevidade da forma e a duração (infinidade) da enunciação, suscitando ao pensamento a dureza da vida.

O eu e o rio: o duplo do artista, em atravessamento contínuo entre o destino e o desejo, o paradoxo e a procura do ser, a palavra e o silêncio. Muito mais do que uma imagem de “mestre do zen-budismo”, Max Martins apreendeu o caminho da viagem – o *Marahu* das ondas indizíveis –, mostrando sua vulnerabilidade e deferência à poesia, e extraindo dela sua obstinação, “consciência negativa” (a expressão é de Arrigucci), porém renovadora, de que trouxe a incidência entre o propósito e o inesperado. Quando isso acontece, a poesia compõe-se de devires e porvires, plena de provocações, sempre em um ecoar de introspectivo embate do qual emana um fluxo duro e melancólico.

das grades
do branco

(assim natura)

razão e sina
fiam sua
rasura ou arte

(MARTINS, 2015, p. 81)

Esta a natureza da poesia: uma combinação que trama do talento à predestinação, com a qual o poeta, na mesma concisão de sua linguagem, aduz à trajetória de sua personalidade lírica. Então, a escrita é rasura de si mesmo, da vida do poeta e do discurso em relação a um tensionamento e subversão, voltada a um dizer de desacordo. Tal como propõe Bosi (1977, p. 142), a resistência cresce com a consciência da contradição, herdada por Hölderlin, Poe e Baudelaire; isto porque “a poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade”. Neste movimento habita, a saber, o hermetismo (que enxergamos como performance), a autorreferencialidade, o silêncio místico e a relação entre pensamento e acaso.

Faz-se necessário maturar as questões que o texto dá, nunca sem se perguntar (de maneira absoluta), como sublinhou Derrida²², “o que é?”, porque a arte é arbitrária, inconclusa. Neste horizonte de possibilidades, Max ainda se debruçou em sua “despedida” com *Caminho de Marahu* e *Comando a lacuna*, trazendo a semântica da travessia, a qual marcou o seu ofício de artista em seus diversos partos.

Vale frisar, a obra de Max assimila uma reflexão sobre a existência e a própria condição humana, pois é um trabalho que se faz no corpo da poesia (som, imagem) e no tempo da consciência do poeta. É como acontece no poema “Ver-o-peso”²³, cujos versos expressam a lucidez da questão social e política de uma cena amazônica: “A canoa traz o homem/ a canoa traz o peixe/ a canoa tem um nome/ no mercado deixa o peixe/ no mercado encontra a fome/ a balança pesa o peixe/ a balança pesa o homem/ a balança pesa a fome/ a balança vende o homem!”. Talvez este seja o único poema a trazer uma observação crua e direta à realidade e, com isso, uma resistência na aceção coletiva do homem e seu contexto de sobrevivência.

Disto tudo Max se alimentou. “Pomos/ poemas/ sumos/ hauri de ti/ letal/ frutí-fera” (MARTINS, 2015, p. 35). Assim, a poesia é, entre “razão e sina”, um alimento, uma fera

de imperativa vontade, cujo poeta, mestre e aprendiz de sua própria arte, prediz a transgressão por intermédio das visões e formas de sua escritura, entre as quais destacam-se a metalinguagem, o erotismo, as vias visuais e místicas. Estes são os elementos pelos quais se lança esta leitura acerca da resistência como elemento particular do poético. Questão reforçada, como dito, pelo pendor de criticidade e tensão da obra do poeta no decorrer de suas crises, as quais não se curvaram a um poder normativo e à postura centralizadora de um expediente literário.

Max Martins dialogou com a poesia moderna e buscou, para além deste ou daquele tempo ou espaço, novas “certezas provisórias” (como sugeriu Nunes) ao longo dos movimentos contemporâneos da criação literária. Isso sem jamais cessar e cair nas amarras da burocracia, como, de acordo com ele próprio em entrevista citada no início deste texto, toda vanguarda, toda revolução está sujeita a cair e ficar defasada. Este foi o devir que regeu sua história, tão assinalada pela procura de um criar criativamente e pela quebra com um imperialismo exercido, direto ou indiretamente, sobre as formas de expressão do acontecimento da linguagem, da fome da poesia.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Revista Cacto, agosto, 2002.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. _____. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BOSI, Alfredo. "Poesia Resistência". In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

COELHO, Marinilce Oliveira. *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952*. São Paulo, s.n., 2003. 291p. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas.

MARTINS, Max. *O Estranho*. Organização & notas Age de Carvalho; prefácio & entrevista Elis Ribeiro Pinto. Belém: ed.ufpa, 2015.

_____. *Caminho de Marahu*. Organização & notas Age de Carvalho; prefácio Davi Arriguicci Jr.. Belém: ed.ufpa, 2015.

_____. *O risco subscrito*. Organização & notas Age de Carvalho; prefácio Eduardo Sterzi. Belém: ed.ufpa, 2016.

_____; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Grapho, 1982.

NUNES, Benedito. "Max Martins, mestre-aprendiz". In: *A Clave do Poético*. Organização e apresentação Victor S. Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Edições Vendedaval, 2005.

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

RANCIÈRE, Jacques. "Será que a arte resiste a alguma coisa?". In: Lins, D. (org.) *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária/ FCET, 2007.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

_____. "A cisma da poesia brasileira". In: *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, ano 5, nº 8-9, p.41-60, set. 2005.

Notas

1 Escritor que, em 1924, rompeu com a Academia Brasileira de Letras, considerando-a retrógrada e presa a uma inércia literária. No período, chega a dizer: "Se a Academia se desvia desse movimento regenerador, se a Academia não se renova, morra a Academia!". O "movimento regenerador" a que Graça Aranha se refere é o Modernismo, com que teve contato na Semana de Arte Moderna, onde apresentou conferência de abertura intitulada *A Emoção Estética na Arte Moderna*, texto que evidencia sua proximidade com o vanguardismo de Guillaume Apollinaire.

2 Junto a Benedito Nunes e Max Martins, faziam parte da Academia Alonso Rocha, Jurandir Bezerra, Haroldo Maranhão, entre outros.

3 Referimo-nos ao texto *Max Martins, mestre-aprendiz*, publicado como prefácio da obra completa de Max Martins intitulada *Não para consolar*, de 1992, coletânea de quarenta anos de sua poesia. Neste ensaio, usa-se o texto na edição de *A Clave do Poético* (2009), livro que reúne estudos, resenhas, prefácios e conferências de Benedito Nunes, organizado por Victor Sales Pinheiro.

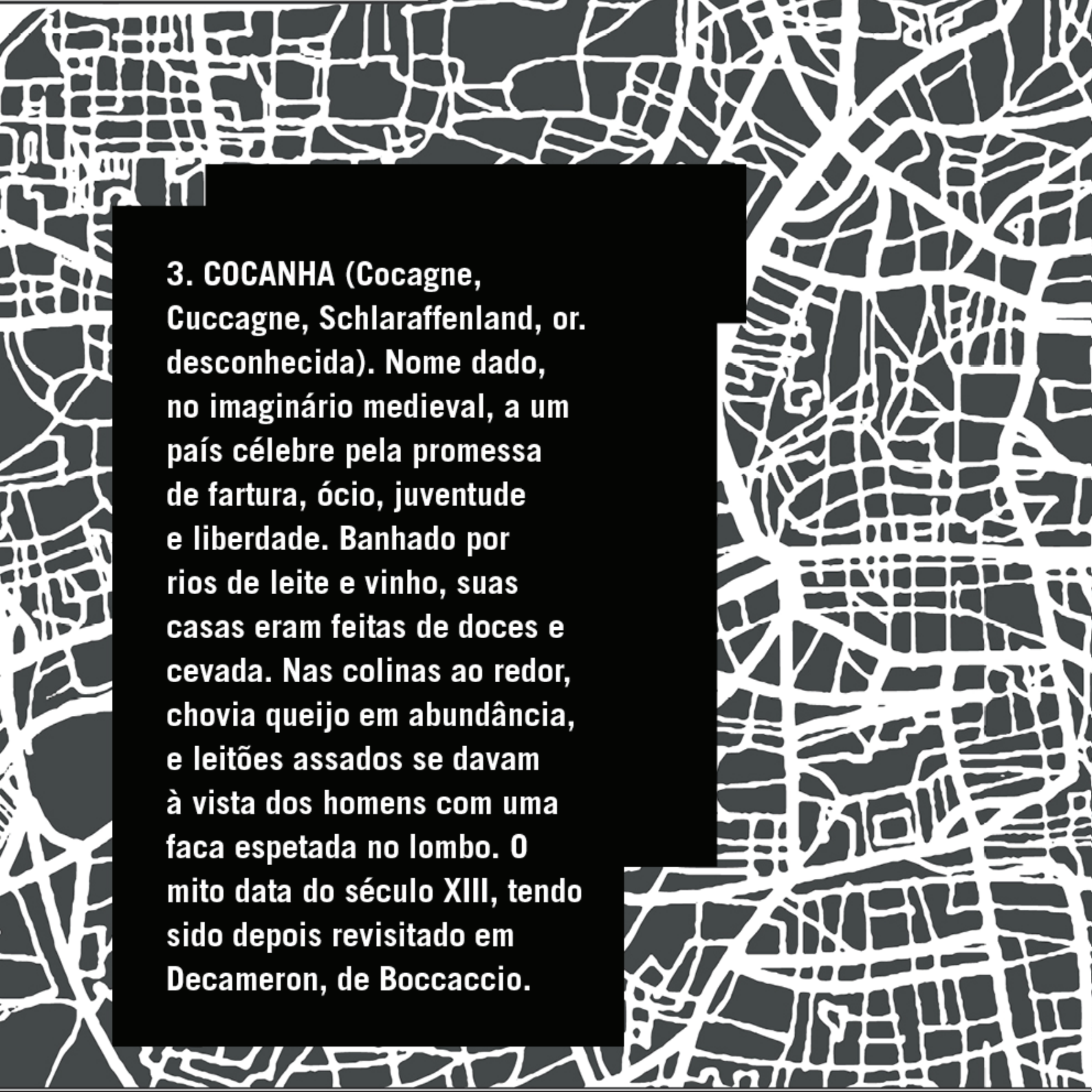
4 Além do já citado encarte dominical de *A Folha do Norte*, havia também o suplemento literário de *A Província do Pará*, onde o poeta Mário Faustino ocupou a cadeira de redator e cronista de 1947 a 1949.

5 Consideração feita por Pedro Pinho na orelha da primeira edição de *O risco subscrito* (1980), que, quase quatro décadas depois, é revisitada pelo amigo Age de Carvalho na orelha da segunda edição da obra, lançada em 2016.

6 Obra escrita à moda da *renga* japonesa com o poeta Age de Carvalho, com o qual construiu um forte laço intelectual e afetivo desde a década de 80.

- 7 Termo trazido à baila por Benedito Nunes em *Max Martins, mestre-aprendiz* ao se referir ao poeta.
- 8 Entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto, publicada originalmente no jornal *A Província do Pará*, em 25 de março de 1990 e republicada como posfácio à edição de *O estranho*, reeditado pela editora UFPA em 2015.
- 9 Idem.
- 10 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 325-326.
- 11 Material coletado e analisado pela professora e pesquisadora Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA), que, no ano 2016, lançou, nas páginas do Dossiê Max Martins 90, da Revista Moara (PPGL), a primeira parte de seu longo estudo sobre as correspondências entre os poetas.
- 12 Age de Carvalho também assina o projeto gráfico e a editoração da obra completa de Max Martins, reeditada, de obra a obra, pela Editora da UFPA, publicando desde 2015.
- 13 CARVALHO, Age. “Eu era dois, diversos?”. In: Dossiê Max Martins. Belém: Revista Moara, ed.46, p.198-2003, 2016.
- 14 “Marque d’un signet rouge la première page du livre, car la blessure est invisible à son commencement”, no original.
- 15 CHAVES, Lilia. *O filósofo e o poeta*. Belém: Emílio Goeldi, Ciênc. hum., vol.6, no.2, Mai-Ago 2011.
- 16 “Tu es celui qui écrit et qui est écrit”, no original.
- 17 “Et après? - Quoi écrire, maintenant? Pourrez vous encore écrire quelque chose? - On écrit avec son désir, et je n’en finis pas de désirer”, no original.
- 18 Palavra que tem origem no sânscrito.
- 19 Idem.
- 20 Refiro-me a *Renga, a chain of poems*, de 1969, escrita por Octavio Paz, Jacques Roubaud, Eduardo Sanguinetti e Charles Tomlinson.
- 21 SISCAR, Marcos. *Do irresistível*. Revista Lyracompoetics, Utrecht / Porto, 01 set. 2012.
- 22 DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?” (1988). Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar, Inimigo Rumor, 10 (maio 2001), pp. 113-116.
- 23 *Não para consolar: poemas reunidos 1952-1992*. Belém: Cejup, 1992. p. 279-81.

debate



3. COCANHA (Cocagne, Cuccagne, Schlaraffenland, or, desconhecida). Nome dado, no imaginário medieval, a um país célebre pela promessa de fartura, ócio, juventude e liberdade. Banhado por rios de leite e vinho, suas casas eram feitas de doces e cevada. Nas colinas ao redor, chovia queijo em abundância, e leitões assados se davam à vista dos homens com uma faca espetada no lombo. O mito data do século XIII, tendo sido depois revisitado em Decameron, de Boccaccio.

A stylized, high-contrast map of a city grid, likely New York City, rendered in white lines on a dark gray background. The map shows a dense network of streets and avenues, with a prominent diagonal line running from the top right towards the bottom left, possibly representing a major highway or a specific district boundary. The overall aesthetic is graphic and minimalist.

**GO
CA
NHA**

O crítico manuel bandeira

Manuel Bandeira, the Critic

*Jean Pierre Chauvin**

Resumo

Neste ensaio, aprecia-se criticamente a introdução que Manuel Bandeira escreveu em 1946, como parte da *Apresentação da poesia brasileira*. Observam-se os pressupostos que motivaram a sua análise; o método com que procedeu na caracterização de determinados textos; e o propósito de valorizar alguns dentre os principais representantes do Modernismo, a partir da década de 1920.

Palavras-chave

Manuel Bandeira; Poesia brasileira; Crítica; Estética

Abstract

In this essay, we consider Manuel Bandeira's introduction which he wrote in 1946, as a section of *Apresentação da poesia brasileira*. We intend to observe the presuppositions that motivate its analysis; the method which Bandeira proceeds in the characterization of certain texts; and the purpose of valuing some of the main representative names of Brazilian Modernism since 1920s.

Keywords

Manuel Bandeira; Brazilian poetry; Criticism; Aesthetics

"As luzentes Estrelas cintilavam,
E no estanhado Mar resplandeciam"
(Bento Teixeira)¹

"Numa terra antigamente
Existia um Trovador;
Na Lira sua inocente
Só cantava o seu amor"
(Gonçalves Dias)²

"O cafezal é um mar alinhavado
Na aflição humorística dos passarinhos"
(Oswald de Andrade)³

Desde que Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (1886-1968) publicou *Apresentação da Poesia Brasileira*, em 1946, o seu livro foi saudado como um guia seguro, referência obrigatória – inicialmente nas escolas; depois, nos cursos de Letras do país.

Compreende-se a razão do fenômeno. Àquela altura, o seu nome era uma referência incontestável. Bandeira estabelecera-se na cultura brasileira como verzejador, tradutor e musicólogo. Sua assinatura em um manual

que pretendia oferecer um panorama de cinco séculos era um atestado de autoridade e competência. Quem mais indicado que um de nossos maiores poetas para introduzir o leitor na poesia realizada no Brasil?

Decerto a qualidade de Manuel Bandeira, como poeta, não entra em questão. Além de ter cultivado variadas formas do verso, ele percorreu diversas correntes estéticas, sem comprometer a dimensão da sua arte e o alcance de seu trabalho. Entretanto, no papel de crítico, em particular na *Apresentação da poesia brasileira*, a verve do verzejador cede lugar ao tom ranzinza, o juízo cáustico e a crítica de matiz impressionista, em que motivações pessoas subtraem qualidade à leitura que procede.

Essa distância entre o esteta e o juiz não só provoca estranhamento no leitor, habituado aos seus versos de tom humilde e temática colada ao cotidiano mais prosaico. Ela também sugere que o antologista se valeu da autoridade que lhe fora conferida para reforçar o já estreito cânon literário e "justificar" a exclusão, nem sempre merecida, de determinados escritores.

Passemos à matéria.

Ao longo de duzentas e cinco páginas⁴, Bandeira propunha-se a percorrer extenso panorama literário das letras ditas "nacionais". A antologia de versos é precedida pela apreciação geral de uma grande quantidade de poetas – de maior ou menor relevância, segundo os critérios que presidem a seleção.

O texto introdutório divide-se em cinco seções, com número crescente de páginas. Aparentemente, o organizador da antologia tomou cuidado para discorrer de modo relativamente equânime sobre os diferentes tempos, movimentos literários e autores. No entanto, quem saltar a leitura dessas páginas, perderá a oportunidade de conhecer outra faceta do poeta. Estamos longe do eu lírico e comovente de *Libertinagem*

e ainda mais distantes da persona singela assumida pelo autobiógrafo, autor de *Itinerário de Pasárgada*.

Desde as primeiras linhas de *Apresentação da poesia brasileira*, chama a atenção o tom quase ferino empregado pelo antologista. A humildade sugerida por seus versos cede lugar à dicção sucinta, em que o elogio aos poetas modernos implicava uma compreensão reduzida do que se produziu nos séculos precedentes. Quer dizer, a má vontade do crítico se evidencia, especialmente quando se refere aos poetas do início do século XVII, que considera meros repetidores da tradição anterior.

Examinando-se as cinco sessões da “Apresentação”, constata-se algo curioso. Das trinta e duas páginas do capítulo “Gongorizantes e Arcades”, apenas sete foram reservadas a comentar “as produções dos catequistas da Companhia de Jesus” (BANDEIRA, 2009, p. 9) e os versos de Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira. Essa constatação parece pequena, mas as implicações são consideráveis.

Vejamos como estão divididas as partes do texto de “Apresentação”:

Gongorizantes e Arcades	32 páginas
Românticos	52 páginas
Parnasianos	27 páginas
Simbolistas	19 páginas
Modernistas	67 páginas

Como se repara, as duas correntes a que o poeta concedeu maior atenção foram a romântica e a modernista. Entusiasta da poesia produzida durante o Romantismo, vale lembrar que Manuel Bandeira chegou a escrever uma conhecida biografia sobre Gonçalves Dias. Em parte, graças ao que afirma no

livro sobre o poeta maranhense, o poeta entrou para o estreito panteão das letras nacionais como indianista.

A seção mais extensa envolve um reduzido grupo de poetas com atividade no primeiro quartel do século XX. Note-se: alguns dos autores mencionados pelo antologista, no texto de apresentação, sequer constam da coletânea. Para nos atermos a tempos bem diferentes, são os casos de Manuel Botelho de Oliveira e Oswald de Andrade.

O que as exclusões sugerem? Se considerarmos a forma como Bandeira lia a poesia produzida durante o período colonial luso-brasileiro; se levarmos em conta o forte laço de amizade que o crítico manteve com Mário de Andrade (um dos autores que receberam maior número de páginas, no livro) e a distância segura que cultivou em relação ao desafeto do amigo, teremos uma pista do que limita a concepção do crítico.

A antevisão do conjunto predispõe o leitor a suspeitar que, em muitos momentos, a subjetividade falou mais alto que o rigor analítico. Como reduzir o século XVII a Gregório de Matos e Antônio Vieira? Como justificar a ausência de diversos poetas de talento (e renome) em sua coletânea? O que autorizou o crítico a afirmar que o verso oswaldiano saía irregularmente, graças ao ócio e à negligência estilística do autor de *Pau-brasil*?

Passemos algumas obras em revista. A respeito da *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, Bandeira afirma que “Nenhum valor literário apresenta, quer pelo conteúdo (...), quer pela forma, canhestro decalque das dições camonianas” (BANDEIRA, 2009, p. 10). Nas brevíssimas e contundentes palavras que concede ao poeta nascido no Porto, percebe-se duas premissas que norteiam a seleção de Bandeira.

Do ponto de vista estilístico, o crítico se mostra refratário à análise mais detida do gênero encomiástico, bastante

comum até o século XVIII. Embora se reconheça que os versos de Teixeira enaltecem a figura do governador e capitão-geral Jorge de Albuquerque Coelho, soa injusta a afirmação de que a epopeia não tivesse qualquer valor artístico. No que se refere à imitação supostamente ruim de Camões, o crítico incorre em dupla controvérsia.

Em primeiro lugar, sugere a comparação rasteira entre *Os Lusíadas* – a maior epopeia em língua portuguesa, publicada vinte anos antes – com um poema de gênero diverso, extensão bem menor e propósito muito diferente. A segunda questão se refere ao fato de considerar a imitação como defeito estético, quando se sabia – já em seu tempo – que, pelo menos até o final do século XVIII, o que se produziu no Estado do Brasil foram versos que tinham por princípio reproduzir modelos poéticos, a exemplo do que fez o próprio Camões, ao parafrasear, quando não traduzir quase literalmente o italiano Petrarca.

A esse respeito, caberia interpor a leitura perspicaz de Ivan Teixeira, saudável contraponto ao modo taxativo e apequenado percebido nas palavras de Bandeira:

Música do Parnaso, de Manuel Botelho de Oliveira, apropria-se deliberadamente do código poético instaurado por Camões, Gôngora, Marino, Quevedo, John Lyly e Shakespeare, entre outros. Em meio a outras diretrizes, esse código inclui as seguintes noções: exploração da imagem, concentração semântica, equivocidade de vocábulos e plasticidade sintática. Botelho de Oliveira, portanto, não será lido como poeta original nem como inoperante imitador, mas como usuário ativo da poética cultural de seu tempo (TEIXEIRA, 2005, p. 11).

Quando discorre sobre Gregório de Matos e Guerra, Manuel Bandeira é mais generoso, em quantidade de linhas, mas tão ou mais ferino nos juízos que emite:

“esse inimigo dos mulatos scandalizava a toda a gente pelos seus amores com mulatas da mais baixa classe; censurava os bajuladores, mas bajulava também; não tinha escrúpulo em plagiar Gôngora e Quevedo” (BANDEIRA, 2009, p. 12).

Como se reverberasse a concepção moralizante de comentadores do século XIX – de Francisco Adolfo de Varnhagen⁵ a José Veríssimo⁶ –, o crítico incorre no mesmo critério lacunar com que dinamitou a poesia de Bento Teixeira. Além de “esquecer” que a poesia produzida durante a colônia luso-brasileira tendia a seguir modelos estabelecidos (fosse meles portugueses, espanhóis, italianos ou franceses), confunde a *persona* satírica inventada pelo poeta a anedotas de sua vida íntima, o que redundava em biografismo da pior espécie. Como percebeu João Adolfo Hansen, a esse respeito:

Asátiraseiscentista é, nesta pragmática, técnica política de extrema aproximação que mantém todas as distâncias adequadas à hierarquia que encena como porta-voz, ponto por ponto, caso por caso. Há variação, deslocamentos de posição dos tipos e hábitos efetuados por ela, conforme o maior ou o menor empenho da persuasão e, ainda, da distância delineada pelo olho. Ela não é transparência do vivido, mas espécie de complemento e, quase sempre, seu reverso, na medida em que, moralizadora e hierarquizante, enuncia aquilo que é seu princípio de proporção, postulado como ausente na Cidade: a racionalidade (HANSEN, 2004, p. 200-201).

Mas algo pior está por vir. De acordo com o crítico Bandeira, “Ao lado dele [Gregório] mal se pode lembrar o nome de Manuel Botelho de Oliveira, autor de um medíocre poema descritivo intitulado *A Ilha da Maré*, cujo único mérito está em inaugurar o louvor do país em nossa poesia” (BANDEIRA, 2009, p. 15).

Afora o método com que afirma ter lido os poemas que ficaram de fora da antologia, ao longo da "Apresentação", Bandeira reproduz o senso comum – ainda vigente hoje⁷ –, de que esses homens, de corpo, alma e mente portuguesa, integrariam o cânone "nacional", ainda que dele não fizessem parte. Isso também significa que o título dado à coletânea que organizou incorre em equívoco desde o nome que lhe deu. Não havia conceito de brasilidade, pelo menos até o advento do Romantismo – década e meia após a proclamação da Independência do país, em relação a Portugal.

A nota, pretensa e equivocadamente patriótica, confirma-se nas páginas que dedica aos árcades que passaram parte de sua vida em Minas Gerais. Bandeira parte do pressuposto de que o "sentimento nativista" (português? brasileiro?) teria amadurecido até o ponto de fermentar o aparecimento das agremiações literárias – a exemplo da Academia dos Esquecidos, fundada em 1724. O crítico despreza o fato de que a instituição devia a sua existência "[a]o patrocínio do vice-rei d. Vasco Fernandes César de Meneses" (Idem, p. 15).

Passemos aos árcades "luso-brasileiros" (LIMA, 2008), ou aos poetas com duas nacionalidades, como sugerira Fernando Cristóvão: "É bom lembrar ainda que Tomás Antônio Gonzaga pertence a duas literaturas. À Portuguesa, cuja lírica renovou, no século XVIII, juntamente com outros do 'grupo brasileiro', e à Brasileira, onde é reconhecido como um dos principais esteios do período da sua formação autonômica" (CRISTÓVÃO, 1981, p. 12).

De acordo com Bandeira, "Com a riqueza [das minas] desenvolveu-se também a cultura intelectual. Em alguns decênios os humildes arraiais de catadores se transformaram em belas cidades" (BANDEIRA, 2009, p. 18). Não haverá necessidade de objetar a afirmação simplória e binária de que a riqueza material teria acarretado em florescimento cultural. Recorde-se

que os chamados árcades não se enxergavam como brasileiros; tampouco a qualidade (ou defeito) de seus versos guardava relação com o maior ou menor fausto creditado pelos aluviões de ouro.

O antologista também ignoraria o fato de que não havia público leitor, que pudéssemos chamar deste modo, no Estado do Brasil? Os estudos mais sérios e detidos sobre o século XVIII sugerem, pelo contrário, que apenas um grupo bastante reduzido e elitizado teria acesso aos saraus e sessões acadêmicas onde eram lidos e reproduzidos os poemas assinados por bacharéis em Leis e Cânones – súditos do rei, oriundos de Portugal – quase todos formados na Universidade de Coimbra.

A imprecisão é uma das tônicas da avaliação ligeira empreendida pelo poeta, na pele severa do crítico. Ao se referir a Cláudio Manuel da Costa, sentencia que "A parte melhor de sua produção está nos sonetos, em alguns dos quais, renunciando aos artifícios da escola e aproximando-se da tradição camoniana, se exprimiu com sobriedade e vigor" (Idem, p. 21). Repetindo a leitura anacrônica, já aplicada aos poetas do século XVII, Bandeira é mais condescendente.

O crítico atribui predicados a uma poesia que, a despeito de sua qualidade (e quase originalidade, apesar de estreitado com o modelo "camoniano"), não colocou a mesma "emoção", percebida nos sonetos, em Vila Rica, já que o poema "arrasta-se através de narrativas e descrições insípidas, onde é raro um outro movimento de verdadeira inspiração" (Idem, p. 21).

Manuel Bandeira persiste em confundir o homem, o poeta e a *persona* projetada pelo eu lírico. Essa chave de leitura induz o crítico a sugerir que a qualidade dos versos estaria proporcionalmente relacionada à dose de emoção transmitida pela pena do saudosista de sua... terra. Haveria que se perguntar: a qual terra Cláudio Manuel da Costa faria alusão, quando descreve Vila Rica?

Quando aborda a trajetória movimentada de Tomás Antônio Gonzaga, Bandeira relembra que *Marília de Dirceu* só perdia em popularidade para *Os Lusíadas*, de Camões. Porém, a qualidade do poema não estaria a salvo, embora o crítico aprecie o martírio representado nos versos. A ressalva do crítico objetiva a fórmula: “Embora sejam encontradiços na maioria de suas líras os recursos estafados da poesia arcádica, como sejam os fingimentos pastoris e as alusões mitológicas, há em muitas delas um tom de ingênua simplicidade que as coloca acima da produção dos árcades da metrópole” (Idem, p. 25).

Outra afirmação contestável está na apreciação que faz de Silva Alvarenga, “mestiço, filho de um músico pobre (...) que herdara do pai facilidade para a música” (Idem, p. 31). Bandeira relativiza a qualidade de *O Deserto* (provavelmente por ser um poema herói-cômico) e concentra maior energia ao comentar *Glaura*, em que “As notas brasileiras são mais frequentes e introduzidas com uma naturalidade que lhes tira todo caráter exótico; a cada passo falam os versos de mangueiras, cajueiros, laranjeiras” e conclui, imbuído de patriotismo anacrônico: “Por essas qualidades merece o poeta de *Glaura* ser colocado entre os prenunciadores do nosso romantismo” (Idem, p. 32).

Não bastasse condenar ou conceder indultos especialmente aos poetas que, a seu ver, fossem mais honestos e cívidos, o crítico situa na mentalidade setecentista a antevisão do que viria a ser o Romantismo (por sinal, tão ou mais postiço que a poesia produzida pelos árcades luso-brasileiros). Bem sabemos que Manuel Bandeira não estava sozinho nessas afirmações.

Essa concepção anacrônica e teleológica da literatura, dita “nacional”, fez muitos herdeiros incorrerem em repetições sem criticidade ou rigor, dentro e fora das salas de aula. Tão impreciso quanto sugerir que o Arcadismo, de mentalidade evidentemente portuguesa, constituísse uma espécie de prelúdio romântico, está em encaixar autores do início do século XX na gaveta

dos “pré-modernistas”. Como alertou João Adolfo Hansen: “No anacronismo, opera-se como a prefiguração patrístico-escolástica em que Moisés é o tipo anunciador de Cristo, quando se substancializam *autores* como indivíduos, principalmente os anteriores ao século XIX, romântico” (HANSEN, 1992, p. 14 – grifo do autor).

Nem mesmo Basílio da Gama se salva dos julgamentos semeados pelo antologista – para quem “O primeiro canto [do *Uruguai*] arrasta-se prosaicamente na descrição de uma revista de tropas prestes a iniciar a campanha e na narrativa das causas do conflito” (BANDEIRA, 2009, p. 33). Mais uma vez, Manuel Bandeira atribui princípios, supostamente valorativos de originalidade a uma poesia que seguia modelos estritos e atendia a protocolos com o poder do Reino português: “Não há grandeza de inspiração no *Uruguai*: os seus méritos residem na beleza das paisagens, correção e brilho da forma” (Idem, p. 34).

Providencialmente, ou não, o crítico não mencionou um dos aspectos mais importantes, relativos a *O Uruguai*: o fato de se tratar de um poema épico dedicado à filha de Sebastião José de Carvalho e Melo, primeiro-ministro de Dom José I e futuro marquês de Pombal. Como demonstrou a vasta pesquisa realizada por Ivan Teixeira:

[...] a poesia setecentista – chamada depois neoclássica – não é entendida aqui como reflexo da cultura pombalina, mas como prolongamento orgânico, espécie de período gramatical intercalado naquele discurso. (...) mais do que homologia, há verdadeira unidade entre as práticas sociais e as práticas artísticas do Antigo Regime (TEIXEIRA, 1999, pp. 14-15).

Por fim, vale lembrar que o poeta escapou à prisão ao render homenagem ao poderoso braço direito do rei. Não por acaso, o poema se relaciona diretamente com a assinatura do Tratado de Madri, em 1750, e às duras

pelejas entre jesuítas, apoiados pelos índios, contra as tropas de Espanha e Portugal.

Ainda mais temerário é o que o crítico diz sobre *Caramuru*, de Santa Rita Durão: “O poema é mais nosso do que o *Uruguai*, pelo assunto e pela intenção patriótica” (BANDEIRA, 2009, p. 35). “Nosso”? De quem? Após resumir a anedota que teria inspirado os dez cantos do poema, Bandeira é taxativo ao afirmar que “Pela correção da linguagem figura Durão entre os clássicos do nosso idioma” (Idem, p. 38).

Dentre os poetas enfeixados no capítulo “Românticos”, Gonçalves Dias foi agraciado com o maior número de páginas (pp. 52 a 66). Como ficou dito, Manuel Bandeira é reconhecido como um de seus biógrafos. O fato de conhecer mais de perto a trajetória pessoal, cultural e profissional do homem levou-o a estabelecer vínculos bastante duvidosos entre lances da intimidade e os versos plenos de sentimentalismo.

Por exemplo, durante uma missão delegada pelo governo, no Maranhão, a mãe de uma jovem recusa o pedido de casamento feito pelo versejador: “A dor do poeta foi grande e incurável. Reavivou-lhe no entanto a inspiração, que se elevou aos seus acentos mais sinceros e profundos nos poemas dos *Novos Cantos*” (BANDEIRA, 2009, p. 65).

O mesmo critério de “sinceridade” sugere ao antologista que, no caso de Álvares de Azevedo, “Esse anelo do coração inexperiente e[,] no entanto[,] ávido de amores é uma nota constante e a mais pura, a mais genuína da sua poesia” (Idem, p. 69). O mesmo se verificaria na poesia de Junqueira Freire, em cujos livros “palpita um sentimento fundo e sincero, nascido não da imaginação ou de leituras, mas de sofrimentos reais” (Idem, p. 74). Mas, sofredor ainda maior foi Fagundes Varela, já que “As melhores inspirações lhe derivam da

sua natureza de hipocondríaco, de inadaptado dentro da civilização das cidades” (Idem, p. 79).

Não poderíamos esquecer as asas que se colaram tão firmemente ao nome de Castro Alves. Como se estilizasse a dicção grandiloquente do poeta, o crítico afirma a seu respeito que se tratava do “único autêntico condor nesses Andes bombásticos da poesia brasileira” (Idem, p. 85). Causa estranheza que esse grande conhecedor do fazer poético despreze um dos preceitos da poética tradicional, segundo o qual a poesia previa a abordagem não do factual e “verdadeiro”, mas do “verossímil”, daquilo que “poderia ter sido”, como ensinara Aristóteles (2011).

Após discorrer sobre a “última grande voz da poesia romântica” (BANDEIRA, 2009, p. 91) de nossa poesia, Manuel Bandeira passa a uma exposição mais comedida sobre o Parnasianismo. A intenção é francamente didática, a ponto de subestimar a inteligência do leitor, em alguns momentos. Quando o antologista compara a estética do Parnasianismo com a do Romantismo – provavelmente para facilitar a compreensão (e fixação) por parte do consulente –, explicita as diferenças nestes termos:

[...] nos metros tradicionais na língua portuguesa, e sobretudo nos decassílabos, o que separa um parnasiano de um romântico aproxima-os dos clássicos. Quanto ao fundo mesmo, a diferença dos parnasianos em relação aos românticos está na ausência não do sentimentalismo, que sentimentalismo, entendido como afetação do sentimento, também existiu nos parnasianos, mas de uma certa meiguice dengosa e chorona, bem brasileira[,] aliás (Idem, p. 100).

Chegamos à metade do texto introdutório e nada indica que o crítico moderará o tom dos juízos que emite. No que diz respeito ao Parnasianismo, a distinção

que faz é meramente formalista. Grande conhecedor dos artifícios poéticos e das regras de composição, estranha que ele distinga uma estética de outra, com base na quantidade de sílabas métricas (há numerosos exemplos de versos decassílabos entre os românticos) e em impressionismos em que ressoa a falta de acurácia.

