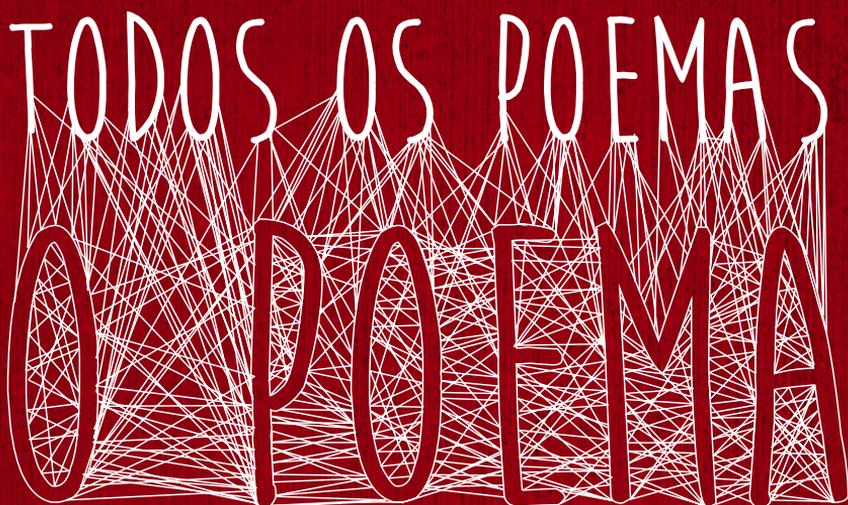


Alexandre Curtiss
Raimundo Carvalho
Wilberth Salgueiro

Organizadores

TODOS OS POEMAS
O POEMA



Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari, 514 - Campus de Goiabeiras
CEP 29075-910 - Vitória - Espírito Santo - Brasil
Tel.: +55 (27) 4009-7852 - E-mail: edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor | Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitora | Ethel Leonor Noia Maciel

Superintendente de Cultura e Comunicação | Ruth de Cássia dos Reis

Secretário de Cultura | Rogério Borges de Oliveira

Coordenador da Edufes | Washington Romão dos Santos

Conselho Editorial | Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Giovanni de Oliveira Garcia, Glicia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira, Julio César Bentivoglio, Luis Fernando Tavares de Menezes, Maria Helena Costa Amorim, Rogério Borges de Oliveira, Ruth de Cássia dos Reis, Sandra Soares Della Fonte.

Secretário do Conselho Editorial | Douglas Salomão

Comitê Científico de Letras | Antônio Pires, Evando Nascimento, Flávio Carneiro, Goiandira Camargo, Jaime Ginzburg, Luiz Carlos Simon, Marcelo Paiva de Souza, Márcio Seligmann-Silva, Marcus Vinícius de Freitas, Marília Rothier Cardoso, Paulo Roberto Sodré, Rosani Umbach

Revisão de Texto | Fernanda Scopel Falcão

Diagramação | Oficina das Letras

Capa | Fernanda Pereira

Revisão Final | Os organizadores

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

T639 Todos os poemas o poema / Alexandre Curtiss, Raimundo
Carvalho, Wilberth Salgueiro, organizadores. - Vitória :
EDUFES, 2014.
196 p. ; 21 cm

ISBN: 978-85-7772-240-2

1. Poesia - História e crítica. I. Curtiss, Alexandre. II. Carvalho,
Raimundo. III. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-.

Alexandre Curtiss
Raimundo Carvalho
Wilberth Salgueiro

Organizadores

TODOS OS POEMAS
O POEMA



EDUFES

Vitória, 2014

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

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
POESIA E VIDA	
José Américo Miranda	13
UM RAMO DE OURO PARA VIRGÍLIO	
Raimundo Carvalho	33
A LEONOR, O LOBEIRA, O LEOM	
Lino Machado	43
“PROENÇAES SOEN MUI BEM TROBAR” OU UM DOM DINIS IRONICAMENTE SEM FLOREIOS	
Paulo Roberto Sodré	59
FLOR AMOROSA DE TRÊS RAÇAS TRISTES: A MÚSICA BRASILEIRA SEGUNDO OLAVO BILAC E A PERSISTÊNCIA DE UM MITO DE ORIGEM	
Mónica Vermes	75
UM POEMA NARRATIVO DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS	
Francine Fernandes Weiss Ricieri	87
A “FÁBULA DE ANFION” E O SILENCIAR DA ESCRITA	
Ricardo Ramos Costa	101
HISTÓRIA ABREVIADA: SOBRE UM POEMA DE FRANCISCO ALVIM	
Fernando Fiorese	113
A GRAÇA NA DESDITA: POESIA, HUMOR E HISTÓRIA A PARTIR DE “NOVA CANÇÃO DO EXÍLIO” (1978) DE LUIS FERNANDO VERISSIMO	
Wilberth Salgueiro	129

ANGÚSTIA, MELANCOLIA E SOLIDÃO EM DOIS POEMAS ERÓTICOS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE Maria Amélia Dalvi	151
A PALAVRA DANÇA: A ESCRITURA POÉTICA DE MARCELINO FREIRE Maria Fernanda Garbero de Aragão	167
<i>QUE RESTE-T-IL DU SUJET?</i> PERFORMANCES SUBJETIVAS NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA Fabíola Padilha	179

APRESENTAÇÃO

Este volume traz a público doze trabalhos que têm como astro o Poema – e, por extensão, a Poesia. Assim grafando as palavras, com letra maiúscula, já se confirma o ímpeto de todos os textos: de um jeito ou de outro, exhibir a dimensão vital da criação poética.

E é exatamente em torno desse tema que “Poesia e vida”, de **José Américo Miranda**, vai gravitar, perguntando-se: o que deve à poesia a vida? A lembrança forte de textos de Goethe, Bandeira, Pessoa, Pound, Drummond, Maiakóvski, Vieira, Eliot, entre outros, vai nos levando à consciência dessa mútua dívida: o poeta, em seu pleno ofício, “contribui para a ampliação do horizonte mental e da sensibilidade de todos”. O que, se vê, não é pouco.

Ampliação que o leitor continuará experimentando à medida que percorre o volume. Em “Um ramo de ouro para Virgílio”, **Raimundo Carvalho** oferece a tradução de trechos do Canto VI da Eneida, procurando realçar aspectos sonoros e imagéticos do original: “como por acaso duas pombas / Varam o céu voando diante do varão / E em verde solo saltam”. A sensibilidade contemporânea se amplia, sem dúvida, quando em contato com clássicos como esse, do século I a.C.

Lino Machado vai se dedicar – em “A Leonor, o Lobeira, o Leom” – ao estudo cerrado de uma cantiga do Trovadorismo galego-português, de Johan Lobeira. Para a análise, além de evidenciar alguns recursos da cantiga (como o equívoco e o dobre), o articulista vai resgatar o conceito saussureano de paragrama. Chama a atenção, ao fim do artigo, a presença, como um “paragrama *pop*”, da canção “Eleanor Rigby”, de Lennon e McCartney.

O Trovadorismo continua em cena com “Proençães soen mui bem trovar’ ou Um Dom Dinis ironicamente sem floreios”, em que **Paulo Roberto Sodré**, amparado em estudos de Segismundo Spina e Graça Videira Lopes, examina peculiaridades da cantiga metapoética do rei português (1261-1325), indicando como Dom Dinis “brinca com os clichês e as tensões de todos os poetas e garante, por isso, o lugar de sua cantiga entre os grandes e todos os poemas”.

Do século XIII vamos ao XIX: o assunto, agora, é o soneto “Música brasileira” (1888), de Olavo Bilac, de cuja análise **Mó-**

nica Vermes se servirá para pensar como veio se consolidando certa explicação para a formação da “raça brasileira” em manuais de história da música brasileira produzidos ao longo do século XX. O verso final de Bilac, no título em pauta – “Flor amorosa de três raças tristes: a música brasileira segundo Olavo Bilac e a persistência de um mito de origem” –, contribuiu bastante para tal explicação, aqui desentranhada.

Também do século XIX é o poema “A Catedral”, investigado por **Francine Ricieri** em “Um poema narrativo de Alphonsus de Guimaraens”. O poema constitui a quarta de seis partes do livro *Kiriale* (1902), escrito entre 1891 e 1895. Para a leitura da obra do poeta simbolista, em que, num clima fantasmático, uma dama promete a Deus construir uma catedral, a autora vai privilegiar reflexões de Mircea Eliade, para avaliar em que medida o poema assume “estatutos de exemplaridade e comprometimento com o modelar, o trans-humano, o arquetípico”.

Ricardo Ramos Costa, em “A Fábula de Anfion” e o silenciar da escrita”, vai se debruçar sobre o poema de João Cabral de Melo Neto, presente em *Psicologia da composição*, de 1947. O poeta recifense, como nos mostra o artigo, reelabora o mito do filho de Zeus, que, tocando sua lira, fez com que as pedras erguessem uma muralha em torno de Tebas. Cabral, diversamente de Valéry, dará novo sentido ao mito. Para a ideia de poesia como fundação de mundo, o artigo vai buscar guarida em Schlegel, Novalis e Benjamin.

É de 1974 o livro *Passatempo*, onde se encontra o poema “Revolução”, que será o ponto de partida para a reflexão de **Fernando Fiorese** em “História abreviada: sobre um poema de Francisco Alvim”. O poema vai ser lido tanto em suas especificidades estilísticas e estruturais, incluindo-se aí o seu lugar no corpo do livro, bem como considerando o lugar do livro no contexto histórico brasileiro. O “caráter fragmentário, elíptico e minimalista da poesia de Alvim” vai constituir um quadro bastante revelador dos dilemas por que passava o país em período militar ditatorial.

Ainda pensando, em versos, o duro momento político e econômico dos anos 1970, o artigo “A graça na desdita: poesia, humor e história a partir de ‘Nova canção do exílio’ (1978) de Luis Fernando Verissimo”, de **Wilberth Salgueiro**, procura realizar conexões entre poesia e riso, mesmo em situações bem adversas. Para isso, é tomado um pensamento do filósofo Theodor Ador-

no: “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”.

No artigo “Angústia, melancolia e solidão em dois poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade”, **Maria Amélia Dalvi** investiga dois poemas – “Coxas bundas coxas” e “A carne é triste depois da felação” – do poeta itabirano, ambos publicados em *O amor natural* (1992). Além de dar a ver aspectos estilísticos de versos como “Já se dilui o orgasmo na lembrança / e gosma / escorre lentamente de tua vida”, o texto traz a contribuição do pensamento de Roger Chartier, sobretudo quanto às noções de representações, práticas e apropriações.

Maria Fernanda Garbero de Aragão se lança numa empreitada singular (tratando-se, aqui, de um livro que privilegia a leitura de poemas): em “A palavra dança: a escritura poética de Marcelino Freire”, vai propor uma análise do conto “Amigo do rei”, de *Rasif* (2008). Como o título do conto antecipa, o célebre poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, será o estopim para que o protagonista da história repense sua vida e decida ser poeta – em vez de tentar o sucesso como jogador de futebol. Para tanto, a análise busca na Antropologia Social de Roberto DaMatta um porto seguro onde ancorar as reflexões.

Encerra este volume o texto “*Que reste-t-il du sujet?* Performances subjetivas na poesia brasileira contemporânea”, em que **Fabiola Padilha** se dedica a percorrer uma série bastante representativa de poetas (e poemas) brasileiros do século XXI: Antonio Cicero, Carlito Azevedo, Eucanaã Ferraz, Evando Nascimento, Heitor Ferraz Mello, Mariana Ianelli, Paulo Henriques Britto e Sebastião Uchoa Leite, apontando, especialmente a partir de Giorgio Agamben e Jacques Derrida, “as aporias de um eu que, ao tentar fixar uma imagem possível de si, acaba por multiplicar seus espectros”.

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

para se deleitar com dezenas de obras poéticas e, de quebra, testemunhar que nem sempre um poema é algo tão misterioso, inalcançável e hermético como se imagina.

Os estudos aqui reunidos foram apresentados no evento “Todos os poemas o poema”, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (área de concentração em Estudos Literários), ocorrido em outubro de 2012, na Universidade Federal do Espírito Santo.

*Alexandre Curtiss
Raimundo Carvalho
Wilberth Salgueiro
(Organizadores)*

POESIA E VIDA

José Américo Miranda

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

bmaj@uol.com.br

I

Começo pela vida, fundamento, ponto de partida, fonte de toda poesia – vida do poeta, é bom que se diga e se lembre.

Quando se fala nas relações entre “poesia”, por um lado, e “vida”, por outro, mesmo quando o termo “poesia” não vem anteposto a “vida” – que é como se lê no título da obra do filósofo alemão Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (“A vivência e a poesia”, traduzido para o espanhol, livremente, por “vida e poesia”) – geralmente a perspectiva adotada tem o poeta como ponto de origem, ou seja, parte-se da vida para a poesia: investiga-se, indaga-se, como ele (o poeta), de sua vida, de sua vivência, tirou a matéria da poesia – transformando uma coisa (a vida) em outra (a poesia). Na autobiografia de Goethe, escrita, segundo ele próprio, a pedido de um amigo que insistia em saber algo sobre a gênese dos poemas, explicou o poeta, na introdução ao livro: “Procurei lembrar-me das ocasiões e das circunstâncias que os tinham feito nascer” (GOETHE, 1986, v. 1, p. 12). Entre nós essa obra tem o título de *Poesia e verdade*, com a “poesia” anteposta à “verdade” – ou seja, ao dado biográfico. Entretanto, em alemão o título completo põe a vida adiante da poesia: *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (“A partir de minha vida: poesia e verdade”; ou, como na tradução brasileira, simplesmente *Memórias: poesia e verdade*). É sempre assim, quando se fala desse assunto: o que se deseja conhecer é o segredo da alquimia verbal, que transforma o vivido em poesia. Escreveu o mesmo Goethe:

Foi assim que comecei a seguir essa direção de que nunca mais pude afastar-me: transformar em quadros, em poemas, todos os motivos de minhas alegrias, dores, preocupações, e estabelecer a ordem dentro de mim mesmo, seja a fim de retificar minhas ideias sobre os objetos exteriores, seja para fazer meu espírito voltar ao repouso no tocante a essas coisas. [...] Assim, pois, tudo que tenho publicado são apenas fragmentos de uma grande confissão [...] (GOETHE, 1986, v. 1, p. 222).

Entre nós, quero dizer no Brasil, esse foi um tema frequente. Mário da Silva Brito e, depois, Mário Fittipaldi, na década de 1960, tomaram a si, um depois do outro, a direção, na Editora das Américas, de uma coleção de livros intitulada “Poesia e Vida”: nessa coleção saíram os títulos *Poesia e vida de Cruz e Sousa*, escrito por Raimundo Magalhães Júnior (1961); *Poesia e vida de Gonçalves Dias*, escrito por Manuel Bandeira (1962); *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*, de novo por Raimundo Magalhães Júnior (1962); *Poesia e vida de Castro Alves*, por Frederico Pessoa de Barros (1962); *Poesia e vida de Fagundes Varela*, também por Frederico Pessoa de Barros (1965); *Poesia e vida de Casimiro de Abreu*, também por Raimundo Magalhães Júnior (1965). Esse último autor ainda nos daria, por outra editora, *Poesia e vida de Augusto dos Anjos* (Civilização Brasileira, 1977). Em todos esses casos, a perspectiva adotada é a mesma: o poeta, sua vida, sua poesia – nessa ordem – da causa ao efeito.

É certo que essa é apenas uma pequena amostra daquilo a que se costuma chamar “crítica biográfica”, em que se busca no autor a explicação da obra. E não podemos negar que essa relação existe e explica muita coisa – pode não explicar a perenidade do poema, mas pode, eventualmente, explicar o poema.

O poeta Fernando Pessoa, num de seus escritos em prosa, numa espécie de descrição fenomenológica do poema, estabeleceu os seguintes “princípios”: “1. Todo objeto é uma sensação nossa. 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto. 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA, 1982, p. 426).

O que se vê nessa definição de arte, ou de poesia, é isto: o milagre mais completo da comunicação, ou a comunicação mais plenamente realizável – o sonho, a possibilidade de ter em nossa mente o que está presente na vida interior de outra pessoa: partilhar com o outro a experiência de si, ou, invertendo os termos, vivenciar em si a experiência do outro. Na poesia, e na arte em geral, o que acontece é o que disse o poeta: a ideia, a coisa mental, imaterial, inapreensível pelos outros, torna-se objeto representado concretamente; e, como objeto que é (ou que passa a ser), a ideia torna-se sensível, isto é, apreensível pelos sentidos – e quem duvida de seus próprios sentidos? Na poesia, como nas outras artes, a ideia do outro é nossa, torna-se nossa. A matéria que o poeta transforma em poema não é propriamente dele – por meio do tratamento que ele lhe dá (a ela, à matéria), ela torna-se universal, comunicável.

Manuel Bandeira, num estudo sobre o poema “Mocidade e morte”, de Castro Alves, diz o seguinte, começando pelos poemas que o autor havia escrito ao longo dos anos de 1862 e 1863:

Digamos, sem panos quentes, que tudo isso era ainda muito ruim poesia. O menino [na época o poeta tinha 16/17 anos] atirava alto. ‘A poesia’, dizia, ‘é um sacerdócio – seu Deus, o belo –, seu tributário, o Poeta.’ O Poeta derramando sempre uma lágrima sobre as dores do mundo. ‘É que’, acrescentava, ‘para chorar as dores pequenas, Deus criou a afeição, para chorar a humanidade – a poesia’. Mas no dia 9 de novembro de 1864 ao toque da meia-noite, na soteia onde morava, o poeta, que sem dúvida se balançava na rede, fumando muito, sentiu doer-lhe o peito, e um pressentimento sinistro passou-lhe na alma. Pela primeira vez ia beber inspiração nas fontes da grande poesia: essa a importância do poema ‘Mocidade e morte’ na obra de Castro Alves. Uma dor individual, dessas para as quais ‘Deus criou a afeição’, mas que despertam no poeta os acentos supremos, que ele depois saberá estender às dores da humanidade, aos sofrimentos dos negros escravos (‘O navio negreiro’), ao martírio de todo um continente (‘Vozes d’África’). Não era mais o menino que brincava de poesia, era já o poeta-condor que iniciava os seus vôos nos céus da verdadeira poesia. Naquela mesma noite escreve o poema, tema pessoal, logo alargado na antítese mocidade-morte, a mocidade borbulhante de gênio, sedenta de justiça, de amor e de glória, dolorosamente frustrada pela morte (BANDEIRA, 1954, p. 78-79).

E Goethe, poeta já mencionado aqui, escreveu o seguinte em suas memórias:

[...] como eu desejava satisfazer aquela bem ponderada solicitação [que um amigo lhe fizera, de que esclarecesse as circunstâncias particulares de cada poema que escrevera] e tratava de expor com ordem os impulsos interiores, as influências externas e as etapas que eu havia vencido na teoria e na prática, vi-me empurrado para fora do estreito círculo de minha vida privada e mergulhado no vasto mundo (GOETHE, 1986, v. 1, p. 12).

O vasto mundo, a que o poeta se refere, nos compromete a nós, leitores de poesia – os poetas hão de nos alcançar, se quiserem ser verdadeiramente poetas. Dizia Fernando Pessoa:

O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada (PESSOA, 1982, p. 225).

É preciso que os poetas rompam os limites de seus mundos individuais e se façam humanos – ou, em outras palavras, que tornem dos outros as experiências suas, que deem o salto do particular de suas miudezas, de suas dores individuais, ao universal, que é a grandeza de todos. Não há poetas acima da humanidade: só há poetas dentro da humanidade.

II

Mas a humanidade é heteróclita, nem todos gostam de poesia. Como alcançam as pessoas comuns a universalidade da dignidade humana, se não costumam ler poesia? Aprendi um pouco sobre isso: a vida me ensinou um pouco, a morte outro tanto – a poesia, muito.

Nesse ponto alcançamos o outro lado do espelho: o lado de quem lê, de quem recebe a experiência alheia tornada poesia. A partir de agora, os termos trocarão de lugar. Se há os “poetas profissionais”, os homens que se dedicam ao ofício da poesia, ao ofício de fazê-la – poder-se-ia dizer “produzi-la”, mas é preferível “o ofício de fazê-la”, para escapar ao vocabulário de nosso mundo mecanizado –; se há os “poetas profissionais”, os homens que se dedicam ao ofício da poesia (ao ofício de fazê-la), também existimos nós, professores, “leitores profissionais de poesia”. E há o crítico, há os aficcionados, há o leitor comum, o leitor em geral – pura e simplesmente. Daí a inversão dos termos: a “poesia” antes da “vida” – apenas porque o que sondamos aqui é o entendimento de como a poesia dos outros nos alivia, nos consola, nos resolve, nos dá uma compreensão do que acontece a todos e a nós mesmos.

Como afirmou Goethe, “os autores e o público estão separados por um imenso abismo, do qual, felizmente, não se faz nenhuma ideia de parte a parte” (GOETHE, 1986, v. 2, p. 447). Ainda jovem (aos 25 anos), após redigir e dar a público o Werther, percebendo que havia resolvido para si mesmo um problema relativo à existência e à possibilidade do suicídio, que o atormentava há anos, apesar da vida alegre e bem sucedida que levava, ele constatou isto:

[...] assim como eu me sentia aliviado e esclarecido, porque transformara a realidade em poesia, meus amigos caíram no erro de pensar que se devia transformar a poesia em realidade, imitar o romance e, sendo necessário, dar um tiro nos miolos. O que se passou inicialmente num pequeno círculo aconteceu depois entre o grande público, e esse livrinho que me prestara tão grande serviço foi atacado como extremamente pernicioso (GOETHE, 1986, v. 2, p. 444).

Se é assim, se há um abismo imenso e desconhecido entre autores e leitores, preparemo-nos para o salto. E fiquemos atentos – espero haver feito corretamente esse cálculo – para que o salto não seja maior do que as pernas.

Se há distinção de leitores, se há tipos, classes de leitores, há de haver distinção de efeitos, devem existir tipos e categorias de leitura: há de haver hierarquia (desconsidere-se o que pode haver de sugestão preconceituosa nessa palavra).

Se há um leitor privilegiado de poesia, esse leitor é o próprio poeta. Não me refiro ao poeta que lê o poema que acaba de escrever; tomo aqui o poeta como leitor de outros poetas, seus pares de ofício. Ezra Pound, no ABC da literatura, pensa numa hierarquia entre os próprios poetas; ele os separa e distingue de diversas maneiras, com objetivos diversos, segundo critérios variados. Tomarei em consideração apenas uma distinção feita por ele, pertinente ao tema aqui tratado: ele põe os poetas experientes, que já compuseram obras importantes, de um lado; e, de outro, os jovens, aqueles que pretendem aprender alguma coisa do ofício, mas que ainda não produziram nada que se possa considerar relevante. E diz ele:

Se vocês quisessem saber alguma coisa sobre automóveis, iriam procurar alguém que tivesse construído e guiado um carro, ou alguém que apenas ouviu falar de automóveis? E, entre dois homens que construíram automóveis, vocês procurariam o que fez um bom carro ou o que fez um calhambeque? (POUND, 1970, p. 34)

Convenhamos: não é esse um conselho que se deva desprezar de todo, embora não lhe devamos dar uma prioridade e uma exclusividade que ele não merece. Críticos que não são poetas, professores que não são poetas, leitores inteligentes que não são

poetas, pessoas do povo que nem mesmo leem poesia – toda essa gente nos pode ensinar coisas interessantes sobre poesia.

Tomando essa escala, que vai do mais alto (sem que a altura implique excelência humana ou sobreposição no grau de humanidade) ao mais humilde dos seres humanos, que sequer sabe ler, começarei pelos mais elevados – não sem antes registrar uma advertência, que tomo ao “Sermão do Dia de Cinza”, do padre Antônio de Sá:

[...] lembra-te homem, porque és pó; assim diz [a Igreja] aos Monarcas mais soberanos, assim diz aos vassallos mais humildes; nenhuma distinção faz de homens a homens, tão homem, e tão pó, chama aos que reinam como aos que servem, porque nisto que toca ao ser, não há diferença nem ainda do cetro ao cajado; tudo é cinza com mais ou menos precioso disfarce; um Rei é cinza coberta de púrpura, um pastor é cinza coberta de saial...
[...]

[...] a terra que está no cume dos montes não é melhor na substância do que a outra que está na profundidade dos vales; por mais que vos sublimasse a sorte, quando muito sois terra sobre monte; não vos engane a humildade em que vedes a outros, e a grandeza em que vos vedes a vós, porque nem os outros por humildes têm mais de terra, nem vós por grandes tendes de terra menos (SÁ, 2012, pp. 49, 50).¹

Fique, pois, esta advertência: os altos e baixos a que vou me referir não implicam maior ou menor valor humano. Não vale mais o poeta do que o homem que não lê poesia. Utilizarei a imagem da montanha apenas como imagem, não como signo ou representação de valor.

III

Preparemo-nos, então, para a descida da montanha. Do alto, tomarei dois exemplos: um de recepção não propriamente de poesia, embora o receptor fosse poeta – e dos grandes – mas de recepção de pintura (outra arte, é verdade); o outro (poeta também dos grandes) de recepção de poesia mesmo – e de seus efeitos sobre ele. O primeiro é Goethe, já tão citado aqui. Quando jovem, em 1770, após mudar-se para Estrasburgo, para continuar seus

¹ Parte da atualização ortográfica da passagem citada é de responsabilidade nossa.

estudos de Direito, assistiu ele a um acontecimento histórico, que deixou agitada toda aquela cidade. O sucesso foi a passagem de Maria Antonieta, Arquiduquesa da Áustria, Rainha de França, a caminho de Paris, para encontrar-se com o marido, ainda delfim, futuro Luís XVI. O poeta se sentiu atraído sobretudo pelo “pavilhão erigido numa ilha do Reno [a cidade situa-se na margem do rio], entre as duas pontes, para a recepção da rainha e sua entrega aos emissários do esposo” (GOETHE, 1986 v. 1, p. 283). Nesse pavilhão ele viu pela primeira vez “uma dessas tapeçarias tecidas de acordo com os cartões de Rafael”. Mas não era só isso que havia lá: ele detestou o salão principal, não propriamente pelas tapeçarias que o revestiam, feitas a partir de quadros de pintores franceses contemporâneos, mas pelo tema delas.

Os quadros representavam a história de Jasão, de Medeia e de Creúsa e, por conseguinte, o exemplo do mais infeliz dos casamentos. À esquerda do trono via-se a noiva lutando com uma morte cruelíssima, rodeada de amigos em prantos; à direita, o pai era tomado de horror à vista dos filhos degolados a seus pés, enquanto a fúria atravessava os ares num carro puxado por dragões. E, para acrescentar o absurdo ao horrível e ao abominável, à direita, por trás do veludo escarlate do trono bordado a ouro, distinguia-se a cauda enroscada do touro mágico, enquanto o animal a vomitar chamas e Jasão, que lhe dava combate, eram completamente tapados pela opulenta cortina.

[...] Já era uma falta de gosto e de inteligência ter colocado o Cristo e os Apóstolos nas salas laterais de um edifício nupcial, e sem dúvida o conservador das tapeçarias reais se havia pautado pelas dimensões das peças. No entanto, eu o desculpava de bom grado porque lucrara bastante com isso; mas um contra-senso como o do salão principal pôs-me fora de mim, e foi com ardor e veemência que invoquei o testemunho de meus camaradas, verberando esse crime contra o gosto e o sentimento.

– Como! – exclamei, sem me preocupar com a assistência.

– É lícito colocar tão levemente sob os olhos de uma jovem rainha, desde o primeiro passo que dá no seu reino, uma das mais horríveis núpcias que tenham sido talvez celebradas? Não haverá então entre os arquitetos, os decoradores e os tapeceiros franceses ninguém capaz de compreender que os quadros representam alguma coisa, que os quadros agem sobre o espírito e o coração, que eles produzem impressões e despertam pressenti-

mentos? É como se tivessem enviado para a fronteira, ao encontro dessa princesa tão bela e tão cheia de vida, o mais pavoroso fantasma! (GOETHE, 1986, v. 1, p. 283-284)

Aí temos o poeta diante de algumas representações: aí temos o que se passa com ele. Pouco adiante ele justifica sua premonição com as mortes ocorridas em Paris, por ocasião da chegada da futura rainha à cidade. Mas para nós (e, quando ele escreveu suas memórias, o destino de Maria Antonieta já se havia cumprido) o pressentimento ultrapassa aquela época da vida do poeta. Provavelmente, ao tempo em que as memórias foram escritas, os acontecimentos malfadados ainda eram relativamente recentes, e a prudência aconselhava discrição.

O segundo exemplo é o de Maiakóvski. Seu encontro foi com a poesia, não com a pintura ou a tapeçaria. Eis como ele o relata em sua autobiografia – “Eu mesmo” (o microcapítulo traz o título de “Material clandestino”):

Minha irmã chegou de Moscou. Entusiasmada. Deu-me em segredo uns papéis compridos. Isto me agradava: era muito arriscado. Lembro-me ainda. O primeiro.

Volte a si, companheiro, volte a si, meu irmão.

Largue já o fuzil sobre a terra.

E um outro, com o final:

...ou então um caminho diverso:

P’ra Alemanha, com o filho, a mulher e a mãe...

(sobre o Czar)

Era a revolução. E era em verso. Verso e revolução como que se uniram na minha mente.

(MAIAKÓVSKI, 1971, p. 87)

Que efeito, o do texto sobre o poeta! Que vida, a do poeta!
Que revolução, a daquele povo! Que poesia, a da revolução!

Mais próximo de nós, e em tom menor, temos o depoimento de José Paulo Paes:

[eu tentava entender] Primeiro Manuel Bandeira, em seguida Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, cujos livros eu comprara nos sebos de São Paulo e trouxera para Curitiba num caixote. Esse caixote, juntamente com uma mala de poucas roupas, era todo o meu pecúlio de estudante pobre alojado em quar-

tos de pensão, que tinha de dividir com mais um ou dois colegas. Custei a descobrir aonde queriam chegar os nossos poetas modernistas com aqueles seus versos livres, sem rima nem métrica, onde se misturavam ideias e palavras amiúde destituídas de ligação lógica entre si, e que, em vez de falar a linguagem “elevada” da poesia romântica e parnasiana a que eu estava acostumado, falavam a linguagem rasteira de todos os dias. Eu lia e relia sem compreender bem o seu propósito. Certa noite de insônia, quando pela milésima vez me entregava a esse frustrante exercício de decifração, tive um estalo de Vieira. Num prodigioso átimo de compreensão, finalmente percebi aonde queriam chegar Bandeira, Drummond e Murilo. Voltei aos seus poemas e, verso por verso, fui-me dando conta de que um novo mundo, cheio de surpresas e revelações, se desdobrava progressivamente aos meus olhos. Com aqueles fundadores da nossa modernidade poética, aprendi que a poesia é ver as coisas do mundo como se fosse pela primeira vez e exprimir essa novidade de visão da maneira mais concisa e intensa possível, numa linguagem onde só haja lugar para o essencial, não para o acessório. Daí a eliminação de tudo quanto cheire a enfeite ou ornato, inclusive rima e métrica, se necessário for. Nunca mais esqueci essa lição fundamental; disso dá testemunho a dicção econômica das dezessete coletâneas de poemas que até hoje publiquei (PAES, 1996, p. 34).

IV

Descendo a montanha, em direção ao vale, numa região inóspita, pedregosa como uma Arcádia grega, deparamo-nos com os privilegiados leitores de poesia: uma “penca de gente sabida” – os críticos. Vou-me deter em dois apenas: um português dedicado às nossas brasileiras coisas e um brasileiro mesmo.