O que o crítico entende por “fundo”? Como afirmar que a suposta “meiguice dengosa e chorona” seja uma certidão de honestidade (e não um artifício intencionalmente dado) do poeta? Ainda que esse critério, baseado na “sinceridade” do homem que verseja, pudesse ser levado a termo, o que o autoriza a ajuizar que “dengo” e “choro” seriam sintomas típicos, ou exclusivamente brasileiros?

Uma das contradições do texto de apresentação reside na indistinção que o crítico faz entre a forma poética e a “intenção” (ou o efeito estético pretendido) do (pelo) artista. Como ele parte do pressuposto de que os poetas poderiam ser mais (ou menos) honestos, ao produzir poesia – independentemente do tempo e da escola a que pertencessem – Bandeira aponta elementos formais, mas não os considera como parte da invenção poética; opta por sobrevalorizar o que haveria de “verdadeiro” na obra de arte, em detrimento da análise criteriosa. O leitor veria mais vantagem em acompanhar análises e interpretações da boa poesia, ainda que divergisse sobre a qualidade das amostras selecionadas pelo antologista.

Vejamos o que ele diz sobre os “quatro grandes nomes” da primeira geração parnasiana. Alberto Oliveira é “o que mais se distingue pelo conceito escultural da forma, muitas vezes prejudicado pelo abuso da inversão do *enjambement*” (Idem, p. 103). A explicação é simples e remonta aos defeitos atribuídos a Bento Teixeira: “É que o parnasianismo do Poeta se complicou do amadurecimento dos gongóricos e árcades portugueses” (BANDEIRA, 2009, p. 103).

Quanto a Olavo Bilac, aos vinte e três anos, “[...] ao estrear com o seu volume de *Poesias* [1888] (...) se apresentava no maior rigor da nova escola, e no entanto, com uma fluência na linguagem e na métrica, uma sensualidade à flor da pele que o tornavam muito mais acessível ao grande público” (Idem, p. 111).

Decerto, alguns poetas não se encaixavam rigorosamente na armadura teórica do crítico. Parecia ser o caso de Vicente de Carvalho. Por isso, o antologista muda a abordagem, evidenciando a diferença de teor e forma em relação aos demais artífices da escola: “Vicente de Carvalho mostrou evidente preferência pelos metros curtos, de sete e oito sílabas, e quando empregou, raras vezes, o alexandrino, tratou-o com mais desenvoltura, deu-lhe a fluidez de uma linha melódica” (Idem, p. 118).

Após abordar os “maiores”, Bandeira enfileira diversos nomes em apenas dois parágrafos, afinal se tratava de poetas “menores” (terminologia que grassou entre os manuais didáticos que circulam nas principais instituições do país). O tom permanece o mesmo, quando o tema recai sobre os “Simbolistas”.

Note-se que a forma como Manuel Bandeira introduz o movimento simbolista é quase tão questionável quanto certos preceitos racistas, que contaminaram a mentalidade de figurões que o precederam: “A figura central do movimento foi o negro João da Cruz e Souza”, menino “tratado com todo o carinho na família do ex-senhor” (Idem, p. 125). Nos comentários precipitados que faz do poeta, como se os versos fossem mero decalque de sua vida sofrida, reside um dos lugares-comuns que nossa crítica insiste em repetir:

Não há nesta [literatura brasileira] gritos mais dilacerantes, suspiros mais profundos do que os seus. Esse negro tinha a obsessão da cor branca: branco é o adjetivo que dá sempre ao seu Sonho; e se eram negros os braços



da esposa, sentia 'todo o sonho castamente branco / Da volúpia celeste desses braços (BANDEIRA, 2009, p. 126).

Mas nem tudo está perdido. Ainda resta "A segunda grande figura do simbolismo brasileiro", Alphonsus de Guimaraens, cujo nome latinizado "talvez indicava, com o desejo de fugir à vulgaridade, uma intenção mística" (Idem, p. 132). Os impressionismos se acumulam. Em apenas dezenove páginas, dedicadas aos simbolistas, reverbera o preceito do crítico em sintetizar as principais características da estética, desde que combinada à pretensão de adivinhar as motivações mais secretas dos escritores.

Isso também explica que o próprio antologista não compreenda o êxito do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos – que considera menos "acessível" que o de seus contemporâneos. Como Manuel Bandeira se atém a certos lugares-comuns sedimentados pela crítica que o antecedeu, repisa aspectos batidos em lugar de proceder a uma análise mais detida dos poetas que ele mesmo elegeu como mais relevantes.

Quando lhe faltam (ou escapam?) elementos que permitam elogiar o escritor, Bandeira recorre ao que já foi estabelecido, de preferência, por uma autoridade transnacional, supostamente para além de seu tempo: "um crítico como Otto Maria Carpeaux, tão versado na poesia de todos os tempos e de todos os países, não hesita em qualificá-lo 'o mais original, o mais independente' de todos os poetas mortos do Brasil".

Chegamos, enfim, aos modernistas. Manuel Bandeira concentra o que de melhor se teria produzido no país na década de 1920. A data é estratégica. Além da proximidade com a Semana de Arte Moderna (pouco mais que um convalesce de um punhado de herdeiros do latifúndio, com ideias pseudorrevolucionárias), o crítico prepara o terreno para jogar máxima luz sobre

Mário de Andrade – amigo íntimo com que manteve uma das correspondências mais longevas de que se tem registro. É sugestivo que o seu nome seja o mais evocado ao longo do capítulo final

Ao situar o "Modernismo" em três noites de uma semana de 1922 – "Esses moços descobriram em 1920 na capital paulista o escultor Brecheret" (BANDEIRA, 2009, p. 149) –, Manuel Bandeira desconsidera as sucessivas viagens que Oswald de Andrade fizera, muito antes ao exterior e, o mais grave, a articulação dos paulistanos com os europeus, o que permitiria mostrar que o fermento modernista começara na década anterior. Ao silenciar a esse respeito, é sintomático sugerir que "Difícil é dizer qual das correntes europeias mais influenciou nos modernistas brasileiros" (Idem, p. 155).

O nome que encabeça a relação de "moços" do movimento só poderia ser o de Mário de Andrade, que ocupa seis páginas (Idem, p. 155–161). Para o crítico, *Pauliceia Desvairada* teria resultado do "sofrimento de vinte meses de dúvidas e cóleras [que] o fez rebentar em excessos de liberdade estrepitosa" (Idem, p. 155). A caracterização é vaga, embora o antologista recorra a adjetivos de efeito.

Numa espécie de compensação, e com o intuito de conferir máxima credibilidade (e protagonismo) ao amigo multitarefas, o antologista recorre ao discurso testemunhal, amparado nas cartas que ele e Mário trocaram: "Só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira", 'escrevia-me', "é que nos universalizaremos" (Idem, p. 156). A conclusão deveria ficar clara para o leitor: "De fato[,] Mário de Andrade viveu e produziu sempre em função desse destino que se impôs como um apostolado" (Idem, p. 156).

Eis uma nova mudança de tom, desta vez a ressaltar as notas medianas. Reservando menos da metade das

páginas com que homenageia o amigo Mário, o crítico diminui a relevância de Oswald, que “deu o melhor de si numa série de romances”. Quanto à poesia, fez “menos por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos”.

Como contraponto, recorramos ao belo ensaio de Benedito Nunes, em que sintetiza um dos múltiplos papéis de Oswald de Andrade:

Cada encontro, nessa trajetória intelectual por entre ideias, personalidades e obras, pode ter sido, para a receptividade atmosférica de Oswald, uma fonte estimuladora poderosa. Com a sua impaciência teórica, com a sua particular avidez do novo e da novidade, ele foi, dos nossos modernistas, aquele que mais intimamente comungou do espírito inquieto das vanguardas europeias (NUNES, 1979, p. 11).

Sob a ótica do crítico, livros como *Pau-Brasil* seriam itens “curiosíssimos” (BANDEIRA, 2009, p. 161). A condenação é discutível, sumária e se pretende inapelável: “Tanto os ‘poemas’ de *Pau-Brasil* como os do *Primeiro caderno* e os de *Cântico dos cânticos* são versos de um romancista em férias (...), exprimindo-se ironicamente como se estivesse a brincar” (Idem, p. 164).

Ora, será impraticável produzir boa poesia que nasce da observação cotidiana e leve ao riso? Por que os versos de *Pau-Brasil* aparecem grafados entre aspas? Não se trata de análise ponderada da inovação aportada pela poesia oswaldiana, afinal Manuel Bandeira sequer sugere que o experimentalismo de Oswald tencionava a representar, pela palavra deslocada no papel, a estética cubista e, simultaneamente, reproduzir a mensagem do telégrafo, a imagem – quadro a quadro – da fotografia (quando estática) e do cinema (se em movimento).

Como assinalou Maria Augusta Fonseca:

Foi nas páginas de *O Pirralho* que Oswald começou a cultivar sua escrita de traço humorístico, que já se inscreve no próprio título por ele escolhido. Fundo este semanário em 1911, com estímulo e ajuda financeira dos pais. Tendo como alvo a elite intelectual, as matérias de *O Pirralho* eram de caráter diversificado e de espírito brincalhão (FONSECA, 2008, p. 46-7).

Após dedicar um punhado de parágrafos a uma penca de poetas, dentre eles Ronald de Carvalho e Cecília Meireles, o antologista dá um salto de qualidade, o que se revela na própria linguagem: é a vez de Drummond, lídimo representante das Minas: “os mineiros mais genuínos são dotados daquelas qualidades de reflexão cautelosa, de desconfiança do entusiasmo fácil, de gosto das segundas intenções, de reserva pessimista, elementos todos geradores de *humour*” (BANDEIRA, 2009, p. 187).

Afora a pesquisa sobre os graus de “veracidade”, derramados (ou encobertos) pelos poetas, como sinal de qualidade estética, Manuel Bandeira justifica a perenidade de Jorge de Lima, graças aos elementos nacionais que ele retratou em seus versos. Assim, eles “garantem ao seu autor um nome duradouro em nossa poesia, porque figuram entre as melhores e mais saborosas interpretações da paisagem e da alma brasileiras” (Idem, p. 197).

Vamos nos aproximando do fim, quando deparamos com outra fórmula marioandradina, tomada de empréstimo por Bandeira – como se lhe faltassem palavras para definir a poesia “complexa” de Murilo Mendes: “Na sua obra ‘há brasileiroismo tão constante como em nenhum outro poeta do Brasil’, escreveu com razão Mário de Andrade” (Idem, p. 199).

Quando se refere a João Cabral de Melo Neto, seu primo, o antologista o classifica como um dos poetas “em formação”, que teria deixado a poesia “preocupadamente

metafórica” pelo “realismo socialmente interessado, poesia com mensagem, de linguagem direta” (Idem, p. 210). A forma como Bandeira caracteriza os versos cabralinos resvalam em nova imprecisão. O que se espera que o leitor compreenda por “realismo”, como se se tratasse de postura incompatível com a “metáfora”?

Experimentemos novo contraponto, pelas mãos de Antônio Carlos Secchin:

A propósito do livro de estreia, com efeito, muito se falou do tributo [de João Cabral] a Murilo Mendes e à poética surrealista: primado da visualidade, captação plástica do real, valorização do onírico em contraposição às percepções automatizadas do objeto. Nessa trilha, a poesia cabralina privilegiará tanto um universo sintaticamente reinventado como a subjetividade de quem assim o formulou (SECCHIN, 2014, p. 20).

Como se disse, Manuel Bandeira é considerado, com razão, um dos poetas mais completos e profícuos de nossa literatura. Porém, quando assume a *persona* de historiador e crítico literário, seus juízos severos oscilam entre reprodução de lugares-comuns, legados pela crítica oitocentista, e a inobservância de critérios estéticos que nortearam a produção poética em diferentes tempos, com diversas intenções.

O panorama que se propôs a fazer reservou pouquíssimas páginas aos poetas luso-brasileiros do século XVII, assim como dedicou menor atenção aos parnasianos e simbolistas. Sob o aspecto da estrutura, é como se os movimentos precedentes fossem pretexto para ressaltar as figuras do Modernismo, clímax antecedido por períodos de menor relevo ou qualidade estética.

É claro que o antologista tinha a liberdade de selecionar o corpus e recortá-lo da forma que melhor lhe conviesse. Mas, a essa altura dos estudos sobre os gêneros produzidos no Estado do Brasil, entre os séculos XVI e XVIII, determinadas afirmações do crítico soam inconsequentes e sem respaldo nos critérios rigorosos que orientavam as noções de decoro poético – quando tema, tópica, vocabulário, forma poética e gênero eram harmonizados pelo homem letrado, que jamais perdia de vista os modelos que amparavam a sua produção.

Hoje sabemos que não cabe falar em imitação (ou emulação) como sinal de má qualidade. Ser “original”, até o final do século XVIII, implicava em dialogar respeitosamente com os modelos preexistentes e praticar a emulação, como exercício do engenho e da agudeza do poeta. Desconsiderar esses dados redundava em afirmações apressadas e anacrônicas.⁸

A nós, resta especular como o manual de Bandeira será lido e utilizado em sala de aula, oitenta e dois anos depois. Na falta de criticidade, corre-se o perigo de reproduzir chavões e parafrasear impressões de leitura cristalizadas desde meados do século XIX, sob a égide da autoridade bandeiriana. Nonada. Diante das repetições, talvez a terapêutica mais adequada seja “tocar um tango argentino”.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de Andrade. *Pau-Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira, seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CRISTÓVÃO, Fernando. “*Marília de Dirceu*” de Tomás António Gonzaga ou a poesia como imitação e pintura. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.

HANSEN, João Adolfo. “Autor”. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da Crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 11-43.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2ª ed. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora Unicamp, 2004.

LIMA, Djalma Espedito de. *A épica de Cláudio Manuel da Costa: uma leitura do poema “Vila Rica”*. São Paulo: Linear B; FFLCH/USP, 2008.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Cotia: Ateliê, 2005 [Organização e Apresentação: Ivan Teixeira].

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral de Melo Neto: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopeia*. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Tomo I. 2ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4ª ed. Brasília: Editora da UnB, 1963.

Notas

1 Prosopopeia. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 39.

2 “O Trovador”. In: _____. *Primeiros Cantos [Poesia Completa e Prosa]*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959, p. 134.

3 “Paisagem”. In: _____. *Pau-Brasil*, p. 46. Paris: Sans Pareil, 1925, p. 46.

4 Utilizo, neste ensaio, a edição da Cosac Naify, de 2009.

5 “Lancemos as vistas para o nosso Brasil. Deus o fade igualmente bem, para que aqui venham as letras a servir de refúgio ao talento, cansado dos esperançosos enganos da política! Deus o fade bem, para que os poetas, em vez de imitarem o que leem, se inspirem na poesia que broa com tanta profusão no

seio do próprio país, e sejam antes de tudo originais – americanos” (VARNHAGEN, 1946, p. 15).

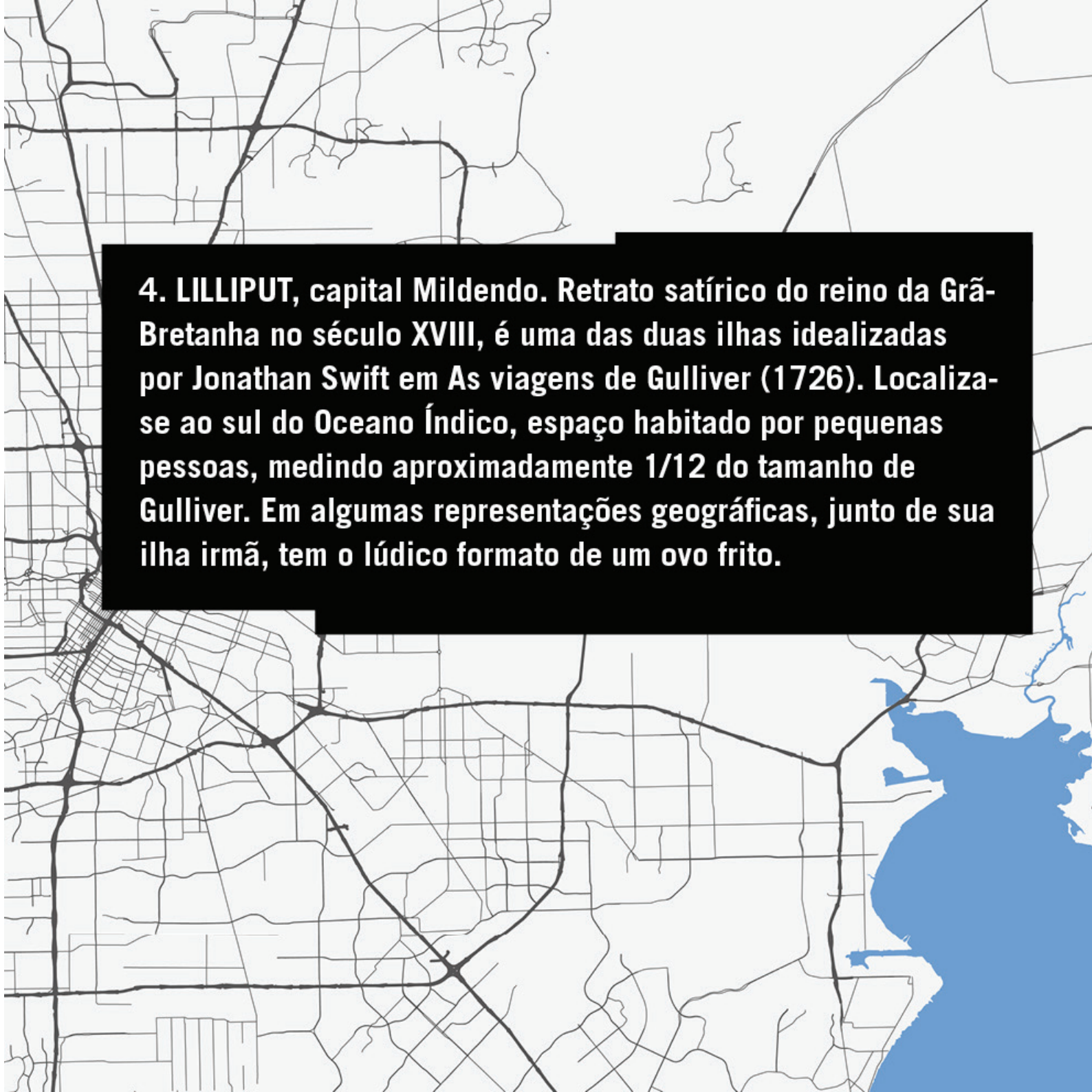
6 “O que, portanto, havia no Brasil era o seiscentismo, a escola gongórica ou espanhola, aqui amesquinhada pela imitação, e por ser, na poesia e na prosa, a balbuciente expressão de uma sociedade embrionária, sem feição nem caráter, inculta e grossa” (VERÍSSIMO, 1963, p. 4).

7 “[...] padre José de Anchieta, umbral da nossa literatura, autor da Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil, monumento de sistematização da língua geral (...), cuja “singularidade que talvez só tenha vindo a repetir-se em alguns momentos do nosso Romantismo” (BUENO, 2007, p. 17).

8 “Desde o século XIX romântico, que generalizou a autoria como presença do indivíduo nas obras, a pertinência semântica da noção idealista assim produzida como ‘criação’ vem sendo questionada nas críticas à unificação substancializadora da sua particularidade histórica de produção e produto” (HANSEN, 1992, p. 11).

artigos





4. LILLIPUT, capital Mildendo. Retrato satírico do reino da Grã-Bretanha no século XVIII, é uma das duas ilhas idealizadas por Jonathan Swift em As viagens de Gulliver (1726). Localiza-se ao sul do Oceano Índico, espaço habitado por pequenas pessoas, medindo aproximadamente 1/12 do tamanho de Gulliver. Em algumas representações geográficas, junto de sua ilha irmã, tem o lúdico formato de um ovo frito.

tragédia ao rés do chão

Down to earth tragedy

*Davi Lopes Villaça**

Resumo

Em “Shakespeare nas Dunas”, do livro *Nu, de Botas*, o cronista Antonio Prata relata seu primeiro contato com a história de *Romeu e Julieta*, propiciando uma série de reflexões ligadas à literatura e suas funções. Esperando dar espaço a algumas dessas reflexões, o presente artigo consiste numa análise fechada da crônica – observando seu próprio processo de composição artística – entremeada por considerações de ordem mais geral, sobretudo no que respeita à experiência do leitor que se identifica com uma história. Além disso, o artigo promove também, a partir de uma comparação com outros gêneros mencionados no texto de Prata (tragédia e fábula), uma discussão em torno do gênero da crônica, cuja finalidade é, acima de tudo,

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na FFLCH-USP. E-mail: dlvillaca@uol.com.br.

Artigo recebido em 31/01/2018 e aceito para publicação em 19/06/2018.

o reconhecimento de algumas de suas características principais.

Palavras-chave

Crônica; Drama; Antonio Prata; Tragédia; Shakespeare

Abstract

In “Shakespeare nas Dunas”, from the book *Nu, de Botas*, the chronicler Antonio Prata describes his first contact with the story of *Romeo and Juliet*, propitiating a series of reflections connected to literature and its functions. Expecting to make room for some of those reflections, the present article consists of a closed analysis of the chronicle – observing its own process of artistic composition – interspersed with considerations of more general order, specially the experience of the reader who identifies with a particular story. Furthermore, the article raises as well, starting from a comparison with other genres mentioned in Prata’s text (tragedy and fable), a discussion about the chronicle genre, whose purpose, above all, is to indicate some of its main characteristics.

Keywords

Chronicle; Drama; Antonio Prata; Tragedy; Shakespeare

Em “Shakespeare nas Dunas” o cronista Antonio Prata recorda o primeiro encontro com a história de *Romeu e Julieta*, durante uma viagem de férias à praia com a mãe, o padrasto e as duas irmãs. A peça é uma dessas obras cujo conteúdo ficamos conhecendo geralmente muito antes de um primeiro contato com o texto

original, integrando-o a nosso imaginário como uma espécie de mito ou conto de fadas.

Sob a perspectiva do menino, ainda não contaminada pelo respeito formal que somos ensinados a ter por Shakespeare e outros clássicos, o relato nos conduz a uma releitura ou, mais precisamente, a uma nova primeira leitura da tragédia, livre do ar de coisa batida. Há obras que justamente por serem grandes acabam passando despercebidas, tão solidamente incorporadas a um cânone que já nem parece possível reagir-lhe de maneira espontânea, quanto mais questionar seu significado. A crônica de Prata, porém, guia-nos pelo sentido contrário, e a tragédia como que se reatualiza pelo olhar desavisado das crianças, acostumadas com finais felizes. É mais um esforço do autor (como nas demais crônicas de seu livro *Nu, de Botas*) de trazer à tona o olhar da infância, do menino para quem ainda nada se banalizou e os menores incidentes possuem implicações significativas. Não deixa de ser, na verdade, o olhar que todo cronista busca de algum modo assumir, desvendando significado no que nos parece banal e mesmo pouco digno de ser retratado. No livro de Prata, em muitos momentos o discurso do narrador se confunde com o da criança, o que constitui não apenas um recurso estilístico recorrente, mas uma verdadeira tentativa de aproximação, de dar voz a essa personagem que nunca fica inteiramente no passado.

Uma viagem de férias à praia é tema corriqueiro, mas que implica o rompimento de uma determinada rotina, um afastamento da esfera do banal. Nos primeiros parágrafos o cronista confere ao lugar onde se hospedara um caráter idílico: a amendoeira centenária, o mar, as dunas de areia branca e os demais elementos do cenário evocam, como num ideal clássico, uma imagem de vastidão e imobilidade, retrato de uma natureza harmônica. A descrição do dia a dia das crianças, que se estende aprazivelmente por algumas semanas, reforça ainda mais essa ideia de um mundo

que não se modifica pela ação do tempo, a ponto mesmo de as manhãs parecerem “infinitas”. Em suave contraste com a grandeza e estabilidade da paisagem, crianças e adultos, em plena liberdade, ocupam-se com diversões simples e corriqueiras (rolar na areia, comer pastéis, beber Fanta-uva, etc.), de modo a sugerir o convívio entre o duradouro e o efêmero, o eterno e o mundano. Em seu pequeno Éden, as crianças encerram o dia escutando as histórias dos irmãos Grimm e de Monteiro Lobato. Também a referência a essas obras, de conteúdo notoriamente fantasioso, contribui para acentuar o caráter etéreo do mundo que o cronista busca reconstruir, à semelhança das narrativas infantis, sem tempo e espaço muito definidos.

Mas eis que se sucede o que o leitor provavelmente é capaz de prever: as crianças acabam se cansando da estadia prolongada na praia. Tendo os dias se tornado todos iguais, surge-lhes a necessidade do acontecimento, de algo que venha romper a rotina em que tudo já se banalizou. Quando o narrador diz que no final de uma manhã, lá pela terceira semana, ele e suas irmãs já estavam cansados do mar, da areia e de outras diversões, as manhãs já não parecem infinitas, mas tão somente excessivas, e as palavras “mar” e “areia”, imagens poéticas nos primeiros parágrafos, reaparecem sem a força do lirismo, apenas enumeradas entre as demais coisas de que os três já haviam se fartado. Do mesmo modo, as narrativas de Grimm e Lobato deixam de cumprir sua função básica: envolver o público na atmosfera do inusitado e do fantástico, elevando-o sobre o prosaísmo do real e do cotidiano. Em resposta ao tédio, entrará a história de *Romeu e Julieta*. Surpreende-nos, à primeira vista, que um drama shakespeariano possa interessar de forma tão imediata a um público infantil, mesmo com todas as “notas de rodapé” com que os adultos entremeiam a leitura. O narrador esclarece:

Filhos de pais recém-separados, não nos eram nada distantes, perdidas no século XVI,

situações como “amor impossível”, “relações inconciliáveis”, “a casa dos Montéquio” e “a casa dos Capuleto”. Por mais civilizados que tivessem sido os divórcios do meu pai e da minha mãe, do meu padrasto e de sua ex-mulher, em algum lugar deveríamos nos solidarizar com dois jovens cujas vidas eram afetadas pelas rixas de seus antecessores. Ou, talvez, nem precisássemos ir tão longe. Afinal: o que é a infância senão uma sequência de desejos cerceados pelos adultos? (PRATA, 2013, p. 104-105)

O cronista nos faz atentar à ligação que a tragédia (como gênero literário), de uma solenidade que tanto a diferencia da crônica, pode também manter com o que nos é mais trivial. Se por um lado as crianças buscam na peça uma fuga do seu tédio presente, por outro procuram nela elementos que lhes permitam situá-la em relação à própria realidade. Querem, portanto, saber onde fica Verona, se lá é possível chegar de carro ou de barco, se é antes ou depois da África, buscando aproximar a história de si mesmos, na certeza de que ela se passa neste mundo e neste tempo. Nem por isso deixando de implicar uma fuga, a história lhes acena não com a possibilidade de um outro mundo, melhor ou mais vasto do que este, mas de uma identificação.

De que vale às crianças, porém, a lembrança de uma situação que lhes é penosa? No início da crônica, a literatura (ou, em abordagem mais ampla, a ficção), representada somente pelas narrativas infantis, não é mais do que fonte de entretenimento e distração, integrando o idílio descrito nos primeiros parágrafos. Assim como a viagem de férias pressupõe uma fuga do cotidiano, a leitura dessas fábulas pressuporia uma fuga da realidade ou, mais especificamente, do marasmo que ela geralmente inclui. A que se deveria então o interesse das crianças em se afastar desse mundo de fantasia e buscar, no drama shakespeariano, alguma similaridade com o que lhes é mais imediato?

Em primeiro lugar, talvez esse “imediato” não esteja tão visível. Em nenhum momento anterior o cronista se refere às angústias que ele e suas irmãs vinham passando por conta do divórcio dos pais. Às crianças, em oposição à monótona atemporalidade do mundo em que habitam, a leitura de *Romeu e Julieta* concede uma objetivação da sua experiência real, tornando-a parte de uma história, de uma trama que quer chegar a algum lugar e que por isso mesmo parece fazer sentido. Nisto, aliás, baseia-se um dos pressupostos básicos da literatura: ao mesmo tempo que nos possibilita um distanciamento de nós mesmos, conduz-nos a um reencontro com nossos próprios anseios, por meio da revitalização e da reorganização de dramas pessoais que, na maior parte do tempo, encontram-se desconjuntados em meio à banalidade do cotidiano. Na crônica de Prata enfatiza-se a potencialidade desse processo: o drama real das crianças só passa a existir no momento em que elas o sentem ligado à ordem da narrativa.

Conforme vão se reconhecendo em *Romeu e Julieta*, as crianças passam a sentir, mais do que uma identificação, uma verdadeira cumplicidade com os heróis da tragédia, como se o que estivesse em jogo fosse tanto a felicidade do casal quanto a delas. A história interessa, entre outras coisas, porque lhes parece fixar sua própria experiência, atribuindo-lhe um significado particular. Reconhecer-se num personagem, numa circunstância fictícia, é ligar-se a uma ideia de destino, a algo que se move não à deriva (como parece seguir a vida na mecânica do dia-a-dia) mas no encalço de uma expressão e de uma completude. Tornando-nos espectadores do que estamos vivendo, nossos dramas particulares dispõem finalmente de um público, que não é necessariamente ninguém além de nós mesmos, atribuindo-lhes a importância e a receptividade que gostaríamos que eles tivessem.

Dessa identificação surge, na crônica, o contraste entre dois planos difíceis de se conciliar, mas que nela

ameaçam se confundir: o da experiência corriqueira das crianças como “filhos de pais recém-separados” (situação esta que se revela hoje ainda mais banalizada) e o da circunstância trágica de *Romeu e Julieta*. Enquanto a peça resgata do cotidiano da família uma espécie de drama subentendido, ela mesma, no sentido contrário, aproxima-se da esfera do trivial, despindo-se não do seu drama, mas da sua solenidade. Para tratar de um gênero cuja temática parece escapar ao seu, a crônica não tem outro recurso senão aproximá-lo do próprio âmbito, conduzindo-o a essa zona de intersecção em que o corriqueiro e o dramático já não mais se distinguem.

Em seu paraíso praiano, mais próximo talvez da fantasia dos contos de fadas do que da realidade, a ficção da peça se torna para as crianças o seu único ponto de contato com uma verdade essencial, com as tensões dramáticas que vinham sendo abafadas pela rotina. O leitor sente a liberdade que provém justamente dessa fácil transição entre o dramático e o corriqueiro, entre o passado e o presente, entre a realidade e a ficção, numa atmosfera de *nonsense* que parece incluir, no fundo, a revelação de um sentido maior. Estando, por exemplo, as crianças a imaginar o lugar para onde fugiriam os amantes após o sucesso do plano de frei Lourenço, o narrador propõe: “Arraial do Cabo, talvez?”. Sobre qualquer razoabilidade da parte delas (que logo as faria perceber que *Romeu e Julieta*, além de pertencerem a uma época muito remota, são também personagens de ficção) prevalece o desejo de que as duas histórias, a sua e a dos amantes, acabem se encontrando no final feliz.

A ideia dessa confluência de realidade e ficção (que ao leitor, na verdade, já se promoveu, pelo simples paralelo entre a história da peça e a situação das crianças) remete-nos a um plano marcado não somente pelo absurdo, mas pela superação poética de todas as distâncias, como o olhar infantil verdadeiramente ambiciona. A partir mesmo dessa proximidade, o leitor é levado a

considerar a peça sob um ângulo diferente. Ela não perde seu caráter “elevado”, mas elevado agora num novo sentido: não o que o que se coloca acima dos dramas habituais das pessoas comuns, mas o que nos permite revitalizá-los, como sucede na crônica. É, pois, justamente pela narrativa da tragédia que as crianças adquirem consciência do próprio drama, que só então passa a existir na crônica de maneira objetiva. Nesse sentido, o que parece existir é uma realidade nossa, pessoal, mas de que, ironicamente, somente nos apercebemos pela proximidade com a ficção.

Em sua conclusão, a crônica faz da tragédia algo mais específico do que o drama do amor impossível: é, antes de mais nada, o drama do lirismo da infância, de uma inocência que gostaríamos de perpetuar malgrado as intermináveis complicações do mundo adulto. Qualquer um já terá então vivenciado, nalguma medida, o drama de *Romeu e Julieta*, tão mais intenso quanto nele encontramos uma síntese da nossa própria experiência. Noutra crônica (“Subsolo 1”, do seu livro *Meio Intelectual, Meio de Esquerda*) o autor já explorara essa relação que os clássicos, longe de se afastarem do trivial, manteriam com a experiência cotidiana de cada um. O cronista (já adulto) vai parar por engano na praça de alimentação de um prédio comercial em São Paulo, onde se depara com o que chama de “as pessoas normais”, isto é, as que “têm emprego, FGTS, férias remuneradas, chefes que admiram ou detestam, colegas com quem competem ou se comprazem, horário de almoço e Happy Hour” – o verdadeiro Ser Humano, como ele diz, na mecânica do seu dia a dia. Faz então a seguinte observação:

Para um escritor, poucas constatações podem ser mais trágicas. Posso me acabar de ler Shakespeare, Dostoiévski, Goethe, mas os verdadeiros Macbeths, Ivans Karamázovs e Faustos estão entre as máquinas de café e os Scanners, tiram fotinhos na portaria e

alimentam as catracas com seus crachás; nos vinte andares do Subsolo 1, sonhos medram ou murcham, homens negociam, traem, focas espalham-se, talvez alguém entregue a própria cabeça em nome de um valor; a glória e o fiasco espocam, diariamente, entre divisórias de PVC. Como posso querer ser um escritor se só trato com o ser humano por e-mail? Se, no máximo, o vejo amistoso e calmo, no cinema ou num restaurante, no fim de semana? (PRATA, 2010, p. 53)

Tensões que, ao olhar do cronista, deveriam constituir o enredo de um espetáculo trágico se diluem em meio ao prosaísmo de uma rotina de trabalho, e os grandes escritores não fazem senão restituir ao drama humano o lugar que lhe é devido. É desse mesmo modo que, em “Shakespeare nas Dunas”, a situação das crianças parece reconquistar o seu espaço numa ordem superior. E o que a sua própria história ganha em sentido ou expressividade, a *tragédia*, por sua vez, ganha em relevância, conforme a sentimos mais próxima do nosso trivial. Numa realidade em que poucas coisas parecem dignas de nota, não é raro tomar a ideia de “elevado” como o que alude a uma outra esfera de grandeza, alheia ao prosaísmo dos dias de hoje e que, por isso mesmo, não nos diz respeito. Tal concepção (originada muitas vezes de uma leitura mecanizada, superficial, ou somente de uma pré-leitura dos clássicos), sob a aparência de consagrar essas obras, na verdade nada faz além de marginalizá-las, dispensando-as, pois, da possibilidade de uma relação vital com o público. No sentido contrário, a princípio parecendo rebaixar *Romeu e Julieta* à esfera do banal, a crônica de Prata contribui para a sua revitalização, demarcada no reencontro da sua realidade com a do leitor.

A reflexão a que o autor nos instiga não diz respeito, porém, apenas aos gêneros “elevados”, como a tragédia, mas ao da própria crônica, geralmente voltada para

questões do cotidiano, mas que não raro parece querer escapar aos próprios limites, em direção a uma esfera maior. Não há propriamente erro em se reconhecer na crônica (como já tanto se fez) um gênero menor, em comparação com o “brilho universal”, como diz Antonio Candido, dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas responsáveis pelo corpo principal de qualquer literatura. Em seu escrito “A Vida ao rés-do-chão”, o crítico afirma, a respeito da posição ocupada pela crônica, na sua qualidade de “gênero menor”:

“Graças a Deus”, seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica mais perto de nós. (...). Por meio dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1993, p. 23)

É de fato bem própria do gênero a coexistência entre o alto e o baixo, esse movimento que, como quem não quer nada, conduz o leitor do episódico para o fundamental. Assim, na crônica de Prata o texto passa, sem mudar de tom, do tratamento do corriqueiro para o do dramático. Mas a sua arte, o seu lirismo (ou ainda, o que faz dela uma “candidata à perfeição”) não reside nem num plano nem no outro, e sim na livre comunicabilidade que o autor promove entre ambos. Frequentemente, mais até do que o apego às coisas pequenas, a marca maior do gênero reside na sua “composição solta”, no “ar de coisa sem necessidade” e na “despreensão” que lhe permitem transitar livremente de uma

temática para a outra – o que evidentemente não a exime da sua organicidade, da busca do escritor pela forma perfeita. Em outras palavras, a crônica se caracteriza, muitas vezes, pela despreocupada flexibilidade, pela leveza com que abole as mais variadas distâncias: as que separam o alto do baixo, o corriqueiro do inusitado, o fato da ficção, o passado do presente, o eterno do mundano e por aí afora. O humor ligado ao gênero é em parte produto direto dessas relativizações (como que revoluções na ordem natural das coisas) que não respeitam os limites impostos pelo hábito e pelo senso comum, e que convidam o leitor a partilhar de uma nova sensação de liberdade, comum também à poesia.

Em “Shakespeare nas Dunas”, como em todo o livro, há ainda a superação de uma outra distância que discretamente se busca promover: a que separa o narrador adulto do menino. A grande dificuldade nesse processo está na aparente incompatibilidade entre o olhar das crianças e o do adulto, este muito mais próximo, a princípio, do olhar do leitor. Ao contrário das crianças, nós sabemos como *Romeu e Julieta* termina, o suspense da crônica gira não em torno dessa história, mas de como eles reagirão ao seu desfecho catastrófico. O narrador, claro, também sabe, mas age como se não soubesse, assumindo para si a perspectiva do menino. Entretanto, mesmo quando, pelo uso do discurso indireto livre, a voz da criança e do adulto não mais se distinguem, essa fusão não chega a ser completa, porque o narrador não é capaz de ir além dessa marca divisória que é a ironia. Ao lermos no texto: “O Plano de frei Lourenço era excelente!”, podemos distinguir duas tonalidades diferentes: uma que acredita no que diz e outra que pisca para nós, anunciando o desastre que está por vir. É a ironia que impõe uma barreira à identificação entre essas duas perspectivas apartadas pelo tempo, embora seja ela mesma que permita certa aproximação.

Mas se o narrador não é capaz de transpor a ironia, é no mínimo capaz de relativizá-la, como quando, tendo

imaginado um possível final feliz para a tragédia, pergunta: “Não era assim, afinal, que terminavam todas as histórias?”. Aqui, mais uma vez, o discurso indireto livre ocasiona a simultaneidade entre o discurso do narrador e o do menino. E mais uma vez o narrador se dirige ao leitor com ironia, sinalizando: “você e eu sabemos muito bem que não é assim que terminam todas as histórias”. Sente-se já, no entanto, uma diferença. A ironia do adulto se faz aqui mais melancólica, talvez até ressentida, como se na verdade, retendo ainda a mágoa do menino, perguntasse-nos: “Não é assim, afinal, que *deveriam* terminar todas as histórias?”. As crianças, por sua vez, deixam entrever uma dúvida que já não corresponde a uma compreensão de todo inocente de como as coisas são. Sua pergunta soará, pois, meramente retórica, como uma reafirmação das suas próprias convicções, ou já não guardará em si uma dúvida receosa? Embora não tenham sido ainda “corrompidas” pela verdade, surgem marcadas por frustrações (a começar pelo divórcio dos pais) que já as fazem questionar a estabilidade de seu mundo. Recorrem, então, à narrativa de *Romeu e Julieta*, como se interessadas em antecipar o desfecho da sua história particular, aflitamente incertas sobre o que o destino lhes reserva. Enquanto a atenção do menino se dirige desconfiada para o futuro, a do cronista adulto se volta melancolicamente para o passado, e nesse entreolhar a distância que os separa já não parece tão significativa.

Em seu descontrole, a reação das crianças ao desfecho da tragédia parece, na verdade, a mais lógica possível: com Romeu e Julieta mortos, o que de fato nos resta senão chorar e esperar? Mesmo os adultos da crônica não sabem lidar com o fato, atrapalhando-se quanto à maneira de expô-lo aos filhos. Sua indecisão diante da possibilidade de mudar o rumo da história, ocultando assim o final “verdadeiro”, soa hamletiana: “deveriam profanar Shakespeare, censurando o final” ou “o correto seria seguirem fiéis ao enredo”, enfrentando assim o destino infame que eles mesmos haviam

se reservado como narradores? O leitor é então levado a se perguntar: por que, de fato, não nos darmos a liberdade de mudar os finais das obras que, como o de *Romeu e Julieta*, causam-nos pesar? Se é tudo “de mentirinha”, então por que, justamente, não alterar o desfecho trágico que algum sádico notório (no caso, Shakespeare) lhes impôs?

Talvez a resposta esteja na própria indecisão dos adultos quanto ao que seria mais danoso às crianças: “a violência da história ou a da mentira?” – distinção esta bastante curiosa: afinal a história, isto é, a ficção, não é também uma mentira? Que necessidade teríamos então de lhes ser fiéis? Mais do que a reverência cega pela obra shakespeariana, o cronista atribui ao casal a intuição (comum, provavelmente, à maioria dos leitores) de que a literatura trabalha com uma verdade particular, diferente muitas vezes da própria realidade, que realmente a ninguém cabe profanar. A ficção não é, ao contrário do que às vezes se pensa, o plano onde tudo pode acontecer, mas sim onde tudo precisa acontecer de uma determinada forma, já que, ao contrário da vida, as histórias não podem prescindir de fazer sentido. Em seu discurso “Sobre algumas funções da literatura”, Umberto Eco já afirmara sobre as histórias cujo fim a princípio gostaríamos de mudar:

A função dos contos “imodificáveis” é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estamos contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e amamos. Temos necessidade de sua severa lição “repressiva”. A narrativa hipertextual pode nos educar para a liberdade e para a criatividade. É bom, mas não é tudo. Os contos “já feitos” nos ensinam também a morrer. (ECO, 2003, p. 21)

Não há dúvida de que a tragédia, como gênero, só pode existir com base na noção de uma ordem superior regendo o universo. Essa ordem existe também nas narrativas épicas (e, de forma mais sutil, nos próprios contos de fadas), onde o herói de bom caráter, em plena harmonia com o cosmos e a natureza, recebe deles a ajuda de que precisa para superar os próprios desafios. No trágico, por outro lado, essa ordem já não se revela ao homem, engana-o, fazendo-se antes notar pela sua fatalidade, como uma força que se opõe a nossos anseios e contra a qual nos descobrimos impotentes. Sua presença acaba sendo também, no fundo, a evidência de um grande absurdo, como é o caso em *Romeu e Julieta*. Ainda que a morte dos amantes seja, no fundo, justamente a responsável pela eternização do seu amor (que do contrário acabaria se banalizando) é ela que nos faz sentir o absurdo de uma realidade que se move completamente alheia às nossas expectativas. A tragédia não oferece uma solução para o problema de quem com ela se identifica, mas tão somente lhe permite organizar a vida e expressá-la na sua própria carência de significado. Para os adultos da crônica, que buscam apreender tudo sob uma abordagem pedagógica, a peça representa algo inapreensível, porque não há nada menos pedagógico do que a verificação de que as coisas talvez não façam mesmo muito sentido. Diante da impossibilidade, da morte da inocência, de pouca importância nos parece que as famílias tenham se reconciliado (ou, como se costuma dizer, que a ordem do universo tenha sido restaurada). Na tentativa de consolar as crianças, seus argumentos são débeis e ineficientes, nada lhes restando senão oferecer uma distração: "Quem quer um picolé?". No fundo, a maneira que os próprios adultos encontraram de lidar com o problema.

A perturbação causada pelo desfecho da peça alude a algo que se renova a cada releitura de *Romeu e Julieta*, mesmo o leitor sabendo o que vai acontecer: a expectativa do final feliz, seguida de sua frustração. Para as crianças, a peça representa um primeiro contato com o

trágico, não apenas como gênero literário ou dramático, mas como circunstância possível, prova de que, ao contrário do que lhes vinham sugerindo as narrativas infantis, as coisas podiam, sim, acabar mal. Por coincidência (mas não sem adquirir um significado especial na narrativa), o momento em que acabam de ouvir a história precede quase imediatamente aquele em que deverão fazer a viagem de volta. Se no início da crônica as manhãs haviam parecido infinitas, em seu desfecho a revelação da morte de Romeu e Julieta parece trazer não apenas a certeza da finitude, mas sua própria realidade, como se a partida da família estivesse de algum modo conectada ao suicídio dos amantes. As crianças de súbito se veem como que expulsas daquele que fora o paraíso dos seus primeiros dias de férias, o qual, nas últimas linhas, revela-se melancolicamente finito, conforme o narrador diz:

"Mortos! Mortos!", gritávamos, rolando pelas dunas, areia grudando no rosto, pequenos e trágicos croquetes pranteando o casal de Verona, que morria junto ao último sol daquele verão. (PRATA, 2013, p. 106)

O que antes mesmo de partir deixam para trás é a fantasia de uma história – a sua própria – que, como nos contos de fadas, conspira sempre a favor do protagonista. No lugar do tempo cíclico, da atemporalidade que se liga não apenas à ideia das férias, mas, no fundo, à da própria infância, impõe-se o tempo da tragédia (nesse aspecto semelhante ao da História, com H maiúsculo) avançando inexoravelmente em direção a um fim. Sem terem ainda de todo perdido a inocência, o que as crianças divisam é o confronto com uma realidade aparentemente insensível a suas expectativas, demonstrando já uma consciência trágica da própria infância – que, mais do que dolorosa, de algum modo parece se fazer necessária.

A experiência do trágico é a experiência do limite, do que a vida carece para não acabar de todo banalizada. Para além disso, o fim da infância e do seu lirismo (como a morte dos amantes parece de algum modo simbolizar) talvez seja o preço que as crianças tenham a pagar pelo início de sua própria história – não nos cabendo julgar, evidentemente, se é essa uma história que vale a pena ser contada, quanto mais vivida. É certo que, sem a perspectiva de um fim, não seria sequer possível narrar uma história, estaríamos condenados à mesmice da eternidade (ao tédio de “bunda grande”, como diz o autor no início da crônica, a se sentar sobre nossas cabeças). Mesmo o “e eles viveram felizes para sempre” dos contos de fadas não é senão uma morte disfarçada. Nenhum final, porém, é mais decisivo do que o trágico, nem empresta à vida um drama tão diretamente oposto à banalidade de uma rotina mecanizada, tanto que, se o amor de Romeu e Julieta nos parece maior que qualquer outro, é em parte por descobri-lo ou sabê-lo já condenado. A crônica nos permite, dessa forma, reavaliar a peça a partir dos variados efeitos que a literatura produz: se por um lado sentimos que ela empresta à vida um pouco de seu sentido, integrando-a ao movimento de seu drama particular, por outro nos faz encarar o absurdo inapreensível sobre o qual ela mesma se organiza.

Da leitura poderíamos inferir que provavelmente ninguém melhor do que uma criança para compreender a dimensão do trágico em *Romeu e Julieta*, justamente porque ninguém mais próximo de vivenciá-la. No final, porém, a distância entre o narrador e o menino é, mesmo na presença da ironia, quase que de todo suspensa, devido à circunstância trágica diante da qual as perspectivas de um e outro tendem a se assemelhar. Não importa, pois, o quanto nos acostumemos à história de Romeu e Julieta: ela nos abala e nos repõe tão inocentes quanto seus heróis, crentes no bom destino que seu amor lhes haverá de prover. Paralelamente à identificação das crianças com os heróis da peça, o que o autor

“sorrateiramente” promove, no desenrolar da crônica, é a identificação entre o seu olhar e o da infância, já não mais relegado ao passado, mas projetando-se interrogativamente sobre o presente. Integra-se, desse modo, aos motivos do próprio cronista, do olhar que busca, na realidade que se banalizou, uma revitalização de seus elementos dramáticos e poéticos.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI, Davi. Braga de novo por aqui. In: *Rubem Braga* (Os Melhores Contos). 12ª. Ed. Rio de Janeiro. Global Editora. 2010.

CANDIDO, Antonio. A Vida ao rés-do-chão. In: *Recortes*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993, pp. 23-29.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: *Formalistas Russos*. 2ª. Ed. Porto Alegre. Ed. Globo. 1976.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro. Record, 2003, pp. 9-22.

PRATA, Antonio. Shakespeare nas Dunas. In: *Nu, de Botas*. São Paulo. Companhia das Letras, 2013, PP. 102-106.

_____. Subsolo 1. In: *Meio Intelectual, Meio de Esquerda*. São Paulo. Editora 34, 2010, pp. 52-53.

crônicas sobre a segunda guerra mundial: sílvia de bittencourt (majoy) e o lirismo de seguindo a primavera

Chronicles on World War II: Sílvia de Bittencourt (Majoy) lyricism of *Seguindo a Primavera*

Rafael da Cruz Ireno*

Resumo

Este artigo discorrerá sobre o livro *Seguindo a Primavera* (1951), de Sílvia de Bittencourt (Majoy), uma recolha de crônicas escritas durante a Segunda Guerra Mundial. Trata-se, muito provavelmente, da única mulher no grupo de jornalistas do Brasil mandados para a Itália, enviada por uma agência americana para acompanhar o Vº Exército dos Estados Unidos durante o conflito. Aqui, pretendo formalizar e fomentar um debate a respeito desta figura singular, primeiramente, pelo seu quase apagamento completo da bibliografia sobre a participação do Brasil na guerra, em segundo lugar, pelos problemas concernentes à concepção de lirismo que o livro propõe.

* Doutorando na Universidade de São Paulo (DLCV-FFLCH). E-mail : irenorafa@gmail.com.
Artigo recebido em 11/01/2018 e aceito para publicação em 06/06/2018.

Palavras-chave

Segunda Guerra Mundial; Brasil; Correspondente; Crônica; Majoy

Abstract

This article addresses Sílvia de Bittencourt's (Majoy) *Seguindo a Primavera* (1951), a collection of chronicles written during the Second World War. The author was sent to Italy by a North American agency to follow the actions of the Fifth United States Army, and was, most likely, the only woman among the Brazilian journalists. Here, I intend to formalize and encourage a debate on this singular figure. Firstly, because of the almost complete oblivion regarding this author in the studies on Brazil's participation in the war; secondly, because of the questions raised by the conception of lyricism proposed in the book.

Keywords

Second World War; Brazil; Correspondents; Chronicles; Majoy

Introdução

Li pela primeira vez a respeito de Sílvia de Bittencourt no final de minha pesquisa sobre *Crônicas da Guerra na Itália*, de Rubem Braga, numa breve passagem do livro *O Rádio na Segunda Guerra Mundial*, de Rose Esquenazi, a qual conta a história de Francis Hallawell, o Chico da BBC, designado pela rádio londrina para cobrir a participação brasileira no conflito internacional. A autora escreve o seguinte:

Correspondente da UP (United Press) e também colaboradora da BBC, Sílvia de Bittencourt, a Majoy, foi a única mulher do grupo dos brasileiros. Em seus relatos, ela

preferiu falar sobre as flores e as belezas das cidades italianas, embora incluísse alguns momentos de tensão vividos pelos soldados. No livro *Seguindo a Primavera*, foram reunidos 163 textos que mostraram as longas distâncias que Majoy percorreu de *jeep*, muitas vezes ao lado dos militares americanos e do ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra. Foi ferida por estilhaços de uma bomba, sendo atendida pela Cruz Vermelha americana em um hospital de Capri. (ESQUENAZI, pp.145-146, 2014)

Publicado pela Biblioteca do Exército Editora em 1951, sem outras edições, *Seguindo a Primavera* não é difícil de se encontrar na internet e, logo que o adquirir, foi possível notar certo contraste nas folhas amareladas, porém, ainda seladas do livro que evidenciavam que ninguém havia lido o exemplar apesar de seus 66 anos. Com efeito, a participação do Brasil na guerra é pouco conhecida – dos testemunhos de pracinha, passando pela narrativa dos correspondentes de vários jornais, relatos oficiais, de modo geral, o registro desta experiência continua com pouco destaque na historiografia¹ e, dentro deste universo já restrito, a correspondente é quase por completo ignorada. Motivo de surpresa, visto que, como a historiadora escreve acima, trata-se da única mulher do grupo, talvez, a única brasileira na função de jornalista na Segunda Guerra Mundial.

Majoy² seguiu a trilha do exército norte-americano, passando pelas cidades de Natal, Dakar, Akra, Marrakesk, Casablanca, Oran, Argel, Sidi Bel Atibés; andou por Nápoles e Roma recentemente conquistadas. Cobriu também o avanço dos aliados no sul da França, visitou a Grécia e, após declarada a paz, seguiu para Viena com o General Clark, esteve no campo de concentração de Dachau, entrevistou militares diretamente ligados aos extermínios de Auschwitz e

assistiu aos julgamentos de Nuremberg. Em outras palavras, trata-se de uma testemunha brasileira próxima de eventos muito relevantes da Segunda Guerra Mundial. Desta maneira, o presente artigo pretende compartilhar as informações recolhidas até agora, ao mesmo tempo em que faz uma breve análise de *Seguindo a Primavera*.

O problema das flores – o lirismo de Majoy

É quase certo que um dos fatores que contribuíram para esta situação de esquecimento se relacione à baixa qualidade da edição: primeiramente, não se identificam as divisões propostas, isto é, a dedicatória, primeira e segunda parte, não se diferenciam de supostos capítulos (intitulados “país azul”; “país verde”; “país vermelho”; “país de ouro”). Na verdade, passa-se por tudo isso sem perceber, de modo que se cria um obstáculo para o leitor acompanhar as andanças da cronista. Por sua vez, a diagramação dos textos segue, ao que parece, um princípio de economia de papel, sobrepondo um texto atrás do outro. Nada se sabe das condições de produção ou publicação das crônicas, não há nenhuma informação sobre as agências de notícias (UP, a BBC ou Correio da Manhã). Aparentemente, assim como Rubem Braga, ela não tinha acesso ao sistema de telégrafo, o que deve ter atrasado consideravelmente a divulgação dos textos no Brasil. Enfim, a experiência de leitura é trabalhosa, “engasgada” e, nos moldes que se apresenta nesta edição, dificilmente atrairia um público não especializado. Contudo, outro fator pode ter determinado a situação atual deste livro, a saber, certo desvio de propósito, ou melhor, um excesso de lirismo atribuído à escritora por sua preferência em “falar sobre flores e as belezas das cidades italianas” em vez de se concentrar na guerra, nos assuntos militares, técnicos, nas batalhas em si, nos mortos e nas barbáries daquele instante. Esta visão pertence,

prioritariamente, a Leonardo Guedes Henn como se lê ainda no trabalho de Rose Esquenazi:

O historiador Leonardo Guedes Henn criticou o tom excessivamente lírico de Majoy. Para ele, Majoy fugia da realidade ao não encarar os corpos de fascistas italianos mortos e exibidos em praça pública. “Por quê?”, perguntou-se a jornalista. “Tem tanta coisa no mundo dos horrores, que não precisa dos olhos inexperientes em política, de quem mesmo na guerra sempre procurou flores”. (Idem, p. 146).

Henn foi o primeiro pesquisador a indicar a participação de Sílvia de Bittencourt na Segunda Guerra Mundial. Como dedicou seu artigo³ ao estudo dos correspondentes brasileiros que acompanharam a Força Expedicionária na Itália, naturalmente, não se deteve nos relatos da cronista, porque Majoy ficou pouco tempo na companhia dos pracinhas. Assim, depois de apresentá-la e esboçar um comentário biográfico, tece a seguinte crítica:

Sobre os brasileiros, é interessante um comentário a respeito de Sílvia de Bittencourt. Como já foi mencionado, ela teve duas rápidas passagens pelas tropas brasileiras, pois pertencia ao quadro de correspondentes da UP, que faziam a cobertura da guerra em geral na Europa. Os textos de Sílvia, em comparação com o estilo pomposo do jornalismo brasileiro da época, destacavam-se por estarem entre os mais líricos. Na coletânea de suas crônicas de guerra, publicada em 1951, por mais incrível que possa parecer, encontram-se mais referências a flores e obras de arte renascentistas do que a combates. Através da leitura de seus despachos, pode-se dizer, sem exagerar, que a impressão é de estar

diante de um relato de viagens de férias. Pelo que se percebe, a sua preferência era pelo contato com os quartéis-generais, pelo hotel destinado aos correspondentes em Roma e por passeios pelos pontos turísticos italianos. Em vários de seus despachos, esta jornalista revelou que, seguidamente, era advertida pelos oficiais para que utilizasse o capacete. Segundo ela, o porquê disto ocorrer era decorrente do fato de ela distrair-se com as belezas naturais da região, não imaginando que, em meio a tão bela paisagem, pudessem ocultar-se perigos. (HENN, p.186, p. 2006)

Para justificar seu ponto de vista, ele usa o seguinte trecho de *Seguindo a Primavera*, no qual Majoy relatou o trabalho da Força Aérea Brasileira (FAB) próximo de Pisa:

Era em Pisa ao anoitecer. A tarde estava verde-rosa, desbotando no azul. Era um vestido de menina-moça que gosta de ternuras. E então lá do fundo do horizonte uns pontinhos luzentes apareceram... Era a volta dalguma perigosa missão – pois os nossos fizeram bonito – e a mais sensacional fotografia da guerra (a de um comboio da Cruz Vermelha Alemã carregando armamentos) foi tirada por eles. – E assim brilhantes no céu faceiro eles pareciam prender “decorações”, medalhas no céu que recebia a batalha do seu voo (BITTENCOURT, 1951, p. 63-64).

A narrativa de Sílvia de Bittencourt não dá conta daquela realidade, gerando uma espécie de frustração para os interessados no assunto, sobretudo, se o leitor procurar um documento que comprove ou refute a História. Contudo, apesar de identificar bem o problema da perspectiva de Majoy, a crítica de Henn me parece equivocada ao focalizar no lirismo, ao se

concentrar na quantidade de referências às flores em relação ao número de combates descritos, isto é, ao basear seu julgamento numa espécie de contraposição direta entre a beleza e a barbárie, por fim, em classificar o livro como um “relato de viagem de férias”. Embora toque num ponto importantíssimo da discussão, o caráter imediato do argumento o torna relativamente fácil de ser refutado, por exemplo, se lermos a crônica *Pisa – A Morta*, escrita em agosto de 1944, alguns meses antes do encontro com a FAB:

A primeira vez em que o silêncio me pareceu temivelmente, horrível foi em Pisa, a Morta. Pisa, a dilacerada. Lembra o horror dos trezentos e cinquenta cadáveres de reféns que a morbidez e a burocracia deixam expostos, em Roma lá onde os alemães os executaram, patéticos e pavorosos sem o direito de desaparecer. Assim nos aparece Pisa.

Nesta guerra de surpresas, onde o civil é quase tão visado em sua casa como o soldado no campo de batalha, não é de surpreender que a Torre Inclinada continue em seu equilíbrio paradoxal – na terra onde a metralha e as sacudidas destruidoras tudo destroçaram em volta. Uma hora depois da nossa partida voava uma fábrica de produtos químicos, batida por uma bomba que caiu do céu e com a qual colaborou uma mina que já estava na terra.

Assim andamos. Só vive quem Deus marcou com o sinal da sua proteção.

Para sair de Pisa, se uma rua aparece vedada, o *jeep* tem de circular quilômetros para um lado ou outro. Fomos parar perto de Florença, pois não havia lugar para virar a máquina; fora da estrada de rodagem tudo está minado; ao menor movimento errado no volante, não seríamos mais do que estilhaços no monturo de estilhaços semeado pela guerra. **Geralmente essas coisas não me impressionam muito; é**

da crueldade moral que eu tenho medo. Mas é que Pisa impõe-nos essa sensação de martírio, de execução. Cassino não é mais que pedra, rochedos a confundirem-se com pedregulhos manipulados pelos homens. Mas têm grandeza heroica as ruínas violentas do Mosteiro, e há uma alma de combate na cidade desaparecida. (Idem, pp. 30-31, grifos nossos)

Assim como acontece neste trecho, a presença da narradora é constante em todo o livro, preenchendo os textos de impressões pessoais como as destacadas em negrito, com a especial atenção para a frase que menciona Deus, revelando o forte catolicismo da autora, que igualmente percorre muitas páginas. A escolha lexical também é relevante, porque não representa nenhum desafio ao leitor, pelo contrário, trata-se de uma escrita adaptada às demandas do jornal. Agora, voltando à crítica anterior, esta passagem não fala de flores, pouco tem de lírico e, com certeza, não se assemelha a um relato de férias, visto as referências aos cadáveres, que continuam no próximo parágrafo:

Em Pisa há cadáveres. Cadáveres de casa, em pé, mutiladas, torturadas, cegas. A natureza não ajuda a remediar, com um bocado de vida, esse silêncio pesado e triste em que não há grandeza, esse silêncio completo, compacto, assustador, onde a vida deixou apenas a sua caricatura trágica, e não há ninguém, ninguém, ninguém. Nem um pássaro. Nem um gato rondando. Nem o escorregar assustado de uma lagartixa. Nem o mover de uma flor na haste. É o espectro da guerra e da morte. Uma visão do mundo. Depois chegam pontuados na campanha romana, os campos deliciosos do Lácio, rendados pelos elmos, travejados pelos negros ciprestes aristocráticos, esses campos

onde as mulheres novamente plantam, manejando os velhos arados puxados pelos bois meigos, e harmoniosos, e pesados, que há tantos séculos encantam as paisagens da Itália, e os rebanhos cheios de cordeirinhos de Presépio – tudo isso era a visão clara de uma Ressurreição.

Dourada Itália, onde a Eternidade dorme em Roma! Que uma centelha vibre em Pisa torturada, em Florência dilacerada! Que a Paz e a Vida voltem para junto de vós! (Idem)

Neste final da crônica, vislumbra-se certo lirismo desde as características humanas da cidade através dos adjetivos ligados ao corpo humano, no caso, aos cadáveres das casas, “mutiladas, torturadas, cegas”, até a descrição bucólica dos “deliciosos campos do Lácio”, símbolos da “Ressurreição”. Há um evidente paralelismo criado entre os dois parágrafos, o primeiro descrevendo a morte e o segundo a vida, que encerra também um paralelo entre cidade e campo. Essa oposição se ancora num dado real: durante a Segunda Guerra Mundial; o civil era quase tão visado em sua casa quanto o soldado no campo de batalha. De fato, tratou-se do primeiro conflito em que morreram mais civis do que combatentes, numa proporção de 70% para 30%, dinâmica que causou um êxodo das grandes cidades. Outro aspecto que também se relaciona a um fator da realidade está na imagem da mulher trabalhando a terra, plantando e manejando o “velho arado” – tarefa geralmente relegada aos homens, que tinham sido requisitados pela guerra.

A maneira como Leonardo G. Henn organiza os argumentos não sustenta o teor crítico de seu comentário, uma vez que o relato de Majoy apresenta um testemunho íntimo da Campanha da Itália: A principal questão está na ideologia⁴ impregnada na expressão da autora, não no lirismo propriamente dito, mas naquilo que o molda, porquanto este não configura totalmente uma fuga, pelo contrário,

como uma boa cronista, Majoy se adere à realidade; porém, seu relato fica a contento porque, em muitas páginas, imprime indiscriminadamente as suas crenças particulares no momento narrado, modificando-o de forma simplória. Falar das flores durante a guerra, de gloriosas cidades, da Arte Renascentista, das estações do ano, não é um impasse verdadeiro, o problema se encontra nos instantes em que essas coisas subjugam o reconhecimento das tensões daquela realidade, em outras palavras, o impasse está na compreensão dicotômica que divide a experiência entre a beleza versus barbárie (ou entre o bem e o mal), que deixa Sílvia de Bittencourt à margem da complexidade do evento histórico⁵. O problema se acha, então, quando um lado se sobrepõe ao outro, resultando em comentários disparatados como: “Foi no tédio seletivo do Tribunal de Nuremberg que mais me impressionou, desde que venho correndo a Europa, a magia da linguagem da França. Tão grande, tão melodiosa, que nem a lista de crimes horrorosos apresentados como leitura insípida, conseguiu destruir a cadência nobre da frase.” [Idem, 1951, p. 156]. Contudo, embora isso aconteça constantemente, existem instantes emblemáticos em *Seguindo a Primavera*, que apontam para um entendimento mais, digamos, multifacetado da Segunda Guerra Mundial, como na própria continuação desta crônica sobre o julgamento de Nuremberg.

O banco dos acusados – exibição tão desconcertante como as atrocidades de que eles são culpados – ostentava suas vinte caras de uma humanidade sem interesse. Dir-se-ia que se sentiam mais acusados, sendo acusados em francês. Havia talvez um pouco de enervamento no ritmo com que mastigavam o *chewingum* – americanização adotada pela maioria deles, com solenidade germânica.

A propósito, convém acentuar que os que dizem ser uma farsa o processo de Nuremberg, ou são alemães ou nada entendem do caso;

o alvo é provar, provar com as máximas e mais insofismáveis garantias, provar perante a imprensa e a opinião de todo o mundo – aquela coisa horrível, monstruosa, quase inacreditável, que aconteceu.

Depois dessa longa acusação francesa, ouvi ainda Madame Vaillant-Couturier. A sua frágil figura passou, falou; esteve presa num campo de concentração, e conta com uma simplicidade trágica o que sofreu. É viúva do diretor do *Humanité*, fuzilado pelos alemães. Foi eleita, como deputado, para a Assembleia Constituinte. Ninguém poderia ouvi-la, ouvir-lhe a voz francesa em que a tragédia se reflete ainda, sem sentir dentro do coração qualquer coisa funda e grave a condenar. (Idem)

O trecho acima capta um elemento importantíssimo: além dos julgamentos dos nazistas e da presença de Vaillant-Couturier – mulher que fez parte da resistência francesa, foi capturada e sobrevivente de Auschwitz – como se lê acima, Majoy observa a necessidade de provar os crimes contra a humanidade para que não haja nenhuma dúvida do que aconteceu, quer dizer, o relato identifica já ali a presença de posições negacionistas, que existem até hoje, a respeito do que foi o Holocausto, e manifesta a importância de combatê-las. Em resumo, classificar o livro como um “relato de viagens de férias” deslegitimaria completamente a narrativa de Sílvia de Bittencourt, anulando passagens como a deste caso, em que se ensaja a superação da perspectiva dicotômica. Talvez por ser a única jornalista brasileira presente num dos eventos mais importantes do século passado, *Seguindo a Primavera* teria um lugar na bibliografia sobre o assunto. Julgo, no entanto, que o valor deste relato se encontra mais nas suas falhas e problemas do que em suas soluções, afinal de contas, resta-nos perguntar quais tipos de relações socioeconômicas inscritas na cultura brasileira poderiam produzir uma compreensão da realidade, às vezes, tão desacertada como a de Majoy.

A ideologia na obra de Sílvia de Bittencourt

Quando a correspondente estava na França, ela recebe o aviso de que o Ministro da Guerra do Brasil chegaria na Europa, portanto, ela precisa voltar à Itália para cobrir este acontecimento. Por algum motivo, não consegue transporte rápido e tem de esperar cinco dias sem comida ou lugar para dormir na região francesa da Côte d'Azur. Majoy escreve sobre esta experiência mais de uma vez nas páginas de seu livro:

Em França, por causa do primeiro aviso secreto da chegada do Ministro da Guerra do Brasil na Itália (ele chegou em setembro depois do primeiro falso rebate) deixei meu acampamento que andava lá por Grenoble, Lyon, Besançon – e voltando ao Sul sem poder dizer o porquê, precisava regressar a Roma, - (pois assim requer a segurança pessoal que protege os grandes da terra) – eu que era só pequenina – só correspondente de guerra, fiquei sem eira nem beira, sem teto nem comida durante uns cinco dias na terra tostada de sol, onde cada passo que não era na estrada podia ser fatal de tão minada pelos alemães, e que era a lendária terra de nome heráldica, blasonada de ouro e azul: *la Côte d'Azur!* Noites de França sob o céu estrelado do verão provençal, que tentou tantos poetas – noites no acampamento verde, das tendas americanas, enquanto as horas noturnas corriam marcadas pelas constelações que vibraram na noite dos séculos para os chefes dos Francos, e que da cama de lona na barraca onde subitamente depois de fazer muito calor, fazia muito frio, se ouvia pertinho o escorregar de um riacho, “Argenteuil” de nome argentino e que contava à gente histórias numa linguagem límpida de Alphonse Daudet. Daquele mesmo

bosque onde corria essa água inocente há horas apenas um tiroteio partira intenso jogando todos subitamente de barriga para o chão – exceto eu que não compreendia ainda os avisos sibilantes das balas... mas isso se aprende depressa, e é lição que não precisa ser repetida. O susto é grande demais. (Idem, pp.100 – 101)

Percebe-se prontamente uma demonstração do lirismo da jornalista na descrição do território. Verifica-se, igualmente, outra característica que implica no resultado de seu trabalho – a censura na proibição de dizer o motivo do retorno para a Itália, “aviso secreto” e no falso anúncio da chegada do Ministro, quer dizer, todas reportagens de guerra passam por controle de informação, de forma que a publicação final muitas vezes não corresponde exatamente às intenções do profissional. Atendem para o fato de que essas informações vêm associadas a uma rápida opinião sobre a função e posição da própria autora no conflito, que é “pequenina” em contraposição aos “grandes da terra”. Por enquanto, vamos nos concentrar no significado da intensa valorização da França em *Seguindo a Primavera*, que toma forma na descrição idealizada do espaço e na figura de Alphonse Daudet. Efetivamente, cada crônica do livro é acompanhada por uma citação de abertura, as quais em sua maioria pertencem a escritores romanos, gregos, italianos, alemães e aos franceses, que ocupam um lugar privilegiado. O instante de maior exaltação acontece quando encontra o General Charles de Gaulle em Argel, no dia 14 de julho, conforme segue:

Ontem almocei com um dos chefes da Resistência; essa Resistência francesa que sai dos seus esconderijos nos capoeirais, essa Resistência aberta ou secreta que nunca falhou, a que pertencem os mais orgulhosos patriotas; essa Resistência que hoje brilha

porque, à medida que surge a luminosidade da Paz, De Gaulle se afirma.

Há os fanáticos, como em todas as religiões. Há os moderados, envoltos na cultura da França sempre risonhamente cética, sempre implacavelmente lógica, sempre douradamente entusiástica, como o som do clarim francês. Mas em todos esses há para De Gaulle uma expressão somente: - o Amor. E uma única manifestação: - a Bravura.