O português é Manuel Rodrigues Lapa, que tanto fez por nós, com seus estudos e edições dos nossos inconfidentes. Os textos de que dispomos hoje de Tomás Antônio Gonzaga e de Alvarenga Peixoto são ainda os estabelecidos por ele. E os de Cláudio Manuel da Costa, resultado do constante trabalho da profa. Melânia Silva de Aguiar, são um fruto indireto do trabalho dele, pois ela não só foi sua aluna, mas continuadora do trabalho dele.

Como sabemos, ao preparar a edição crítica das obras de Gonzaga, Rodrigues Lapa dispôs os poemas no que ele supôs ser sua ordem cronológica de composição, renumerando-os em

algarismos arábicos (desfazendo a numeração em romanos das primeiras edições do poeta) e desfazendo, assim, a estrutura das partes de Marília de Dirceu, pois em cada parte das Liras a numeração recomeçava do número um. Se, por um lado, essa prática contrariava a norma filológica – tal era o prestígio do crítico que desconheço qualquer restrição a seu método. Além disso, no tempo em que ele trabalhou, durava a onda crítica que buscava a explicação da obra na biografia dos autores.

A primeira edição crítica das Obras completas, de Gonzaga, preparada por ele, saiu no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, em 1942, pela Companhia Editora Nacional. Nessa edição, o primeiro poema é o soneto cujo primeiro verso é “Sombras ilustres dos varões famosos”, e o segundo, o soneto cujo primeiro verso é “Num fértil campo do soberbo Douro”. Esses dois sonetos tiveram sorte distinta na edição posterior das Poesias; Cartas chilenas, publicada em 1957 pelo Instituto Nacional do Livro. O fato é que os versos do soneto n. 2 da primeira edição devem ter impressionado o crítico, que os mudou de lugar, dando-lhes prioridade – pois mais verossimilmente convinham a um poeta apaixonado, separado brutalmente, às vésperas do casamento, de sua jovem e encantadora noiva (a Marília dos poemas), acusado de crime de lesa-majestade, jogado num calabouço no Rio de Janeiro, condenado ao degredo na África.

Veja-se o soneto, escrito em Portugal, quando o poeta ainda era jovem, estudante em Coimbra:

Num fértil campo do soberbo Douro,
dormindo sobre a relva, descansava,
quando vi que a Fortuna me mostrava,
com alegre semblante, o seu tesouro.
De uma parte, um montão de prata e ouro
com pedras de valor o chão curvava;
aqui um cetro, ali um trono estava,
pendiam coroas mil de grama e louro.
– Acabou-se – diz-me então – a desventura:
de quantos bens te exponho qual te agrada,
pois benigna os concedo, vai, procura.
Escolhi, acordei, e não vi nada:
comigo assentei logo que a ventura
nunca a chega a passar de ser sonhada.
(GONZAGA, 1957, p. 3)

Nessa segunda edição, o soneto que na primeira ocupava o primeiro lugar foi deslocado para o “Apêndice de poesias de atribuição duvidosa” – muito embora, no rodapé da página em que o poema aparecera na primeira edição, Rodrigues Lapa já afirmasse que o poema “tem sido também atribuído a Cláudio Manuel da Costa” (LAPA apud GONZAGA, 1942, p. 188). É fácil imaginar a “reconstituição” biográfica, quando se conhece o destino que tiveram os amores do poeta por sua (nossa) Marília: seu primeiro poema anunciava seu fim; falava pela boca do poeta a voz do destino. Entendo que Rodrigues Lapa compôs, ele próprio, uma obra de arte, que é sua edição de Gonzaga. Com a posição desse soneto na obra, ele deu a ela aquela “unidade mais alta, que por isso mesmo é mais imperiosamente exigida” (GOETHE, 1986, v. 2, p. 433) das obras de arte. Esse é um daqueles mistérios da criação poética que costumam morrer com seus autores – de que nós, seus leitores, jamais conheceremos objetivamente os motivos. Podemos apenas imaginá-los e justificá-los pela regra da composição literária a que, desde Aristóteles, conhecemos pelo nome de verossimilhança.

Quanto ao crítico brasileiro, ele é Cavalcanti Proença. No livrinho dele intitulado *Ritmo e poesia*, há uma análise do ritmo do poema “Memória”, de Carlos Drummond de Andrade, em que, analisando apenas o ritmo, o crítico encontrou aquilo que poderíamos chamar de “o movimento psicológico” que o poema realiza. Ele próprio, muito modestamente, se declara descrente de suas conclusões e métodos. Palavras dele: “Bem que ficou agradável a interpretação, mas não a assinaríamos. Esse tipo de análise sem fundamento não nos convence” (PROENÇA, [s.d.], p. 40). Mas leiam: e acreditem!

Outro caso notável é a interpretação do enigmático poema “Áporo”, publicado por Carlos Drummond de Andrade em *A rosa do povo* (1945), por Décio Pignatari. A interpretação do crítico e poeta é um prodígio; em apenas seis páginas, ela nos abre o enigma ao entendimento (PIGNATARI, 1971, p. 131-137).

V

Descendo mais um pouco a montanha, à sombra de uma faia, encontramos o nosso lugar: o lugar dos professores de literatura. Aqui é a nossa Arcádia. Aqui eu tenho um encontro marcado comigo mesmo.

Quisera eu que esta fosse uma hora dedicada a Carlos Drummond de Andrade. Mas os assuntos me atropelam, vindos de to-

dos os lados. Apesar disso, eu resisto. Abro um pequeno espaço para a minha memória pessoal.

Para começar, eu invocaria Alceu Amoroso Lima, que nos explica, a nós mineiros, com as seguintes palavras:

O homem moderno vê em tudo “a superioridade do presente sobre o passado”. Ora, o mineiro é o homem do passado. O passado não larga o mineiro, em toda a sua vida. É a sua força. É a sua estabilidade. É a sua dignidade. Nenhum respeito maior no mineiro, do que pela sua estirpe. Não no sentido feudal ou pedante. Mas no sentido humano do respeito à espécie e à linha própria de que provém. O mineiro não caçoa com os mortos. Muito menos com os seus mortos. Com esse admirável sentido sacral da existência, que é consequência do senso do mistério que lhe alimenta as fontes da alma – o mineiro, por mais seduzido que esteja pelas coisas ímpias da existência, sente sempre o respeito pelas coisas de sua origem e particularmente por seus antepassados. Daí esse traço típico do homem mineiro – a concepção doméstica da vida. Para o mineiro – família é família. E portanto pode fazer troça de tudo. Pode não acreditar em nada. Pode ter sido arrastado, como tantas vezes sucede, pelas sereias mais contraditórias daquilo que Minas representa para nós que a amamos por sua fidelidade às coisas de Deus (LIMA, 1983, p. 29).

Pode parecer estranho que eu, um incrédulo crônico, evoque essas palavras de um católico contumaz. Pode parecer contraditório, talvez seja mesmo uma contradição minha – mas eu não posso negar que, ao abordar estes temas, desponta no horizonte o mistério, que não pode deixar de ser, também, algo religioso. E, na condição de “incrédulo crônico”, quero também explicar o que há de religioso nisto. Escreveu Fernando Pessoa/Alberto Caeiro:

Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, Aqui estou!
[...]
Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,

Então acredito nele a toda hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.
Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.
E por isso obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?),
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.
(PESSOA, 1994, p. 207-208)

“Incrédulo crônico” – admitida a possibilidade assinalada por Alceu Amoroso Lima de que o mineiro pode, às vezes, “não acreditar em nada”; e admitida a possibilidade de que alguém possa estar com Deus a toda hora, à maneira de Alberto Caieiro – “incrédulo crônico” foi o modo que encontrei para me caracterizar a mim mesmo no tocante à crença em Deus. Nesta expressão – incrédulo crônico –, a repetição do encontro consonantal entre o “c” velar, com valor de “k”, e o “r” vibrante imita bem o rumor das asas da bruxa na escuridão da grande cidade, de mais de dois milhões de habitantes, “querendo romper a noite”, de que fala o poeta Drummond no poema “A bruxa” (ANDRADE, 1967, p. 121-122).

“A bruxa” – que renovação para o velho, poético e batido vocábulo “falena”. Aliás, “falena” é palavra que falta ao *Dicionário* de Antônio Houaiss, justamente ele, o editor das poesias de Machado de Assis, que tem um livro intitulado *Falenas*.

“A bruxa” é, de todos os poemas de Carlos Drummond de Andrade, aquele que mais e primeiro me impressionou e do qual

tenho a memória mais longínqua no registro de minhas leituras desse poeta – que é o que mais me afeta, o que mais me comove, o que mais faz vibrar a minha alma, dentre todos os poetas brasileiros. O poema é o primeiro do livro “José”. Quantos nexos a partir de seus versos: ele (o poema) é uma espécie de centro gravitacional da memória que tenho de mim. Ele abre o livro “José” (que é o meu nome primeiro), tem este verso magnífico, “estou sozinho na América” (eu me chamo Américo), e mais estes: “Estou cercado de olhos, / de mãos, afetos, procuras. / Mas se tento comunicar-me / o que há é apenas a noite / e uma espantosa solidão.”

Para mim, foi esse poema uma leitura frequente na adolescência e na juventude, quando me encontrava “sozinho em Belo Horizonte” – cidade que, na época já tinha os seus quase dois milhões de habitantes (como esse número nos assustava naqueles tempos!) – distante da minha casa de origem, quando minha família era para mim apenas uma lembrança.

Dos tempos de estudante, um salto aos tempos de professor. Lembro-me de que elaborei há alguns anos uma questão de vestibular para uma das universidades federais do país sobre o livro *Espumas flutuantes*, de Castro Alves. Não me recordo exatamente em que termos a questão foi proposta, mas a pergunta dizia respeito à relação do título da obra com os poemas – eram os poemas as espumas flutuantes; ou, dito de outro modo, a expressão “espumas flutuantes” era uma metáfora dos poemas do livro. Pelo menos, essa era a resposta dada como correta. Houve recurso contra a questão, sob a alegação de arbitrariedade de interpretação. Respondi ao recurso solicitando ao recorrente que lesse o prefácio à obra, escrito pelo próprio poeta. Eu não disse a ele o que dizia o prefácio; ele que o fosse ler – pois lá é o próprio poeta quem diz isto:

Ó espíritos errantes sobre a terra! Ó velas enfunadas sobre os mares!... Vós bem sabeis quanto sois efêmeros... – passageiros que vos absorveis no espaço escuro, ou no escuro esquecimento. E quando – comediantes do infinito – vos obumbrais nos bastidores do abismo, o que resta de vós?

– Uma esteira de espumas... – flores perdidas na vasta indiferença do oceano. – Um punhado de versos... – espumas flutuantes no dorso fero da vida!...

E o que são na verdade esses meus cantos?...

Como as espumas, que nascem do mar e do céu, da vaga e do

vento, eles são filhos da musa – este sopro do alto; do coração, este pélago da alma.

E como as espumas são, às vezes, a flora sombria da tempestade, eles por vezes rebentaram ao estalar fatídico do látigo da desgraça. E como também o aljofre dourado das espumas reflete as opalas rutilantes do arco-íris, eles por acaso refletiram o prisma fantástico da ventura ou do entusiasmo – estes signos brilhantes da aliança de Deus com a juventude!

Mas como as espumas flutuantes levam, boiando nas solidões marinhas, a lágrima saudosa do marujo... possam eles, ó meus amigos! – efêmeros filhos de minh'alma – levar uma lembrança de mim às vossas plagas! (ALVES, 1966, p. 85-86).

VI

Ao sopé da montanha encontramos a confraria dos leitores de poesia. Vou-me deter em dois casos: um, particular, envolvendo pessoa conhecida; outro, hipotético, que poderia envolver qualquer cidadão brasileiro medianamente educado.

O primeiro caso é o de Augusto de Lima Júnior. Sendo ele um leitor de poesia, havia-se deparado com estes versos de Tomás Antônio Gonzaga, justamente da Lira I da primeira parte das liras, que recebeu o número 53 na numeração de Lapa (leio apenas a estrofe final):

Depois que nos ferir a mão da Morte,
Ou seja neste monte, ou noutra serra,
Nossos corpos terão, terão a sorte
De consumir os dous a mesma terra.
Na campa, rodeada de ciprestes,
Lerão estas palavras os Pastores:
“Quem quiser ser feliz nos seus amores,
Siga os exemplos, que nos deram estes.”

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

(GONZAGA, 1957, p. 94-96)

Tocado pelos versos, pensou Augusto de Lima Júnior em dar realidade ao desejo do poeta – boa alma devia ter esse homem, que até ao desejo dos mortos desejava atender. Corria o ano de 1936, quando publicou ele a primeira edição do romance *O amor infeliz de Marília e Dirceu*, que trazia como prefácio uma carta di-

rigida a Getúlio Vargas, em que lhe pedia a realização do sonho do poeta: trazer ao Brasil os restos mortais de Gonzaga e depositá-los “na sepultura nº 11 da matriz de Antônio Dias” – ou seja, no túmulo de Marília. O presidente da República determinou a publicação do Decreto nº 756-A do Ministério da Educação, em que: 1. autorizava as providências para o transporte ao Brasil das cinzas dos Inconfidentes, cujos nomes constam da sentença de 20 de abril de 1792 da Alçada Régia do Rio de Janeiro; 2. determinava que à cidade de Ouro Preto caberia a guarda desses despojos; 3. autorizava a publicação dos Autos do processo da Inconfidência Mineira; 4. determinava que as despesas para a execução do projeto seriam pagas pelo Ministério das Relações Exteriores. Em decorrência disso, foi criado o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, em cuja capela repousam hoje os despojos dos Inconfidentes (Cf. LIMA JÚNIOR, 1964, p. 11-15).

A poesia, portanto, esteve na origem de todos esses acontecimentos. Mas a falta de sensibilidade não deixou de comparecer ao evento: um funcionário de Ministério da Educação entendeu que os restos mortais de Marília (Maria Doroteia Joaquina de Seixas) não deveriam deixar a Matriz de Antônio Dias e subir ao Panteão da Inconfidência. Só em 20 de abril de 1955, depois de muitos esforços da parte de Augusto de Lima Júnior, a resistência burocrática foi vencida e, numa cerimônia a que esteve presente o governador de Minas Clóvis Salgado, os restos mortais de Marília, guardados numa urna, foram trasladados para o Museu, onde hoje se encontram, na mesma sala que abriga os restos de Dirceu. Graças à estrela dele.

Começamos falando de poesia e vida, para terminar na morte. Vamos, também, ao leitor hipotético anunciado há pouco. E, para fazer justiça aos nossos tempos, vamos à morte em massa dos campos de concentração. Milhares de pessoas visitam esses lugares todos os anos, sabe Deus por quê! Diante do horror inominável do que aconteceu naqueles lugares, talvez pessoa alguma, de nenhuma outra nacionalidade (que não a brasileira), ao ver uma borboleta esmagada contra o asfalto pelo pneu de um automóvel, na saída de um campo, possa receber um sopro de humanidade renovada e de esperança, se se lembrar de um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “Anedota búlgara” (ANDRADE, 1967, p. 71).

VII

Chegamos, por fim, ao fundo do vale – onde reside a infinidade daqueles que não leem poesia. O seu número é tão grande que nos lembra a dúvida discutida por Vieira num de seus sermões, se no Vale de Josafá haverá lugar, no dia do Juízo, para tanta gente ressuscitada (Cf. VIEIRA. Sermão da Primeira Dominga do Advento, pregado na Capela Real, no ano de 1650. 1959, t. I, p. 39-66). O fato é que essa gente que não lê poesia, sendo tão numerosa, nos deixa na mesma dúvida: comportará o seu número o fundo do vale que estamos imaginando ao sopé da montanha que acabamos de descer? Sobre essas pessoas, as que não leem ou não gostam de poesia, também sobre elas a poesia exerce seus efeitos.

T. S. Eliot, que escreveu um ensaio sobre esse assunto, tomou em consideração o fato de que a diversidade da vida, tanto no tempo como no espaço, gera continuamente experiências novas, que demandam nomeação, para serem compreendidas e incorporadas ao patrimônio cultural da sociedade. Para ele, na poesia “existe sempre a comunicação de uma experiência nova qualquer, ou qualquer nova apreensão do que é familiar, ou ainda a expressão de algo que experimentamos mas para que nos faltam as palavras, que alarga a nossa consciência ou apura a nossa sensibilidade” (ELIOT, 1962, p. 67). Segue-se, como consequência, que,

a longo prazo, a poesia influi sobre o falar, a sensibilidade e a vida de todos os membros de uma sociedade, de uma comunidade, de um povo inteiro, leiam e apreciem eles a poesia ou não, conheçam ou não os nomes dos seus maiores poetas. [...] E é isso o que eu entendo ser a função social da poesia no sentido mais vasto: o fato de ela afetar, proporcionalmente à sua excelência e vigor, o falar e a sensibilidade de toda a nação (ELIOT, 1962, p. 75-76).

O poeta, portanto, à medida que, com sua sensibilidade e seu domínio do instrumento linguístico, nomeia as novas realidades da vida, tanto em seus aspectos materiais como espirituais, contribui para a ampliação do horizonte mental e da sensibilidade de todos.

Referências

ALVES, Castro. *Obra completa*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

BANDEIRA, Manuel. Um poema de Castro Alves. In: *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954. p. 77-85.

BARROS, Frederico Pessoa de. *Vida e obra de Castro Alves*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

BARROS, Frederico Pessoa de. *Vida e obra de Fagundes Varela*. São Paulo: Editora das Américas, 1965.

DILTHEY, Wilhelm. *Vida y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: *Ensaaios de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, 1962.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Memórias: poesia e verdade*. Brasília: UnB, 1986. 2v.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Obras completas*. Ed. crítica de Rodrigues Lapa. São Paulo: Nacional, 1942.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias. Cartas chilenas*. Ed. crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *O amor infeliz de Marília e Dirceu*. 3 ed. Belo Horizonte: São Vicente, 1964.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora das Américas, 1961.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Casimiro de Abreu*. São Paulo: Editora das Américas, 1965.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MAIAKÓVSKI, V. V. Eu mesmo. In: SCHNAIDERMAN, Bóris. Org. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 83-112.

PAES, José Paulo. *Quem, eu?* Um poeta como outro qualquer. 3 ed. São Paulo: Atual, 1996.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Simões, [s.d].

SÁ, Antônio de. Sermão do dia de cinza. In: DURAN, Maria Renata. Org. *Triunfos da eloquência: sermões reunidos e comentados (1656-1864)*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012. p. 41-64.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1959. 16t.

UM RAMO DE OURO PARA VIRGÍLIO

Raimundo Carvalho

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

raycarvalho@uol.com.br

Nesta breve intervenção no XII Congresso de Estudos Literários “Todos os poemas: o poema”, começo perguntando: o que é um poema? A pergunta não é retórica e tentarei respondê-la, e a minha resposta, ainda que possa filiar-se a essa ou àquela corrente da teoria literária, será delimitada pela minha experiência como poeta-tradutor de poesia.

É preciso reconhecer que um poema, exceto certas experimentações extremadas da vanguarda, é feito de palavras. Ela, a palavra, é o seu material básico, a sua matéria visível e é dela que o poeta extrai a sua substância mais íntima. Ao falar da palavra, eu tive de trazer à baila a figura do poeta. É que a palavra, em estado de dicionário, é uma abstração, uma afetação sem afeto. Está ali alinhada num repertório sem vida, à espera do contato vivificante da experiência humana. Alguém poderia objetar dizendo que no dicionário a palavra é já um ato, uma pura nomeação. Mas só muito abstratamente poderíamos aceitar tal colocação, pois lhe falta hálito, sopro, respiração, pulsação. Nomear pressupõe, desde sempre, interlocução, acordos.

O poeta é um técnico da linguagem, mas, diferentemente de outros técnicos da linguagem, o seu aprendizado não inclui apenas um saber técnico sobre a linguagem, pois ele aspira a revelar o mundo através da linguagem e a modificar a própria linguagem para que novos aspectos do mundo sejam revelados através dela. Como dizíamos, a palavra dicionarizada é um conceito, uma abstração, uma definição. É um signo arbitrário, uma convenção. A palavra poética, ao contrário, é um signo motivado e pertence a uma cadeia de outros signos igualmente motivados. Contrariando a equação saussuriana que define o signo linguístico como a junção arbitrária de um significante – isto é, uma imagem acústica – e um significado – imagem mental –, o poeta, no poema, insufla o signo de motivação, fazendo com que o sentido necessariamente se produza nos interstícios do tecido sonoro que o poema projeta no ar através da voz que o performa.

É, portanto, nesses interstícios que o poema, enquanto forma artística, apresenta o mistério e o milagre da poesia. Mistério

por quê? Milagre por quê? Mistério e milagre porque, ainda que obedeça a uma rigorosa lógica da linguagem mais chã, o poema apresenta camadas de linguagem que subvertem o sentido usual das palavras e a lógica mais corriqueira. Um poema verdadeiramente forte tira o leitor do chão e o transporta para além ou para o aquém da linguagem, para uma espécie de zona de silêncios e ruídos indistintos.

Dessa zona de silêncios e ruídos indistintos, desse além ou aquém da linguagem, nascem todos os poemas e também o poema que ora deleita e arrebatava o leitor. Num dia qualquer, movido não sei por que ritmo ou por simples reflexo de folhas tremeluzindo num pântano, surgiu na mente do poeta as primeiras imagens de um poema possível. O poeta, esse pensador desprovido de sistema, acolhe essas primeiras imagens ainda sem saber-lhe o preciso sentido, mas sentindo apenas o bafejo da Musa que se aproxima. Quem é esse ser etéreo, a Musa? Uma mulher, um anjo, uma demônia? Um ser abstrato ou realíssimo? Uma dor de dente incontornável? A revolução? A Musa não se deixa surpreender, mas surpreende. Uma palpitação, suores, uma excitação antecedem a toda escrita, até que o poeta tome as rédeas do poema. E o poema é fruto de toda essa excitação anterior, mas o é, sobretudo, dessa vontade íntima que do poeta se apodera. Ele, embalado pelo ritmo soprado por um vento calmo ou violento, vai juntando as palavras comuns de sua tribo, transfiguradas pela sintaxe ordinária ou não das frases e o poema inteiro ou em parte se apresenta.

Depois do *big bang*, vem a lima do artífice, o trabalho humano e paciente do poeta. Expulso do paraíso, mas carregado de saudade edênica, o poeta trabalha o seu poema com a humildade do ferreiro, que mesmo ciente da eficácia do pacto, sabe que deve forjar no fogo as suas armas e ferramentas. Mesmo o mais arrebatado poeta tem a consciência de que nem tudo é poesia no poema. A poesia está além e aquém do poema e o transpassa como uma leve lâmina, deixando nele sua marca, como pegadas na areia que o vento logo desmancha. O poema é um signo, um avatar da poesia.

Disse que o poema é um signo, mas não um signo qualquer. O signo normalmente representa algo ausente. O poema, ao contrário, é pura e paradoxal presença da inapreensível poesia. Ela nele se contém para dele se libertar na voz do performer que o projeta no ar, na mente do leitor que escrutina o poema. Certos estados de alma como a melancolia, o transe místico ou arroubos revolucionários são grandes potencializadores de poe-

sia, mas nada como uma inteligência claríssima despida de toda gama sentimental para fazer com que o poema cumpra em nós a sua destinação.

E qual é a destinação do poema? Na qualidade de signo e de avatar da poesia, o poema solicita a sua tradução, já que a poesia é uma realidade infra e supralinguística. O poema se dá na língua, mas a substância imaterial que dele se desprende anseia por se materializar em outros suportes, em outras línguas. A tradução é o processo usual de toda comunicação humana. O signo linguístico se dispõe como um processo contínuo de tradução em novos signos. Ou seja, o processo contínuo de semiose é o modo mesmo de funcionamento do signo. Quando falamos, traduzimo-nos para o outro e o outro nos traduz para si mesmo. O poema, como signo da poesia, só potencializa esse processo genuinamente humano. Daí que, por mais hermético que seja (e por isso mesmo), todo poema coloca uma questão fundamental: a de sua traduzibilidade. Como um ser de linguagem, como um ser na linguagem, linguagem que deixa de ser linguagem, quando deixa de ser fluxo, o poema é uma pergunta, um enigma que não quer calar, mesmo quando feito quase todo de silêncios e pausas.

O tradutor é poeta ao avesso. Ele parte de um poema para outro poema. Uns dirão que ele é um verdadeiro plagiário, um técnico frio e insolente; no máximo, um versejador hábil de matéria alheia. Vivendo num mundo desabitado de musas, o tradutor é o símbolo do poeta moderno, o poeta sem aura. Ele só pode contar com a sua inteligência, paciência e habilidade no trato com as palavras. Cavalo de Exu, ele se posta na encruzilhada das línguas e sabe que, depois do transe tradutório, ele voltará a ser o ser invisível de sempre, o renegado que ousou desafiar os tabus da tribo. E que tabus são esses? O primeiro deles é o mito da originalidade romântica do gênio, uma invenção que não se sustenta ao menor exame dos gêneros literários e retóricos. Não que falte originalidade aos poetas fortes, mas eles são originais e fortes porque souberam lidar conscientemente com o material herdado da tradição, superando aqueles que os antecederam. O segundo tabu diz respeito ao temor que provocam as grandes obras, logo elas que merecem e urgem ser traduzidas. Entre nós ainda se ouve dizer que tal palavra do alemão não tem correspondente em português e que conseqüentemente qualquer tradução dessa língua seria, quando muito, imperfeita, para não dizer impossível. Porém dentre os tabus mais divulgados está aquele da origem divina

da poesia. A tradução, por mais bela e exata e por mais inspirada que seja, soa como uma bofetada no rosto da Musa. Uma blasfêmia. A tradução revela o lado humano do trabalho poético. O poema é uma estrutura, um organismo que põe a linguagem em movimento e o tradutor é o *deus ex machina* que vai fazê-la girar de dentro em moto perpétuo.

No entanto, nesse processo de quebra e superação de tabus, o tradutor não está a salvo das forças do inconsciente nem do influxo da inspiração da alma e das pulsões do corpo. Na tradução acontece uma espécie de exorcismo que expurga as forças paralisantes do espírito e da mente. Ela envolve o corpo inteiro do tradutor, como se um fanático inimigo interno esbravejasse: “Sai desse *corpus* que não lhe pertence!”

A tradução não é trabalho frio, monótono e cerebral. Comparo o trabalho da tradução a uma catábase, a uma descida ao mundo dos mortos. E, para ilustrar essa viagem subterrânea, apresento agora a tradução de alguns excertos do Canto VI da Eneida de Virgílio, justamente os que falam da busca do Ramo de Ouro que permitirá ao herói Eneias adentrar as portas do mundo subterrâneo, habitado pelas sombras dos mortos. Lá ele pretende encontrar-se com a sombra de seu pai Anquises, que lhe revelará o futuro glorioso de Roma. O canto VI começa com a chegada do herói em Cumas, onde ele vai se consultar com a Sibila, a sacerdotisa de Apolo, que o insta a sepultar o companheiro morto, Miseno, e a procurar o ramo de ouro, na verdade, um ramo de visco, uma planta parasita de cor amarelada, que nasce no tronco da azinheira. Como é vedado aos vivos adentrarem o reino dos mortos, ele terá de levar o ramo de ouro como presente à deusa Prosérpina. Esse primeiro trecho faz parte de longa fala da Sibila dirigida a Eneias:

“Latet arbore opaca

Aureus et foliis et lento uimine ramus,
Junoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis
Lucus et obscuris claudunt conuallibus umbrae.
Sed non ante datur telluris operta subire, 140
Auricomos quam qui decerpserit arbore fetus.
Hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus
Instituit. Primo auulso, non deficit alter
Aureus et similis frondescit uirga metallo.
Ergo alte uestiga oculis et rite repertum 145

Carpe manu; namque ipse uolens facilis sequetur,
Si te fata uocant; aliter, non uiribus ullis
Vincere nec duro poteris conuellere ferro”.

“Esconde-se em árvore opaca,
Áureo, entre as folhas e o flexível vime, um ramo,
Sacro a Juno infernal; recobre-o todo um bosque
E, em vale obscuro, enclausuram-no as sombras.
Mas não é dado entrar nas entranhas telúricas 140
Té que se colha da árvore aurícomo feto.
Esse dom ser-lhe ofertou, a preclara Prosérpina
Instituiu. Cortado um, não lhe falta outro
Áureo, e o talo floresce símile ao metal.
Ergue os olhos e, ao vê-lo no alto, em ritual 145
Com a mão, colhe-o; pois, fácil, ele cederá,
Se os fados te convocam; se não, força alguma
Poderá arrancá-lo, nem com duro ferro”.

Procurei realçar na minha tradução alguns aspectos sonoros e imagéticos do original. Há aqui um verdadeiro jogo de luz e sombra. O verso inicial termina com a palavra *opaca* que significa “sombria”, “espessa”, e que traduzi na mesma posição por idêntico vocábulo; o verso seguinte começa com *aureus* que traduzi por áureo também na mesma posição, reproduzindo uma espécie de *enjambement* visual. Nem sempre é possível ou mesmo desejável manter a mesma ordem das palavras do original em português, mas aqui consegui um pequeno milagre de fazer a nossa língua soar como a latina, a ponto de, através do hipérbato, fazer com que a expressão “áureo ramo” dominasse toda a extensão do segundo verso, como se ele, o ramo, estivesse entrelaçado aos galhos da árvore principal. No verso 139, a predominância da vogal *u* com a menor alternância de vogais claras *i* e *a* dá um tom sombrio ao verso¹; o contrário se dá, por exemplo, no verso 144 em que predominam as vogais claras. Em ambas as passagens consegui efeito semelhante em português, sendo que nesta última redobrei a atenção ao jogo sonoro também com a consoante *t* que aparece três vezes no original e duas na minha tradução. O verso 145 de minha tradução, atendendo à sugestão sonora da conjun-

1 *Lucus*, em posição inicial no verso, contrasta com *umbræ*, em posição final, provém etimologicamente de *luceo*, de *lux*, segundo Varrão, e significa bosque, bosque sagrado, clareira (cf. ERNOUT; MEILLET, 2001, p. 368).