Com os correspondentes de guerra, unidos e sempre prontos a se ajudarem entre si, fomos seguindo. Fascinada, subi por um jardim de paisagem brasileira: - lá em cima é o Monumento aos Mortos. O som triste, militar, vibra saudando os que tombaram. "*Debout, les Morts c'est la France qui vit*". É a França eterna, é a nossa França que encontramos ali. (Idem, p.17)

Essa admiração excessiva remete a traços implicados na educação da alta sociedade brasileira da primeira metade do século XX, que assimila para si os valores, até certo ponto, progressistas da "nossa" "França eterna" como diz Majoy, mas, nacionalmente, assume caminhos conservadores como o fato de ignorar a existência da Arte Moderna em suas citações. De fato, o sistema de referências artísticas de *Seguindo a Primavera* está circunscrito aos antigos e clássicos europeus. O que sozinho indicaria uma questão subjetiva, se não espalhasse por vários elementos e condicionasse profundamente seu estilo. Não por acaso, em muitas crônicas, a narradora descreve jantares com capitães e generais. Henn menciona a frequência com que ela está nos quartéis-generais, mas, antes disso ser uma preferência como sugere o historiador, trata-se de um recorte de classe social, às vezes, reduzindo o evento histórico à frivolidade, infelizmente, também típica de nossa elite, como em "Garrafas", que transcrevo na íntegra abaixo:

Entre todos os regimentos que se renderam, não sei se foi contada a rendição de vários regimentos...de garrafas.

Contaram-mo num jantar onde oficiais do VIII Exército se moviam com uma elegância tão requintada como se estivéssemos no restaurante mais chic de Londres. Decididamente, séculos de civilização ajudam a saber viver...

Trata-se, penso eu, de uma condição de paz não mencionada pelos comunicados. Na noite em que a Paz bateu à porta da Itália, com "parlamentários" num vai-vem, foi mandado à gente do Reich este recado - "Que venham com os emissários muitas caixas de *champagne*". E vieram. Em caixas e mais caixas, entregou-se uma legião inteira de garrafas.

Bebemos ainda esse nectar francês, naquele jantar. Era "Pomery, dix neuf cent trente sept". Vinho de Reims, cuja espuma aprendeu a ser espuma nas místicas espumas de pedra da sua Catedral.

E foi um pouco da alma incomparável da França que os alemães entregaram aos ingleses em terras da Itália, quando aceitaram, entre todas as rendições, a daquelas garrafas que nos vertiam na taça o trêmulo esplendor de topázio em ebulição... (Idem, p. 119).

Outro dado em que a marca da ideologia conservadora aparece se acha na representação da mulher. Num instante específico, após Majoy sofrer um ferimento nas redondezas de Luca, ela é socorrida em Nápoles e, então, a convite da Cruz Vermelha, vai para Capri se recuperar melhor. No livro, este momento fica registrado na subdivisão "País Azul", que se refere ao período de convalescença da correspondente, no qual os textos se preenchem de lembranças dos meses anteriores. Daí, escreve o seguinte em "Tramontana":

As moças que trabalham na Cruz Vermelha são para a guerra o que uma dona de casa é para o Lar. Recebem, agasalham, entretêm, em clubes encantadores, toda esta mocidade arrancada ao calor da família, e solta, desgarrada por essa Europa desconhecida; em toda parte o milagre vem afagá-los; numa sala, numa mesa posta para o chá, com os seus bolos tradicionais, lá está tudo quanto é a América. Inclusive a mão, a voz feminina onde um tom familiar evocará a voz da Mãe, da Irmã. (Idem, p. 72)

A mulher ocupa o lugar da dona de casa, uma figura maternal que agasalha os soldados feridos, diferentemente, da própria jornalista que partiu para cobrir a guerra. O mais importante neste caso é atentar para os interesses de quem esta perspectiva satisfaz em 1945; neste sentido, a leitura do livro *Guerra Sem Guerra* (2000) se torna esclarecedora: Roney Cytrynowicz estuda a política da criação da noção de “front interno” no Brasil, ou seja, a ideia de que a batalha além-mar dependia essencialmente da mobilização popular no território nacional – mesmo distante da guerra – como uma espécie de retaguarda estendida do combate. Em particular, o historiador dedica um capítulo inteiro à maneira como o Estado Novo se valeu da imagem da enfermeira como extensão da metáfora “mãe-pátria”, para mobilizar esse conceito durante a Campanha da Itália.

A utilização pelo governo Getúlio Vargas da enfermagem e das enfermeiras – como profissão enquadrada pelo Estado e como modelo de uma certa condição de mulher da classe média (e, em muitos casos, classe alta) – constituiu peça importante da mobilização das mulheres pelo Estado Novo e, já como enfermeiras da FEB e da FAB, representou uma persuasiva imagem de mobilização civil engendrada durante a Segunda Guerra Mundial no Brasil: a imagem da pátria-mãe,

que estendia os cuidados (maternos) aos soldados no *front* de guerra, aos filhos da pátria. Essa imagem, construída pelo Estado Novo, pretendia instituir a vivência da guerra, no *front* interno, como uma experiência coletiva que deveria unir todos os homens e mulheres, todos os brasileiros, sem quaisquer estratificações ou divisões sociais, conjugando mobilização para a guerra e adesão política ao Estado Novo (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 100)

Não significa que Majoy seja uma agente da ditadura de Getúlio Vargas, no entanto, seu discurso reacionário se alinha à tradição patriarcal do Brasil⁶, que, por sua vez, era base da ideologia do Estado Novo e essa perspectiva condiciona a forma da narrativa de Sílvia de Bittencourt do começo ao fim do livro. Como foi dito, ela enxerga o mundo a partir dos grandes da terra a ponto de, em certa medida, tornar-se a mensageira do governo literalmente em “Carta de uma correspondente de Guerra na Itália a sua gente”, que, segundo a própria correspondente, o General Dutra se incumbiu de entregar aos destinatários do jornal.

A meu lado, um major cheio de saudades pediu essa mensagem ao Brasil. E eu, que há muito queria dizer essas coisas, vim com imenso prazer, dizer a vocês... Dizer-lhes, meu Deus, coisas sem importância na estratégia ou na política – mas com imensa importância para a casa que ficou longe, para as pessoas a quem queremos bem e que bem nos querem. Felizes dos que deixaram Lar e Família, sabendo que sua volta é esperada como se espera a Felicidade. Mas essa gente de casa não sabe como passa bem o soldado brasileiro. A *única coisa que ele suplica que lhe mandem de casa* – são cartas. Isso, só mesmo a Família pode dar-lhe. O resto ele tem.

Tem café quente, bem brasileiro, chá e biscoitos, e um chocolate que vem da América do Norte, e doces, e gulodices. O outono que chega trouxe camisas de lã e roupas quentes, e o conforto material que jamais conheceram em manobras. Vocês lhe podem dar somente o conforto moral: - a carta. (BITTENCOURT, p. 54)

A descrição de Majoy se filia à versão oficial da Campanha da Itália⁷ de que não houve nenhum problema na front, entretanto, ainda que a intensidade das batalhas na frente brasileira tenha sido baixa se comparada a outros episódios da Segunda Guerra Mundial, existem livros como *Guerra em Surdina* (1964) de Boris Schnaiderman ou *Barbudos, sujos e fatigados* (2010) de Cesar C. Maximiano, entre outros, contando que a realidade dos pracinhas estava longe de ser agradável. Acontece que, de forma consciente ou não, a narrativa de *Seguindo a Primavera* se torna uma espécie de porta-voz do Estado Novo e, assim como este governo, que alimentava a incoerência de enviar soldados para lutar ao lado de forças democráticas, enquanto mantinha uma ditadura de orientações fascistas no território nacional, Sílvia de Bittencourt carrega uma contradição no cerne de seu livro – o choque entre os elementos que constituem sua ideologia e a função do correspondente de guerra.

Correspondente de Guerra

O último excerto citado foi publicado no *Correio da Manhã* no dia 10 de novembro e, seja dito de passagem, no mesmo mês, Rubem Braga escreve pedindo cartas ao Brasil no *Diário Carioca*. É possível que todos os correspondentes estivessem juntos na Itália nesta ocasião, porque o texto de Braga acusa a presença de outro repórter brasileiro.

Francis Hallawell – ou, mais simplesmente, como toda a gente o chama aqui, o Chico da

BBC – se deu ao trabalho de fazer umas estatísticas, e me disse que os expedicionários estão mandando muito mais telegramas do que recebendo. Esses telegramas são de frases fixas. A cada uma corresponde um número. Por 60 liras (12 cruzeiros), o soldado pode mandar três números, ou seja, três frases. Eles versam sobre os seguintes assuntos: Correspondência, Saudades de Natal e Ano-Novo, Saúde, Promoção, Dinheiro, Felicitações e Miscelânea. São, ao todo, 124 frases e – ah! - isso é pouco. Podemos mandar dizer à amada: “Saudades” (número 29), e isso é alguma coisa, mas a muito não satisfaz. Um sargento de artilharia, em crise de saudades, gastou 180 liras e mandou três telegramas iguais: 29-29-29; 29-29-29; 29-29-29.

Há, certamente, o recurso das cartas. Mas se o telegrama é lento, a carta é lentíssima. Leva de 20 dias a um mês para chegar, “de maneira que” - já explicou alguém - “o único meio de eu ter notícias de minha mulher em dia é ela me escrever um mês antes”. (BRAGA, 1985, p. 55)

Na continuação deste trecho, ele relata a felicidade do soldado que recebe a missiva familiar, por outro lado, a tristeza do sujeito que nada encontra no correio e conta mais algumas anedotas antes de, então, pedir que as pessoas escrevam mandando notícias de toda a espécie, do dia a dia, pois, conclui: “Isso é o vital para estes milhares de homens que estão aqui. Cartas enormes, cheias de coisas, cheias de bobagens sem importância – isso é que é importante, isso é que ajuda a fazer a guerra. Escrevam!” (Idem). A proximidade de Rubem Braga e Majoy adquire um sentido interessante, porque evidencia a existência de algum tipo de pauta comum para os jornalistas brasileiros, provavelmente, com a origem ligada ao departamento responsável pela comunicação do exército, uma vez que, além do pedido de cartas, os dois repórteres escrevem sobre o

massacre de Ca'Berna, que aconteceu após enfrentamentos entre alemães e *partigiani* – homens da resistência italiana – como retaliação. A tropa nazista executou todos os moradores do pequeno vilarejo. Braga descreve um pouco do que aconteceu:

(...) Depois que os *partigiani* se retiraram, os alemães vieram à aldeia, reuniram todas as pessoas que encontraram em uma casa, contra a qual dispararam um tiro (provavelmente de morteiro), e pelo rombo lançaram granadas de mão. Depois entraram na sala e mataram todas as pessoas, dando em cada uma, de bem perto (desde crianças de quatro anos até o velho de 69), um tiro de pistola na cabeça. Algumas pessoas receberam dois tiros na cabeça. Feito isso, os alemães incendiaram todas as casas – e se retiraram. Nem todas as casas ficaram destruídas, porque as paredes são de pedras, e depois que os alemães se foram, as pessoas que estavam escondidas procuraram apagar os incêndios. (BRAGA, p. 229)

No que lhe diz respeito, Majoy não se atém ao crime. A primeira parte de seu texto não deixa claro o assunto e traz mais uma vez o ar bucólico do território italiano, como se observa abaixo:

Uma vez tomei um *jeep* que levava no vidro da frente, junto a uma cobra fumando, seu nome cheio de ecos: - "bandeirante". Um capitão preveniu rindo: - "Olhe que nesse *jeep* já morreram três, de estilhaços. Na semana passada foram dois. Olhe os papéis aqui."

Mas lá na montanha cada um pensava que não seria ainda a sua vez. E o dia estava tão bonito, as árvores tão faceiras com seus vestidinhos de flores, todos engomados, que tomamos o *jeep* rindo dessa advertência, como na fazenda se toma o *trolley*. Ia ser um alegre

passeio nos planaltos campestres onde no entanto, as estradas minadas e os campos verdes e lustrosos escondiam a morte – subimos ao encontro das motos mecanizadas, única tropa de cavalaria na guerra brasileira. O comandante Plínio Pitaluga nos recebeu como um fazendeiro: e o Brasil sabe o que isso quer dizer, em risonha e franca hospitalidade. O punhado de brasileiros que vivia naquela aldeia italiana tornara tudo dum lugarejo do Brasil, - tal é a força da criatura humana sobre as coisas. De quando em vez, um rebanho que não parecia nosso, cortava a única ruela. Mas os soldados gracejavam com o velho pastor como se graceja nas ruas do Brasil com o vendedor de laranjas – italiano de cesta na cabeça, que passa a cantar. Era lá em cima, um cantinho do Brasil. E assim faziam sempre os nossos na terra italiana, no ar translúcido da Europa. Com a alma no Brasil, iam erguendo aqui o rumor de vozes a que querem bem. (BITTENCOURT, pp. 96-97)

Novamente, tem-se a presença da tradição patriarcal incutida na imagem da grande fazenda, que transforma aquele pedaço da Itália num lugarejo bem brasileiro. Não há muitas informações sobre os acontecimentos, sendo este um ponto crucial de *Seguindo a Primavera* – a comunicação dos eventos não corresponde a uma prioridade, ou melhor, a realidade da guerra se choca diretamente com as concepções da jornalista, de modo que sua tarefa profissional é afetada. Trata-se de uma questão de perspectiva, isto é, ao longo do livro, parece que ela conhece seu próprio público, que parte de uma ideia muito bem definida de quem seria seus leitores e, sobretudo, da identificação completa com eles a ponto de não se preocupar em descrever aquilo que não a tange, pois não vai lhes interessar igualmente. A valer, somente a aproximação com Rubem Braga torna possível supor que se refira ao vilarejo de Ca'Berna,

porque, afinal de contas, Majoy não diz a localização do incidente nesta segunda parte, como se lê a seguir:

Fomos ao alto da montanha, - lá donde se enxergava em baixo o inimigo. Eu queria ver numa aldeia desolada o desolado lugar onde dias antes os alemães tinham executado 29 crianças e mulheres. Mataram porque os patriotas se esconderam... la conosco um carro de reconhecimento; é coisa teatral, com uma torre onde se maneja o canhão circular. Paramos debaixo dum macieira cor de rosa, à beira da estrada; fechada por arames havia ali uma espécie de horta singela, com canteiros compridos, algumas flores, e uma cruz. Um homem, igual aos colonos que nos domingos eu conheci em fazendas de São Paulo, de calça de riscado, abriu o portão de arame e entrou na horta que era uma horta do céu. - Indaguei do caminho, mostrando uma casa camponesa como ele. Respondeu: "Foi ali... Aqui é o cemitério...". Explicou muito simplesmente, sem ênfase: - "tenho quatro meus" - "Quatro?" interrogamos horrorizados. Puxou do bolso uma carteira, quatro retratos. Quatro cabeças italianas, de beleza desta terra. A mãe, jovem, risonha, morena como a encosta do monte e três filhas, de dentes claros, rindo à vida que ia começar. 19, 17 e 14 anos. Julieta, neste mesmo país, teve a mesma idade. O revólver bárbaro furou as frentes onde, moço, o sangue batia. Deitou-as ali, naqueles canteiros cercados de arame, essas montanhasas feitas para a terra. Olhei o céu italiano, o fino céu azul onde moram, para tentar encontrar a razão desses martírios... (Idem, p. 97)

A persistência da comparação com a fazenda brasileira atrapalha notícias relevantes como o nome do entrevistado, que se reduz a um colono igual aos de São Paulo. A supremacia do 'eu', e de tudo o que o envolve, ocorre

em diversos níveis da narrativa, as impressões da narradora predominam e sufocam, de certa maneira, as informações à sua volta. A tentativa de descrever a beleza da cena contrasta com a morte enterrada em minas terrestres ou nos cadáveres de mulheres e crianças executadas com um tiro na cabeça. Via de regra, a escrita de Majoy não vence esse desacordo entre as descrições líricas e a presença latente da violência do conflito, oscilando entre as duas coisas, efetivamente, as páginas de *Seguindo a Primavera* constituem o campo, no qual esses dois elementos se confrontam interruptamente. Todas essas questões, por final, envolvem sua compreensão pessoal do papel de correspondente, que, pelo menos em três momentos, aparecem claramente:

1) [...] Os 'partisanos' estão numa agitação dum moderno 1789 – e como o meu trabalho de Correspondente de Guerra não exige de mim telegramas, mas sim impressões pessoais, declínio pois a ter qualquer impressão, muito menos pessoal, sobre os acontecimentos.

Corpos de muita gente, formosa ou não, se balançam em árvores que recusei ir ver apesar de lá estar a Imprensa. Para que? Tem tanta coisa no mundo dos horrores, que não se precisa dos olhos inexperientes em política, de quem mesmo na guerra sempre procurou flores – mas flores não há em Milão – só uma atmosfera que também é estrangulada. Fui-me embora – miserável, nesse mundo de misérias – fugi... (Idem, p. 104)

2) Não vou descrever o que todos os outros livros sobre a campanha da Itália tão bem descreveram [...] - O vale do Pó que levou à Bologna chave de guerra na Itália – era então coberto de coisas feias de se ver. Para que ser descrito no chão de Primavera a morte tão violenta e tão destroçada. Se dela para nós renascia a vida? (p.108)

3) Eu aqui, não descrevo acontecimentos, por quê? Porque nessa guerra, os *headlines* lacônicos e presos dos nervosos telegramas, vibrantes de velocidade, são eles que contam os fatos. Eu procuro a Paz dentro da guerra, seguindo essa Primavera florida que vai abençoar como a promessa da colheita, os frutos que virão de tantas flores. (p. 128)

Além ou através do teor religioso nestes fragmentos, a constituição do estilo de Majoy se baseia numa recusa à guerra, que, isso sim, ela compartilha com os leitores, desde o desconforto com os uniformes, capacetes, jeep, até as descrições das diversas situações em que teve muito medo na Itália. Foi neste sentido que Leonardo G. Henn classifica *Seguindo a Primavera*, erroneamente, como um “relato de férias”, visto que, embora as informações relacionadas à guerra sejam mediadas pelas impressões pessoais da escritora como num diário íntimo, as páginas do livro também se revestem da dura realidade bélica do instante, aliás, é deste confronto que a obra adquire um valor histórico.

Conclusão

A voz de Majoy reproduz as versões brasileiras oficiais ou oficiosas da guerra, principalmente, no que concerne a ideologia encrustada nelas, porém, isso não quer dizer que assimila por completo estes discursos. Há certos hiatos entre a visão militar e as convicções da jornalista. O fato de se reconhecer como uma pequenina no meio de um imenso conflito talvez seja um dos melhores ângulos para compreender o espaço entre as duas coisas em *Seguindo a Primavera*. Grosso modo, em termos da teoria literária, existe um descompasso entre forma e conteúdo neste livro, porque a crônica como gênero valorizaria o cotidiano, os detalhes, os costumes, a moda, configurando-se quase em oposição direta ao épico – que por definição se adéqua

melhor aos eventos bélicos. Evidentemente, nem Sílvia de Bittencourt e sequer outro cronista tinham a pretensão de escrever uma epopeia, contudo, no caso da repórter, a aversão visceral pela guerra intensifica o desacordo de seu discurso. Aliás, a base em que se estrutura seu estilo está nesta negação, na valorização da vida através do lirismo problemático, que, como vimos, não representa uma fuga propriamente dita, mas uma reformulação da realidade a favor de suas concepções conservadoras, muitas vezes, gerando comentários equivocados. Por isso, penso que o valor do relato de Sílvia de Bittencourt adquire um caráter dúbio: ele não deve ser lido simplesmente como um registro brasileiro da Segunda Guerra Mundial, uma vez que sua ideologia apresenta uma deformação reacionária da história, mas sobretudo porque esta visão precisa ser combatida por leituras críticas e não ignorada, pois ela está na origem de preconceitos inseridos na cultura brasileira, que permanecem até hoje em nossa sociedade. Com isso, julgo importante dizer que o presente artigo é consciente de suas limitações, uma vez que o assunto exige um trabalho mais intenso de pesquisa e reflexão. Minha contribuição se circunscreve apenas na tentativa de fomentar um debate em torno do tema. Afinal, como diz a própria Majoy (p. 8), “*essa guerra é como o elefante: ‘para ser descrito, tudo depende de que lado que a gente o olha’*”.

Referências bibliográficas

BITTENCOURT, Sílvia de (Majoy). *Seguindo a Primavera*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1951.

BRAGA, Rubem. *Crônicas da Guerra na Itália*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra*. SP: Geração Editorial / EDUSP, 2000.

ESQUENAZI, Rose. *O Rádio na Segunda Guerra*. Florianópolis: insular, 2014.

HENN, Leonardo Guedes. "Os correspondentes de guerra e a cobertura jornalística da Força Expedicionária Brasileira", in: *História*, n. 2, Unisinos, maio/agosto, 2006.

MAXIMIANO, Cesar Campiani. *Barbudos, sujos e fatigados: soldados brasileiros na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Grua, 2010.

MORAES, J.B. Mascarenhas. *FEB pelo seu Comando*. São Paulo: Progresso, 1947.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Guerra em surdina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

UDIHARA, Massaki. Um médico brasileiro no front: o diário de Massaki Udihara na IIª Guerra Mundial. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

Notas

1 Cf. Prefácio escrito por Roney Cytrynowicz para o livro *Um médico brasileiro no front: o diário de Massaki Udihara*, no qual o historiador defende uma política de valorização dos testemunhos sobre a Segunda Guerra Mundial.

2 Este é o pseudônimo com o qual Sílvia de Bittencourt assinava todas suas crônicas no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, pelo menos, desde os anos 20.

3 HENN, Leonardo Guedes. "Os correspondentes de guerra e a cobertura jornalística da Força Expedicionária Brasileira", in: *História*, n. 2, Unisinos, maio/agosto, 2006.

4 Refiro-me a acepção mais comum da palavra "ideologia", encontrada nos dicionários.

5 Os comentários de Leonardo G. Henn reproduzem o caminho dicotômico, o que prejudica seu movimento crítico.

6 Sílvia de Bittencourt narra que, um pouco antes de ser ferida, na confusão daquele momento, teve tempo para pensar, em suas palavras, "Meu Deus quanta gente de cor veio do Brasil". Não eram brasileiros envolvidos no confronto, mas o 92º regimento norte-americano, formada basicamente de homens negros, que lutaram separados dos soldados brancos nas tropas dos Estados Unidos. Trata-se de uma das contradições da Segunda Guerra Mundial, pois, a luta pela democracia dos aliados não previa igualdade racial neste caso. Naquilo que se refere a Majoy, a expressão "gente de cor" remete à cultura escravagista brasileira, que também fundamenta a tradição patriarcal.

7 Cf. MORAES, J.B. Mascarenhas, 1947.



a configuração da cidade no romance as fantasias eletivas, de carlos henrique schroeder

The configuration of the city in novel *As fantasias eletivas*, by Carlos Henrique Schroeder

Luiz Henrique Moreira Soares*
Adenize Aparecida Franco**

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar o espaço e a configuração da cidade contemporânea construída no romance *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder. A narrativa em questão une o sujeito à palavra, demonstra o vazio e o esgotamento característicos da contemporaneidade, bem como a liquidez das relações humanas, tendo como plano as inconsistências e as abjeções de um espaço urbano modificado e globalizado. Neste sentido, o trabalho buscou refletir de que maneira a cidade contemporânea se apresenta na narrativa e qual sua relação com as personagens, também fragmentadas e instáveis. Para isso, a base teórica consistiu nas contribuições de Tânia Pellegrini (2002, 2007), Regina Dalcastagnè (2012),

* Mestrando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/IBILCE) – Campus de São José do Rio Preto. É bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: luizhsoares83@gmail.com.

** Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Atua como docente no curso de graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO). E-mail: adenizefranco@gmail.com. Artigo recebido em 17/01/2018 e aceito para publicação em 06/06/2018.

Giorgio Agamben (2009), Luis Alberto Brandão Santos (1999), Renato Cordeiro Gomes (2000), dentre outros.

Palavras-chave

As fantasias eletivas; Cidade; Romance Brasileiro Contemporâneo; Configuração

Abstract

This article aims to analyze the space and the configuration of the contemporary city as built in Carlos Henrique Schroeder's novel *As fantasias eletivas* (2014). The narrative in question unites the subject to the word; it demonstrates the characteristic emptiness and exhaustion of the contemporaneity, as well as the liquidity of human relations. It all comes together in the novel as it shows the inconsistencies and abjections of a modified urban and globalized space in its background. In this sense, this paper seeks to reflect in which way the contemporary city presents itself in the narrative and how the characters relate to it, as they are also fragmented and unstable. In order to do so, the analysis mobilizes the theoretical contributions of Tânia Pellegrini (2002, 2007), Regina Dalcastagnè (2012), Giorgio Agamben (2009), Luis Alberto Brandão Santos (1999) and Renato Cordeiro Gomes (2000), among others.

Keywords

As fantasias eletivas; City; Brazilian Contemporary Novel; Configuration

Entre pedras evoluídas e pedreiros suicidas

Em um dos discos brasileiros mais emblemáticos da década de 1990, *Da Lama aos Caos*, da banda pernambucana Chico Science & Nação Zumbi, há uma

canção chamada *A cidade*. Composta por Chico Science em 1988, mas gravada em 1993, a canção não representa apenas a mescla de sons e ritmos enérgicos, mas, longe de ser uma tentativa de se aprofundar na vida cotidiana das grandes cidades, a canção basicamente (re)constrói o espaço urbano contemporâneo frente aos nossos olhos, a partir dos versos: *o sol nasce e ilumina as pedras evoluídas / que cresceram com a força de pedreiros suicidas* e, também, *a cidade se encontra prostituída / por aqueles que a usaram em busca de saída/llusora de pessoas de outros lugares*. Ao tratar do crescimento estrutural da cidade, a canção revela as facetas ferozes do capitalismo e seus objetivos econômicos, relacionando-os, também, à própria forma de produção da vida na cidade contemporânea. O consumismo desenfreado, os muros invisíveis da contradição territorial, as demarcações de poder e injustiças, as paisagens cinzentas e desoladoras, a complexa (sobre)vivência na "selva" urbana, bem como a convivência da vida e da morte nesse espaço citadino cercado por violências constantes são questões que interpelam e marcam a experiência dos indivíduos contemporâneos. Nesse sentido, como essas questões são articuladas pelo texto literário, em específico, o romance *As fantasias eletivas*, de Carlos Henrique Schroeder? A literatura consegue interpretar o processo de esgotamento da experiência e da constituição identitária dos indivíduos?

É nessa grande metrópole, espaço onde se percebe a dificuldade em articular identidades coletivas estáveis, que a organização da vida contemporânea se constitui: espaço complexo e conflituoso, mas que também representa as ações do homem contemporâneo e sua forma de entender o mundo a sua volta. Tal como conhecemos, esse espaço urbano brasileiro teve elevado desenvolvimento principalmente na década de 1970, em pleno período opressor do regime militar e com o sentimento pós-guerra constituindo-se no país de forma muito marcante, observando a decadência da tradicional distinção de campo/cidade. Sobre esse ponto, Tânia Pellegrini (2002, p. 358) afirma que "a introdução do país no circuito do

capitalismo avançado, com a conquista e ampliação de mercados, inclusive para a cultura, que, aos poucos, vai aprofundando seu caráter de mercadoria”, contribuiu para a construção da tensão entre campo e cidade, bem como a pluralidade temática que os textos ficcionais passaram a incorporar – aliada ao desenvolvimento de uma forte indústria cultural. Paralelamente, ainda segundo a autora, a literatura brasileira produzida nessa época convivia com a censura institucionalizada que afirmava seu poder sobre a produção cultural e se estabelecia não apenas como “força geradora das narrativas de resistência à opressão do regime”, mas também como um “elemento adicional, compondo, juntamente com outros, um novo horizonte de produção” (PELLEGRINI, 2002, p. 358-359).

Para Regina Dalcastagnè (2012, p.110), “o espaço da narrativa atual é essencialmente urbano, ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos”. Isso porque a literatura contemporânea brasileira, segundo a teórica, acompanhou o processo de urbanização das cidades, que, na década de 1960, registrava cerca de 45% da população do país vivendo na área urbana, mas, com base no censo 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), atualmente, 84% da população do país vive nas cidades. A partir desse processo, a literatura deslocou-se às dificuldades de adaptação do homem urbano, o que propiciou o surgimento de novos problemas, como a desterritorialização.

Na arquitetura contemporânea, os prédios (des)combinam e se agrupam num emaranhado de cores, materiais e formas, crescem verticalmente desnudando qualquer oportunidade de diálogo com o espaço urbano em sua plenitude. O cenário que se constrói, em meio à expansão do concreto, é esgotado – paisagem em preto e branco na qual os indivíduos se fragmentam e se transfiguram. Essa fragmentação e transfiguração é o que dá vida e sustenta a cidade, trazendo consigo a solidão e a incomunicabilidade cimentada à vida de cada um. Nas palavras de Gomes (2000):

a cidade já não pode ser como uma primeira vez: com o processo de modernização ela se tornou uma imensa arena de signos gastos e dispersos, signos que fazem a ponte entre a própria cidade e o indivíduo – o que, neste final do século XX, demanda exploração constante e obsessiva. Revela ainda que o olhar está mais do que nunca condicionado pela tecnologia e pelos meios de comunicação de massa – o que impossibilita o olhar selvagem. Em tempos pós-modernos, a fragmentada experiência cotidiana e rotineira sustenta a cidade e lhe dá vida; os olhos dos habitantes, leitores da cidade, estão num processo de fusão visual, compactando uma multiplicidade de gestos e movimentos, de imagens, no ato de ver/ler a realidade urbana. (GOMES, 2000, p. 65)

Temos, portanto, uma cidade tumultuada pelo trânsito, vítima do próprio processo globalizador que a rege, um espaço que deflagra as desigualdades e as injustiças sociais. Então, pensar a cidade contemporânea e a sua cartografia literária é pensar na heterogeneidade e na dificuldade em desvendar um espaço que é, ao mesmo tempo, “vazio” e “lugar nenhum”; espaço que traz significações e que a literatura contemporânea (re) interpreta esteticamente – desvendando-as, na tentativa de preencher as lacunas e encontrar-se em meio aos labirintos construídos pelo texto da cidade. É, sobretudo, uma forma de entender a organização e o modo de circulação das coisas e das pessoas – emergidas em um mundo que se não se reconhece constantemente.

A narrativa contemporânea brasileira e o seu tempo-demônio

No tempo-demônio da contemporaneidade, é impossível não vivenciar a experiência urbana em seu caráter infernal. Para Idilva Pires Germano (2009, p. 235), o cenário labiríntico, turbulento e demoníaco da cidade contemporânea tornou-se um tipo de “apogeu de todos

os tipos de desvios econômicos, políticos e morais, tornando a cidade um lugar de alienação, sofrimento e castigo". E é nesse espaço de desvios, desigualdades e demarcações que a narrativa contemporânea se agrupa: a necessidade de afirmação de múltiplas vozes existentes dentro da cidade, a afirmação literária do gueto, das grandes favelas, das rimas e das expressões artísticas oriundas da experiência da rua, dos perigos urbanos e da violência naturalizada.

Ao observarmos as transformações ocorridas na narrativa brasileira nas décadas finais do século XX, principalmente a partir dos anos de 1970, veremos que a cidade contemporânea ganhou maior enfoque nas produções literárias. O mundo urbano, com seus aspectos degradantes e desagregadores, passou a ser o "novo" plano de fundo para a construção de narrativas – narrativas essas que beiram o experimentalismo de novas formas textuais, novos modos de representar o tempo e o espaço, além de maior subjetivação e complexidade na construção de enredos e personagens. Por outro lado, seguindo na esteira de Germano (2009, p.245), isso reflete a dificuldade em traduzir e interpretar a experiência urbana: "o escritor, ao estranhar seu próprio espaço e tempo, deslinda as faltas, as ruínas e as patologias da vida urbana em tempos de modernidade tardia".

Nesse aspecto, há de se observar que as significações produzidas pelo cenário urbano atual, com base nas formulações de Rejane Cristina Rocha (2012), acompanharam o desenvolvimento industrial da cidade desde a Modernidade, quando o espaço urbano também fora eleito como enfoque de interesse literário. Em seu ensaio, a autora observa como os escritores modernos Charles Baudelaire e Mário de Andrade reconstruíram, respectivamente, Paris e São Paulo em suas produções literárias, e, além de suas estruturas extrapolar a mera descrição do objeto, elas "nos informam sobre a própria configuração da Modernidade" (ROCHA, 2012, p.108). O desenvolvimento da narrativa e sua consequente

fragmentação, nesse sentido, acompanharam o desenvolvimento da própria cidade no tempo, bem como das promessas, frustrações e das ruínas do desejo moderno.

A transformação da cidade moderna – aquela do olhar de Mário de Andrade – nesse cânon de concreto por todos os lados, também reestrutura e dá novos sentidos aos espaços desiguais, interdependências e experiências de nosso tempo. E por isso a cidade já não é mais tema, ou apenas espaço ou cenário de atuação das personagens; ela agora aparece como personagem na narrativa, agindo e demonstrando como a vida surge, se constrói e se deterioriza nos espaços urbanos. Como exemplo, o romance *Eles eram muitos cavalos*, de 2001, do escritor mineiro Luiz Ruffato, constitui essa experiência dolorosa da vivência urbana, tendo a cidade de São Paulo como uma de suas personagens, agindo na vida de personagens-sujeitos desintegrados, entre identidades cambiantes e mundos sem sentido.

Muitos outros autores também recorreram ou ainda recorrem às cidades para a construção de suas narrativas. A cidade contemporânea nos dá a ideia de espaço contraditório, onde, apesar das desigualdades sociais, ela ainda é tida como local de prosperidade e desenvolvimento, em que público e privado dividem espaços de poder e exclusões, na qual perambulam empresários, catadores de lixo, jornalistas, camelôs, travestis, prostitutas, empregadas domésticas. Autores como Rubem Fonseca, Marcelino Freire, Caio Fernando Abreu, Chico Buarque, Carolina Maria de Jesus, Fernando Bonassi, Ana Paula Maia e outros, utilizam o cenário da cidade contemporânea em suas obras na tentativa de entender problemas atuais que o espaço urbano acarreta, seja na justaposição do espaço rural com o urbano, em face da mudança e adaptação ao cotidiano citadino, seja em histórias de migração e de violências, seja em narrativas pessoais, que demonstram a grande segregação no espaço citadino ou na emergência de novas subjetividades.

O presente artigo, então, propõe analisar o espaço urbano-ficcional construído no romance contemporâneo

As fantasias eletivas, de Carlos Henrique Schroeder. Ao entender o espaço da cidade contemporânea como local em que os aspectos como fragmentação, desgaste e violência acabam por se tornar propícios à produção literária, buscamos observar como a cidade atua na narrativa em questão, impregnada à vida das personagens e, ainda, à própria estrutura do romance.