ção latina *ergo* (“logo”, em português), começa com o imperativo “ergue”, sendo que a expressão “ergue os olhos” traduz sem trair o contexto e sentido da expressão *uestiga oculis*. Em Virgílio, a distribuição das sílabas e dos fonemas no verso, mais do que imitar os sons da natureza, atende ao princípio estrutural do canto: o poema é modulação, música pura, ainda que conte uma história ou apresente uma imagem visual. Passemos ao segundo excerto:

“Si nunc se nobis ille aureus arbore ramus Ostendat nemore in tanto!”	187/8
Vix ea fatus erat, geminae cum forte columbae Ipsa sub ora uiri caelo uenere uolantes Et uiridi sedere solo. Tum maximus heros Maternas agnouit aues laetusque precatur: “Este duces, o, si qua uia est, cursumque per auras Dirigite in lucos, ubi pinguem diues opacat Ramus humum!”	190 195
“Que agora áureo em árvore apareça o ramo, Nesse tão grande bosque!”	187/188
Dito isso, como por acaso duas pombas Varam o céu voando diante do varão E em verde solo saltam. Então o herói máximo Maternas aves reconhece e alegre roga: “Guiai-me, oh!, se há algum caminho pelos ares, Rumo à clareira, onde o divo ramo ensombra O pingue húmus!”	190 195

Eneias se encontra no meio de um denso bosque, cortando lenha para alimentar a pira de Miseno, o companheiro insepulto. Os versos 187/188 expressam o ardente desejo do herói de encontrar o ramo de ouro. Procurei, na tradução, reproduzir o efeito de entrelaçamento da sintaxe, através do uso do hipérbato, que enriquece de visualidade a imagem proposta. Atentei-me para o efeito de claro-escuro na disposição da vogal *i* como índice de luminosidade e a vogal *u* indiciando a obscuridade do bosque. No original latino a claridade é mais aguda, sendo que na minha tradução ela se amaina sem se extinguir na prosódia do *e* final reduzido que se pronuncia como *i*. Nos versos 190-192 em minha tradução, as sequências aliteradas *dcpcdp*, *vvddv/v* e *ss* respondem à

sugestões sonoras do original, que desenham no ar o rápido voo das pombas e o seu pouso no chão. O fragmento termina com a prece do herói às aves dedicadas à sua mãe Vênus, também cheias de sugestiva sonoridade e apelo visual. Atentando para o sentido etimológico de *lucos*, preferi traduzi-lo por “clareira” e não por “bosque” como anteriormente fizera; além disso, traduzi *diues* por divo e não por rico como seria esperado, por afinidade de som e também embasado em sugestão etimológica de Varrão, que faz o adjetivo derivar de *diuus* (Cf. ERNOUT; MEILLET, 2001, p. 177). Procurei traduzir o adjetivo *pinguem* pelo pouco usual “pingue” em português para manter a intacta a imagem do solo viscoso em razão da ação da resina que pinga da planta parasita. Passemos ao terceiro e último excerto:

Inde ubi uenere ad fauces graueolentis Auerni,
 Tollunt se celeres liquidumque per aera lapsae
 Sedibus optatis gemina super arbore sidunt,
 Discolor unde auri per ramos aura refulsit. 205
 Quale solet siluis brumali frigore uiscum
 Fronde uirere noua, quod non sua seminat arbos,
 Et croceo fetu teretes circumdare truncos:
 Talis erat species auri frondentis opaca
 Illice, sic leni crepitabat bractea uento.
 Corripit Aeneas extemplo audisusque refringit 210
 Cunctantem et uatis portat sub tecta Sibyllae.

Quando chegam às fauces do fétido Averno,
 Erguem-se céleres e, em líquido ar planando,
 pousam na gêmea árvore, em visado alvo.
 Discolor onda de ouro entre os ramos refulge,
 Qual, em bruma invernal na selva, sói o visco 205
 Vicejar com folhagem nova, em copa alheia,
 E cróceo feto em tronco roliço espalhar:
 Tal é a vista do ouro frondente em opaco
 Azinho, assim crepita ao vento leve o pêndulo.
 Logo o recolhe Eneias, ávido cortando-o 210
 Com esforço, e o leva ao templo da Sibila.

Como vimos, neste último fragmento, Eneias encontra o ramo de ouro e o leva à morada da Sibila. Na tradução, procedi da mesma forma que nos demais excertos, procurando ressaltar

os valores sonoros e visuais na escolha das palavras e dos torneios verbais. Em poesia, o sentido das palavras se produz muito além da sua definição dicionarizada. Na hora de traduzir uma palavra, um sintagma, um verso inteiro ou uma sequência de versos, é preciso levar em conta, na seleção vocabular, os elementos sonoros e plásticos de que se compõe a imagem do poema. É preciso também uma atenção cerrada à disposição das palavras no verso. Em poesia, a fidelidade à imagem é mais desejável do que a estrita observância ao sentido dicionarizado dos termos isolados. Vejamos, por exemplo, dentre tantos, o verso 204 em que traduzi *aura* por “onda” em vez de “brilho”, ou “aura” mesmo, e mantive o similar vernáculo de *discolor* na tentativa de imitar a pura sonoridade do verso latino. Atentem também para os versos 208/209, em que Virgílio não apenas apresenta o ramo de ouro no meio da folhagem da árvore hospedeira, mas o faz sobressair da espessura da copa e, através de intrincada teia sonora de consoantes e vogais, mimetiza o estalo metálico da lâmina de ouro ao sabor do vento. Tentei compensar a extrema doçura de nossa língua que não possui consoantes finais mudas como o *t* latino, com a reiteração das consoantes *p* e *t* para ecoar os jogos sonoros virgilianos. Porém a tradução não pode aspirar a ser um decalque do original. Ela é uma resposta entre tantas possíveis ao enigma proposto pelo poema, constituindo-se num novo poema e, portanto, num enigma renovado.

Referências

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étimologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 2001.

FIRMINO, Nicolau. *A Eneida de Vergílio: versão portuguesa*. São Paulo: Lusitana, 1941.

MENDES, Odorico. *Virgílio brasileiro*. Paris: Remquet, 1858.

VERGÍLIO. *Eneida*. Tradução, comentários e notas de Tassilo Orfeu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1981.

VIRGILE. *Oeuvres*. Introdução e notas de F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1918.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de José Vitorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [s.d.].

A LEONOR, O LOBEIRA, O LEOM

Lino Machado

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

lino@npd.ufes.br

1. Introdução

De modo sumarássimo, lembremos que o chamado Trovadorismo foi um fenômeno poético-musical, que irrompeu no século XII, na Provença, sul da França, de onde se disseminou para outros lugares da Europa, situados no que são atualmente a Alemanha, a Itália e a Península Ibérica. Neste último local, houve a produção trovadoresca galego-portuguesa, entre o fim do século XII e a segunda metade do século XIV. Tal produção é assim denominada porque os seus autores lançavam mão de um idioma neolatino ainda portador de certa unidade, diluída com o tempo, por razões várias, inclusive a política, que ressaltamos: a separação entre as regiões portuguesas e as da Galiza (esta logo incorporada à coroa de Castela). A parcela profana de tal lírica foi copiada em três grandes coletâneas coletivas (*Cancioneiros da Ajuda, da Vaticana e da Biblioteca Nacional*) e em alguns códices menores. Quanto à enorme produção poética religiosa, esta se acha reunida nas *Cantigas de Santa Maria*, atribuídas ao rei Afonso X, que, todavia, não as compôs sozinho, contando com o auxílio de autores a seu serviço.¹

Nas páginas de dois dos três grandes cancionários laicos referidos, surge a obra de Johan Lobeira, um trovador da segunda metade do século XIII. Os cancionários em que a sua produção está recolhida são o da *Biblioteca Nacional* e o da *Vaticana*. Tais composições existem em número de sete: cinco de amor, uma d'escarnho e o chamado Lai de Leonoreta, que nos interessa aqui.

¹ Ao contrário das *Cantigas de Santa Maria*, que nos chegaram com o texto e a notação musical, a poesia galego-portuguesa profana conta apenas com dois documentos em que aquele se faz acompanhar desta: o *Pergaminho Vindel*, com todas as sete cantigas de amigo de Martim Codax (seis das quais associadas à música respectiva) e o *Pergaminho Sharret*, contendo apenas fragmentos de sete das muitas cantigas de amor de D. Dinis.

2. A cantiga escolhida

Mergulharemos numa cantiga única, o aludido Lai de Lobeira. Ei-lo, numa reconstituição filológica (MONGELLI, 2009, p. 33-34)²:

Senhor genta,
mi tormenta
voss'amor em guisa tal,
que tormenta
que eu senta
outra non m'ê ben nen mal,
mays la vossa m'ê mortal!

Leonoreta,
fin roseta,
bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coi[ta] voss'amor!

Das que vejo
non desejo
outra senhor se vós non,
e desejo
tan sobejo
mataria um leom,
senhor do meu coraçom!

Leonoreta,
fin roseta,
[bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coita voss'amor!]

Mha ventura
en loucura
me meteu de vos amar:

² Para a sua antologia da lírica medieval galego-portuguesa, Lênia Márcia Mongelli extraiu a presente cantiga, como muitas do seu volume, de: BREA, M. (Coord.). *Lírica profana galego-portuguesa*. Corpus completo das cantigas medievais com estudo bibliográfico, análise retórica e bibliografia. Santiago de Compostela: Centro de Investigación Ramón Piñeiro, 1996. 2 v. (Cf. MONGELLI, 2009, p. XVI).

é loucura
que me dura,
que non me posso én quitar.
Ay fremusura sem par!
Leonoreta,
fin roseta,
[bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coita voss'amor!]

3. A difícil definição do lai

Segundo Anna Ferrari, o *lai* é “uma das designações mais ambíguas e polivalentes da literatura medieval”, servindo para “realizações [...] muito diversas” (FERRARI, 1993, p. 374). A estu-
diosa procura reparti-lo em três grandes classificações:

1. Os lais narrativos: relatos breves, metrificados, sem música, que, de início, tratavam da chamada **matéria de Bretanha**, ou seja, o enorme número de textos medievais europeus centrados em torno da figura do rei Artur e da Távola Redonda. (A força desse ciclo no imaginário ocidental é atestada, em termos de mass culture, pelo seu reaparecimento cinematográfico no século XX, nas telas de Hollywood.)

2. Os lais líricos “independentes”: composições musicadas, mais extensas do que os lais narrativos anteriores, de temática de domínio amoroso, ocasionalmente religioso, com vários tipos de metros e estrofes.

3. Os lais líricos “arturianos” ou “integrados”: poemas também musicados, mas com os mesmos metros e estrofes, sem caráter autônomo, por se acharem inseridos em textos em prosa, “atribuídos a personagens lendários do ciclo bretão arturiano (Tristão, Isolda, Ginebra...)” (FERRARI, 1993, p. 375).

Na área galego-portuguesa, cinco textos incluídos no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* enquadram-se nesta terceira classificação: os chamados Lais de Bretanha³.

³ Anna Ferrari remete também ao “volume miscelâneo Vat. Lat. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana”, onde aparecem os cinco Lais de Bretanha igualmente transmitidos pelo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (LANCIANI; TAVANI, 1993, pp. 12, 375 e 378).

E a cantiga de Johan Lobeira? Esta surge no cancioneiro acima citado, que recolhe várias composições medievais, como sabemos. De modo surpreendente, ela reaparece no romance espanhol, de temática arturiana (Matéria de Bretanha), cujo título é *Amadis de Gaula*, de Garci-Rodríguez de Montalvo, de 1508, cantada pela personagem chamada, justamente, Leonoreta, com um coro de senhoritas. No referido romance, a autoria da cantiga é atribuída a Amadis, que a teria escrito para Oriana. Ali, os versos da composição não comparecem em galego-português, mas numa tradução castelhana (aliás, consideravelmente livre, em relação ao original). Apenas em 1880, como informa Rodrigues Lapa, a grande filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos descobriu que o dito *Lais de Leonoreta*, “feito por Amadis em honra da pequena filha do rei Lisuarte [Oriana], era afinal obra dum trovador galego-português do período áureo, João Lobeira” (LAPA, 1981, p. 276-277). Esse detalhe, acrescido de vários outros, levou alguns estudiosos, a começar pela filóloga, a supor que *Amadis de Gaula* é um romance originariamente escrito em português arcaico, de início por Johan Lobeira, depois pelo seu parente Vasco de Lobeira, cujo original se perdeu, suposição que começou uma polémica erudita luso-espanhola sobre a autoria da obra que ainda hoje repercute. Eis como Anna Ferrari se expressa a seu respeito:

Quanto ao chamado **Lai de Leonoreta**, a extensão por parte dos críticos do uso do termo **lai** a um texto presente em B [**Cancioneiro da Biblioteca Nacional**] sob o nome de Johan Lobeira [...] é arbitrária a partir do momento em que o texto nunca é assim designado na tradição manuscrita, nem no *Amadis [de Gaula]*, onde é chamado **canción** e **villancico**, mas aparece a **posteriori** plenamente justificada pelo facto de também ele ser uma inserção lírica num romance em prosa (FERRARI, 1993, p. 377).

Temos, então: **a)** uma cantiga atribuída a um trovador do século XIII, chamado Johan Lobeira; **b)** a mesma cantiga apresenta o nome feminino Leonoreta nos seus versos; **c)** estes versos reaparecem, em tradução livre, no romance arturiano *Amadis de Gaula*, de Garci-Rodríguez de Montalvo, editado no início do século XVI; **d)** por tal razão, os estudiosos passaram a chamar a cantiga lobeiriana de *Lai de Leonoreta*...

4. A análise

Nos textos relacionados a Johan Lobeira, também descritos por Anna Ferrari para o *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (1993), ela destaca algumas características da sua produção: “exibição virtuosística de rimas”, manuseio engenhoso de antíteses, exploração de aliterações, manipulação do equívoco retórico na sintaxe, enjambements, dobres, prática da cantiga dialogada envolvendo o eu lírico e a “sua senhor”, autoria tanto de cantigas de *refram* quanto de *maestria*, uso das “ligações especiais entre as estrofes (capfinidas, capcaudadas) e as rimas técnicas, perfeitamente em linha com o virtuosismo do poeta” (FERRARI, 1993, p. 349-351).

Da enumeração acima, retenhamos dois elementos: o manuseio do equívoco retórico na sintaxe e o dobre. Começemos por este.

O dobre consiste na **repetição simétrica** de um vocábulo ou mais, em posição de rima ou mesmo no interior dos versos de uma cantiga. Na poética trovadoresca, uma vez efetuado o dobre na(s) primeira(s) estrofe(s), outros deveriam aparecer, na **mesma posição**, em termos de localização dos versos em cada uma das estrofes seguintes. No Lai de Leonoreta, há dobres sempre no 2º e no 4º versos de cada estrofe, a saber:

- . 1ª estrofe (2º e 4º versos): “mi **tormenta**” / “que **tormenta**”.
- . 2ª estrofe (2º e 4º versos): “non **desejo**” / “e **desejo**”.
- . 3ª estrofe (2º e 4º versos): “en **loucura**” / “e **loucura**”.

Igualmente, o 2º e o 4º versos do refrão apresentam dobre: “**fin roseta**” / “**fin roseta**”.

Na verdade, na 1ª estrofe, há mais do que o mero dobre: no 2º verso, “tormenta” é verbo; no 4º, substantivo. Na 2ª estrofe, algo idêntico acontece: o 2º verso traz “desejo” como verbo; o 4º traz “desejo” como substantivo. Já começamos a entrar na questão do equívoco, ou *equivocatio* da velha retórica: no caso, a exploração do duplo sentido de um vocábulo, aqui com base na sua posição na sintaxe da passagem.

Façamos uma paráfrase de cada estrofe, entrando na pele do eu lírico da cantiga. Aos poucos, isso nos conduzirá a aspectos menos óbvios do poema.

Primeira: Senhora gentil, o vosso amor me atormenta tanto que outra tormenta que eu sinta não me faz bem nem mal; todavia, a tormenta que vós me causais é mortal! Refrão: Leonorzinha, rosinha fina, mais bela do que qualquer flor, rosinha fina, não me meta o vosso amor em tal sofrimento!

Segunda: Das que eu vejo, não desejo outra senão vós, e um desejo assim tão excessivo mataria mesmo um leão, senhora do meu coração. Refrão: Leonorzinha, etc.

Terceira: Meteu-me o destino na loucura de vos amar: uma loucura que não cessa em mim, de que não me posso libertar, ai, formosa sem paralelo. Refrão: Leonorzinha, etc.

Na estrofe inicial, temos logo a **Senhora gentil**. A apresentação dela segue a temática amorosa trovadoresca de praxe: por um lado, a dama provoca uma paixão que é mortífera para o eu poético; por outro, como mulher, ela é uma rosa e, como amada, apenas pode ser a mais bela de todas as flores, acompanhando a tendência **hiperbólica** da lírica de amor, não apenas do trovadorismo europeu, mas de outras épocas e lugares. Algo que nos parece menos previsível, todavia, surge no refrão: a presença um tanto incomum de nome próprio no interior de uma cantiga amorosa medieval, aqui em forma de diminutivo. (Certo, não ignoramos que, no *Amadis de Gaula*, de Garci-Rodríguez de Montalvo, existe a personagem Leonoreta, que entoa o poema atribuído a Amadis, que a fez em homenagem a Oriana – nome cujos fonemas se acham quase todos contidos em LeONoRetA. Tudo isso, entretanto, adensa mais a questão do que a esclarece...) No refrão, a Leonor é chamada, carinhosamente, de **Leonoreta**, vale dizer, Leonorzinha, sendo dita **roseta**, não rosa. O diminutivo ressalta a delicadeza que se associa à mulher, sobretudo a amada. Em suma: uma arrasadora de corações e, ao mesmo tempo, graciosa (condição que, nesses casos, costuma ser necessária para os efeitos afetivos almejados).

Na segunda estrofe, uma **nova hipérbole** nos aguarda, mas menos convencional do que a anterior (de acordo com a qual a dama é a mais bela das rosas e também a mais mortal). O desejo sentido pelo eu lírico é capaz de matar um leão, em geral visto como o rei dos animais, nos bestiários. Óbvio que “leom” pertence ao gênero masculino, identificando-se assim, aos olhos dos leitores (ou aos tímpanos dos ouvintes), com o eu poético dessa cantiga heterossexual. Uma sutileza há na estrofe, contudo. Leiamos toda a sequência sintagmática da passagem: “e desejo / tan sobejo / mataria um leom, / senhor do meu coração!”. Podemos ter a seguinte (e **primeira**) **interpretação**: o “senhor do meu coração” é Leonoreta, ou seja, trata-se aqui de um **vocativo**, o vós a quem o eu se dirige, sintaxe em sintonia com o início da composição, que abre também com um vocativo: “Senhor genta”.

Passemos, contudo, a uma **segunda leitura**. Ela será menos óbvia, porém possível: o “senhor do meu coração” é o “leom”, que, num caso ou noutro, corre o risco de ser morto, devido ao perigo da paixão. Nesta nova exegese, o “leom” é metáfora do coração masculino (ou termo a que este se compare), claro que ainda vítima do desejo pela senhora. E todo o verso “senhor do meu coração” se comporta como um aposto do verso anterior. No galego-português, muitas palavras terminadas em “or” (como “senhor”) tanto possuem significação feminina quanto masculina, dependendo do contexto verbal (ou cotexto) em que se insiram. Parece-nos que, no presente caso, o autor explorou poeticamente essa duplicidade linguística. Eis-nos de novo perante o uso do equívoco, para a evidência do qual, na produção de Lobeira, nos chamou a atenção Anna Ferrari.

O jogo de ambiguidades não cessa aí: atinge também o plano fônico do texto, o terreno dos significantes. E uma **terceira leitura** se tornará possível, entrando no terreno do nome próprio. Lida-se ludicamente com este desde a Antiguidade.

Em *Literatura europeia e idade média latina*, Ernest Robert Curtius dedicou uma seção ao uso poético da etimologia, o qual inclui a dos signos onomásticos. Joga-se com eles, levando-se em conta as suas etimologias e, até, as etimologias falsas dos mesmos. Ele recorda que, no campo do paganismo, o nome Odisseus acabou servindo para várias manipulações lúdicas homéricas: o herói de Ítaca é o sujeito “contra quem ‘Zeus se ira’” (CURTIUS, 1996, p. 605); no cristianismo, “Mateus (16: 18) autoriza a interpretação dos nomes, corroborada por inúmeras explicações de nomes no Antigo Testamento” (CURTIUS, 1996, p. 606). Trata-se da passagem em que Cristo diz ao seu evangelhista: “tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei minha Igreja, e as portas do Inferno nunca prevalecerão contra ela” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1991, p. 1869-1870). Voltando a Odisseus, ou melhor, à sua versão latina, encontramos, na literatura portuguesa moderna, um jogo sutil com o onomástico, no poema “Ulysses”, de Fernando Pessoa, o qual pressuporia uma conexão etimológica entre a denominação do guerreiro e a da capital portuguesa: Odisseus/Olissipona (Lisboa). Abordando este poema, Roman Jakobson observou que o seu “desembarque lendário na embocadura do Tejo se deve apenas a um vínculo paronomástico entre seu nome e Lisboa” (JAKOBSON, 1970, p. 100-101).

Lancemos essa rede interpretativa sobre a composição de Lobeira, isto é, sobre o nome feminino que ali aparece.

Etimologicamente, Leonor significa algo como “Deus é minha luz” (OBATA, 1994, p. 127), acepção sem qualquer importância na cantiga. Esta, contudo, gerou uma pseudoetimologia, uma etimologia poética, o que, em retórica, é conhecido como **paronomásia** (a qual notamos Jakobson mencionar): figura de linguagem que aproxima termos com razoável semelhança fônica, mas nenhuma conexão semântica real, como o par “assim, assado”, sempre muito expressivo. Na segunda estrofe, lemos: “e desejo / tan sobejo / mataria um **leom**, / senhor do meu coração, / **Leonoreta**, / fin roseta”. Do ponto de vista do eu lírico, aliás, do seu **ponto de ouvido**, se podemos falar assim, a dama não é a “sua luz”, segundo a etimologia tradicional, aqui sem valia alguma; a qualificação é outra, paronomasticamente falando: “Leonoreta é o seu leão”, apesar do diminutivo. No que diz respeito ao significante, cresce o perigo representado por ela, ou pelo desejo que ela provoca, pois tal perigo já está inscrito nos fonemas do seu nome próprio: **LEONoreta**, algo disfarçado pela suavidade ou “manha” do diminutivo. **A terceira leitura** anunciada se evidencia desde já. O apaixonado afirma: “non desejo / outra senhor se vós non, / e desejo / tan sobejo / mataria um leom, / senhor do meu coração!”. Sendo agora Leonoreta o “leom”, ela é quem poderá morrer, nas tramas perigosas, inconscientes, do desejo, no enlace entre Eros e Tânatos, para pensarmos um pouco em termos freudianos, nada abusivos numa área cultural como a do Medievo. Afinal, o pai da psicanálise foi buscar esse par na Antiguidade, que precedeu o medievalismo, onde, aliás, ele teve atuação bastante destacada, desde a temática do amor-paixão.

Ainda no terreno fônico, podemos ressaltar alguns detalhes que dizem respeito não à paronomásia, mas aos jogos paragramáticos tais como estudados por Saussure, em textos publicados apenas postumamente (cf. STAROBINSKI, 1971).

Recordemos alguns conceitos de que se valeu o criador da linguística moderna, para lidar com a matéria poética.

Anagrama: tradicionalmente, é a criação de uma nova palavra através da troca da posição das letras de uma palavra antiga, como no caso de Natércia originando-se de Caterina. Para Saussure, porém, anagrama seria uma sequência de palavras que contivesse uma combinação de sons que imitariam uma palavra-tema. Um exemplo: “Comes est **itineris illi cerva pede**” (aqui, **Circe** seria a palavra-tema).

Anafonia: anagrama fônico imperfeito, ou seja, aquele em que a repetição dos fonemas das palavras-tema não é total.

Paragrama: termo por fim preferido por Saussure, na sua pesquisa para definir os processos de imitação fônica de uma sequência verbal em relação a um vocábulo prévio (palavra-tema), ou as alusões sonoras de tal sequência.

Adaptemos a lição de Saussure à cantiga do nosso trovador.

Muitos fonemas de “tormenta”, termo que surge logo no 2º verso da cantiga, ecoam em “mortal”, no 7º verso, e em “meta”, no 12º verso, todos da primeira estrofe. A seguir, a disposição na vertical dessas palavras torna ainda mais evidente o jogo sonoro envolvendo as unidades consonantais e vocálicas dos seus significantes:

TORMEntA
MORTAl
META

Uma vez percebidas essas semelhanças, notamos também que os fonemas que se reiteram nas três palavras acima são a maioria, não a minoria, dos seus componentes. E as similaridades sonoras têm implicações semânticas: a **tormenta** é **mortal** e nela será **metido** o eu lírico, tal como, aliás, a 3ª estrofe virá confirmar: “Mha ventura / en loucura / me **meteu** de vos amar”. Nessa espécie de procedimento, as iterações são mais do que meros casos de assonâncias ou de aliterações, e ainda não são paronomásias, ou seja, não criam a ilusão de um parentesco etimológico. Com efeito, ninguém irá perguntar-se se **mortal** e **meta** derivam de **tormenta**... Todavia, uma vez aproximados tais vocábulos, como o foram pelo trovador, de modo consciente ou não, o efeito poético impressiona, caso tudo isso seja percebido pelos seus receptores. Estes também poderão descobrir, no 33º verso, “Ay **fr**emusura sem par!”, parte de um signo que aparecerá no 36º verso, a “**fr**or” que a Leonoreta-fin roseta igualmente é, claro que superior às demais, em conformidade com o enunciado da cantiga de Lobeira.

A estrofe final apenas reitera a loucura em que, sintática, semântica e foneticamente, ficou enrascado o indivíduo que se fez vassalo afetivo da sua senhora. A vassalagem amorosa, porém, entra num jogo de cumplicidade com o potencial erótico mortífero da dama, ou seja, o elemento masculino submete-se, no plano artístico, às artimanhas do feminino.

Uma observação a mais, talvez ousada em excesso (em “sobejo”). Se, por projeção biográfica de leitura, baseada no que foi vis-

to antes e também na etimologia do nome do trovador, Lobeira for identificado ao homem que sofre de amor na cantiga, ele que se cuida, pois o “lobo” que existe no étimo do seu próprio (sobre)nome⁴ poderá não conseguir defender-se do leom-Leonoreta, que está por perto. Tal interpretação quiçá não tenha sustentação filológica.

Mesmo que não se aceitem todas as propostas interpretativas aqui apresentadas, uma coisa é certa: a **superposição de sentidos** foi algo mais do que praticado na Idade Média, inclusive no universo galego-português de onde extraímos esse belo poema, cuja melodia, infelizmente, não podemos ouvir. Temos condições, todavia, de captar a sua poética música de significantes e significados.

5. Leonoreta – e um pouco além de tal nome, ainda que sob os seus efeitos

Não há nada de especial no vocábulo Leonora. Não resistimos, porém, a abordar mais dois casos poéticos envolvendo os constituintes sonoros de onomásticos semelhantes.

O primeiro ainda é da literatura portuguesa, dizendo respeito ao seu poema mais célebre. No canto de IX de *Os Lusíadas*, Vênus, deusa do amor, resolve alegrar os lusitanos com a Ilha dos Amores. Para tanto, ela busca a ajuda do filho Cupido. Cupido fere as Ninfas da Ilha com as setas do amor, em favor dos portugueses. Estes desembarcam na Ilha e vão caçar animais: logo eles passam a caçar as Ninfas (caça erótica). Um deles chama-se Leonardo. O seu episódio abarca da estrofe 73 à 82. Existem ao menos duas etimologias propostas para esse nome: numa, Leonardo é “forte como leão”; na outra, ele é alguém que tem “coração de leão”: em nenhuma delas, portanto, o significado de “ardor” aparece (OBATA, 1994, p. 126).

A estrofe 72 narra a ação dos homens que se atiram nas águas de um lago, em busca das ninfas:

Tal dos mancebos há que se arremessa
Vestido assi e calçado (que, co’a mora

4 Johan Lobeira era filho ilegítimo do nobre português Pero Soares de Alvim, por este reconhecido em 1272, e “talvez de mãe galega, descendente dos Lobeiras da província de Orense” (FERRARI, 1993, p. 349). Também importa saber: “As terras de Lobeira, de onde provavelmente tirou o *apellido* [sobrenome], acham-se na província de Orense” (VASCONCELOS, 1990, v. II, p. 523). O nome Orense, por sua vez, não deixa de recordar o de Oriana (do Amadis de Gaula), o qual tem muitos fonemas que ecoam em Leonoreta, como não ignoramos...

De se despir, há medo que inda tarde)
A matar na água o fogo que nele **arde**.
(CAMÕES, 1979, p. 389, destaque nosso)

A estrofe 74 introduz propriamente o marinheiro Leonardo, ainda sem identificá-lo. Ele perseguirá uma ninfa, também ainda não identificada, nessa estrofe (mas cujo nome será revelado como Efire na estrofe 76):

Qual **cão** de caçador, sagaz e **ardido**
Usado a tomar na água a ave **ferida**,
Vendo no rosto o férreo cano erguido
Para a garcenha ou pata conhecida,
Antes que soe o estouro, mal sofrido
Salta n'água e da presa não duvida,
Nadando vai latindo: assim o mancebo
Remete à que não era irmã de Febo.
(CAMÕES, 1979, p. 390, destaques nossos)

A estrofe 75 nomeia o personagem:

Leonardo, soldado bem desposto,
Manhoso, cavaleiro e namorado,
A quem Amor não dera um só desgosto
Mas sempre fora dele mal tratado,
E tinha já por firme pressuposto
Ser com amores mal afortunado,
Porém não que perdesse a esperança
De inda poder seu Fado ter mudança.
(CAMÕES, 1979, p. 390, destaque nosso)

O personagem acabará possuindo a sua ninfa, de nome **Efire**, na estrofe 82, após um apelo lírico-erótico. No final deste apelo, ele diz, ou melhor, canta:

[...] não vás fugindo,
Que Amor te **ferirá**, gentil donzela,
E tu me esperarás, se Amor te **ferre**,
E se me esperas, não há mais que espere.
(CAMÕES, 1979, p. 392, destaques nossos)

Notamos: o episódio joga com pseudoetimologias dos signos Leonardo e Efire. Esta tem o seu nome paronomasticamente associado ao radical de **ferir** desde a estrofe 74, que fala da “ave ferida”, o que ecoará duas vezes na estrofe que acabamos de citar: “Que Amor te ferirá”, “se Amor te fere”. Quanto ao “soldado bem desposto”, interessante que Camões não se interesse pela significação leonina que parece implicada de verdade no seu nome. Ou talvez ele o faça de modo indireto. Na estrofe 74, o sujeito de nome leonino é comparado à espécie canina:

Qual **cão** de caçador, sagaz e **ardido**
Usado a tomar na água a **ave ferida**,
Vendo no rosto o férreo cano erguido
Para a **garçenha** ou **pata** conhecida,
[...]
Nadando vai **latindo**: assim o mancebo
Remete à que não era irmã de Febo.
(CAMÕES, 1979, p. 390, destaques nossos)

Não será este um modo sutil, **indireto**, de referir o leão que existe semanticamente no caçador “ardido”? Todo esse contexto animal, com cão latindo, ave, garçenha ou pata, dá muito o que imaginar aos leitores atentos.

6. O paragrama *pop*

O nosso próximo exemplo é extraído do cancionero de um par de trovadores eletrônicos, por assim dizer. Eles integraram o quarteto musical mais famoso do século XX. Claro: trata-se de John Lennon, Paul McCartney e The Beatles. A canção é “Eleanor Rigby”. Ela faz parte do álbum *Revolver*, lançado em 1966. Ei-la:

Eleanor Rigby

Ah, look at all the lonely people!
Ah, look at all the lonely people!

Eleanor Rigby
picks up the rice in the church where a wedding has been,
lives in a dream,
waits at the window,

wearing the face that she keeps in a jar by the door,
who is it for?

All the lonely people, where do they all come from?
All the lonely people, where do they all belong?

Father McKenzie,
writing the words of a sermon that no one will hear,
no one comes near.
Look at him working,
darning his socks in the night when there's nobody there,
what does he care?

All the lonely people, where do they all come from?
All the lonely people, where do they all belong?

Ah, look at all the lonely people!
Ah, look at all the lonely people!

Eleanor Rigby
died in the church and was buried along with her name,
nobody came.
Father McKenzie,
wiping the dirt from his hands as he walks from the grave,
no one was saved

All the lonely people, where do they all come from?
All the lonely people, where do they all belong?
(The little black song book, 2005, p. 78-79)

Tradução:
Eleanor Rigby

Ah, veja todas as pessoas solitárias! / Ah, veja todas as pessoas
solitárias! // Eleanor Rigby / pega o arroz de uma igreja onde
um casamento aconteceu, / Ela vive num sonho, / Aguarda na
janela, / vestindo o rosto que ela guarda num jarro perto da por-
ta, / Para quem é? // Todas as pessoas solitárias, de onde vêm?
/ Todas as pessoas solitárias, de onde são? // Padre McKenzie, /
escrevendo o sermão que ninguém irá ouvir, / Ninguém passa
por ali. // Vejam o padre trabalhando, / remendando a sua meia

durante noite quando ninguém está por perto, / Com o que ele se importa? // Todas as pessoas solitárias, de onde vêm? / Todas as pessoas solitárias, de onde são? // Ah, veja todas as pessoas solitárias! / Ah, veja todas as pessoas solitárias! / Eleanor Rigby / morreu na igreja e foi sepultada com o seu nome, / Ninguém foi ao enterro. // Padre McKenzie / limpa o sujo das suas mãos enquanto se afasta do túmulo, / Ninguém foi salvo. // Todas as pessoas solitárias, de onde vêm? / Todas as pessoas solitárias, de onde são?