As fantasias eletivas e a cidade dos solitários

O romance *As fantasias eletivas*, publicado em 2014, surgiu a partir do conto “Os recepcionistas”, contido no livro *As certezas e as palavras*, lançado também por Carlos Henrique Schroeder, quatro anos antes. O romance narra, de forma fragmentada, a história de Renê – um recepcionista de hotel da cidade turística de Balneário Camboriú que tenta reconstruir sua vida após o abandono do filho e a tentativa frustrada de suicídio. E paralelamente, também de forma fragmentada, o romance narra a história da travesti Copi – uma prostituta e jornalista argentina obcecada por fotografias e literatura. Copi carrega sempre consigo uma câmera *Polaroid*, fotografando coisas a sua volta e compondo pequenos textos poéticos a partir dessas fotos.

Renê se vê em meio ao descontentamento da sua profissão e de sua inutilidade no mundo: as únicas coisas que sabia fazer bem era cozinhar arroz com legumes e macarrão de alho e óleo, além de passar, constantemente, um pano com álcool no balcão da recepção – que lhe rendeu o apelido de Mister Álcool.

O encontro de Renê e Copi ocorre quando a travesti vai ao hotel onde Renê trabalha para deixar o seu *book* na recepção – uma espécie de catálogo de fotos de acompanhantes para “apreciação” dos clientes do hotel. Inicialmente, Renê recolhe o *book* de Copi e o guarda no fundo da caixa, junto com outros catálogos. Copi começa a passar todos os dias em frente ao hotel, esperando que Renê a chame para algum trabalho.

Ao indagar o recepcionista por que não a escolhiam, a travesti não o espera responder e arremessa o sapato de salto no peito de Renê e vai embora. Posteriormente, Copi volta ao hotel com o desejo de fazer as pazes com o recepcionista. Ele se recusa a conversar com Copi, mas a travesti, durante uma semana de visitas ao hotel, entrega inúmeros presentes à Renê, que acaba a desculpando. Devido ao seu jeito assustado, Copi passa a chamar Renê de Ratón, “você parece um rato, lindo, um rato assustado” (SCHROEDER, 2014, p. 46).

A construção de uma amizade entre Renê e Copi possibilitou o entendimento sobre as solidões que ambos sentiam. Copi, abandonada pela família, entende que Renê, assim como ela, é também vítima da desolação na qual a cidade os aprisiona e os diluem, vítimas de uma cidade turística “onde tudo tem preço, informação, prazer, sossego e vingança” (SCHROEDER, 2014, p. 36). A amizade construída entre as personagens acaba por estabelecer discussões não apenas sobre solidão, mas também sobre criação, amor, desejo, imortalidade, memória, destino e ausência.

Ao apresentar a literatura como uma defesa contra as ofensas da vida, o romance narra os deslocamentos desses personagens pelas ruas de Balneário Camboriú e os problemas da globalização, materializados nas memórias e experiências de Renê e nos escritos de Copi – que sente a necessidade de criação a partir das fotografias que tira da cidade, e do entendimento sobre as palavras, os sons e os estilos da vivência coletiva, tão desgastada.

Quando Copi apresenta a Renê uma de suas primeiras fotografias – uma menina solitária sentada no trilho do trem –, ela conta que é a partir das fotografias que passa a entender melhor o significado das coisas, entender a realidade, embora acredite que “havia muita palavra no mundo, muito mais do que gente” (SCHROEDER, 2014, p. 49). A escrita, para Copi, age também como instrumento de estratificação do tempo presente, “é a fotografia das palavras” (SCHROEDER, 2014, p. 57).

A personagem, por meio das fotografias e da escrita, captura a solidão do mundo – a estratifica:

Aí percebi que mais solitária que a menina da foto eram os bancos, as porras desses bancos duros à beira-mar, sempre desertos, em que você gela as duas bolachas da bunda no primeiro segundo que senta. Você não vê mais as pessoas namorando na rua, quase não vê o beijo, o afago, aquele abraço prolongado. Apenas o mecânico e desgastado andar de mãos dadas. Os adolescentes ainda se beijam ardorosamente, ficam pendurados um no pescoço do outro ou mesmo partem para um amasso de proporções godzillescas. Mas e os adultos? Os bancos das praças e praias, principalmente dessa merda de praia suja aqui do centro, se transformaram num lugar de descanso e observação, onde se espera acabar o sorvete para continuar a caminhada, ou onde dá pra espiar os carros passando, ou onde se mata tempo. (SCHROEDER, 2014, p. 60-61).

No caso de Renê – o Mister Álcool, o Ratón –, há a incompetência para entender seu próprio passado, há a dificuldade em se relacionar afetivamente, a relação conturbada com a família, a memória das violências da infância, a sua marginalidade situada na imagem do proletário sem desejos, frente ao capitalismo selvagem que o rodeia: tudo isso é estrutura de construção fragmentada da narrativa, a personagem de identidade não solidificada e em constante reconfiguração e desconfiança.

A cidade contemporânea, assim, ganha papel fundamental na constituição das personagens. Ela não aparece apenas nas fotografias e nos textos de Copi, ou nas memórias e decepções de Renê. Balneário Camboriú, para uns, é cidade turística onde se está “viajando porque quer ser feliz por uns momentos ou quer fingir ser feliz por uns momentos ou quer mostrar para os outros que

pode ser feliz por uns momentos” (SCHROEDER, 2014, p. 44). Mas, tanto para Copi quanto para Renê era lugar de “recomeço”, lugar de tentativa – estética e humana – de sepultamento do passado.

Para Renê, a cidade guarda em si toda a sua infância, sua memória, sua história. Desde a facada que levou de um desconhecido – um menino de 17 anos – quando atravessara a Escola Municipal Presidente Médici, ou o corte que fez no cotovelo quando seu amigo Rodrigo lhe chutou uma lata de óleo *Soya*, aprendera que “raramente a palavra cobria o sentimento”. Desolado pelo abandono do filho, em meio a frustrantes encontros amorosos, Renê, assim como Copi, é vítima da violência da cidade contemporânea, do consumismo turístico, da liquidez e fragilidade das relações humanas e econômicas:

Você sempre trabalha sábados, domingos, feriados, Natal, Ano-Novo e seus pagamentos são mensais. Os taxistas sempre no dia primeiro. Três reais por táxi chamado. As putas dão dez por cento do valor do programa, ou pagam em boquetes ou rapidinhas; os travestis, vinte por cento, e a michezada, quinze. Os traficantes pagam na hora, em mercadoria ou dinheiro. Os guias turísticos e os vendedores de pacotes são seus melhores amigos. Você lhes dá as informações: Flechabus. 40 pax. De Córdoba. Sete dias. Comissões. Comissões. Você respira, comissões, comissões. (SCHROEDER, 2014, p. 39)

Narrado em terceira pessoa, o romance extrapola, de maneira corajosa e não convencional, as barreiras da criação literária, ao apresentar, em um mesmo livro, aspectos da prosa, da poesia e da fotografia. Nesse aspecto, conforme aponta Mikhail Bakhtin (1981), a própria construção estrutural do romance – sempre inacabado e em constante formação – relaciona-se a elementos do tempo presente.

A fusão de diversos gêneros literários, os subcapítulos do romance demarcados cada um por uma letra do alfabeto, a fotografia como possibilidade de criação literária e reflexão estética, a história não linear e personagens em seus espaços desfigurados e desconfortáveis: tudo isso configura e reafirma o romance como gênero da nossa época, a reafirmação como “o gênero que possibilita a antítese entre o indivíduo e a sociedade” (PELLEGRINI, 2007, p. 145). O romance indaga, tanto no conteúdo quando na forma, sobre nossa incapacidade de darmos conta de nosso tempo, fragmentado e constantemente em conflito.

Conforme apresentado por Giorgio Agamben, em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*, a contemporaneidade se estabelece na relação do indivíduo com o seu próprio tempo não de forma convencional, mas inatural –, por meio do que o teórico chama de “dissociação”. Para Agamben (2009, p. 62), “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” Nesse sentido, ver a obscuridade do nosso tempo, observar a “fratura do tempo” significa, em outras palavras, uma tentativa de interpretar a nossa época. O escritor, frente ao olhar feroz da contemporaneidade, assume um discurso autorreflexivo, pois, como suas próprias personagens, ele também está imerso na multidão, se relacionando e pertencendo aos poderes soberanos e às exclusões que enveredam os espaços urbanos.

A narrativa brasileira contemporânea, dessa forma, reflete sobre a capacidade de resistência à “maré”, a capacidade de escolha, a promoção de novos conhecimentos e formas novas de organizar esses conhecimentos em meio aos estilhaços e fundos falsos que compõem a cena urbana; mas também se estabelece como forma de entendimento do nosso próprio tempo, a obra que é a “sutura”, a costura das “vértebras quebradas” do nosso tempo, colocando nossa época em cheque com outras épocas.

Luis Alberto Brandão Santos (1999), em seu ensaio *Textos da cidade*, ao discutir sobre a representação literária da cidade contemporânea, sob um conceito de “cidade-personagem”, afirma que, na cultura urbana da cidade tumultuada e desconexa, os modos de incômodo, desconforto e isolamento estão comumente associados aos modos de produção e atuação do capitalismo e da tecnocracia. Para o autor:

Ao texto literário vai interessar, sobretudo, o incapturável da cidade: incapturável porque não se trata de um objeto, mas de vetores, não se trata de um conjunto definido de pontos, mas de uma multiplicidade de trajetórias não necessariamente regulares. O invisível da cidade é aquilo que está além – ou aquém – da nossa capacidade de representá-la, do nosso sistema de produzir equações a respeito. (SANTOS, 1999, p. 137).

O caráter incapturável da cidade reside, nesse sentido, na ausência e na dificuldade em contorná-la literariamente em toda a sua dimensão. É a ausência que permeia e atravessa a cidade e os textos de Copi, embora as fotografias venham acompanhadas de texto em formatação maior que elas próprias, o que denuncia certo destaque. A ausência se configura no conteúdo literário expresso por Copi: “Numa pesquisa de invisibilidade social, os rejuntes de pisos cerâmicos e porcelanato foram apontados como os verdadeiros párias. Ninguém os percebe, ninguém os elogia. (SCHROEDER, 2014, p. 82)

O espaço urbano turístico de Balneário Camboriú é tumultuado por “um aglomerado de prédios em menos de cinquenta quilômetros quadrados, que recebia mais de um milhão de turistas por ano na alta e média temporada, e era um dos principais destinos turísticos de Santa Catarina” (SCHROEDER, 2014, p. 36), lugar onde tudo tem preço, onde tudo se torna mecânico e artificial, o consumismo exacerbado tomando parte da

paisagem, a cidade como o espaço do lucro, um corpo vivo se mantendo de comissões, “onde seus habitantes são a parte mais frágil, cujas vozes são as menos audíveis na turbulência das ruas” (PELLEGRINI, 2002, p. 369).

Nada é tão desolador quanto uma madrugada semideserta de uma segunda-feira de agosto numa cidade litorânea: cães, o frio e o vento nas ruas. E você está isolado num edifício de seis andares, onde tudo range, onde o vento se infiltra em todos os lugares e assovia, avisa que você nunca está sozinho. (SCHROEDER, 2014, p. 23)

Na obra de Schroeder, percebe-se o vazio do espaço urbano, o “lugar da opressão”, a desolação que assola os indivíduos. Desse modo, Gisele Menezes da Silva (2009, p. 10) afirma que “a literatura contemporânea pode ser entendida como uma literatura de ruína, a ruína de um mundo que não pode mais ser retratado na sua totalidade, e sim por meio do fragmento”. A fragmentação se dá tanto no âmbito constitutivo da obra, quanto nos seus personagens, sendo a violência “estritamente ligada à nova geografia da cidade contemporânea que congrega no mesmo espaço geográfico a favela e o asfalto” (SILVA, 2009, p. 11).

No que tange à narrativa, essa própria fragmentação no modo de narrar e das memórias se confundindo no tempo e no espaço prova a impossibilidade da literatura em captar a dimensão do urbano, a impossibilidade de entender o caos, que é a própria destruição da cidade contemporânea. Nesse sentido, o romance estrutura, esteticamente, a solidão e a violência como consequências desse novo modo de vida contemporâneo, tendo como mote a fotografia de Copi sobre a menina sentada nos trilhos do trem:

“(...) E, como gosto de imaginar o futuro das pessoas, enquanto continuava minha caminhada, tentei imaginar o futuro dessa menina sem rosto, sem voz. O que será da vida dela? Que profissão

terá? Se casará? Terá filhos? Você sabe do que estou falando, muitos de nossos sonhos não se concretizam; alguns, sim, outros caem num caminhão de merda, e essa é a natureza da vida, ganhar e perder, nascer e morrer, caminhar e correr, dar o cu e comer, hahahahaha...”

“Copi...”

“OK, Ratón, OK... Nunca mais vi a menina no trilho do trem, mesmo passando todos os meses pelo local. Ela não me viu, eu não existo para ela, mas a fotografia que fiz e o tempo que passei pensando nela fizeram um movimento, e são uma lição: de que para os outros somos um conjunto de imagens, de memória, fotográfica ou não. Pois, quando morrermos, restarão as fotografias, e as cenas das pessoas que nos viram, que presenciaram nossa existência (...)” (SCHROEDER, 2014, p. 58-59)

Quando Copi reconhece na fotografia a capacidade de capturar o mundo, o instante da solidão da cidade, como instrumento da memória – como um tipo possível de imortalidade –, ela reconhece também as relações possíveis com a arte literária. Para a personagem, a literatura também deseja desassossegar a vida, no desejo de ultrapassá-la, torná-la possível de se viver. A solidão, nesse sentido, atravessa não só a cidade ou os bancos, as experiências das personagens, ou a própria construção do romance: o medo de Copi é também a solidão das palavras – sem leitores.

A forma das personagens de experienciar a cidade – seja pelo modo estético ou humano –, também configura a narrativa, pois se tratam de experiências recheadas de ausências, desejos e deslocamentos. Desestruturadas e excluídas, as personagens Copi e Renê vivenciam a cidade contemporânea em sua violência dilacerante e melancólica: ela, travesti que abandona a profissão de jornalista para deixar-se “incendiar” pelo desejo da prostituição (SCHROEDER, 2014, p. 50); ele, rejeitado



pelo mar (SCHROEDER, 2014, p. 13) e refém da saudade do filho e do isolamento da família.

A complexidade do contemporâneo rechaça as possibilidades de relações mais estreitas e reais, divide o espaço com a vida conturbada e a dificuldade de reclamar o mundo. Paradoxalmente, é na personagem Copi e nos seus diálogos com Renê que o desejo frágil de contorno da cidade e das relações contemporâneas se constitui:

“(...) Nos permitimos exibir nossos carros, a porra desses tijolões, os celulares, mas temos vergonha de fazer um carinho, dar um beijão prolongado na nossa companhia em plena rua. É o claro isolamento do afeto, do toque, do gesto. **É uma espécie de ausência que torna todas as ruas de todas as cidades um pouco fantasmas, já que elas deixaram de ser o palco das expressões humanas para ser apenas um trajeto. As ruas, que já foram significado de liberdade e revolta, hoje significam medo e violência.** Está difícil até para nós, que somos crias das ruas. Ausência, esta é a palavra. O afeto não é mais público, ninguém se importa mais com o afeto, das pessoas, das coisas, das árvores.” (SCHROEDER, 2014, p. 61, grifos nossos)

Para Regina Célia Petrillo (2011), “a crise dos relacionamentos espelha o divórcio do ‘eu’ com a cidade. No espetáculo sempre cambiante da vida urbana, a única imagem possível é da mudança, da deriva, da indiferença, e da falta de afetividade”. A cidade, então destruída pela ação do homem, também modifica a maneira de viver de seus habitantes, dentro dela se configuram muitas outras cidades, se desdobrando, muitas vezes entre o deserto e a vivência acinzentada.

Já constatava Paul Virilio (1993), “a metrópole é apenas uma paisagem fantasmagórica”. O espaço urbano,

nesse sentido, confunde-se com muitos outros espaços, podendo uma cidade se parecer com muitas outras – todas as cidades, a cidade – como uma Babel, uma cidade fantasma sem identidade, podendo também ser qualquer uma ou nenhuma. Dessa forma, é comum nas cidades da literatura contemporânea a perda do contato humano, a ausência tomando forma nas relações diárias, a erosão identitária das personagens. Para Renato Gomes (2000, p. 69), “a descontinuidade entre esses tempos passa a reger a dinâmica do mundo interior da personagem, projetando-se na estrutura fragmentada da narrativa que recicla citações, efetua colagens e procede por cortes, num universo impossível de totalização.”

É nítida a preocupação de Copi com o seu processo criativo – um processo criativo que perpassa pelo desejo e pela necessidade de instaurar, nas palavras de Gisele Menezes da Silva (2009, p. 13) “um discurso bem próximo da realidade que o ampara”. Nesse processo, personagem e autor acabam por refletir sobre o próprio fazer literário na contemporaneidade, a influência e construção da ausência na experiência humana na cidade. A cidade contemporânea, no texto, guarda em si a própria dificuldade em narrar sua dimensão, sua amplidão. É necessária, portanto, a criação de narrativas cada vez mais inquietantes, nos moldes mais variados, passando pela linha tênue que divide ficção e realidade: realidade que nutre esse algo chamado de literatura – entranhada na vida humana.

Nas palavras de Silviano Santiago (2002, p.52), a ficção existe para falar da incomunicabilidade da experiência. Nesse sentido, é de se considerar que, mais do que narrativas da ruína (ruínas da cidade, do sujeito e das palavras), as narrativas do contemporâneo são, por definição, “quebradas e sempre a recomendar”. A narrativa de Schroeder possibilita reconhecer que o lugar da literatura contemporânea está, nesse sentido, no espaço necessário e fértil de falar sobre a pobreza da experiência e da incomunicabilidade de nosso tempo.

Não há como pensar o processo de aprimoramento da sociedade sem a possibilidade de comunicação, o compartilhamento da experiência – seja pela narrativa oral, seja pela palavra escrita.

Breves considerações: narrativa da ruína, narrativa em ruína

Ao chegarmos às considerações finais, notamos como a literatura contemporânea, no desejo de dinamizar a totalidade do espaço da cidade, chega a ultrapassar o próprio ato de narrar e o próprio processo de construção da narrativa. Carlos Henrique Schroeder nos apresenta uma narrativa fragmentada, com personagens fragmentados e com histórias de vida fragmentadas. Uma narrativa da solidão. O espaço de uma cidade turística também é o espaço da solidão: estrangeiros buscam felicidades e sossego, estudantes buscam diversão, e outros, como Copi e Renê, buscam apagar o passado e recomeçar.

A cidade se desterritorializa, ela se desmorona e se desconstrói, e assim também faz com as personagens da narrativa. Uma narrativa tortuosa, tal como a cidade. Ou se trataria de uma troca mútua de desconstrução e desestabilização entre a cidade e a narrativa contemporânea? O espaço urbano se constrói em cima de muitos medos, de muitas frustrações, e o leitor, é claro, também faz parte dessa realidade cidadina, também se vê enrolado em dramas contemporâneos, na inquietude, na solidão.

As personagens Copi e Renê, em suas experiências cidadinas, abrigam um leque de possibilidades de pensar o contemporâneo e o esgotamento silencioso das palavras e das individualidades sufocadas: personagens sem discurso são produtos de fala de outras vozes. É reafirmação, entretanto, que a cidade contemporânea, na produção literária de nossos dias, se apresenta muito mais do que um simples espaço

decorativo, ou um cenário necessário ao enredo: a cidade age como uma personagem que tem vida e voz, age sobre si mesma e sobre as outras personagens da narrativa. Além disso, como apresentado pela narrativa em questão, a cidade se deflagra de incomunicabilidade ao mesmo tempo em que seus habitantes também de distanciam da coletividade e do afeto.

Nesse sentido, entendemos que as cidades contemporâneas, segundo Dalcastagnè (2012, p.120), são “muito mais do que espaços de aglutinação, são territórios de segregação”. Balneário Camboriú se configura, na narrativa, como um espaço de lazer: frente ao consumismo turístico, apenas as pessoas com grande poder aquisitivo é que podem desfrutar de toda a sua construção paradisíaca. Pessoas como Renê, como Copi, estão segregadas de todas essas oportunidades. De um lado, o Mister Álcool, Renê, na sua luta constante para enterrar o passado, tentar entender o presente e construir um futuro sem grandes turbulências, numa cidade que não o abriga, onde até as ondas se negam a levá-lo ao mar. Do outro lado (e talvez não seja tão “outro lado” assim), vemos Copi: travesti argentina, prostituta oriunda das ruas, da noite portenha, carregando consigo o sonho de ser escritora e uma câmera Polaroid fotografando tudo a sua volta, observando e refletindo sobre os espaços da cidade, os bancos gelados, o frio, falta de afeto, usando a palavra como forma de salvação, de reclamação do mundo. Tudo isso se torna produto de inspiração na construção dos poemas e das micro-narrativas que se abrem – como um livro dentro de outro – de forma fragmentada, no romance de Schroeder.

Portanto, a fragmentação da narrativa também revela a desagregação da cidade, o condicionamento de valores e comportamentos ligados ao conforto e o lazer de massa. A literatura se constitui como possibilidade de entendimento sobre as ausências e os estilhaços, tal como “uma defesa contra as ofensas da vida”, nas palavras de Cesare Paveve. A literatura é a única forma confundível com a realidade caótica que vive o homem

contemporâneo e o seu desejo de permanecer na vida, na cidade, em todas as cidades: as fantasmagóricas, as desencaixadas e as solitárias – entre a desordem de pedras evoluídas e pedreiros suicidas.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. *O que é o Contemporâneo? In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAKHTIN, M. Epos e romance In: *Questões de Literatura e de Estética (A teoria do romance)*. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

GERMANO, Idilva Maria Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Estudos e Pesquisas em Psicologia* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 2, n. 9, p.425-446, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna? *Revista Alceu* (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 1, p. 64-74, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filología Románica*, Madrid, v. 19, p.355-370, 2002.

_____. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre. V. 42, n. 4, p.137-155, 2007.

PETRILLO, Regina Celia Pentagna. Desagregação e busca – a cidade na literatura brasileira contemporânea. *Saber Digital*, v. 1, p. 1-10, 2011.

ROCHA, Rejane Cristina. As formas do real: a representação da cidade em “Eles eram muitos cavalos”. *Estudos de Literatura*

Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 39, jan.-jun., p. 107-127, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, L. A. B. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, M. S.; COELHO, H. R. (Org.). *1000 rastros rápidos: (cultura e milênio)*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 131-138.

SCHROEDER, Carlos Henrique. *As fantasias eletivas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SCIENCE, Chico. Cidade. In: Chico Science & Nação Zumbi. *Da Lama ao Caos* (CD). Rio de Janeiro: Chaos, 1994.

SILVA, Gisele Menezes da. *A cidade e o caos: Uma leitura do contemporâneo*. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1993.

Notas

1 Carlos Henrique Schroeder utiliza, como epígrafe, uma frase do escritor italiano Cesare Pavese na abertura do romance *As fantasias eletivas*.



representações da loucura feminina em a mãe da mãe de sua mãe e suas filhas

Representations of female madness in *The mother of the mother of her mother and her daughters*

Elane Plácido*
Roniê Rodrigues**

Resumo

O presente artigo objetiva discutir a representação da loucura associada a uma identificação do sujeito feminino a partir da leitura crítica de duas personagens do romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, publicado em 2002, de Maria José Silveira. No desenvolvimento de nossa análise, valer-nos-emos das considerações de Foucault (1978) acerca do fenômeno da anormalidade e dos apontamentos de Cunha (1986) sobre a relação da loucura com a transgressão feminina, destacando como o comportamento não resignado da mulher tem sido, historicamente, relacionado ao território do insano, daquilo que não denota equilíbrio. Como resultado, destacamos a emergência das relações de poder para cercear a subjetivação feminina,

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPGL/UERN). E-mail: helayne11@hotmail.com.

** Pós-doutorando (PNPD/CAPEs) no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. E-mail: rodrigopinon2014@gmail.com.

Artigo recebido em 09/02/2018 e aceito para publicação em 28/06/2018.

designando como anormal aquilo que não se enquadra nos preceitos institucionais.

Palavras-chave

Maria José Silveira; Identidade feminina; Representação; Loucura

Abstract

This article aims to discuss the representation of madness associated with an identification of the female subject from the critical reading of two characters in Maria José Silveira's novel *The mother of the mother of her mother and daughters*, published in 2002. In the development of our analysis, we will use Foucault's (1978) considerations about the phenomenon of abnormality and the notes of Cunha (1986) on the relationship between madness and female transgression, highlighting how women's unresolved behavior has been historically related to the territory of the insane, of what does not denote balance. As a result, we highlight the emergence of power relations, to curtail female subjectivation, designating as abnormal what does not fit into institutional precepts.

Keywords

Maria José Silveira; Female identity; Representation; Madness

1. Introdução

O romance de Maria José Silveira *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* conta a história de vida de uma linhagem de mulheres que pertencem a uma mesma

família e que passam por uma série de mudanças sociais refletidas em suas identificações. O texto se desenvolve acompanhando o processo de formação nacional, representando desde a mulher indígena, situada no contexto do Brasil colonial, até a mulher contemporânea. Nesse sentido, as protagonistas, todas mulheres, simbolizam diferentes condições do sujeito feminino, que aparecem experienciando momentos singulares de uma trajetória marcada por episódios de alegria e tristeza, medo e coragem, submissão e insubmissão. São personagens ora associadas ao universo da loucura, ora consideradas fracas por serem dependentes e subordinadas ao homem, ora empoderadas em suas subjetivações. As características pessoais de cada uma dessas personagens são mostradas no decorrer das ações através das várias temáticas abordadas no romance, como a da violência contra a mulher, o casamento por interesse, a vingança, a traição, etc.

Em relação à estrutura, o romance é dividido em cinco episódios, intitulados: "Brevíssimo encanto", "Desolada amplidão", "Esplendor improvável", "Viciosa modernidade" e "Signo do lucro", em que aparece representado o enredo de forma cronológica, indicando, desta forma, a ordem dos acontecimentos. É importante destacar que cada título representa e tem sua relação com as personagens femininas do romance. Desse modo, entram em pauta debates sobre a representação das personagens, a história de luta das mulheres, representando a continuidade da geração de perfis femininos que aparecem no romance. A reflexão histórica aparece como denúncia das situações passadas pelo indivíduo mulher ao longo dos séculos, o espaço conquistado na sociedade até o momento atual e as transformações políticas, sociais e econômicas, que se sucederam durante todo o contexto histórico que envolve a trama.

Por outro lado, no romance em estudo, observamos que a literatura pode ser apresentada como possibilidade de reescrita e releitura da História do Brasil, uma vez que o narrador se utiliza dos principais acontecimentos históricos para discorrer a respeito das múltiplas representações do sujeito feminino e contar a vida, os costumes, associando ao contexto da época em que as personagens vivem.

A respeito da relação entre literatura e História, a professora e pesquisadora Doris Sommer observa numa de suas falas que “os romances românticos caminham de mãos dadas com a história patriótica na América Latina.” (SOMMER, 2004, p. 21). Discorrendo a respeito das ficções de fundação das nações latino-americanas, ela lembra a referida relação, acrescentando que “Quando a história de um país não existe, exceto em documentos incompletos e dispersos, em tradições vagas que devem ser reunidas e avaliadas, o método narrativo é obrigatório”. (SOMMER, 2004, p. 23). Considerando essa obrigatoriedade é que o romance de Maria José Silveira resolve colocar em cena uma série de personagens femininas, relacionando suas vidas particulares com acontecimentos históricos. Há no enredo a expressão do pensamento de Silveira acerca de uma expressão do feminino, não fugindo do seu olhar de mulher, mesmo não se considerando uma feminista. Desse modo, apresenta o enredo narrando em terceira pessoa, em que o narrador parece em determinados acontecimentos estar conversando com o leitor, esse diálogo é observado em várias partes da narrativa. Os fatos históricos são desenvolvidos de forma cronológica como pano de fundo, dando vivacidade ao desenrolar das ações que acontecem no Brasil desde a origem do seu descobrimento.

No que tange ao estilo da escrita, o romance de Silveira possui uma linguagem simples, baseia-se em uma escrita sensível, lírica e poética. Com uma escrita clara, objetiva, a escritora traz, de acordo com o momento

histórico de cada personagem, uma descrição da visão crítica sobre o modelo patriarcal. Desta forma, dá representatividade às vozes que foram silenciadas durante o desenvolvimento do Brasil.

Da obra da autora no contexto literário brasileiro, destacam-se, além da obra em análise, alguns outros romances, como *Eleanor Marx, filha de Karl*, publicado em 2002 que conta a história romanceada da filha mais nova do pensador socialista Karl Marx. O texto possui um tom trágico por abordar o suicídio de Eleanor aos quarenta e três anos de idade por conta de um amor. Segundo Silveira, esse romance com teor biográfico nasceu de uma leitura feita sobre uma lenda de um pacto de suicídio que a filha de Marx teria feito com o marido, Silveira elabora um enredo entremeado por fatos possivelmente verídicos, criando uma personagem forte, que viveu na Inglaterra no século XIX. (SILVEIRA, 2002). Em *O fantasma de Luís Buñuel*, publicado no ano de 2004, Silveira desenvolve um enredo que surgiu baseado numa reportagem do cineasta Buñuel em que ele relata que não se importaria de morrer se pudesse levantar da tumba de dez em dez anos para olhar o jornal, ver as notícias sobre o mundo e voltar normalmente ao túmulo. No texto, o narrador reflete sobre a situação da época de chumbo e da migração desses jovens para outros territórios. (SILVEIRA, 2004). No livro *Com esse ódio e esse amor*, publicado em 2010, a escritora desenvolve uma história de ação intensa, em que trata do Brasil de hoje e sua relação entre seus vizinhos da América. Na obra, a autora aborda a questão do narcotráfico na Colômbia e Peru, no âmbito dessas duas territorialidades o narrador discorre a respeito de alguns personagens, entre eles alguns brasileiros que sofrem consequências da adaptação cultural e social ao habitarem nesses países. (SILVEIRA, 2010). Em *Paulicéia de mil dentes* publicado em 2012, a autora destaca as diversidades e vitalidades da capital de São Paulo que é a personagem principal do romance, retratando por meio de um enredo crítico as mazelas que acontecem

atualmente a cidade de São Paulo, como o clima marginal e violento. Com várias personagens, evidencia os diferentes tipos de vida e dramas, o trabalho, o lazer e a cultura da localidade. Este é apenas um panorama de algumas das obras de Maria José Silveira, que possui outros livros pertencentes ao universo da literatura infantil, crônicas e contos, dentre os quais vários foram premiados, comprados em grandes quantidades para bibliotecas públicas e adotados por diversos programas de governo, principalmente pelo Estado de Goiás. (SILVEIRA, 2012).

O fato de Silveira gostar de assuntos referentes a aspectos históricos e sociais e desenvolver sua escrita através das leituras e experiências desse âmbito é análogo ao que observa Edward Said (1999, p. 23) quando destaca: “não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, (...) mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus”. Nesse caso, o estilo da escritora é o resultado das suas leituras e experiências sobre os assuntos que gosta de ler, desta forma, isso é importante por destacar em sua obra questões relativas ao seu ponto de vista que se reflete de forma positiva na literatura. Nesse contexto Antoine Compagnon (2010, p.168) destaca que “O estilo para o escritor tanto quanto a cor para o pintor, é uma questão não de técnica, mas de visão.” Em outro momento do livro, o mesmo autor cita que: “o estilo remete ao mesmo tempo a uma necessidade e a uma liberdade”. (COMPAGNON, 2010, p.164). Tal liberdade esta percebida quando observamos a intenção da escritora em não fugir das ideias que vêm de si mesma, da sua sensibilidade e percepção do mundo sobre os assuntos abordados.

Considerando a multiplicidade de personagens femininas representadas no romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, trabalharemos nesse texto com apenas duas delas, observando como constituem

as suas identificações associadas ao universo da insanidade. Para desenvolvermos a nossa análise crítica, estabeleceremos uma relação com os estudos de Michel Foucault (1978) acerca da história da loucura, destacando como a doença mental, ao longo da história da humanidade, sobretudo em alguns períodos, como o filósofo observa em relação a Era Clássica, tem sofrido um estranho golpe de força que a reduz ao silêncio. Nesse silenciamento estão implicadas relações de poder que destinam o sujeito insano à margem, ao enclausuramento, considerando-o como um ser incapaz de pensar e agir por si mesmo, responsabilizando-se pelos seus atos, conforme ocorre com as personagens da narrativa de Silveira. Objetivou-se destacar como as representações da loucura são construídas por relações de poder, sobretudo manifestadas pelas instituições.

2. Relação entre feminino e loucura

Tem sido uma prática histórica considerar o sujeito transgressor como um indivíduo anormal, justamente por não atender a certas exigências impostas pela sociedade. De acordo com Goffman (2001, p.29) “no mundo, as pessoas são obrigadas a obedecer a leis feitas pelos homens.” Essa concepção atinge o sujeito mulher pelo fato de em alguns momentos de sua vivência se rebelar contra os pressupostos institucionais. Dessa forma, mesmo não possuindo algum distúrbio mental, muitas mulheres foram julgadas como loucas por se afastarem de certas normas impostas e por não se identificarem com determinados padrões de comportamento, conforme destaca o estudioso:

No caso da loucura feminina, transgressão não atinge apenas as normas sociais, senão à própria natureza, que a destinara ao papel de mãe e esposa. [...] a sanção e a condenação para comportamentos anômalos acabam assumindo, no caso das mulheres,

o caráter de julgamento mais profundo, e o comportamento “estranho” aparece aí como muito mais transgressivo: não o anti-social, mas o antinatural. Neste contexto, a loucura – doença terrível – não deixa de aparecer como uma vingança da natureza contra a violação de suas leis. (CUNHA, 1986, p. 145).

Consoante se percebe, existia para a mulher um papel preestabelecido na sociedade, e qualquer transgressão dessa concepção de identidade seria diagnosticada como sintoma de loucura. Num sentido tradicional, caberia, então, à mulher desenvolver a função de boa filha, boa esposa e de mãe exemplar, sendo considerado estranho qualquer comportamento destoante dessas designações, fato que era tomado como justificativa para associar a figura feminina à ideia de loucura.

Desse modo, considerando essa associação entre o comportamento subversivo da mulher e o universo da insanidade mental, passaremos a abordar duas personagens femininas da narrativa de Maria José Silveira que se comportam de maneira considerada anormal e que são caracterizadas como loucas, mesmo que apenas uma delas possua diagnóstico que prove a sua estranheza ou doença mental.

2.1 A desorganização da família e o mal da loucura

Vejamos, inicialmente, o caso da personagem Damiana, que, ao requerer o divórcio ao esposo, acaba sendo internada. A história dessa personagem se passa na cidade do Rio de Janeiro durante os anos de 1789 a 1822, período que antecede a Independência do Brasil. Torna-se importante assinalar esse contexto histórico a fim de que possamos entender aquilo que é interpretado nesta mulher como sintoma de transgressão. Por influência do seu tio Mariano, que era como um pai que não teve, Damiana passa a se interessar por assuntos da possível

independência do Brasil e por ideias abolicionistas e iluministas, além de participar de grupos que se opunham ao regime imperial e à Coroa portuguesa.

Na sequência da história, ela passa a ter uma atuação política mais persistente e luta ao lado de seus amigos pela igualdade e liberdade do Brasil. Nesse sentido, observando o contexto histórico em que a personagem se insere e a sua inclinação política, vamos percebendo que a personagem vai se configurando como uma figura transgressora para a época, visto que não era permitido à mulher participar da cena política, debater assuntos dessa natureza, muito menos assumindo uma postura opositiva. No caso de Damiana, essa oposição se acentua mais tarde no contexto da relação matrimonial, quando ela se encontra na condição de esposa de Inácio Belchior e passa a perceber que o comportamento do cônjuge é contrário às suas ideologias.