A canção versa sobre a solidão humana, através das personagens Eleanor Rigby e Father (Padre) McKenzie. Ouça-se logo o verso inicial: “Ah, look at all the lonely people”. “**THE LONELY** people”: quase todo o prenome Eleanor da personagem feminina que representa a solidão se acha anagramatizado no adjetivo que qualifica esta em inglês. O mesmo se passa no refrão: “All th**E LO-NELY** people, where do they all come from? / All th**E LONELY** people, where do they all **BELONG**?”.

7. Um registro

Por fim, gostaríamos de assinalar quatro apropriações da cantiga de Johan Lobeira no Brasil: a de Cecília Meireles (com a sequência “Amor de Leonoreta”, dividida em sete partes, em *Obras completas*, 1991, p. 369-377), a de Stella Leonardos (com a “Balada do jogral Suidade”, em *Amanhecência*, 1974, p. 72), a nossa (com o poema “Viver”, em *Sob uma capa*, p. 23) e a de Dilson Maltês (com “Ai da periguete”, em *Lunáticas*, 2006, p. 34). Como este último autor é o único que, deveras, satiriza o dito Lai de Leonoreta, citamos o refrão da sua “jantiga” (termo do próprio poeta):

Leonorete,
periguete,
pantera ao meu não dispor,
periguete,
repromete
um coitinho ao teu cantor.

Após este giro motivado pela Leonoreta medieval, os nossos votos de que Johan Lobeira sorria em paz.

Referências

A BÍBLIA de Jerusalém. Trad. Euclides Martins Balancis et al. 5ª. impr. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

BEATLES. *The little black songbook*. London: Wise Publications, 2005.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Figueirinhas; Rio de Janeiro: Padrão, 1979.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.

FERRARI, Anna. Johan Lobeira. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e coord.). *Dicionário de literatura medieval galego-portuguesa*. Trad. José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. p. 349-351.

FERRARI, Anna. Lai. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e coord.). *Dicionário de literatura medieval galego-portuguesa*. Trad. José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. p. 374-379.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e coord.). *Dicionário de literatura medieval galego-portuguesa*. Trad. José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993.

LAPA, Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. 10. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1981.

LEONARDOS, Stella. *Amanhecência*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

MACHADO, Lino. *Sob uma capa*. Vitória: Secult, 2010.

MALTÊS, Dílson. *Lunáticas*. Curitiba: Ed. do Autor, 2006.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 3. ed. 7. impr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1991.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares*. Antologia da lírica medieval galego-potuguesa. São Paulo: WFF; Martins Fontes, 2009.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. 13. ed. São Paulo: Nobel, 1994.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1971.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. II v.

“PROENÇAES SOEN MUI BEM TROBAR” OU UM DOM DINIS IRONICAMENTE SEM FLOREIOS

Paulo Roberto Sodré

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

paulorsodre@bol.com.br

“Proençaes soen mui bem trobar” de Dom Dinis em geral tem sido objeto de investigação em dois níveis: a cantiga de amor testemunha, como outras, as relações dos trovadores galego-portugueses com a tradição estrangeira provençal e francesa, como pioneiramente avaliaram Henry Lang (1894) e Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904¹); a cantiga revela a diferença fundamental entre as canções franco-provençais e as peninsulares por meio da sinceridade destas e da artificialidade daquelas. Em geral, poderíamos dizer que a fortuna crítica dessa cantiga dinisiana poderia ser agrupada nesses dois aspectos.

Manoel Rodrigues Lapa, nas *Lições de literatura* portuguesa de 1934, ao apresentar a estética da cantiga de amor, lamenta que os filólogos não tivessem compreendido a produção desse gênero no âmbito peninsular, impressionados que estiveram com as faiscantes *cansós* ou canções provençais. Concordando com a constatação dos estudiosos naquela altura de que a diversidade poética da lírica provençal sombreava as cantigas de amor galego-portuguesas, passa a defendê-las, no entanto, a partir de um argumento que ganhará adeptos:

[...] a nossa poesia amorosa é mais do coração que a poesia provençal. Nesta, como vimos, a inteligência e a imaginação suprem muitas vezes a falta de emoção. Por isso, a poesia se alonga, num recreio dos sentidos, através de seis e sete estrofes e mais ainda. O trovador compraz-se no jogo da sua fantasia, sente-se a divisória entre o artista e o homem. A nossa cantiga d’amor dá-nos uma impressão diferente e de maior verdade psicológica (LAPA, 1981, p. 140).

Para reforçar seu argumento, inspirado nas leituras de Christian Bellermand (1840) e Almeida Garrett (1843), Rodrigues Lapa

¹ Vasconcelos dedica um capítulo às “Relações de Portugal e Hespanha com os países de língua d’oc e d’oil” (1990, p. 686 ss.).

cita Dom Dinis e a cantiga “Proenças soen mui bem trobar”, afirmando que o trovador “denuncia o artificioso da canção provençal, a sua insinceridade, comparada com aquela ‘mortal perdição d’amor’ da cantiga portuguesa” (1981, p. 143).

Desde então, os comentadores da lírica medieval galego-portuguesa, de um modo ou outro, prestará tributo a essa ideia exposta pelo rei e defendida por seus leitores modernos, dentre eles Segismundo Spina que, em 1966, assevera: “A pena de morte ao gosto dos trovadores provençais de preludiar a canção com painéis da primavera é lançada por D. Dinis, que proclama a superioridade da poesia de sua terra [...]” (2009, p. 52). Em *A poesia lírica galego-portuguesa*, de 1988, Giuseppe Tavani afirma que Dom Dinis “se lança contra uma pretensa artificialidade do amor entre os provençais” (1990, p. 111), mantendo a leitura de Lapa.

Essa “artificialidade”, expressa em especial no exórdio primaveril – isto é, a parte introdutória da cantiga em que se explicam o motivo e o tema do cantar vinculados à estação amena – pode ser exemplificada por Jaufré Rudel (...1125-1148...), de que citamos dois trechos iniciais de *cansós*:

Quan lo rossinhols el folhos
dona d’amor e.n quier e.n pren
e mou son chan jauzent joyos
e remira sa par soven
e.l riu son clar e.l prat son gen
pel novel deport que renha,
mi vem al cor grans joys jazer (RIQUER, 1992, v. 1, p. 155).

*Quando o rouxinol na folhagem
dá, pede e recebe amor
e inicia, gozando, seu canto de alegria
e contempla seu par a miúdo,
e os rios são claros e os prados são gentis
pelo novo prazer que reina
grande júbilo vem jazer em meu coração?*

Quan lo rius de la fontana
s’esclarzis, si cum far sol,

2 Versão nossa da tradução de Martin de Riquer: “Cuando el ruiseñor, en el follaje, da, pide y recibe amor, e inicia, gozando, su canto de alegría, y contempla a menudo a su pareja, y los ríos son claros y los prados son gentiles, por el nuevo placer que reina, gran júbilo viene a aposentarse en mi corazón” (1992, v. 1, p. 155).

e par la flors aigentina,
e.l rossinholetz el ram
volf e refranh ez aplan
son dous cantar et afina,
dreitz es qu'ieu lo mieu refranha (RIQUER, 1992, v. 1, p. 158).

*Quando o regato da fonte
se faz mais claro, assim como soe ocorrer,
e aparece a flor da roseira silvestre,
e o rouxinol no ramo
repete, modula, suaviza
e afina seu doce cantar,
é justo que eu module o meu³.*

A invocação e descrição da natureza são, como se sabe, *tópoi*, temas ou lugares comuns da Antiguidade; particularmente erótico é o tema do *locus amoenus*, paisagem paradisíaca propensa aos encontros dos amantes, como admite Ernst Robert Curtius (1996, p. 136-139). Segismundo Spina, ampliando o estudo de Curtius – que deixou de lado a tópica trovadoresca –, considera que, para se compreender o papel da natureza nessa lírica, é necessário ter em mente, apesar da complexidade do assunto, o seguinte esquema: “ou o artista projeta sobre a paisagem os seus estados sentimentais, ou a paisagem suscita nele estados de alma, ou ainda a situação emotiva do poeta está em contraste com o estado ambiente da paisagem” (2009, p. 157). Os exórdios de Rudel, portanto, se enquadram na segunda alternativa, motivo de contestação da cantiga de Dom Dinis.

Proençaes soen mui bem trobar
e dizem eles que é com amor;
mais os que trobam no tempo da flor
e nom em outro, sei eu bem que nom
am tam gram coita no seu coração
qual m' eu por mha senhor vejo levar.

Pero que trobam e sabem loar
sas senhores o mais e o melhor

³ “Cuando el arroyo de la fuente se hace más claro, así como suele ocurrir, y aparece la flor del rosal silvestre, y el ruiseñor, en la rama, repite, modula, suaviza y afina su dulce cantar, es justo que yo module el mío” (RIQUER, 1992, v. 1, p. 158).

que eles pódem, são sabedor
que os que trobam quand' a frol sazom
a, e nom ante, se Deus mi perdom,
nom am tal coita qual eu ei sem par.

Ca os que trobam e que s' alegrar
vam e-no tempo que tem a color
a frol comsigu' e tanto que se fôr
aquele tempo, logu' em trobar razom
nom am, nem vivem em qual perdiçom
oj' eu vivo, que pois m' a de matar (BREA, 2011, cantiga 25.86).

Antes de comentarmos essa cantiga-manifesto, deve-se ter em mente que a produção poética de Dom Dinis (1261-[1279]-1325), rei “plantador de naus a haver” – no verso feliz de Fernando Pessoa –, se realiza nas últimas décadas do século XIII e no primeiro quartel do XIV. Para Elsa Gonçalves, na poesia do rei são sintetizadas as linhas do trovadorismo peninsular, na medida em que, neto do Sábio Afonso X e filho do “mecenas” Afonso III, conviveu e patrocinou os maiores trovadores, tendo chance de conhecer seus cantares e de imitá-los (1993, p. 210). Autor de um cancionero extenso⁴, Dom Dinis é reconhecido como um trovador irrequieto que conhece bem uma tradição e precisa, como poeta, honrá-la e, simultaneamente, superá-la. É o que se pode perceber em “Proençaes soen mui bem trobar”.

As três *coblas singulares* ou sextilhas são talhadas a partir de pressupostos: o modelo da cantiga de amor galego-portuguesa é a canção provençal, de que é uma tradução, no dizer de Giuseppe Tavani (1990, p. 109), o que lhe garante a hierarquia superior em relação aos discípulos peninsulares; esse modelo em língua d'oc apresenta convenções poéticas como o exórdio primaveril e principalmente a expressão literária do amor refinado na corte, a *fin'amors*, lucidamente examinado por Georges Duby⁵. André Capelão, em seu *Tratado do amor cortês, speculum* ou espelho de amantes de corte escrito no final do século XII, conceitua esse afeto refinado que será glosado intensamente ao som do alaúde e da cítola dos trovadores europeus:

4 São 137 textos: 73 cantigas de amor; 51 cantigas de amigo; 10 cantigas de escárnio e maldizer; 3 pastorelas (GONÇALVES, 1993, p. 206).

5 Mais recentemente, as deduções de Duby, expostas em “O modelo cortês” (1990), têm sido reconsideradas em sua tentativa de explicar, do ponto de vista social, a produção literária. Graça Videira Lopes reflete bem sobre o assunto em artigo (2009, p. 74 ss.).

Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor (2000, p. 5-6).

Tais mandamentos são expostos pelo tratadista em regras detalhadas que poderíamos sintetizar em algumas virtudes que os que desejavam entrar na “cavalaria do amor” (CAPELÃO, 2000, p. 99) deveriam lograr: generosidade, sinceridade, discrição, polidez, comedimento, lealdade, ou, em uma única palavra, *cortesía*. No que diz respeito aos trovadores, deveriam eles manifestar poeticamente esse amor fino em canções que, inspiradas pelos eflúvios de maio, louvassem a senhora em segredo e buscassem amá-la incondicionalmente ao som dos pássaros e ao sabor dos dedos.

Sabe-se que, na divulgação e tradução desse canto sensual nas cortes reais e senhoriais peninsulares, permaneceu do amor cortês o louvar e desejar ardentemente a senhora ímpar em beleza e educação; contudo, a diferenciá-lo está a abordagem adúltera do amor à provençal, que não faz parte do canto amoroso desenvolvido pelos galego-portugueses. De todo modo, importa a Dom Dinis destacar uma diferença de outra ordem: a da motivação do canto.

A cantiga do rei expõe, concomitantemente, o respeito à tradição occitana (“Pero que trobam e sabem loar / sas senhores o mais e o melhor / que eles pódem”)⁶ e uma oposição clara e ufanista: os “proençaes” trovam seu amor apenas no tempo florido, nem antes (“e nom ante”) nem depois (“e tanto que se for / aquel tempo, logu’ em trobar razom / nom am”), ao passo que ele e, por conseguinte, o trovador peninsular (LOPES, 2009, p. 53) cantam o amor em qualquer tempo.

Essa justaposição antitética, amor florido e amor coitado, eixo da tese da insinceridade e da sinceridade das duas tradições trovadorescas, parece não se reduzir a essa polêmica que se deduz da literalidade dos versos de Dom Dinis. Destacam-se nas três estrofes a palavra “coita” e seu sinônimo “perdiçom”, argumento a partir do qual o trovador estabelece a distinção entre seu modo de amar e o dos provençais. A dor permanente, capaz de levar à

⁶ Isso é corroborado pelo fato de o rei ter composto uma cantiga em que ele segue o modelo provençal, sem questioná-lo: “Quer’eu em maneira de provençal” (BREA, 2011, 25.99).

“morte” o enamorado, não parece tornar mais “sincero” o afeto sentido, mas mais permanente, duradouro, constante.

De toda maneira, e ainda que se considere que a polarização que o trovador glosa em sua cantiga se centra na ideia de sinceridade ou não, é evidente que as flores e a coita não são mais que uma metáfora do desejo amoroso, portanto, uma retórica que desenha a expressão de um poeta interessado em fazer variações poéticas de um tema. Isto é, não se ama mais sinceramente na cantiga de amor dinisiana e galego-portuguesa; finge-se de modo diferente o enamoramento cortês, expressão de um jogo literário de que os trovadores estavam devidamente cientes (MONTROYA MARTÍNEZ, 1991).

Para Giulia Lanciani:

Se existe um tom geral das cantigas de amor, existem exemplos de uma forma diferente (ao menos na intenção) de seguir a lição dos provençais, de uma atitude mais solta e menos convencional em relação à tradição, de uma procura consciente de autonomia expressiva em comparação com os modelos (LANCIANI, 1993, p. 137).

Tal atitude, no entanto, como adverte Giuseppe Tavani, não pode ser considerada como indícios de “originalidade” ou “modernidade”, mas como aplicação da regra retórica da ironia. Dom Dinis, ao acusar os provençais de amar em floreios, portanto, convencionalmente e sem sentimentos, brinca com a própria convenção do amor coitado e mortal, que os trovadores peninsulares⁷, por sua vez, glosaram à exaustão. Essa leitura permitiria que alguns críticos tomassem a cantiga como sátira, ideia rejeitada por Elsa Gonçalves,

por se entender que o tema da cantiga é a “coita d’amor” e que a alusão aos tópicos do exórdio estacional, mais do que crítica ao convencionalismo da canso occitânica, funciona como um “expediente retórico” utilizado pelo poeta para valorizar seu próprio canto de amor [...] (1993, p. 206).