A narrativa permite observar a atuação das relações de poder, precisamente em uma sociedade patriarcal que desautoriza a mulher que se posiciona na vida pública como sujeito ativo. Ao ousar pedir o divórcio, a personagem sofre as consequências de sua rebeldia, sendo caracterizada como louca, irreligiosa e outras características consideradas anormais para uma mulher casada. De acordo com Goffman (2001, p. 116):

Os tipos de transgressões que levam a hospitalização são, segundo se pensa, diferentes dos que levam a outros tipos de expulsão - prisão, divórcio, perda de trabalho, repúdio, exílio regional, tratamento psiquiátrico fora de uma instituição, e assim por diante.

É importante destacar que, ao longo dos tempos, as mulheres consideradas adúlteras, ou que faziam algo que os esposos não gostavam, eram apontadas como loucas e devassas, por isso eram exiladas em prisões,

manicômios ou conventos. Para o esposo de Damiana, o divórcio era algo considerado vergonhoso, uma vez que ele precisava permanecer casado para adquirir o título de Barão:

Para ele, o divórcio significava o pior de seus temores: a perda de parte dos bens e um risco à obtenção do título de barão. Nunca lhe passara pela cabeça que a mulher poderia pensar em tal coisa. Era uma ameaça e uma vergonha que jamais admitiria e que lhe provocou todos os demônios e cegou todos os vestígios de escrúpulos. (SILVEIRA, 2002, p. 223).

Note-se como, para o homem, a suposta transgressão da mulher tem implicações de natureza social. Ele não deseja manter o matrimônio por questões afetivas, mas porque o rompimento da relação acarreta consequências financeiras e perda de status. A iniciativa da separação tomada pela esposa revela-se para o homem uma surpresa inesperada e inadmissível, justamente pelo fato de não ser algo comum, visto que os casamentos deveriam ser mantidos até a morte, conforme ditavam os preceitos religiosos e sociais daquela época. Por conta da pretensão de transgredir tais preceitos e diante da ambição de Belchior, Damiana acaba sofrendo as consequências do seu ato.

É preciso destacar que a personagem vivia em uma época em que as mulheres eram submissas aos homens, e por isso, quase sempre, não tinham direito a nada. Naquele tipo de contexto altamente preconceituoso, a mulher que se divorciava do marido era obrigada, ainda, a aguentar certas humilhações e ofensas. Mas o marido também acabava sofrendo as consequências sociais da transgressão da esposa, por isso Belchior não admite a separação, que para ele é considerada uma vergonha. Todavia, é preciso aqui destacar que, ainda que a orientação religiosa fosse a de manter o casamento, já era possível, na

época na qual se desenvolve a história de Damiana e Belchior, que qualquer um dos cônjuges solicitasse o divórcio. Mas, embora permitido pelas leis do país, o personagem não admite se separar da mulher e acaba internando-a num convento:

Foi esse o seu trágico erro: deixar claro ao marido o que pretendia fazer. Não se espantem; o divórcio era possível no Brasil. Era, inclusive, pedido sobretudo por mulheres. Embora a doutrina da Igreja Católica considerasse o matrimônio como vínculo indissolúvel, os tribunais eclesiásticos das dioceses podiam decidir sobre separações e anulações matrimoniais, e os tribunais civis depois decidiam sobre a divisão dos bens entre os cônjuges separados. O grande problema surgia quando o marido não queria aceitar o divórcio por temer o que considerava uma humilhação ou por não querer a divisão dos bens do casal. Exatamente o caso de Belchior (SILVEIRA, 2002, p. 222-223).

Consoante destaca o narrador, a oposição do homem resulta de uma tentativa de evitar uma humilhação e ao mesmo tempo a divisão dos bens do casal. Nesse intento, utilizando-se de seu poder e de sua influência, por ser dono de muitas fazendas, “vassalo honrado e comerciante renomado”, ele acusa a mulher de adúltera, libertina e devassa para conseguir interná-la. Historicamente, conforme destaca Foucault (1978, p. 51), é geralmente a família que solicita o internamento do indivíduo desviante:

[...] a partir de 1692, o procedimento mais frequente é, evidentemente, a carta régia. A família ou o círculo da pessoa faz o pedido ao rei, que o concede e outorga após assinatura de um ministro. Alguns desses pedidos

fazem-se acompanhar de certificados médicos. Mas são os casos menos numerosos.

Observamos que na Era Clássica cabia a família pedir o internamento do sujeito considerado desviante, através de carta régia ao ministro. Comportamento análogo ao observado por Foucault tem Belchior, que se dirige ao representante do Estado para solicitar a internação da esposa, sem qualquer certificado médico, como observaremos na citação abaixo:

Depois de passar a noite em claro, ele decidiu agir rapidamente. Era preciso aproveitar o fato de Mariano não estar na cidade. Procurou o intendente-geral da polícia do Rio de Janeiro, de quem era amigo particular, e lavrou denúncia acusando Damiana de libertina, irreligiosa, devassa e perdulária, indigna da sociedade. Ele, um vassalo honrado, comerciante condecorado pela Ordem de Cristo, proprietário de terras na província de Goiás, já não sabia o que fazer para preservar a honra do lar e da filha. Acusava-a de ser um perigo, de ameaçar tirar-lhe a vida e procurar o divórcio, o que seria para ele e sua pequena filha a desonra e a ruína. (SILVEIRA, 2002, p. 223).

Foucault (1978, p.143) lembra que normalmente é a família, a vizinhança e o cura da paróquia que são convidados a dar seus depoimentos a respeito do sujeito tomado como louco. Os parentes mais próximos têm maior autoridade para fazer valer suas queixas ou apreensões no memorial em que pedem o internamento, daí a importância da denúncia do marido na segregação da esposa. O que chama a atenção na denúncia de Belchior é que Damiana deveria ser internada levando-se em conta implicações de natureza ética, pois ela é acusada de libertina, não praticante da religião, devassa e perdulária, devendo, portanto,

ser afastada do convívio social. Como argumentos em anteparo ao pedido, aparecem a defesa da honra e da família, mas também o prestígio social do homem que se intitula honrado e um comerciante de sucesso, sujeito de posses, em oposição à caracterização da mulher, feita sob o signo do desprestígio social.

Mesmo que a acusação fosse verdadeira, fato que não corresponde ao caso da personagem Damiana, tratar-se-ia de conceber a anormalidade da figura feminina no plano de uma sensibilidade social, semelhante ao que ocorria no Classicismo, como destaca Foucault (1978, p. 95): “A magia, alquimia, práticas de profanação ou ainda certas formas de sexualidade mantêm um parentesco direto com o desatino e a doença mental. Tudo isso entrará para o rol dos signos maiores da loucura, e ocupará seu lugar entre suas manifestações mais essenciais”. Reforçando a associação entre a insanidade e uma consciência ética, Foucault destaca, em outro momento de sua fala, que até o fim do século XVIII o Hospital Geral e as casas de internamento recebem em grande número pessoas que mexeram com feitiçaria, magia, adivinhação e, às vezes, até mesmo alquimia. Além disso, devassidão, prodigalidade, ligação inconfessável, casamento vergonhoso: tudo isso está entre os motivos mais numerosos do internamento. (FOUCAULT, 1978, p. 104).

No que se refere à personagem Damiana, o seu comportamento, considerado transgressor, ultrapassa a sua condição de esposa, pois ela se envolve em atividades políticas a favor da República, fato que, por outro lado, também contraria o marido, que deseja castigá-la pela sua participação em reuniões republicanas, conforme se vê na passagem seguinte: “Não queria tornar pública a infâmia, mas queria castigar a adúltera que organizava reuniões políticas republicanas em sua casa, em sua própria casa, casa de um súdito leal e honrado do rei.” (SILVEIRA, 2002, p. 223).

A narrativa deixa claro que a esposa também contraria o marido do ponto de vista político, colocando-se em situação oposta à dele ao defender a instauração da República, enquanto ele se apresenta como um aliado do rei. Por conta desses fatos, Belchior busca o apoio da Igreja para conseguir internar a esposa Damiana em um convento:

Procurou também o arcebispo e outros amigos de importância para fazer a denúncia e conseguir seu intento. [...] sem grandes dificuldades, e sem demora, consegue testemunhas falsas para comprovar o estado calamitoso da mulher. O intendente, o arcebispo, o prelado acharam proveitoso concordar; é preciso que alguma coisa seja feita com urgência. (SILVEIRA, 2002, p. 224).

Com o apoio institucional e de amigos influentes, o homem consegue internar a esposa e passa a dizer a todos que ela estava em tratamento de nervos. Damiana acaba não tendo como se defender, já que foi pega de surpresa, em um golpe armado pelo marido, que mentiu ao dizer que o padre queria vê-la e conversar com ela. A mulher, mesmo desconfiada, foi ao convento e, ao chegar lá, acabou sendo presa, sem condições de defesa. O que se observa, nesse caso, são as instituições se unindo a fim de estabelecer um controle sobre aquilo que consideram um perigo. Dessa maneira, o Estado, a Igreja e a própria família somam forças para segregar Damiana, a quem denominam de subversiva. Na condição de indivíduo segregado, ela fica sem sua identidade de sujeito ativo, tornando-se submissa aos preceitos da instituição em que foi aprisionada. Assim, não oferece mais nenhum perigo à sociedade, como considerava o marido, que estava interessado também nos bens da esposa e que, para tentar adquiri-los, julgou ser necessário expatriá-la do convívio social, semelhante ao que observa o estudioso sobre as intenções de um diagnóstico de loucura motivado por outros interesses:

Para sequestrar bens, também se produz o louco. O indivíduo que tudo teria para ser considerado normal, mas que por alguma intriga ou motivo escuso é declarado louco, passa a ser submetido a tratamentos clínicos que deformarão seus comportamentos, suas potencialidades de uso do corpo e da mente. Acusar alguém de ser louco, e impor-lhe a internação, pode constituir estratégias para se apoderar de seus bens e posições sociais. (BARROS, 2016, p. 59)

Conforme destaca Barros (2016, p. 59), o louco, sob essa perspectiva, é produzido do ponto de vista de uma moralidade e não diagnosticado por uma consciência médica. É o que ocorre com a personagem da narrativa em análise, que acaba sendo declarada louca, irreligiosa, devassa e dissipadora, indigna da sociedade, uma antissocial. Mas tudo não passa, como vimos, de uma estratégia de Belchior para internar a mulher e tomar posse dos seus bens. Assim Damiana não teria direito a nada:

Não pensem vocês que Damiana foi a primeira ou a única esposa a ser presa em um convento. Essa maneira de se livrar da mulher era usada na época, quando o marido não queria se divorciar da esposa para não dividir os bens, mas não se sentia com coragem suficiente para matá-la de vez, ou queria apenas, digamos assim, ministrar-lhe uma lição. (SILVEIRA, 2002, p. 230).

Como destaca a passagem supracitada, aquilo que acomete Damiana é uma situação comum para a época, quando a mulher que transgredia as normas sociais, não se submetendo às vontades do marido, era acusada de louca. No caso de Damiana, o seu desejo de separação aliado à sua militância política a remete a uma condição propícia para ser acusada de alienada,

fazendo-a perder a sua subjetividade para o estigma da loucura. Isso porque ela não se deixa adestrar, consoante ocorre com a maioria das mulheres ao longo da história: "Adestrar a mulher fazia parte do processo civilizatório" (DEL PRIORE, 1995, p. 27), e a segregação acaba se tornando um componente desse processo.

Quando finalmente é internada por conta de seu comportamento transgressivo, Damiana é tratada de forma desumana, como se fosse uma criminosa, já que a rotina do convento acaba se assemelhando em muitos aspectos à de uma prisão:

Quando chega ao convento e é conduzida por corredores sombrios e pedem que entre em uma pequena cela e fecham a porta às suas costas e a trancafiam, ela fica atônita. A princípio, não entende o que está acontecendo. Por alguns segundos, pensa na estranheza dos hábitos da abadessa para receber suas visitas no convento. [...] O tempo passa, no entanto, e aquela pequena ideia insinuada cada vez se demora um pouco mais, e quando ela decide que efetivamente já se passara um tempo descabido, o pânico a invade de chofre e ela grita. Seus gritos aterrorizados ecoam no longo corredor vazio. Nenhuma resposta. (SILVEIRA, 2002, p. 224-225).

A estrutura física do lugar em que a mulher é segregada tem semelhanças explícitas com a de uma prisão, segundo relata o próprio texto literário: trata-se de uma cela pequena e sombria dentro da qual ela passa a viver como se fosse um animal enjaulado. O internamento, nesse caso, vai se transformando no modo de punição para a esposa acusada de devassa, libertina e irreligiosa:

Damiana não tem noção de quanto tempo gritou, de quanto tempo passou ali entregue ao terror de todos os terrores, o de não saber

o que lhe acontecia. A luz translúcida que entra pela pequena janela no alto começa a mudar de tom, a espalhar um amarelo mais denso, depois uma cor laranja-escura, quando ela ouve ao longe ruídos de ferrolhos se abrindo e, esperançada, grita mais forte: "Socorro, quem está aí?...", mas nenhuma voz lhe responde. Só os sons de passos abafados no corredor de altíssimo pé-direito e a pequena portinhola da janela na porta de madeira maciça se abrindo para deixar passar uma bandeja tosca com uma caneca de água, um pão, um prato de sopa. (SILVEIRA, 2002, p. 225).

A situação de Damiana pode ser comparada à condição de muitas mulheres que viveram presas, sem direito a nada, acorrentadas iguais a animais. É possível estabelecer uma analogia entre o que aparece representado no romance e o que descreve Foucault a respeito do tratamento dados aos indivíduos segregados no período da grande internação, quando ele relata a forma como a comida era entregue as insanas:

As loucas acometidas por um acesso de raiva são acorrentadas como cachorros à porta de suas celas e separadas das guardiãs e dos visitantes por um comprido corredor defendido por uma grade de ferro; através dessa grade é que lhes entregam comida e palha, sobre a qual dormem; por meio de ancinhos, retira-se parte das imundícies que as cercam. (FOUCAULT, 1978, p. 167).

Como podemos observar, as práticas usadas para castigar as insanas, por não obedecerem às regras institucionais, eram muito desumanas e cruéis. As loucas mais furiosas eram expostas como animais e essa humilhação conduz a punições exageradas. A esse respeito, corroborando com o pensamento de

Foucault, Goffman (2001, p.94) também comenta como os castigos eram desenvolvidos pelas instituições:

Em muitas instituições totais, são aplicados castigos que não estão previstos nos regulamentos. Tais castigos geralmente são aplicados numa cela fechada ou em algum outro local distante da atenção da maioria dos internados e da maioria da equipe dirigente. Embora tais ações possam não ser frequentes, tendem a ocorrer de maneira estruturada, como consequência sabida ou suposta de alguns tipos de transgressão.

Nesse caso, *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, por meio da história de Damiana, acaba representando uma terapêutica da violência que ao longo dos tempos acabou sendo designada para o sujeito insano. Em sua *História da loucura*, Foucault destaca a violência empregada pelas instituições que tratavam os pacientes insanos como animais. Esse modelo impõe-se nos asilos e lhes atribui seu aspecto de jaula e zoológico. No período estudado pelo filósofo, mas também no contexto da personagem em questão, colocada sob o signo de todos os desatinos menores, a loucura se vê ligada a uma experiência ética e a uma valorização moral da razão; mas, ligada ao mundo animal e a seu desatino maior, ela se demonstra desumana, como ocorre a Damiana conforme aparece figurativizado na narrativa em análise:

Quando queriam castigar seu comportamento, no entanto, a transferiam para outra cela, a pior cela do convento, a cela do horror cuja pequena janela não se abria para o mato, mas para um pequeno cemitério de indigentes e escravos. Era seu inferno dos infernos. (SILVEIRA, 2002, p.228).

No contexto em que se passa a história de Damiana, as igrejas eram o lugar em que se enterravam os mortos.

De acordo com o narrador, isso só mudaria após a independência do Brasil, quando ideias modernas sobre a saúde e o aparecimento de leis específicas determinaram que os cemitérios fossem feitos longe das cidades. Nessas covas, com a decomposição dos cadáveres, eram produzidos gases que entravam pelas janelas do convento e ajudavam na propagação de doenças, contribuindo ainda mais para a terapêutica da violência. Note-se como, no contexto da cena supracitada, o castigo vai se constituindo para Damiana como uma prática à qual se atribui um aspecto pedagógico, uma espécie de corretivo por meio do qual se buscava o arrependimento, a conversão da mulher:

Os gritos de Damiana não param. Sua voz parece um jorro incessante de desespero, terror e indagação. Mais tarde ainda, quando a escuridão começa a tomar conta da pequena cela, ela escuta outra vez o barulho de ferrolhos se abrindo no fundo do corredor e de novo sons de passos se aproximam. Abre-se a portinhola e é a boca cavernosa do arcebispo em pessoa que aparece na pequena fenda para lhe explicar a situação. A pedido do marido e por decisão unânime das ordens civil e religiosa, ela estava ali para se arrepender de sua vida dissoluta e de seus hábitos devassos e corruptores. Seu tempo de reclusão dependeria sobretudo dela, de seu arrependimento e bom comportamento. Ele esperava poder lhe dar a bênção para uma vida tranquila outra vez no seio de sua família, tão logo aceitasse seu papel e destino de esposa e mãe segundo as leis da Igreja e da sociedade. (SILVEIRA, 2002, p. 225-226).

O discurso do arcebispo lembra o mundo correccional dentro do qual as instituições se valiam da aplicação de castigos a fim de corrigir os sujeitos considerados antissociais. Nesse sentido é que Damiana, segundo o

religioso, estava presa para se arrepender de hábitos considerados devassos, advertindo a ela que o seu tempo de reclusão dependeria de seu comportamento em aceitar seu papel de esposa e mãe, como transmitia a norma da Igreja e da sociedade. Refletindo sobre contexto semelhante a esse, Foucault (1978, p. 163) observa que “a ordem de libertação é dada quando o perigo do escândalo está afastado e quando a honra das famílias ou da Igreja não mais pode ser atingida.”

A narrativa de Damiana revela, dessa forma, o poder do patriarcado e das instituições totais, demonstrando, por outro lado, a fragilidade da mulher frente às imposições sociais. Para que pudesse retomar ao convívio familiar, social, se exigia da personagem o arrependimento por algum erro que ela não cometeu. Exigia-se, sobretudo, que ela não voltasse a se rebelar contra o marido, solicitando dele o divórcio, colocando por essa feita o patrimônio da família em perigo. Era preciso, ao contrário, que ela adotasse uma identificação resignada, por meio da qual não fosse acusada de macular a honra do esposo, dos familiares e da sociedade. Dependia disso a sua volta progressiva ao mundo dos sujeitos considerados normais, o que no caso da personagem acaba não acontecendo:

Quando aceitasse sua situação, parasse com os gritos e se comprometesse a adotar com tranquilidade esse período de repouso e reflexão no convento, que era o que todos esperavam dela o mais rápido possível, poderia ser transferida para uma cela maior e ter a companhia de outras reclusas. Damiana, no entanto, nunca aceitou a situação e nunca parou de gritar. Quando ficou fraca demais, seus gritos saíam entrecortados, roucos, mas ainda podiam ser ouvidos nos longos corredores. E tampouco alguma vez, nem por um átimo de instante, aceitou com resignação a vida do convento: por mais inútil, por mínima que fosse, nunca

perdeu nenhuma oportunidade de tentar fugir. (SILVEIRA, 2002, p. 226).

Ainda que sofra com a reclusão a que é submetida, Damiana não demonstra arrependimento e não aceita a situação que lhe é imposta, talvez porque desconhecisse do que deveria fazer. Nesse sentido, a fuga aparece como uma possibilidade sempre presente em seu pensamento, até morrer segregada, de tuberculose no ano de 1822, dois dias após a Independência do Brasil. Enquanto toda a cidade estava eufórica e em festa, a personagem é enterrada de forma simples, na presença de alguns amigos, dos tios Mariano e Justino, de Inácio Belchior e da pequena Açucena Brasília.

3. A loucura estigmatizada de Albertina

No romance de Silveira, a personagem Albertina é a única das mulheres que, de fato, recebe o diagnóstico de louca, de um ponto de vista médico. Isso porque ela apresentava características anormais, manifestando a total perda da razão por meio de atitudes consideradas insanas. Esta personagem aparece casada com Eudoro, personagem proveniente de uma família rica, sujeito preconceituoso e que só pensava em gastar. A história se passa na época em que a greve geral dos operários em São Paulo se estendia para o Rio de Janeiro; além disso, nesse contexto histórico, correspondente ao ano de 1930, observa-se que os tenentes já estavam se mobilizando nos quartéis visando a um golpe de governo.

Na representação da história de Albertina, observamos o preconceito relacionado à doença mental, sobretudo no comportamento do esposo, que não queria que ninguém soubesse da real condição da mulher, pois considerava essa anormalidade uma mancha de vergonha:

Albertina, esposa de Eudoro, era doente mental. Eudoro relutava em enviá-la para uma

clínica por não querer que ninguém soubesse da doença da mulher, que considerava como uma mancha de vergonha. O próprio Gaspar não sabia de nada. É bem verdade que frequentava pouco a casa do irmão, mas sempre que o visitava via a cunhada, muito pálida, muito magra, de pouquíssimas palavras, 'bom dia', 'boa tarde', 'passe bem'. Parecia-lhe um pouco doentia, mas acreditava que fosse coisa passageira. Não era. Tinha crises de violência, e o esposo a trancava em um quarto isolado, de onde tirava todos os objetos com que pudesse se ferir. (SILVEIRA, 2002, p. 306)

Na representação do drama de *Albertina* se revela uma prática disseminada ao longo dos tempos, por meio da qual a família esconde o indivíduo insano da sociedade. No caso em questão, nem mesmo o personagem Gaspar, cunhado da mulher, conhece a verdadeira causa de sua apatia, visto que o marido prefere não revelar para os demais o fato de a esposa ter problemas mentais. Prefere, ao contrário, segregá-la num espaço fechado, a fim de evitar um escândalo maior, camuflando a possível vergonha. Acerca desse tipo de prática, Foucault (1978, p. 148) destaca:

Ao privar uma mulher do convívio social, a loucura é silenciada, a vergonha é camuflada, escondida debaixo do tapete, e a honra de todos se restabelece. Porém, não se pode esquecer que a internação deixa uma marca profunda para o ser humano, pois o estigma da loucura é irreversível: 'o internamento oculta o desatino e trai a vergonha que ele suscita, mas designa explicitamente a loucura: aponta-a com o dedo'.

A ficção de Silveira representa, então, os modos de atuação das instituições de poder, sobretudo da instituição matrimonial, dentro de uma sociedade

patriarcal em que o homem decide os destinos da mulher. No caso de *Albertina*, essa situação de subserviência é agravada pela doença, que a silencia ainda mais. A personagem é forçada a se ajustar aos padrões estabelecidos pelo marido, que relutava contra o internamento por não querer que ninguém soubesse da doença da esposa. Nesse intento observamos que a visão da sociedade relacionada à loucura como doença mental torna *Albertina* mais que um indivíduo anormal, uma incapaz social. Desse modo, a falta de apreço de Eudoro, ao trancar a esposa em um quarto isolado, aponta para um espaço de exclusão, um lugar reservado para quando a personagem manifestasse suas crises.

O comportamento insano de *Albertina* é alvo de vigilância e acaba assumindo um caráter vergonhoso, exposto a um julgamento que a expõe ainda mais à angústia e ao sofrimento. Entendemos que a mulher nessa situação tem seu discurso abafado, em prol de manter a imagem da família, o que se observa quando o marido esconde dos familiares a insanidade da mulher. Além do silenciamento acerca da condição de *Albertina*, é importante destacar que ela não tinha visão de sua própria vida, não fala de si mesma, da sua condição estigmatizada, excluída, e de sua deteriorada subjetividade. Não há meio de conhecer a vida íntima da personagem, pois não é possível identificar o que significa para ela a condição de louca. A ela não cabe manifestar-se verbalmente sobre a sua situação, sobre o seu lugar no âmbito familiar. Desta forma, em uma de suas crises de loucura, *Albertina* provoca, além de sua morte, a do esposo e a da velha empregada, como observamos na citação abaixo:

Na última crise, *Albertina* por fatalidade encontrara a porta do quarto aberta. Era noite e, com uma vela acesa, começara a perambular pela casa adormecida, indo parar nos aposentos que haviam sido os domínios de Diva e ali começara a botar fogo nas

cortinas, nos papéis, nos tapetes, nos móveis. Em pouco tempo, tudo se queimou. Todo o palacete, com Albertina, Eudoro e a velha empregada dentro. Os dois estavam dormindo e não conseguiram abandonar a tempo a casa em chamas. (SILVEIRA, 2002, p. 307).

O incêndio provocado pela personagem é certamente trágico, mas pode ser lido como uma forma de Albertina ser notada, manifestando-se por si própria, visto que sempre permaneceu escondida, segregada pelo esposo. Assim, quando tem a oportunidade de escapar da prisão, assume a posição de sujeito de seu próprio destino, mesmo que acabe realizando uma conflagração da própria vida e da vida daqueles com quem convive.

3. Conclusão

O tratamento conferido às duas personagens do romance analisado neste estudo permite concluir que a sociedade estabelece padrões a serem seguidos

de acordo com a história, a cultura e o meio social de cada sujeito. Esses padrões organizam as formas de comportamento por meio de relações de poder manifestadas, sobretudo, pelas instituições como o Estado, a Igreja, o matrimônio, etc. Por meio da representação da loucura, identificamos a marca da diferença, da exclusão e da manifestação das relações de poder. Nesse contexto “as relações de poder, elas não são simplesmente definidas; elas são impostas” (SILVA, 2000, p. 81). É através da imposição que as personagens femininas abordadas são caracterizadas como loucas pois, no contexto histórico já destacado durante o percurso do trabalho, o indivíduo transgressor era banido do meio social e considerado louco.

Nesse processo, a figura masculina tem ocupado um lugar de destaque nessas instituições, relegando a mulher para espaços marginais nos quais elas são transformadas em objetos, devendo obedecer a uma ordem estabelecida. No caso de uma possível transgressão do comportamento esperado, a mulher pode sofrer sérias consequências, chegando ao ponto extremo de serem internadas, alijadas do convívio em sociedade, conforme ocorreu com as personagens em destaque.

Referências bibliográficas

BARROS, José d'Assunção. *Igualdade e diferença: construções históricas e imaginárias em torno da desigualdade humana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *O espelho do mundo: Juquery, a história de um asilo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira Leite. 7ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu. (org). *Identidade e diferença*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Eleanor Marx, filha de Karl*. São Paulo: Francis, 2002.

_____. *O fantasma de Luís Buñuel*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. *Com esse ódio e esse amor*. São Paulo: Global Editora, 2010.

_____. *Pauliceia de mil dentes*. São Paulo: Editora Prumo, 2012.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução Gláucia Renate Gonçalves & Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.



criação literária
poesia

5.
ALEPH ✎.

Primeira letra do abjad semítico, serviu de inspiração para livro e conto homônimos do escritor argentino Jorge Luís Borges, El Aleph (1949). No universo da narrativa, o termo expressa convergência entre todas as coisas, evocando o inalcançável sentido ontológico por trás da linguagem: “Existe esse Aleph no fundo de uma pedra? Eu o vi quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é poderosa ao esquecimento, eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz?”.



Tarso de Melo

(1976, Santo André – SP) é advogado, crítico literário e poeta. Publicou, com Carlos Augusto Lima, *Dois mil e quatrocentos quilômetros*, aqui (Lunaparque, 2018) e, em 2014, pela editora Geleia Real, *Poesia 1999-2014*, a reunião de seus seis primeiros livros de poemas.

E-mail: tmdemelo@gmail.com

biografia

para Marielle Franco [1979-2018]

depois de ser recolhido
e viajar com os mão-branca
o corpo é exposto
numa sala do Instituto
sobre uma placa de alumínio
sob um lençol velho

a família é chamada

reconhecido, o corpo agora
chama-se crânio, tórax e abdome
e os buracos chamam-se cavidades

roupas, documentos e projéteis
são enviados à Criminalística
enquanto o corpo é lavado e pesado

um médico procura no corpo
furos, lesões e também
sinais, tatuagens, cicatrizes

um médico lê o corpo morto
primeiro por fora, depois por dentro

seu nome agora é cadáver
e suas vísceras vão ser expostas
num rasgo que vai do pescoço ao púbis
em forma de Y, T ou um simples I

o legista procura uma história no corpo
um coração esfaqueado, por exemplo,
pode facilitar todo o enredo

de uma orelha a outra
um corte dá acesso ao crânio
e uma serra leva ao cérebro
e a uma infinidade de nervos

encerradas as buscas
quatro ou cinco horas depois
o corpo pode ser costurado
e decorado para o funeral

sua história vai virar um laudo
sua família vai ter uma certidão

não há notícia de laudos
e certidões que registrem sonhos

15/03/2018

Fabio Weintraub

(1967, São Paulo – SP) é crítico literário e poeta, com doutorado em Letras pela USP. Atualmente é Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação de Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos. De sua produção recente destacam-se *novo endereço* com o qual levou os prêmios Cidade de Juiz de Fora (2001) e Casa de Las Américas (2004), *Treme ainda* (Editora 34, 2015) e *Falso trajeto* (Patuá, 2016).

E-mail: fabio.weintraub@gmail.com

6 poemas trans

para Daniela Andrade

desce

comecei com sutiãs
para mastectomizadas

também me sentia assim
mutilada
(uma perninha a menos
num cromossomo X)

os sutiãs eram caros
mas o enchimento em compensação
não se deslocava
como o silicone industrial
na maçã do rosto
desce para a bochecha
depois de um soco

assimétrica

responde a dois processos
por homicídio

eu tinha pressa
queria mudar logo
recorri ao melhor bombador
viciado em craque

levava as pedras
para ele não parar

bombou primeiro uma perna
entrou na fissura
a outra foi somente
três dias mais tarde

ainda quer

seu nome!
anita

o verdadeiro
de registro

*tenho por lei o direito
de escolher como me chamam*

viado escroto de merda
pobre preto cadeirante
e ainda quer ser mulher?

protocolo transexualizador

vinte vezes mais prolactina
que uma lactente cis

o protocolo exige
esse perfil hormonal

castração química
pede a nova genitália

*ainda quer ter libido?
gentalha!*

técnicas

na técnica mais comum
(reversão do pênis)
a glândula com nervações
vai pro fundo do canal

parte da glândula necrosa
e por isso é tão difícil
a criação de um clitóris

o tamanho do canal
igual ao do pênis
que os hormônios atrofiam

outras técnicas existem
em que a vagina se faz
de uma parte do jejuno
sem limite de fundura

no SUS as vagas são raras
não há margem para escolha
técnicas não se aprimoram
querem que a gente se foda

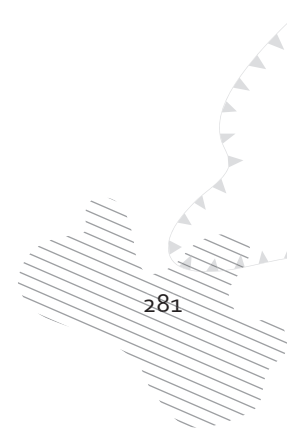
quando o espelho escurece

não estava pronta ainda
determinou a perita

exigiram novos laudos
dez anos de terapia

ficou cega na espera
de vaga para a cirurgia

ao espelho não verá
sua nova anatomia



Pedro Fernandes Galé

(1980, São Paulo – SP) realizou graduação e pós-graduação no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Sua tese de doutorado, *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*, recebeu o prêmio Tese Destaque USP de 2017. Recebeu também menção honrosa com uma seleção de poemas no Programa Nascente USP, em 2015. Atualmente é docente na Universidade Federal de São Carlos.

E-mail: pedrogale@usp.br

concerto em qualquer tom para válvula mitral

*Levar às costas o fardo do ser
E ter certeza que não vai ser pago.*
Torquato Neto

escancara o escárnio e ri;
trombetas de fogo
no seu lábio fundo
atingem megatons
imaginários.

campanário do caos
a erigir vitupérios
a tudo que atinge;
rosna alto,
finge que goza.

e a bosta sedimentada
na bota e na alma
direto ao ventilador:
diante do mundo
o redemunho.

barroco androll

I.
diante de pedras
que tangem os dias
pergunto afobado:
Ouro Preto,
por qual veio
posso adentrar
suas carnes?
por onde correm
as veias duras
das pedras mudas?
...se perder
em Ouro Preto
diante de um espetáculo
que nada diz;
num exílio consentido,
estimulado.
entre fachadas nuas
rompe o silêncio
a tormenta de um motor.
e o vermelho do norte
encontra a dureza
saponácea
de suas pedras.
...enterro o dia gentil
entre silhuetas
que pouco querem
significar, num

mover programático
das carnes surdas!

II.

Trata da tradição dourada
a agonia de ser passageiro.
Morro, Morro, Morro
subidas que trazem o jubilar
das carnes que não quero.
escorrem das portas
(um som familiar?)
uns poucos acordes a definir
a melodia de entraves
encrustados na alma
num contraponto enfermo.

III.

E em decúbito dorsal
rosna
um cupido rosa
em desatino. e
o pobre menino baba
ao canto da boca.

Do caos de mucosas,
rosas, cinzas e turvas,
curvas se fazem
no deslizar dos dedos.
segredos transparentes
permanecem na penugem
que tinge a tua pele de bronze.

IV

Se deixo para trás as musas
recuso a imanência escura

de dias que se assemelham.
Vou ao encontro do longe,
por opção dos de perto.
Com dedo em riste,

certeiro,

cala-se
o rebento que já não volta!

anatomia institucional

*Não tive ideias pra fugir / Ideias me traíram
Preso fiquei / Num corredor polonês
Patife Band*

I

Monstro de mil bocas
burocráticas
lambe o jato de tinta
no sulfite seco.
Tropa entre molas da máquina velha,
defecando ofícios em orifícios nulos.
Hydra inerte que a tudo consome,
ainda que sem fome.
Os sulcos do seu rastro se ocultam;
vítimas e aliados digeridos
em dirigidos jorros que apagam tudo.
Carimbos, assinaturas,
traições/telefonemas;
morte do pensamento
morte do poema.

* * *

É que, paisagem ou retrato,
tudo cabe num A4.

II

Conheço tuas entranhas e
tua manha e a canalha
que te move.
A farsa sem força segue seu adágio:
A mitologia plena do plágio.
Templo do vulgar, a julgar
entre rosas os cataclismas
do outro.

Aneurisma da alma diante da
virtude do fraco. Do clarão opaco
que esconde tudo entre tubos
mastigados pelo tempo
rangem as sinapses que levam a nada.

III

Não quero esse amargo
que me amarra das tripas.
Não quero entender
errado essa escrita
que entre rusgas
se dita.

Não quero a fumaça
que oculta cadáveres.
Não quero nunca, nunca (!),
estar entre os pares!

Se me lambe o dorso um arrepio
em chamas,
chagas claras da
mordida vã,
eu máquina furiosa do mundo
entrego mudo
a bomba da sua ruína.
Tina de dejetos, entre objetos cortantes,
socada pra dentro
do ventre morto que se opôs.

golpe de sorte

A paulada vem
e o couro estala,
bala que resvala!
A paulada vai
e a pele cala...

máquina do mundo dispensada

*ninguém fala hoje em dia em maquinária
do mundo concentrado em continentes*
Haroldo de Campos

1. E... Se a máquina se revela,
apela a símbolos
já conhecidos.
2. Tempos idos se chocam e
repõem à língua concreta
as retas do *arco argênteo*.
3. Avante e em guarda salta
o terror da máquina morta
que corta o céu empedrado.
4. Na galáxia empenada
a luz desvia-se da fonte
e horizontes rompem auroras.
5. Quem canta está só, razão
de tantos cantares turvos

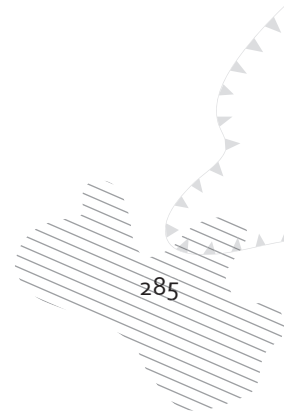
em resposta vã ao sacrifício.

6. A máquina emperrada
quebra-se num relance de
um lance de dados.

7. Da solidão cá abaixo
o faixo de chão cola
a retina nos fundos.

8. O mundo moído se esvai
no rigor dos segundos
num apoplético apocalipse.

9. As órbitas elípticas
distraem o espetáculo
da máquina do mundo
• dispensada!



Matheus Guménin Barreto

(1992, Cuiabá – MT) é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemãs, FFLCH-USP. É autor de *A máquina de carregar nadas* (Editora 7Letras, 2017), e publicou traduções de Bertolt Brecht e Ingeborg Bachmann pelo selo Demônio Negro.

E-mail: matheusgumenin@hotmail.com

excerto f, “um corpo incendiado: este”

o amado que toca os pulsos mornos
de seu amado
e o braço e as mãos
tremulargêntneas
e o rosto toca e o sexo
quente e afiado
o amado que toca os pulsos mornos
de seu amado
e sabe de repente o que é um ensolarado riso e
a noite antiquíssima que o olha
de volta.

*

o sexo
devir perpétuo: tempo enclausurado
o amado e seu amado inventam o tempo,
o corpo e a febre
e o que medi-los

f – Um corpo incendiado: este

o mapa do corpo sob as mãos
desenhando itinerários bruscos
mornos
contornando bocas que não existem, mas que existirão
pés que não andaram, mas andarão
sexos que não se apontaram
mas que se apontam, agudos, sob o toque
devagar
como o encontro
de um trópico último com um último meridiano

os olhos nublados de algo que não se adivinha

o homem tem o homem nas mãos
e as mãos seguem seu cego itinerário provisório
apagado sempre pelo toque próximo e sombra e esquecimento –
apagado como a praia e o vento que a inaugura.

*

pulsos frescos de amor
alegres do arrear o amor e serem
por ele arreados.

*

a cegueira do homem que de seu corpo morno
soletra o corpo morno d'outro homem
os sinais as vírgulas
discursa entre duas bocas
e recita, extático e nu, a abrasada
violenta
poesia
que o corpo maquina na carne.

*

no beijo
o que há de elástico o que há de contrito
de adivinhado
o que há de inaudito talvez ou
quase ou sempre
entre o dizer de bocas mudas?
talvez tremeluz nos céus seus
mornos
a estrela da manhã
branda e inconstante
e nela se solucione um homem
como uma noite se soluciona em dia.

*

descobrir as palavras eu te amo

pesar na mão cada uma, medir
sua massa numa mão
n'outra
articular a língua os lábios dentes como
pela primeira vez
um homem o fez
um homem o fez a outro homem
testar o que abarca cada letra, o que deixa, o que fala
testar cada som e sombra que acaso fique
nas arestas do a, do e

descobrir as palavras eu te amo
e a violência que é usá-las.

Pádua Fernandes

(1971, Rio de Janeiro – RJ) é poeta, advogado e crítico literário. É Doutor em Direito (USP) e membro do Instituto de Pesquisa Direitos e Movimentos Sociais. De sua produção recente destacam-se *Código negro* (Cultura e barbárie, 2013), *Cálcio* (Hedra, 2015) e *Cidadania da bomba* (e-galáxia, Patuá, 2015).

E-mail: paduafernandes@gmail.com

estatuto do índio

I

Aprender a língua
agora, em estado terminal;
as células decompõem-se,
os tecidos em desordem
abrem espaço
para as estruturas
da língua.

II

Aprender a língua
quando ela, em estado terminal;
as estruturas desagregam-se,
a semântica esburacada
e a sintaxe em decomposição
comportam-se agora
como um corpo.

III

Atingida pelo complexo racista
latifúndio-farda-toga-motoserra,
neste quarto,
com soro na veia,
mais uma língua agoniza;

nenhuma outra agora
pode expressar tão bem
a solidão,
o massacre,
e, confinada nesta maca de posto de saúde,
o fim completo do mundo

Nino Ferreira

Queria ter nascido no brejo das almas, mas nasceu mesmo em um dos muitos escombros do multiverso. Não colabora com nenhuma editora ou coletivo. Atualmente vive em Lisboa.

E-mail: rafaninomoreiras@gmail.com

outra emergência

Quem escreve um poema
não abre uma janela
numa cela abafada
não evita a colisão
do peito aberto com a bala
não retira do mar com vida
os últimos afogados
do grande barco migratório.
Quem escreve um poema
é contra o céu azul
contra o brilho das estrelas
contra o curso de um rio.

O poeta é um ser dócil de oposição.

Alexandre Guarnieri

(1974, Rio de Janeiro - RJ) é poeta e arte-educador/ historiador da arte (UERJ). Como arte-educador, integrou programas educativos do CCBB, Oi Futuro e MAM, entre outros. Como poeta, integra desde 2012 o corpo editorial da revista eletrônica Mallarmagens. Lançou *Casa das Máquinas* (Editora da Palavra, 2011), *Corpo de Festim* (Confraria do Vento, 2014) – primeiro lugar na categoria poesia no 57º Prêmio Jabuti –, e *Gravidade Zero* (Penalux, 2016).

E-mail: alex.guarni@gmail.com

limiar

entre um
e outro
disparo
este inter/
valo

capaz de dar
ao tempo
o rapto neces/
sário o á/
timo do á/
tomo em pleno
animus gi/
ratório
(para pa/
rá-lo ?)
bem no meio
do dilema mo/
ral (ar/

mar-se ou a/
mar ?)

entre o pi/
no da grana/
da (sem re/
paro)
e seu fa/
tal esti/
lhaço

o vór/
tex em/
tre o vá/
cua que pre/
cede o incên/
dio e o jor/
ro go/
zoso do
fo/
go

entre o mís/
sil lan/
çado e o pré/
dio vin/
do abai/
xo

entre o na/
palm em bra/
sa e o bo/
tão ter/
rível da ar/
ma, ao aper/
tá-lo – ga/
tilho lí/
rico –

sequer sus/
peita o gene/
ral - de seu por/
to seguro
de seu re/
moto posto
de co/
mando – a sus/
pensão do trân/
sito entre a vi/
da e a mor/
te este plá/
cido re/
gaço a re/
galá-lo,

que o úni/
co res/
gate para
o inevitá/
vel desas/
tre é de fa/
to dis/
pará-
lo con/
tra o pei/
to de um sol/
dado raso

ao im/
pretrá-lo an/
te o ím/
peto do ti/
ro seco
con/
tra a têm/
pora con/
tra o ner/
vo

quan/
do a bala
na cabe/
ça (cruel sen/
tença) é
a úni/
ca re/
com/
pensa dos
ven/
cidos

Leonardo Chioda

(1986, Jaboticabal – SP) é um escritor ítalo-brasileiro. Graduado em Letras pela Universidade Estadual Paulista, também estudou literatura, história do teatro e línguas italiana e inglesa na Università degli Studi di Perugia e na Università Ca' Foscari de Veneza. É aluno de mestrado em poéticas de expressão portuguesa na Universidade de São Paulo. Escreveu *Tempestardes* (Patuá, 2013), *POTNIA* (Selo Demônio Negro, 2017), e tem poemas em diversas antologias e revistas literárias.

E-mail: chioda@usp.br

aula

viver é um rasgar-se e remendar-se, de acordo com
[Guimarães Rosa.

de acordo com o meu ortopedista,
a vida é sentar-se errado e ferrar-se.

eu tenho de 'reeducar a coluna desde já', eu que desde
[os 20

com a mesma mochila repleta de livros
me arrasto de um lado a outro na geografia
— livros que não me aprumam
mas descem na minha estrutura.
então corrigir o porte
para não haver problemas no futuro,
como se não bastasse o agora — tão dorsal
que vai passando e pesando a própria espinha dos dias

'coluna ereta' é um mantra,
mas se nem a terra é plana
nem as eleições serão diretas,
como pode
o poeta em riste
escrever reto se as linhas tortas?

tudo é questão de postura, doutor. eu sei.
há pouco desci tão fundo
nos recessos da água
que mal aguento as costas [e os maremotos].
mas é regra básica do poema:
quem se curva demais se perde,
quem se estica atinge os espaços mais escusos do poço.
mas quem se sinta direito
digamos que adianta a morte para dançar.

porque no começo ou no fim
essa é a verdade que nos escápula:
sentar errado é a vértebra principal dos mais livres
enquanto a via segue sendo o acidente
— vida cada vez mais jugulada,
tão programada de modo primoroso
como se fosse a cabeça
o peso central de um corpo bem escalado a canto.

é nada, doutor — o que pesa é o coração,
batendo ou explodindo
doendo dia sim dia não.
assim vou pendendo para o lado dos fracos
e estranhos, inclinado forte para a esquerda
[avesso a todo golpe],
mesmo sem uma boa posição para lutar e descansar,
sempre com bons modos
[porque a boa educação era pública
e me valeu a pena], mas sempre chegando
e sentando
escrachado no desconforto do mundo.

a vida é um acidente, é verdade — e repleto de ossos

estreitos e chatos, verbos de ligamento
tão bem articulados
e tripas que [esticadas] vão tão longe quanto marco polo
ainda que sem o sentido veemente da rota ou da seda:
vida que é uma luta cervical,
rasgada para um curto ou longo duelo de espáduas,
de nervo e remendo à glória corcunda.
só sei que a minha estrela é quando me estralo
e o tão pouco tempo para tanto peso.

a verdade, doutor,
é que vamos todos tomar no cóccix.

*

era depois da morte victor heringer

era depois da morte herberto helder
Ruy Belo

era depois da morte victor heringer
quando vários sistemas literários colidiram
e a esperança falou mais alto
[ela própria] por incrível que pereça:
uma galáxia de poetas reacesos pelo choque da realidade
os fracos dominantes das altas editoras
e os sábios perdidos do campo escrito
estiveram à deriva em um minuto mar de tristeza
de dados braços com algum relance de força
pelo simples ato de segurar um livro amarelo
enquanto andavam no escuro

era depois da névoa que tomou uma parte do Rio de Janeiro
em três dias cinzentos e um frio inexplicado até agora
que os coletivos e os grupos se entreolharam
e só viram o vazio de cada dia
assim deram continuidade aos debates e aos lançamentos
como se tudo tivesse adormecido: dos mais ferrados
se abraçando em amor ao que escrevem
aos mais próximos que distantes se fecham — presos
aos destroços do coração parado tão antes do tempo
e durante o grande golpe
depois vão os vãos e voltam os desequilibristas
no ápice da crise existencial caindo em si
e amparando o passo de quem passou por aqui e fingiu que não viu
ou fez que não soube do sangue dos professores
e das flores de março
chegando ao túmulo do país

é depois da morte de um lido
que aumenta a inveja do arrivista
ou o suspiro dos companheiros das letras
ou mesmo a dor dos mais avessos
e faz sumir o gosto do cigarro e da cerveja dos independentes

até que ao fim de tudo tudo se esqueça rápido
como se esquece o perigo
ou um verso letal para salvar uma vida

porque era depois do vazio que mora na poesia
e dessa carne vulnerável da palavra
que mal impressa já apodrece na estante
num instante
para sempre
que ouvimos meias verdades por inteiro:
a perda só é sentida assim e depois que ela acontece

era o toque de recolher a própria insignificância
com ambas as mãos na areia do aterro
mas no fundo no fundo os mais belos monumentos
ainda querem ser amados
ainda que pouco se amem
e tanto se armem uns com os outros
para um dia quem sabe o gozo entre os melhores do cânone
onde só os piores têm fome de chegar
até que realmente depois da morte victor heringer
seja o quando fazer um poema se torna algum estrondo
e não mero exercício de quebra
ou dobra — quando acordamos para a vida
pedindo a ela o seu sentido
— e entre fazer o poema e não fazê-lo
está a mesma condição e o seu vero destino:
os mal pagos firmando a glória
os demiurgos reinando na merda
e só alguns atentos aos olhos nas fotos
para ver talvez o que se descobre do lado de lá
ou para saber como ser um texto
que valha a pena espalhar no mundo
como um lugar de ternura
como se espalha agora
a luz tímida de um escritor rodeado de silêncio
indo embora esteja de mãos dadas ao que ainda não escreveu

é depois da morte de qualquer promessa que se cumpre
que a vida continua
como se antes fosse bem possível
— como um sopro entre a água de Pinheiros
e o concreto de Copacabana — como que avulsa
a própria vida própria

São Paulo, março de 2018

Douglas Batalha,

(1988, Salto – SP) é aluno do curso de Pedagogia da Universidade Federal de São Carlos, campus Sorocaba. Atua como educador no Cursinho Popular de Itu. Tem poemas publicados em diversas revistas, tais como Originais Reprovados, Zunái, Desenredos e Samizdat.

E-mail: mofxwalla@hotmail.com

concepção

no velório do meu pai
com a chave de casa
arranhei o tampo do caixão

meu pai era levado deitado terno
em flores comes choros e bebes

mais ora menos ora a gente vai
meu pai era ateu e enterraram com terço e tudo
achei maldade no fim das contas

para mim
a finada palavra pai
agora é aberta

*

desencantamento

I
de canto em canto
da mata ao prego
canário quadrado
pingente de parede

II
o galo
fora o calor do canto
não bota não choca
ele é um amanhã
sem promessa de vida

*

Gustavo Primo

(1992, Barra Bonita – SP) é licenciado em Letras – Português e Inglês e mestrando em Estudos de Literatura (PPGLit-UFSCar). Interessa-se por questões de escritas profissionais e processos de edição e, nesse sentido, tem oferecido oficina de escritas criativas na região de São Carlos.

E-mail: gustavo.primo@bol.com.br

O céu, crepuscular, salpica-se com tintas de fluidos pré-seminais, e em lugar da lua vê-se o ânus da Nona Dimensão:

(Despegando-se do couro, o vapor do corpo se abandona e vai subindo, em verde e ouro à redonda dimensão nona – Quem alcançar que me conte como é lá.)

o amor na oitava dimensão (relato)

Uma vez, cheguei ao Amor na Oitava Dimensão:

Lá, o chão é fleuma, criação de espirulina,
lagartas se contorcem, molhadas em vinho,
e homens transpiram, fazendo trenzinhos.

As sereias banham-se, gozosas,
em massa de bolo cor-de-rosa,
crua e morna sobre os lábios róseos.

As praias cobrem-se de veludo verde
e sobre as rochas dançam dedos
de lagostas babando, translucidamente.

Luana Claro

(1994, São Paulo – SP) é graduanda em Letras pela Universidade de São Paulo e atualmente pesquisa a construção da figura feminina na obra poética de Angélica Freitas. Publicou seu primeiro livro de poemas e ilustrações, *Diadorim* (2017), pela editora Patuá.

E-mail: luana.claro@usp.br

cena interior

I

a tácita mobília não assistiu tua partida
as palavras não deram conta da rotina-
da-ausência gravemente estabelecida

as palavras, as de ninguém
foram capazes de alcançar os nomes
das coisas que restaram
e que ocupam o lugar sem entretanto ocupá-lo
e que existem em um tempo de pertença
indissociável do abandono
que é tão somente a morte em si

II

permanece em seu lugar a mobília
entretanto há sobre ela um véu de irre realidade
objetos antigos e em absoluto irreconhecíveis
transfigurados pela falta

III

a solidez do vidro de perfume antigo
contradiz a ausência de quem outrora o segurou
com delicadeza e nos pulsos aplicou seu conteúdo
tuas digitais estão impressas no frasco
teu cheiro está impregnado na memória
o líquido assume lentamente a cor do tempo

e à luz de sua marcha indelével
questiona-se a quem pertence
o perfume envelhecido atualmente

IV

a linguagem do silêncio é a expressão
de perda utilizada pelos animais
à noite enquanto ressona
sonhará o cão com o dia do retorno?
o toque de seu focinho gelado
é o chamado para a vida indelével
apesar de tudo o animal continua
vivo e tem fome

V

os sapatos permanecem ao lado da cama
o uso fez deles um objeto biográfico
onde teus caminhos estão presentes
e hoje os calço
e sinto o destino familiar
guiando todo e qualquer passo dado
a casa parece finalmente em festa
ao ver teus sapatos passeando de novo

Marcelo Labes

(1984, Blumenau – SC), é autor de *Falações* [EdiFurb, 2008], *Porque sim não é resposta* [Antítese, Hemisfério Sul, 2015], *O filho da empregada* [Antítese, Hemisfério Sul, 2016], *Trapaça* [Oito e Meio, 2016] e *Enclave* [Patuá, 2018]. Integrou a mostra Poesia Agora (edição carioca), em 2017. Tem poemas publicados em *Mallarmagens*, *Livre Opinião – Ideias em Debate*, *Ruído Manifesto*, *Cidadão Cultura*. Edita a revista eletrônica *O poema do poeta* [<https://opoemadopoeta.wordpress.com/>], onde publica originais manuscritos, esboços e rabiscos de poetas e ficcionistas.

E-mail: labesmar@hotmail.com

auto-estrada & ferrovia

I
os homens
os corpos dos homens
as vozes dos
; seus olhos, cabelos
seus livros

: sei de frases recordadas
minhas próprias e alheias
des descritas da areia
pela chuva e pelo vento

nestas ilhas nestas pontes
construídas em penínsulas

engolidas por marés
e ventanias.

II
o menino e sua bicicleta
são imagens recorrentes

porém se ignora que menino
que bicicleta que imagens

- quando não se ignoram
também os quandos.

III
o sol te avermelha a fronte
tens por testemunha a ponte
que uma fragata sozinha rendeu
toda esta fortaleza

(aqui onde) um muro de pedra
não consegue alcançar ser
represa.

IV
repetir o verso repetir
a frase repetir nos livros
escritos à maneira do quase

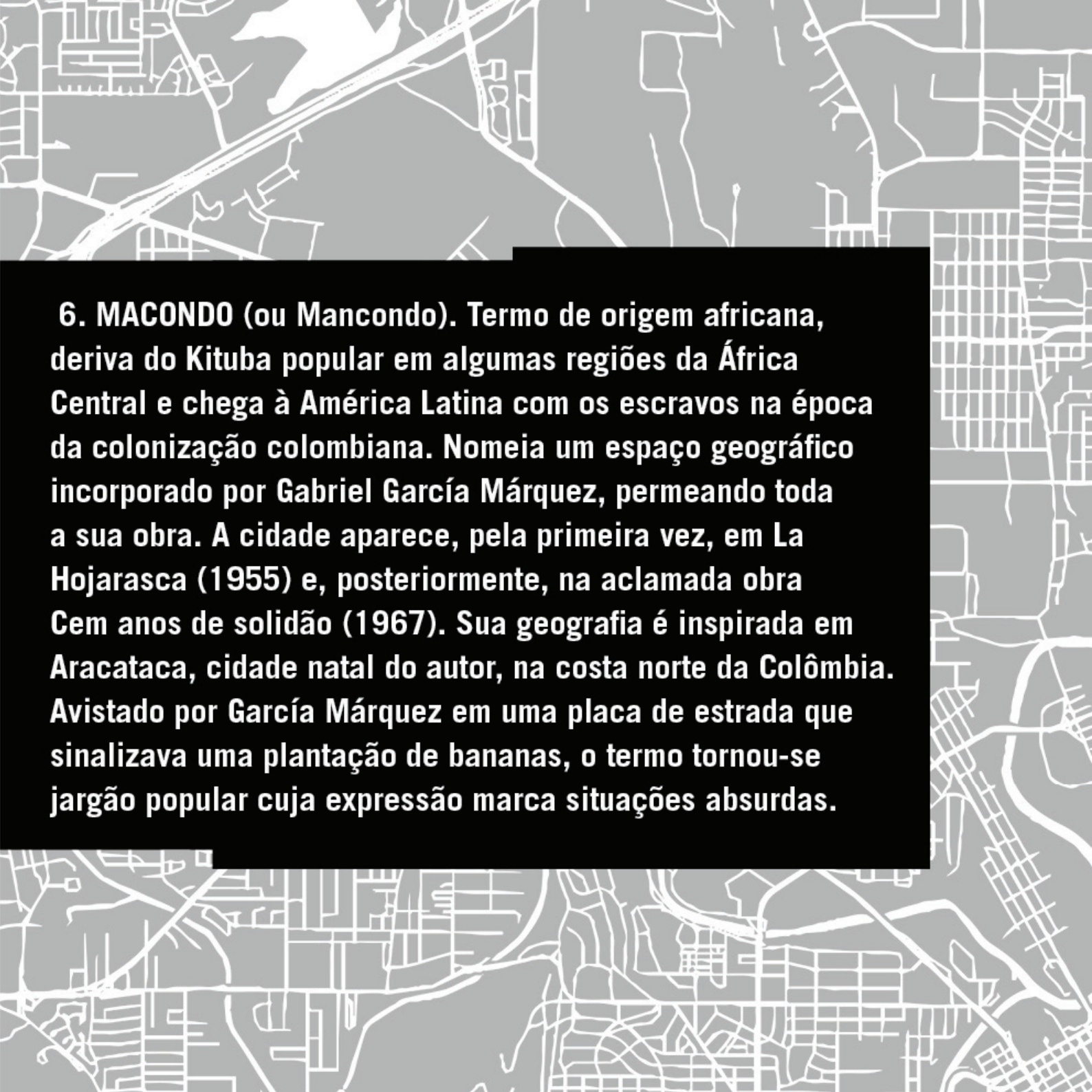
que ser um e ser outro já
não impedem que a vida
vaze

pela concha da mão.

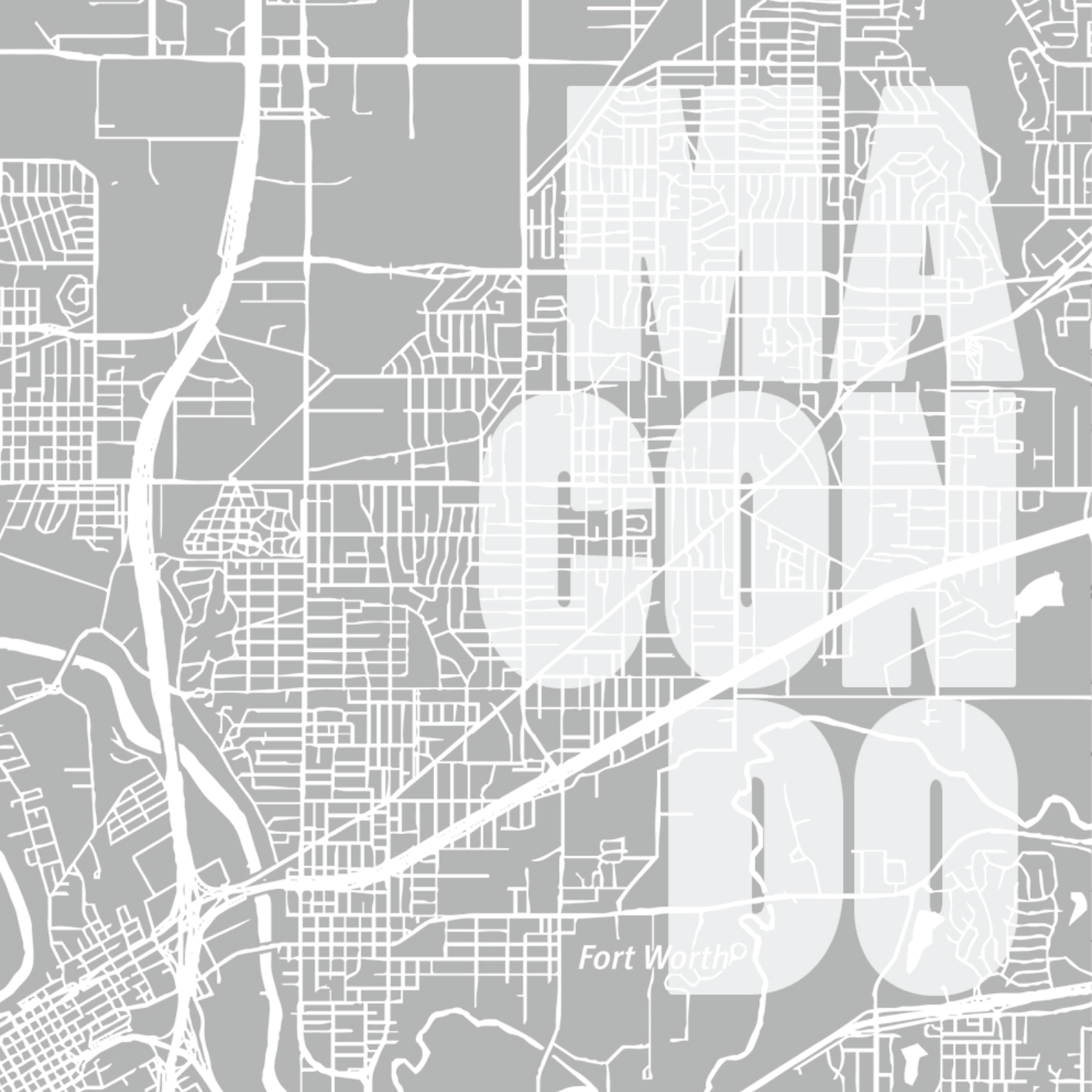
V
o mais longe que se pode ver
é sempre lá que tudo está
a busca desvenda não-ondes
e a procura é uma maneira de
olhar.



criação literária
prosa



6. MACONDO (ou Mancondo). Termo de origem africana, deriva do Kituba popular em algumas regiões da África Central e chega à América Latina com os escravos na época da colonização colombiana. Nomeia um espaço geográfico incorporado por Gabriel García Márquez, permeando toda a sua obra. A cidade aparece, pela primeira vez, em *La Hojarasca* (1955) e, posteriormente, na aclamada obra *Cem anos de solidão* (1967). Sua geografia é inspirada em Aracataca, cidade natal do autor, na costa norte da Colômbia. Avistado por García Márquez em uma placa de estrada que sinalizava uma plantação de bananas, o termo tornou-se jargão popular cuja expressão marca situações absurdas.

A stylized, monochromatic map of Fort Worth, Texas, rendered in white lines on a dark gray background. The map features a dense grid of streets, with a prominent river (the Trinity River) flowing vertically on the left side. A diagonal line, likely representing a major highway, crosses the map from the bottom left towards the top right. The text "FORT WORTH" is overlaid in large, bold, white capital letters, centered horizontally and spanning most of the width of the image. The letters are semi-transparent, allowing the map details to be seen through them.

FORT WORTH

Fort Worth

Veronica Stigger

(1973, Porto Alegre – RS) é escritora, jornalista, crítica de arte e docente da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). De sua produção recente destacam-se *Sul*, (Editora 34, 2016) – vencedor do Prêmio Jabuti de 2017, na categoria Contos e Crônicas – e *Opisanie Swiata* (Cosac Naify, 2013). Foi curadora da exposição *Maria Martins: Metamorfoses* (MAM-SP) e da exposição de fotografias de Eduardo Viveiros de Castro, *Variações do corpo selvagem*, com Eduardo Sterzi.

E-mail: veronicastigger@gmail.com

a pele

Ele

sentia tamanha aversão a pelos que chegou a arrancá-los todos de seu corpo com cera quente e pinça, não poupando nem mesmo os cílios e as sobrancelhas, nem mesmo os pelos de dentro do nariz, em favor de uma feição que fosse pura pele, a mais lisa, macia e imaculada pele, a qual hidratava três vezes ao dia com uma abundante camada do tradicional creme nívea da latinha chata e azul, creme branco e espesso que levava o mesmo nome de sua avó materna, morta centenária com a pele firme e elástica devido ao uso constante daquele creme que ela mandava vir da Alemanha e que ele, anos depois, espalhava religiosamente sobre todo o corpo como se passasse a própria avó em sua pele, absorvendo pelos poros sua herança genética, sua mais arraigada tradição

Ele

ao colocar o relógio, numa tarde nevosa de agosto de mil novecentos e oitenta e quatro, viu um único pelo sobre o pulso esquerdo, um pelo grisalho, grosso, um tanto longo, irrompendo na pele com a violência de uma britadeira que furasse a terra de dentro para fora, e esta terrível descoberta o fez aproximar do pelo seus olhos de lupa (olhos míopes), notando, deste modo, que o poro de onde o pelo provinha estava vermelho e inchado, com uma minúscula ferida à esquerda, uma ferida sobre a qual ele não titubeou em passar a unha, acabando por arrancar, sem querer, a ínfima casquinha que, ao abrir um pouco mais a pequena lesão, liberou passagem para a saída de outro pelo, também grisalho, grosso, um tanto longo, que logo se ergueu majestoso ao lado do primeiro

Ele

– que sentia tamanha aversão a pelos que chegou a arrancá-los todos de seu corpo em favor de uma feição que fosse pura pele, a mais lisa, macia e imaculada pele – se horrorizou e tentou extirpar com os dedos mesmo aqueles dois estranhos, conseguindo com esta ação irracional e desesperada apenas levantar um pedaço da pele inflamada sob a qual se deixavam vislumbrar outros pelos grisalhos, grossos, um tanto longos, os quais também tentou arrancar com os próprios dedos igualmente sem sucesso e, quanto mais forçava o polegar e o indicador em pinça para dentro de sua pele, de onde não paravam de surgir indecorosos pelos, mais abria a ferida, uma ferida exangue, limpa e escura, como uma fenda na rocha indicando a entrada de uma caverna pré-histórica

Ele

percebeu que seria inútil continuar tentando arrancar com os próprios dedos os pelos que emergiam de dentro de si e segurou com firmeza a pele rasgada pela ferida, levantando-a com cuidado como se quisesse descascar uma batata cozida de uma só vez ou como se retirasse um penso de um machucado ainda aberto e muito doído, e conforme ia puxando delicadamente a pele ia descobrindo uma mata de pelos grossos, grisalhos, um tanto longos que se apossavam sem qualquer cerimônia de seu braço esquerdo, e ele seguiu tirando a pele que hidratou com tanto esmero por tanto tempo, desvelando em seus braços, pernas, pés, tronco, pescoço, cabeça uma quantidade inimaginável de pelos que agora cobriam por inteiro seu mais novo corpo de lobo

Susana Vieira

(Lisboa, Portugal) é doutoranda em Estudos Portugueses (especialização em Estudos de Literatura), na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e membro investigador no CLEPUL (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e na CIDH (Universidade Aberta). Em 2016, "O silêncio no ovo" recebeu menção honrosa no Prémio Literário Irene Lisboa, do município de Arruda dos Vinhos, em Portugal.

E-mail: susanatvieira@gmail.com.

O silêncio no ovo

O homem e a mulher passam pela terra estreita e comprida, enlameada pela abundância da chuva e enfiada entre a erva alta de onde despontam exuberantemente os pomos vermelhos das papoilas. Eles passam pela charrua – ela que, embora tão quieta e aparentemente impotente no seu repouso, espera o dia seguinte para retomar a tarefa de lavrar a terra e, desse modo, prepará-la para conceber a vida. É, portanto, grande a sua tarefa. A sua utilidade faz o mundo prosperar até uma dimensão inimaginável. As sementes que fazem a vida começar só encontram o seu lugar depois que o arado gigante lhes mostra o caminho. E, então, depois que sabe que a sua tarefa foi cumprida com sucesso, pode ficar um pouco quieta, porque a sua ação fez o mundo germinar.

Desce a banda laranja do sol sobre a terra, tornando-a uma barata escura e pequena – fácil de esmagar, forçando-a a questionar-se se, porém, será merecedora de tanta grandeza que se seguirá. Homem e mulher ficam mais juntos, com medo de desaparecerem

no meio do esmagamento. Tem sido assim desde o começo de tudo: o sol desce sempre e, nessa descida, ele é maior do que a terra. O esmagamento parece evidente e difícil de ignorar mas, no último segundo, muito sabiamente, ela abre-se como uma cova e ele entra nela com forte desejo e fica dentro dela calado, num grande e luminoso silêncio. A terra estremece um pouco, mas o seu tremor é suave e o aroma quente que liberta é ela respirando com pudor – porque gostou e sabe que, nesse momento, foi ela que venceu e que detém o poder. O sol fica lá, fertilizando-a até que chega a manhã. A natureza soluça intimamente de felicidade. Quando tudo fica impercetível, o homem desagarra-se da mulher e regressam a casa. O medo passou.

O zumbido das melgas que voejam em torno do pequeno vaso cobrindo a lamparina progride de modo quase insuportável. Antes da ceia, o homem e a mulher sentam-se no alpendre e têm sonhos. Separados, e não o confessam. Entre eles o silêncio é o vidro em que não se atrevem a tocar. A mulher já o havia experimentado um dia, raspando os dedos nele. Achou-o tão liso e sentiu que ele era lindo. Quando o homem descobriu, bateu na mulher e ela não se atreveu mais. Mas ela não vive inteiramente infeliz: ela engoliu o pouco de silêncio que tinha ficado colado nos dedos e agora vive com ele dentro dela. O homem não sabe. Mas a mulher tem de ser cuidadosa e passar bem discretamente ao lado do homem, porque o silêncio engolido engoliu – ele também! – a sombra dela. Ela é agora uma mulher sem sombra e deixou, por isso, de ser uma fêmea inteira. Sem a sombra que a fertilizava, a mulher tornou-se numa coisa árida – sem o ciclo dentro de si que revigora o mundo. Perdeu o condão mágico que a ligava à terra pela semelhante condição da fecundação. A mulher é a terra estéril que, mesmo sendo muito e fundamente amada, não pode conceber o que o homem quer, porque ela já não é mais fecunda. Ela, que queria gerar

um ovo seu – por que as galinhas têm tantos ovos dentro de si que os deitam fora, sem os quererem? E ela que não consegue ter um só... Em cada noite que vem e pinga do ventre cru do mundo, ela aconchega-se na humidade penosa do galinheiro, pega nos ovos e, sem que o homem perceba, toma-os no seu regaço e amacia-os perante o olhar bicudo e estúpido das galinhas. Ela embala-os... Depois, ouve a respiração sôfrega do homem que se aproxima e levanta-se rapidamente e, com os braços bordejando de modo seguro alguns dos ovos, apressa-se a entrar na cozinha para preparar a omelete que saciará a fome dele. Se ela se aplicasse a fazer – do mesmo modo correto com que embala os ovos e os seus olhos refulgem com esse ato – o que a alma lhe sussurra sempre, ela acabaria por ficar rasa e nua diante do que é perfeito demais – um pouco de si ou quase tudo ficava diluindo-se com o universo e muito longe do que consegue distinguir, sem a forma certa de se integrar e completar-se de novo. Ela prefere, então, ficar assim: vogando bem de mansinho, sem pisar o barulho com o seu silêncio – tão parado, porém, tão audível.

As galinhas continuam a ciscar o chão e a largar ovos, infinitamente indiferentes a qualquer sensação ou arrependimento. Para quê perturbar, então? Parece ser bom que tudo fique como sempre foi. Quando não há ondas pode avançar-se mais de encontro ao longe, pode conseguir-se a união sublime com o silêncio comprido – ela sacia-se com essa descoberta: os lábios fremem dolorosamente e a língua levanta-se – todo o seu corpo sente-se húmido e ela sente uma leve e doce tontura – quando o silêncio entra nela, puxa à superfície das coisas todo o escuro que há dentro dela e murmura-lhe que estará – para todo o sempre – incansavelmente sozinha. Sozinha... Ó Deus!... como ela se excita, em que estado perfeito de transe se vê quando compreende todo o saber que existe nessa descoberta. Todo o tempo que dedicou a preparar-se para receber essa descoberta em toda a sua magnanimidade... Ela

treme, todo o seu corpo treme, ela sente o prazer a evoluir como se nascesse e se formasse inteirinho só para ela... As galinhas pisando delicadamente a terra e ela pensando na beleza que tem guardada só para si... Mas algo a incomoda: o homem afasta o prato vazio e puxa para si a mulher. Ele sorri-lhe gostosamente, o fogo dos olhos revelando a natureza do homem – e ela afasta o rosto e todo o seu corpo que o homem empurra e deita no chão, arrancando-lhe as roupas e furando tudo o que a terra lhe dera. Dentro dele há um mar que o procura lá muito longe e o chama; ele, contudo, não responde porque do fundo da sua garganta sai um ar branco que o sufoca e o faz desejar mais. Então, continua em busca do mar que o salve. Ele puxa, puxa, puxa até as mãos se soltarem e ele ser livre... Nesse instante, o mar sobe com toda a sua força e verticalidade e, possante, revela-se fora do ar branco. Dentro do homem – vazio de mar – corre uma água mais tranquila, quase quieta e dormente, que o embala e o recolhe no interior do ar branco. A mulher continua a admirar as galinhas pisando o chão adormecido e deitando ovos em cada passo acertado.

O zumbido das melgas morre sob a chama apagada.

Na elevação fica a outra casa daquele lugar – que só tem duas casas, portanto. É a casa do velho. Sob o movimento envolvente da luz da lamparina que desenterra a casa pela sua anunciação, o velho vê a galinha e percebe tudo antes de ela achar que pode começar o que quer que tenha planeado. A galinha de penas brancas e pretas que tentara com certa ardileza, no limite do que julgava ser a sua coerência, a fuga – coitada. A sua corrida é antecipada pela sabedoria do velho. Um pau de pinho é lançado, desde o ar alto e escuro, sobre o pobre corpo de penas e sangue. Ela nem chega a sentir o suspense da surpresa. Não vê sobrevir o pânico e, por isso, não foge mais do que

corre. Na verdade, ela continua suspensa no próprio pensamento da fuga. Corre... corre... corre... co... O ar que rodeia em volta do pequeno corpo une-se e fica mais grosso, indo depois embora. Finalmente, ele calça as alpergatas e sai para fora de casa, pisando firmemente o rumo íngreme da terra escura. Ele sabe onde vai. Pelo menos, até onde à natureza de uma pessoa lhe é permitido saber.

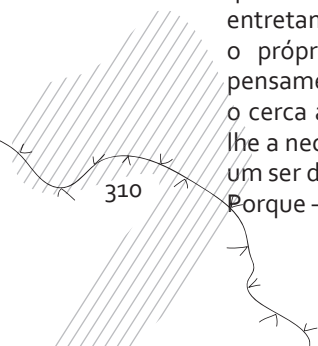
O velho olha tudo à sua volta e sorri, benevolente, fingindo que percebe. Tenta reunir a largueza de tudo o que observa num único ponto, reduzindo-o por forma a que consiga agarrar nesse ponto mais pequeno, onde conteve tudo o que é maior, e compreender melhor a vastidão do que o rodeia e o absorve. Mas até mesmo o próprio pensamento que carrega é maior do que ele. Ele desejava poder pegar no pensamento e enterrá-lo, como a uma pequena semente, e vê-lo a germinar mais devagar dentro de si, de modo a poder acompanhá-lo. Porque o velho já percebeu que, no meio da confusão gerada pelo pensamento – que foge e retoma o seu lugar sem nada avisar –, ele percebeu, no meio dessa confusão, que o pensamento é mais perspicaz que todo ele inteiro. Ele – que tanto queria afunilar a escuridão e tomá-la inteira para si.

As suas intenções confundem-se subtilmente com as fiadas do vento imperfeito. Ele quer entrar no vento e ficar por lá, talvez fazer parte dele como uma coisa única que jamais fosse tocada. Passeando os olhos pelos campos cultivados, o velho apoia-se na certeza de tudo ser flutuante. Em meio do enorme desgosto que se encova no seu peito arfante, ele esquece-se entretanto da vontade de se enfiar no vento e ser o próprio vento. Esquece-se inteiramente do seu pensamento que é maior do que ele. A paisagem que o cerca amolece-lhe a vontade de algo novo, cerceia-lhe a necessidade de se ligar a alguém, de se dar como um ser diferente e inteiramente renovado, melhorado. Porque – o que seria o amor senão essa coisa brilhante

de se dar para se tornar uma pessoa diferente, mais aberta à tentativa, ao melhoramento? Poder soltar todas as fiadas...

Ao regressar a casa e fechando a porta atrás de si, sente alguém que veio para bater no postigo e não o fez, no entanto.

A água do rio corre translúcida. Nas margens cresce o succulento aroma das amoras gordas e luzidias. Sem um gesto desacertado, parece que o dia nasceu no mundo só para ser feliz. O velho tenta apanhar os peixes usando uma cana bem magrinha e um fio grosso em cuja ponta, num anzol um pouco ferrugento, se torcem languidamente as minhocas aneladas. A libélula que passa por cima da cana, empurrada pela corrente de frio, desperta o velho para a imagem refletida no espelho da água. Quando se volta, a água treme, a figura treme e uma sombra, vinda de parte desconhecida, desce e enche o ar com um frio branco. Não muito tempo depois, o anzol fica preso no lodo. As minhocas perdem a vontade de se contorcerem e ali ficam, absurdas na sua morte. O velho sente uma força maior – vinda dessa sombra – que o empurra e ele cai na água. A corrente está muito forte e a água puxa-o. Consegue, porém, agarrar-se a uma pequena rocha na margem mas compreende que o seu gesto estava errado desde o início. A vegetação envolvente, entretanto acordada do seu sono prolongado, reverbera com os factos nela acontecidos. O rumorejar das ramadas, das árvores, dos arborescentes denuncia a fuga dos animais. Dentro do velho, o ruído vai-se aprofundando até se tornar numa matéria delgada mas sem conteúdo definidor. Ainda ouve o que lhe parece ser uma pequena explosão, seguida do que vê transformar-se num enorme clarão vermelho que evolui atrás da sombra. O velho encara demoradamente o clarão que engorda, dominando a cor do ar: a sombra aproxima-se e reúne-se na figura



que o observa, desprendendo-lhe a mão do último nó que o amarrava à vida. Enquanto a água límpida e transparente do rio o engole, uma ave devora as amoras, insensível ao velho que a olha cheio de cólera, porém, sem a ver. Perde o cheiro da pele dela. Quando ela o procurou na noite do vento. O ar fica branco. Fica no silêncio. Perde o gesto.

Do cimo da margem, a mulher repara em tudo. Percebe que a sombra deixou de estar ausente e quis enformar-se de novo; tanto assim foi que ela a aceitou sem se demorar em nada que fosse menos que insignificante. Não obstante esse pequeno momento que ela tomou como sendo de anunciação e encantamento, o cheiro pressentido da morte agride-lhe o rosto e ela sente uma pequena náusea. Então, pousa tranquilamente a mão sobre o ventre que se avoluma: o seu ovo que cresce na justa medida. Ela baixa-se e acaricia a terra com o mesmo amor com que a sua pele fora afagada – corretamente, como toda a pele de uma mulher deveria ser tocada e apreciada. Abraçavam-se, ele e ela, debaixo de um vento, enfrentando-se no mesmo olhar. Agora, porque se descuidou e ousou levantar a campânula de vidro, ela terá de continuar sozinha, passando soltamente ao lado da casa que arde – com o homem dentro dela.

(De modo molemente comum, a água do rio continua a correr, todavia menos translúcida. Nas margens, as silvas crescem enroladas, sem escolho nem despojamento e sem o succulento aroma das amoras, outrora gordas e luzidias. Os dias permanecem nessa enfiada de nascerem só para serem felizes, assim parece ser. Indiferentes a tudo isso, os animais aquietam-se, por enquanto, devorando as galinhas e a casca dura que antes cobria e protegia o mundo – quando era um tanto mais lúcido e tudo parecia ser um pouco mais afinado.)

Elvio Fernandes Gonçalves Junior

(1992, São Paulo - SP) é bacharel e licenciado em Letras – Português/Linguística pela Universidade de São Paulo, pesquisando a obra de Manoel de Barros. Participou, em 2011, do coletivo de poesia Facas na Manga e em 2016 venceu a 1ª convocatória Malha Fina Cartonera, tendo seu primeiro livro (que na verdade é o segundo), *O coração em si*, publicado em 2017. Possui poemas publicados na revista eletrônica Mallarmargens e no blog da Editora Malha Fina Cartonera.

E-mail: elvio.goncalves@usp.br

hipótese da mão

Através de um processo equivalente à metáfora, a mão aberta contém as formas delirantes de um corpo feminino, trazendo pelas intersecções de suas linhas a complexidade do seu destino, a exuberância alucinada, todas as tradições: o princípio Feminino do Mundo, seu natural maligno, a ascendência ao sagrado e o sentido do oculto.

- Leila Ferraz

*Noite submersa em tremores.
Esplendor de infernos devassados. Pousa tua mão
na esfera crepitante de meus sentidos.*

- Floriano Martins

I

Quando toda constelação se refaz num sopro, as luzes dividem as palavras contra as janelas. Quando o vértice da pele rebate lentamente as malhas, toda a vida do carbono se põe ao fundo de avenidas. Quando as fibras de um movimento luminoso se desprendem de um círculo, todas as sombras conduzem ao ouro.

II

Descubro então a incorpórea consistência dos destroços, a insônia que se desdobra nas demolições quando o labirinto se esquiva das mãos exumadas no deserto. As asas se desfolham até o meio das escoriações onde a sombra recolhe as flores. Cavernas pousam seus suspiros. Os olhos deixam seus rastros na tapeçaria dos espelhos.

III

As chamas pálidas que recobrem a superfície são seus lábios inalcançáveis. Seu suor é o signo de um verso que repousa sobre o susto. Desejaria então uma caminhada cega que pudesse solver as pálpebras com a velocidade de um truque, um gesto efêmero de animal que arde sobre um algarismo intocável. Desejaria então que tudo se resguardasse no seu leito impreciso, repleto das litografias tímidas de um rio intumescido na memória.

IV

Guardar o nome revela uma clareira, e sobre ela nossos passos invasivos, a dança de cristais que começam nas circunferências inauditas de um assobio. A rosa que trazemos conosco relampeja, como se a voragem de nossa entrega se fizesse luz, e os pássaros iniciassem uma balbúrdia que

desvanecesse num instante. As convulsões. A claridade. E tudo em torno de nós, como ritual.

V

A porta murmura como se toda a casa se retorcesse entre fagulhas. À semelhança do balbucio, o rosto inesperado se emoldura em estilhaços. Escuta-se no limiar do reflexo a música de astros translúcidos. Pouco a pouco nos levantamos enquanto um ruído insemína violentamente a terra, como se o desejo de fabulações não fosse o suficiente para compor sua escultura retorcida. Limites transpostos, tudo se ancora na carne, no turbilhão de epidermes inflamadas pelo riso. Um vulto submerge nesse incêndio. No limite do espelho, o tempo decifra o rosto.

VI

Cordilheiras por onde os lábios avançam, ferrovias coléricas em que se precipitam através de edifícios e de aquários. Válvulas que se soltam na parte inferior da noite (onde as matilhas se encontram com intimidade). A língua trêmula espera em suspensão diante de estranhas emanações, plumagens onde as mãos se precipitam e desvanecem encontrando seres que se esgueiram, ocultos. Assim um corpo desvenda outro corpo, descobrindo novas bifurcações e caminhos no relâmpago dos minutos.

VII

Por todos os lados aguardo uma forma que se manifeste. Sei dos lábios que se contraem na comemoração do fogo. Saúdo a beleza quando tudo é agressivo e alguém deposita sob os abetos a música de um inverno noturno. E nos interstícios do sangue permanece a minha face, que as violetas se ocupam em dilacerar com a lâmina do azul. Então um suspiro nos ofusca. Raízes se partem e se desvencilham

da terra, despedaçam minuciosamente nossos corpos e os remontam num abraço. Vislumbramos as ramificações da neblina, os anzóis do vento, os corações sacrílegos que oscilam na tempestade, os cílios azulados da penumbra. E os hieróglifos da sombra já não se evadem diante da possibilidade do toque. A mão se torna negra quando toca a rosa de um poder furtivo.

Caio Augusto Leite

(1993, São Paulo – SP) cursa pós-graduação na Universidade de São Paulo (USP) no programa de Literatura Brasileira, onde estuda a obra de Clarice Lispector. É contista, romancista e poeta. Tem dois livros publicados: *Samba no escuro* (Scortecci, 2013) e *A repetição dos pães* (Editora 7Letras, 2017).

E-mail: caio_a_leite@hotmail.com

embaralhado

Para Fernando Effori

(Ao som de “As cartas” - Chico Buarque)

Sim. O carro passara por cima, depois que ele saltou da janela e ganhou a rua em disparada. A janela aberta. O revólver na mão do homem ainda sem nome e com o rosto um pouco distorcido pela distância do observador no chão perto da banca de jornal (Eu). Da mulher só se podia ver parte do rosto minúsculo, pois refletido no espelhinho da parede longe demais para que pudesse apurar melhor os contornos da pele morena.

Nenhuma carta poderia marcar os acontecimentos futuros, por isso é necessário certo recuo – se não da consciência das personagens envolvidas, ao menos a da minha, que olhará para o passado como quem olha pelo retrovisor do carro no momento em que o atropelamento já se consumou e o corpo no chão suspira os últimos acordes da existência.

Tão te botando chifre, patrão. Disse o rapaz franzino do balcão do restaurante. Como é que é? Mas você não viu ele passando cheio de livros? Quem? O poeta! O poeta? Mas eu achei que ele era veado. Abre teu olho, patrão. Abre teu olho. Dizia limpando o balcão com um paninho tão sujo que mais sujava que limpava, deixando uma nódoa sobre a madeira, impedindo que este refletisse o rosto de quem ali olhasse, por isso ainda difuso o rosto do homem do revólver, ao menos sabe-se que marido da mulher e patrão do homem do balcão do restaurante.

Passou, como de costume, com os livros debaixo do braço. Ia ensinar poesia para Adalgisa, mulher do dono do restaurante. Cumprimentou os poucos fregueses que ocupavam as mesas cheias de moscas, cedo demais ainda naquele horário antes do meio-dia. Olhou para o moço do balcão, riu malicioso passando a mão pelo bigode. Subiu as escadas dos fundos que davam para a casa da moça.

O vai e vem do corpo sobre o outro, os livros sobre a cômoda. As roupas sem ordem pelo chão. A bunda branca cheia de pintas marrons, os gemidos abafados da moça prensada entre o rapaz e o colchão de molas velhas. Quando o corpo vinha e pesava sobre o dela, sentia incômodo na lombar por conta de uma mola solta, indo e vindo e a dor foi se tornando, aos poucos, prazer. Na frente, atrás. No avesso, no verso. O poeta sobre a cama. Parecia tão delicado que nem se pensaria que gostasse de meninas: apenas rapazes visitavam o apartamento do prédio da frente. Então as batidas na porta.

Terminou o banho. Vestiu a roupa nova. Botou perfume caro. Olhou-se no espelho, ajeitou o cabelo de lado. Ambíguo diante de si mesmo. Vendo-se, mais vendado parecia, menos via do que um outro, que cego – com dois sexos – nada enxergava, mas tudo sabia. De cima da mesa da sala puxou três cartas do baralho. O relógio, porém, deu o sinal. Saiu sem olhar as figuras. Os livros debaixo do braço. Quais cartas eram? Que importância teriam depois, agora? Nenhuma carta pode mudar os acontecimentos depois de contados.

Gustavo Primo

(1992, Barra Bonita – SP) é licenciado em Letras – Português e Inglês e mestrando em Estudos de Literatura (PPGLit-UFSCar). Interessa-se por questões de escritas profissionais e processos de edição e, nesse sentido, tem oferecido oficina de escritas criativas na região de São Carlos.

E-mail: gustavo.primo@bol.com.br

as três luzes

Red

Chega à casa sentindo na eletricidade do ar a promessa de drogas, música e, crucialmente, corpos não-virtuais. Essa noite será diferente. Ele quer todos os homens em suas mãos, todas as línguas em sua boca, todos os olhos em sua direção. A camisa xadrez é análoga ao rosto despreocupado, igualmente vestido como acessório. Hoje será diferente, ele sabe, leu na internet. Todas suas inocências foram trancafiadas em algum lugar do abismo de sua alma. Entra na festa e basta um instante para saber. Que há uma rachadura em suas fundações: já vários olhares caem sobre o rapaz, mas a vistoria é breve e desinteressada. Sente o sangue pulsar em seu rosto. Nesse epicentro do desejo, o protagonista atua como um figurante. Beber e deixar estar. Os corpos se espremem numa grande massa de carne humana. Legião. Apesar de quase imobilizado, não se sente tocado. Um fantasma no mundo dos homens. O medo vermelho é o medo de ser invisível. Vários copos de esquecimento. Nenhuma investida. A cabeça lateja, a vista embaça. Decide ir para a sala escura. O lado sombrio da consciência, de onde nos olham as caveiras sulfúricas. Quer a vida! As mãos tateiam numa altura

propícia. Mas o que encontra é outra mão. Sobe o olhar e num lampejo de luz artificial vê o garoto de cabelo descolorido. Está sujo, parece um ator pornô de quinta categoria, mas desses que o rapaz faz sempre render um orgasmo, mesmo que demore horas, mesmo que fique com o membro esfolado e quente como uma faca de pelar porcos. O garoto vem mais próximo, envolve-o pela cintura, aponta a língua em sua direção. A língua molhada em sua direção, a língua molhada com a ponta colorida, em sua direção. Como uma cobra que diz Vem, é inevitável. Num festim como aquele, tudo é inevitável. E sorve da língua babosa de cerveja a pílula da vida fácil, da festa vermelha. Continuam num beijo gosmento, gel de cabelo, perfume forte, líquido pré-seminal. Sangue pulsando à batida da música. Tambores rituais transformados em pop, em que todos gritam, cães enlouquecidos para a maior lua vermelha. Sândalo, cerveja, pressão arterial. Vamos dançar! Numa tentativa de lisonja, o rapaz confessa: você parece um ator pornô. Insultado, o garoto cobre-o de bebida barata. Agora sim, todos os olhares em sua direção e é como se o banhassem de ferro fundido. Todas as suas cavernas inundadas de matéria vulcânica. E satisfeito. Dança melado de açúcar, como um cavalo que acabou de nascer. Porque é preciso ter o coração destruído e em que se inscreve com a ponta de uma tesoura Humilha-me. É preciso implodir os túneis da alma para ir mais fundo, mais fundo, mais fundo.

Green

Trota com seus shorts de ginástica no caminho de terra batida aberto dentro do bosque. De início, parece só uma tarde de caminhada para velhas com artrite e casais de classe média. Mas ele sabe, ele ouviu falar. Vai alerta, esperando pela tarde que cai. Já identificou os participantes desse jogo secreto. Como ocultistas, os membros desse congresso sigiloso trocam sinais: As paradas nas curvas mais profundas do bosque, os olhares furtivos, os toques furtivos na virilha, o perfume

caro sendo usado para correr. A seita dos maduros. Ele imagina, e isso basta para fazer seu coração acelerar. Tem medo de ser descoberto. De ser espancado. De adoecer. Mas despreza esses medos pequenos, porque o medo mais forte é o medo verde: é o medo de nunca amadurecer. O bosque zumbindo em direção à noite. Movimentos estalam na mata fechada e, sobrenatural, surgem caminhos anônimos, abrem-se sendeiros, surgem e desaparecem à necessidade de seus criadores. Ele com esse corpo tenro, alvo, imaculado, naquele bosque que respira como uma grande fera viva. Buscando sua iniciação, almejando seu papel no ritual dos maridos mentirosos, dos homens de negócio frustrados, das bichas velhas, famintas por bezerros a lhe trazerem de volta a juventude, dos michês já familiarizados, esperando bocejantemente como faunos modorrentos. Mato, esterco, líquen, terra. O rapaz entra em uma das sendas, vai às cegas, a vista saturando de verde, verde escuro, musgo primitivo. Já não está sozinho. Sabe o que esperar para além da curva. Tornado cervo, já tudo vira tarde demais. Ali está o caçador. O rapaz é aprisionado pelo olhar de seu mestre, algoz e companheiro temporário. O corpo como um sacrifício fresco diante do pai arquetípico, o próprio deus cornudo. O homem verde vem, brandindo seu cajado primordial em direção ao rapaz. Cada vez mais próximo para o batismo de mais um filho. O rapaz inspira e prende a respiração, cada um de seus medos transmutado em desejo de existir.

Blue

Solta a respiração, deixando para as cinzas o mundo erótico que acabou de criar e que agora perde sua utilidade. Nas paredes do quarto se projetam os azuis do computador. Na tela, dois corpos anônimos do leste europeu insistem em seu trabalho de entrar e sair um do interior do outro. De deus provisório a mero mortal, o rapaz olha para o teto de sua casa gelada. O sêmen escorre de sua barriga, branco e mágico como mercúrio.

Vertido. Abandonado na casa vazia, tinta branco gelo embolorada, paredes infiltradas, um heremita em sua gruta úmida. O corpo nu condensado nos azulejos. A masturbação funcionando como droga pessoal, dando mergulhos infinitos no mar pacífico. Mas o rapaz sabe que o paraíso não é infinito. Do choque elétrico do gozo à morbidez. E o remorso como uma onda. Mais duas horas de vida desperdiçada, de trabalho não realizado, de inconclusão. A tristeza abraçando-o, mantendo-o inerte nos azulejos timbrados de mármore falso. Os olhos se viram em direção à cortina. Lá está ela, a velha a sorrir. Em véus translúcidos, com seu esqueleto de cristal. O medo azul é o medo da morte, é o medo de ser esquecido, de estar trancado enquanto o mundo acontece. O corpo está trancado. Como a casa está trancada. Preguiça, Água leitosa. Uma roda eterna de homens virtuais, orgasmo e tristeza, uma *ciber-samsara* da qual é preciso, uma vez, escapar.



resenhas

**DOOG
VILLE**



7.

DOGVILLE.

Pequena cidade do estado americano do Colorado, nas Rocky Mountains, foi inspiração para o diretor dinamarquês Lars von Trier em filme homônimo (2003), com fortes referências teatrais, sobretudo ao poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Localizada ao pé de uma mina de prata abandonada, a cidade é figurada como uma planta baixa, cronologicamente situada na esteira da Grande Depressão, na década de 1930. Sua população é de quinze habitantes e sua única estrada leva às Rochosas.

corpo a corpo

Marcos Visnadi*

Resenha de Antologia da poesia erótica brasileira, organizado por Eliane Robert Moraes. Cotia, SP: Ateliê, 2015.

Capa

Um soneto oculto por caneta preta de censor. As faixas se destacam sobre um fundo vermelho alaranjado que se repete no miolo, ritmado em páginas e tipografia, entremeadado por ilustrações. São idas e vindas, aberturas e fechamentos, entradas e saídas, uma transa para os olhos. Que tudo seja inaugurado pelas faixas proibitivas faz parte da experiência sensória desse *strip-tease*, ligada à não tão longínqua prática de cobrir com tarjas e sacos pretos as capas de livros pornográficos, assim como os mamilos de mulheres nas redes sociais. O jogo – entre a cor vibrante e a letra oculta, o proibido e o explícito – é constitutivo do erótico (brasileiro?), que tem na censura uma cicatriz dolorosa, mas também motivadora. Bote na conta do patriarcado, do colonialismo, da escravidão, da violência estatal, e faça o exercício de ver o copo meio cheio, a alegria é a prova dos nove. (Na capa da edição portuguesa, por contraste, se insinua outro erotismo, talvez mais pra gringo ver: metade de um mamão papaia aberto, dado, suculento.)

Prefácio

O erotismo não tem bibliografia básica, ainda bem, nem texto fundador, nem é conceito ou noção definível, já que se define justamente pela variedade e pelo transbordamento. Em “Da lira abdominal”, a organizadora da antologia apresenta seu trabalho de seleção extraindo dos próprios poemas selecionados contornos possíveis do erotismo literário. Tratando-se de pesquisadora há tantos anos dedicada ao tema e ao *corpus*, o texto acaba se tornando, mais do que um prefácio, bibliografia básica para quem

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. E-mail: marcosvisnadi@gmail.com.

quiser se enfiar nessas matérias, e é um bonito fruto do entrecruzamento entre os olhares da pesquisa acadêmica, da edição textual e da leitura apaixonada. Mais uma acepção para a cor de tijolo da capa: esse livro é pedra angular.

Miolo

O imaginário é um edifício vaporoso. São quatro séculos de texto em linearidade cronológica produzidos nisso que a gente se habituou a chamar de Brasil. Aqui outra vez um jogo – entre a lógica dos anos e a mucosa quase amorfa dos poemas, organizados também cronologicamente em nomes de poetas que não se repetem mais que duas ou três vezes, como se não tivéssemos, de cada autoria, mais que o vislumbre de meio mamilo, ao mesmo tempo que todxs em fila nos oferecem a visão panorâmica de um grande cabaré. O excesso enciclopédico, quinhentas páginas, quatro de sumário, mais referências e notas biográficas, ilustração, introdução e orelha, tudo a que um livro tem direito, tudo transbordando um recorte diminuto, inclusive simples: o sexo.

Não tem nada de simples no que se mostra. O ritmo descontínuo dos versos e das cores das páginas dá espaço a buracos na leitura, com interrupções que adiam o gozo melhorando-o, porque gozo também é falta, quebra de expectativa, desejo surpreendido. A passagem abrupta do tom grave ao frívolo ou do escrachado ao alusivo, por exemplo, pode dar à imaginação mais o que fazer, e seria bom que nos lembrassem de perguntar (e de querer): o que ficou de fora? Por onde continuar, a partir daqui?

Como convite ao ausente, o livro faz pensar em textos perdidos (à moda dos poemas de “Anônimos” metidos safadamente entre os nomes e sobrenomes antologizados), obliterados (como o soneto censurado

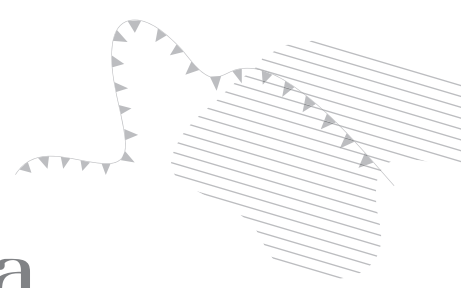
da capa) ou barrados no baile. Para este último caso, quais seriam as descobertas de uma leitura comparada com a *Pretumel de chama e gozo: antologia da poesia negro-brasileira erótica* (São Paulo: Ciclo Contínuo, 2015) ou com a *Antologia trans* (São Paulo: Invisíveis Produções, 2017), por exemplo? Com um corpo majoritariamente branco, hétero, cisgênero e masculino, a *Antologia da poesia erótica brasileira* também oferece, no contrapelo de sua descontinuidade, um retrato do cânone brasileiro tal como ele se formou, mas de calças arriadas. É um retrato, por assim dizer, dos fundilhos do Brasil.

Ilustração

Num volume tão robusto, é divertido que possam surgir tantas cavernas, e os desenhos de Arthur Luiz Piza não me deixam mentir sozinho: suas figuras humanas são simultaneamente encorpadas, gordas, maciças – e leves, airadas, vazadas. Entre corpos mutilados, bichos e objetos, as pessoas estão num prazer que é, no limite, monstruoso. E o monstro é uma delícia.

Quarta capa

Eis um livro que não se fecha.



silva, mário augusto medeiros da. a descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no brasil (1960-2000) rio de janeiro, aeroplano, 2013

Maurício Silva*

Cada vez mais estuda-se, na academia e fora dela, a produção literária brasileira que tem ficado à margem da historiografia literária canônica, como a literatura afro-brasileira e a literatura periférica, atualmente uma das “vertentes” mais criativas e promissoras de nossa produção. O livro de Mário Augusto Medeiros da Silva – *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)* –, escrito originalmente como uma tese de doutorado pela Unicamp, vem corroborar essa afirmação e preencher, com competência e acuidade, essa lacuna da historiografia e da crítica literárias brasileiras contemporâneas.

Assim, o autor começa discutindo a própria *ideia* de literatura negra e literatura marginal, termos que, já de início, apresentam certa dificuldade de conceituação.



* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo; professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação na Universidade Nove de Julho. E-mail: maurisil@gmail.com.

De qualquer maneira, ele não busca, com esse livro, abordar o negro como personagem literária, mas o autor/narrador autorreferenciado negro e periférico, bem como sua visão social do mundo (na acepção de Lucien Goldmann). Trata-se de uma visão necessária, segundo Mário Augusto Silva, diante da tendência em se estudar a literatura negra brasileira preferencialmente sob o viés da sociologia e da história (o negro escravizado, por exemplo); ou em se estudá-lo com ênfase nos estereótipos de que é vítima (o negro como sujeito lascivo, maligno etc.).

Procurando resgatar a tradição de estudos da literatura negra brasileira no século XX, o autor remonta às abordagens de Roger Bastide, entre as décadas de 1940 e 1950 (recolhidas em *Estudos afro-brasileiros*, 1973), que inaugura um modelo de reflexão sobre o negro em nossa literatura (a questão do estereótipo sobre negros na produção literária, por exemplo), caminho que será, posteriormente, trilhado por Raymond Sayers (*O negro na literatura brasileira*, 1958), Gregory Rabassa (*O negro na ficção brasileira: meio século de história literária*, 1965) e Florestan Fernandes (prefácio do livro de Oswaldo de Camargo, de 1961, posteriormente publicado em *O negro no mundo dos brancos*). Mais tarde, outros autores dariam continuidade a essa tradição, como Teófilo de Queiroz Júnior (*Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, 1971) e Clóvis Moura (*O preconceito de cor na literatura de cordel*, 1976). De maior fôlego, já na década seguinte, é o livro de David Brookshaw (*Raça & cor na literatura brasileira*, 1983).

Essa tendência analítica, pautada na busca de estereótipos do negro (personagem e escritor) na literatura brasileira, será seguida por outros pesquisadores, que partem de uma conceituação mais sofisticada da literatura negra, motivada pelo ativismo negro e preocupada com a reavaliação dessa literatura – é o caso, por exemplo, de Zilá Bernd (*Negritude e literatura na América Latina*, 1987 e

Introdução à literatura negra, 1988), que trabalha com a ideia de um eu-enunciador como elemento definidor do escritor negro. Outros autores (Miriam Ferrara, Miriam Garcia Guedes) e coletivos (Quilombhoje, Negrícia) vêm adensar essa reflexão, indo além da questão da autorreferencialidade. Além disso, outros espaços são abertos para essa discussão, como a revista *Estudos Afro-Asiáticos* (No. 2, Nos. 8-9), da Universidade Cândido Mendes; a publicação coletiva *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira* (nascida do III Congresso de Cultura Negra das Américas, 1982), pelo Quilombhoje, em que começa a se articular um projeto estético e ideológico para a literatura negra; ou a publicação de *Criação crioula, nu elefante branco* (originária do I Encontro Nacional de Poetas e Ficcionalistas Negros, 1985).

Desse modo, qualquer que seja a perspectiva adotada por esses críticos, o que parece se destacar mesmo é a condição marginal dos escritores/narradores negros: “tanto imprensa, como literatura e teatro de negros brasileiros, desde seu surgimento e durante o século XX, devem ser observados, a meu ver, como *produções de caráter marginal*. Marginalidade compreendida como participação desigual e subalternizada no sistema social e literário, em sua forma *produtiva* (no que tange aos recursos), *distributiva* (enquanto acesso a um público) e de *consumo* (referente à recepção) dessas manifestações em seus respectivos sistemas culturais de atuação” (p. 79).

Tratando da literatura dos anos 1970 (Geração Mimeógrafo), o autor lembra que ela desconheceu absolutamente a poesia negra, embora essa poesia – juntamente com outros gêneros – tenha existido desde o começo do século XX (o autor apresenta uma extensa tabela com publicações da literatura negra nesse século), o que assinala, mesmo no projeto modernista, uma omissão da produção literária negra. Trata-se, assim, de uma marginalidade que, ao contrário daquela dos anos 1970, tem suas próprias características: “a

marginalidade literária da produção negra *não* é uma opção estilística formal, ato contracultural, estilo de vida ou expressão de vanguarda nesse momento. É a indissociabilidade de uma produção literária à situação de seu grupo cultural, a internalização dos fatores externos à obra” (p. 130). Contrariamente a esta tendência, os anos 1980-1990, afirma o autor, apresenta conjuntura mais favorável à visibilidade da literatura negra, seja por meio de edições específicas (como os *Cadernos Negros*), seja por meio de eventos específicos (como a *Mostra Internacional de São Paulo: Perfil da Literatura Negra*, 1985). Para o autor, a questão da marginalidade literária, sobretudo, dos anos 1990 passa pela questão sócio-histórica e espacial, além de ser marcada pela “indissociabilidade entre o vivido e o narrado” (p. 153). Assim, dos anos 70 para os 90, assiste-se à passagem do *tráfico de emoções* (Ronaldo Santos) para o *tráfico de informações* (Ferrez).

A literatura, nesse sentido, vincula-se ao processo de reivindicação sociopolítica dos movimentos negros, como foi o caso do Teatro Experimental do Negro (TEN), embora a historiografia literária brasileira parece não ter incorporado plenamente essa produção, o que, nas palavras do autor, constitui-se numa verdadeira *lacuna crítica*. Diante desse fato, o autor busca estudar alguns escritores – como Carolina Maria de Jesus, Paulo Lins e Ferrez; alguns periódicos – como o jornal *Versus* e os *Cadernos Negros*; e algumas personalidades – como Franz Fanon e sua influência no Brasil –, significativos desse universo.

Trata-se de uma leitura necessária – e, mais do que isso, prazerosa – acerca da atual produção literária brasileira fora dos limites estreitos da historiografia canônica.

Essa terra,
Ela existe?

Não

Existe



2011
MAY
23
THURSDAY

Título	<i>Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira</i>
Ano	2018
Formato	21 x 21 cm
Fontes	Corbel (Jeremy Tankard) e opiniões (Cláudio Lima)
Número de páginas	328