A leitura da cantiga, entretanto, levanta outra questão importante: a que proenças Dom Dinis, no final do século XIII, se

⁷ Basta nos lembrarmos, por exemplo, das sátiras contra o “morrer de amor” de Roi Queimado (LAPA, 1981, p. 156).

refere ao acusá-los de amantes florís? Examinemos três trabalhos que nos orientarão na formatação de possíveis respostas que escapem à evidência de que *proençaes* são apenas os poetas de uma requintada região do sul da França, onde germinou a canção do amor em cortesia.

Henry Lang, o primeiro editor do cancionero de Dom Dinis, escrutina a relação entre galego-portugueses e provençais, levantando os temas das *cansós* – como a grave hora, a *descriptio puellae*, a discrição do amante, o exílio do trovador, o poder da dama (2010, p. 91 ss.) – e cotejando-as com as cantigas de Dom Dinis. Desse modo, Lang observa os poemas de Quenes de Bethume, Gautier de Dargiers, Bernard de Ventadorn, Giraut Riquier ou Bertran de Born, e conclui, apoiado em Friedrich Diez, que a crítica do Rei Lavrador em “Proençaes soen mui bem trovar” sobre o convencionalismo das canções em *langue d’oc* não procede, uma vez que:

Quanto ao conteúdo desta cantiga, Diez observa [...]: “Mas o rei não deve ter lido os provençais com atenção, pois as obras deles desmentem esta censura; por mais frequentemente que confessem o ânimo de poetar no tempo das flores, isto jamais foi requisito para eles” [...] (LANG, 2010, p. 320).

Essa constatação do final do século XIX em relação à maneira “proençaal” é ampliada em especial por Xosé Xabier Ron Fernández, em 1993, no artigo “Os trabadores no tempo da frol”. Neste, as relações entre a lírica d’oïl ou francesa, a lírica occitana e a galego-portuguesa são retomadas. Examinando canções de Gace Brulé, Thibaut de Champagne e Conon de Béthune, Ron Fernández percebe que, como Dom Dinis, esses trovadores rejeitam o “exórdio primaveral na súa función de motor do canto e do joi”, já que “o realmente importante á hora de determina-lo canto é o AMOR”, como defenderam também os provençais Bernart de Ventadorn e Raimbaut d’Aurenga (1993, p. 480).

As conclusões a que chega Ron Fernández elucidam a noção de um tópico consagrado na tradição de origem a se contrapor a outro na mesma tradição. Justapõe-se ao exórdio primaveril, lugar comum na poesia amorosa ou erótica, o tópico da “verdade poética” e da valorização do afeto, em geral coitado, independente das motivações sazonais. Haveria ademais na coincidência dos trovadores discordantes do “tempo da frol” o fato de serem nobres, o que os contraporaria aos trovadores menos nobres, gananciosos em

busca de prestígio: “Nos *trouvères* a superioridade do seu canto (VERDADE POÉTICA) é sinónimo de superioridade social com respecto ós que trovan só no ‘tempo da frol’, tempo das viaxes de corte em corte buscando ganancias” (1993, p. 486). De que deduziríamos, assim, que, além de menos nobres, são trovadores mais convencionais por estarem interessados em atender a expectativa de uma recepção mais conservadora diante do modelo de canção amorosa, qual seja: a um exórdio paisagístico, segue a floração do amor e o desejo de realizá-lo com a dama.

Destaca-se, nas conclusões de Ron Fernández, a indicação de fontes francesas no “trobar” dinisiano, diferentemente do que havia pensado Anna Ferrari a esse respeito. Pondera Fernández:

A presencia do motivo ‘tempo da frol’ em D. Denis pódese explicar cecais polos contactos que tivo coa lírica d’oïl. Non se olvide que D. Denis tivo mestre francés e que, polo tanto, da mesma maneira que puído facer unha malmaridada o mesmo puído coñece-lo emprego dese motivo da denuncia dos trobadores no “tempo da frol” realizaban os “trouvères” (RON FERNÁNDEZ, 1993, p. 486).

No artigo publicado em 2009, “*E dizem eles que é com amor – fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa*”, Graça Videira Lopes retoma a cantiga “Proençaes soem mui bem trobar” para refletir sobre aspectos fundamentais da poesia medieval: ficção poética e comportamentos reais do trovador. Seguindo a fortuna crítica dedicada à cantiga, Lopes observa o tema da distinção sinceridade versus artificialismo, como vimos, mas compreende também que Dom Dinis, ao rejeitar um clichê poético (o da evocação da primavera) apenas acentua um outro, o da coita – ou aflição amorosa (VASCONCELOS, 1990, v. 1, p. 18) –, o que o colocaria no mesmo nível convencional dos trovadores “proençaes” e revelaria sua autoironia (2009, p. 54).

Contudo, para Lopes, o problema que se coloca na cantiga dinisiana extrapola o âmbito do cantar de amor floral ou coitado, e ilumina toda a lírica profana galego-portuguesa, em que despontam indícios de ficção e biografia nos cantares de amor, de amigo e de escárnio e maldizer. Seu principal ponto de argumentação é a presença do nome dos trovadores ou das autorreferências que fazem em suas cantigas, como em Johan Garcia de

Guilhade (LOPES, 2009, p. 60 ss.). As conclusões do artigo nos remetem para o mesmo impasse com que os críticos se deparam sempre que folheiam os cancioneiros:

Iniciei este breve estudo com algumas considerações sobre a questão da relação sinceridade vs. fingimento na poesia profana galego-portuguesa, a partir do modo como ela pode ser seguida através dos seus próprios textos. Concluo-o dizendo que a leitura desses mesmos textos dá-nos bons motivos para considerar que os poetas medievais galego-portugueses são tudo menos simples fazedores automáticos de mundos imaginários “à maneira provençal” ou à maneira popularizante, e que, pelo contrário, mantêm com a sua própria arte de trovar e com o mundo que os rodeia uma relação que é, pelo menos, tão complexa e criativa como a de qualquer bom poeta em qualquer lugar e em qualquer época histórica (LOPES, 2009, p. 80-81).

Chama a atenção no estudo de Graça Lopes a hesitação diante da retórica da sinceridade, apoiada nos famosos versos pessoanos de que finge o poeta tanto que chega a fingir ser dor a coita que eventualmente sente. Na leitura de cantares cuja dimensão de jogo cortês é nítida, dirime-se o nível lúdico por conta de recursos – como o nome dos trovadores e a referência ao próprio trovar nos cantares – que ensejam o “efeito de realismo” nas cantigas, mesmo que sejam as de amigo, em que o trovador cria uma voz feminina, de que é exemplo clássico a de Johan Airas de Santiago:

O meu amigo novas sabe ja
d' aquestas cortes, que s' ora faran,
ricas e nobres dizen que seran,
e meu amigo ben sei que fara
un cantar en que dira de min ben;
ou o fara, ou ja o feito ten.

Loar-mi-á muito, e chamar-mi-á “senhor”,
ca mui' á gran sabor de me loar;
a muitas donas fara gran pesar,
mais el fara, com' é mui trobador,
un cantar en que dira de min ben;
ou o fara, ou ja o feito ten.

En aquestas cortes que faz el-rei,
loará min e meu bon parecer,
e dirá quanto ben poder dizer
de min, amigas, e fara, ben o sei,
un cantar en que dirá de min ben;
ou o fara, ou ja o feito ten.

Ca o viron cuidar, e sei eu ben
que non cuidava já en outra ren (BREA, 2011).

As referências à corte do rei, em que se realizará o *fablar em gasaiado* (“aquestas cortes que faz el-rei”), isto é, o entretenimento cortesão, e à apresentação de cantigas de amor em que a moça será “loada” e chamada não de *amiga*, mas de “senhor” criam um *mise-en-abyme* bem conseguido, capcioso, mas longe do que se poderia tomar como sinceridade biográfica do *trobar* de Johan Airas. Joga o trovador com os contextos e discursos dos gêneros cantiga de amor e de amigo, transformando a *amiga* acessível e burguesa na personagem inacessível e aristocrática numa cantiga de amor⁸ a ser apresentada na corte. Nesse sentido, Jesús Montoya Martínez afiança:

A lírica medieval tem muito de jogo, tanto em sua forma como em seu fundo. O debate, a burla, o motejo, em que o poeta se servia do duplo sentido das palavras para escamotear o verdadeiro sentido de sua mensagem, se conjugava perfeitamente com o jogo pomposo que supunham as cantigas amorosas, em que os conhecidos personagens jogavam entre si. A dama se fazendo de esquiva, o amante se fingindo de desolado; ambos ressaltando seu temor de serem descobertos pelo ciumento, pelo invejoso. Todas as soluções que se podem pensar como saídas deste jogo aristocrático não são senão outros tantos resultados do esquema, lúdico já em sua essência, do conhecido amor trovadoresco, cantado em tantas e tantas cortes europeias (1991, p. 369, tradução nossa)⁹.

⁸ Essa cantiga ilustra o que sugere João Soares Coelho, em cantiga dirigida a Johan Garcia de Guilhade: “Ca mand’ el-Rei, porque há en despeito, / que trobem os melhores trovadores / polas mais altas donas e melhores; / e o coteife que for trovador, / trobe, mais cham’ a coteifa “senhor”, / e andarám os preitos com direito” (BREA, 2011).

⁹ “La lírica medieval tiene mucho de juego, tanto en su forma como en su fondo. El debate, la burla, el dicitario, donde el poeta se servía del doble sentido de las palabras para escamotear el verdadero sentido de su mensaje, se conjugaba perfectamente con el juego pomposo que suponían las canciones amorosas, donde los consabidos personajes jugaban entre sí. La dama haciendo-se la esquiva, el amante fingiéndose desolado; ambos ressaltando su temor de ser descubiertos por el celoso, por el envidioso. Todas cuantas soluciones se puedan pensar como salidas de este juego aristocrático no son sino otros tantos resultados del esquema, lúdico ya en su esencia, del consabido amor trovadoresco, cantado en tantas y tantas cortes europeas” (1991, p. 369).

Apesar dos estudos em que se enfatizam os aspectos inequivocamente lúdicos e convencionais dos gêneros trovadorescos, deixamo-nos driblar pela astúcia poética dos trovadores e iludimo-nos às vezes com seus matizes ironicamente sentimentais, autobiográficos, a garantirem o desejado efeito de sinceridade em seus cantares de entretenimento. Esquecemo-nos, por vezes, de que são antes de tudo exímios poetas, cuja prática artística se respalda, como expõe Graça Lopes,

na clara definição da arte como “ofício”, ou seja, como um trabalho específico cuja técnica se aprende, para em seguida se pôr em prática num quadro de limites previamente definidos. Assim, o artista medieval é antes de mais um artífice, tomando a palavra no seu melhor sentido, ou seja, aquele que conhece e domina as regras e mesmo os truques (os artificios) da sua actividade específica. A esse artífice não se pede, pois, que seja inovador e muito menos original, mas, quando muito, *saboroso*, ou seja, o que dele se espera é que siga, ao mesmo tempo de forma exacta e criativa, as regras e modelos principais do seu campo de actividade – a criatividade mantendo, pois, uma dependência estreita com o princípio da variação (LOPES, 2009, p. 56).

Resistindo à tentação a que remetem, de algum modo, as leituras de Rodrigues Lapa e outros estudiosos, sobre os matizes “sinceros” dos trovadores diante do *transpirado trobar* medieval, resguardo-me no abrigo – de teto de vidro ou de zinco ardente – do trovar que brinca mesmo com os versos mais graves e mais coitados e mais pessoais, onde o cheiro indisfarçável do tempo da flor, entretanto, se faz arditosamente presente.

Esses três estudos brevemente comentados redimensionam o que e como podemos entender por *proençaes*, contra quem se posiciona autoironicamente Dom Dinis em algum momento de sua produção: mestres de um gênero consagrado, a cansó; trovadores distintos como provençais, franceses, catalães e italianos – com quem comprovadamente os galego-portugueses tiveram contato – e que trovaram como os poetas do “tempo da frol”; grupo de trovadores convencionais; amadores de superfície; falsos amadores com “versos de ouropel” são alguns dos sentidos de que se reveste o termo, apenas retoricamente usado, já que um trovador *provençal*, como Bernart de Ventadorn (...1150-1180...),

modelo de Dom Dinis¹⁰, pensa exatamente como ele: ignora o “tempo da flor” e destaca o pulsar do “coraçom”:

Chantars no pot gaire valer,
si d'ins dal cor no mou lo chans;
ni chans no pot dal cor mover,
si no i es fin'amors coraus.
Per so es mos chantars cabaus
qu'en joi d'amor ai et enten
la boch'e.ls olhs e.l cor e.l sen (RIQUER, 1992, p. 369).

*Pouco pode o cantar valer
se de dentro do coração não surge o canto,
nem canto pode surgir do coração
se nele não há cortês amor.
Por isso meu cantar é perfeito,
porque no gozo do amor tenho e emprego
a boca e os olhos e o coração e o juízo¹¹.*

Quando o Professor Wilberth Salgueiro, em nome dos organizadores, gentilmente me propôs falar de poesia nesse Congresso de título tão inesperado como o eneassílabo **Todos os poemas o poema**, a intuição ou a memória me trouxe de imediato a cantiga de Dom Dinis “Proençaes soen mui bem trobar”. Não sabia exatamente na altura a razão de intuitivamente achar que essa cantiga se adequaria a uma fala sobre o assunto. Talvez pelo fato de uma cantiga metapoética do século XIII me dar pistas e motivos para perceber como um poema tão avoengo pode conter tantos poemas e estar contido em todo e qualquer poema que faça da matéria e da linguagem poética seu próprio tema: a presença de uma tradição que o poeta deseja absorver e superar, ironizando-a para ao fim ganhar uma singularidade impossível, já que as solu-

10 Como também o foi Jaufré Rudel, segundo Elsa Gonçalves: “Poeta ‘em maneira de proença’, D. Denis distingue-se também entre os outros trovadores galego-portugueses por algumas características do seu provençalismo, já por outros assinaladas com base em minuciosos confrontos. Da abundante exemplificação resulta, por exemplo, que um dos modelos reevocados pela poesia do Rei português é Bernart de Ventadorn [...]. E, além das influências de Bernart de Ventadorn, outras se podem apontar, nomeadamente a de Jaufré Rudel [...]” (1993, p. 208-206).

11 “Poco puede valer el cantar si el canto no surge de dentro del corazón, y el canto no puede surgir del corazón si en él no hay leal amor cordial. Por esto mi cantar es perfecto, porque tengo y empleo la boca, los ojos, el corazón y el juicio en el gozo de amor” (RIQUER, 1992, p. 369).

ções individualizadas, mesmo num remoto século XIII, parecem derivar sempre da imitação, seja para prestigiar os trovadores do *tempo da flor* ou os trovadores do *tempo do coração*.

Amparado nos estudos comparatistas de Lang e Ron Fernández e na tópica médio-latina e trovadoresca de Curtius e Spina, essa foi a intenção de retornar a “Proenças soen mui bem trobar”, em que Dom Dinis brinca com os clichês e as tensões de todos os poetas e garante, por isso, o lugar de sua cantiga entre os grandes e todos os poemas.

Referências

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito. Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor. In: FERREIRO, Charo; PENA, Inmaculada (Coord.). *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004. p. 373-401.

BELTRAN, Vicenç. *A cantiga de amor*. Traducción de Xela Arias. Vigo: Xerais de Galicia, 1995.

BREA, Mercedes (Coord.). *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Edición actualizada. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación em Humanidades, 2011. Disponível em: <<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>>. Acesso em: 28 set. 2012.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional de Lisboa. Edição fac-similada. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

DINIS, Dom. Proenças soen mui bem trobar. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: set. 2012.

DIOGO, Américo António Lindeza (Org.). Introdução. In: _____. *Lírica galego-portuguesa: antologia*. Braga: Angelus Novus, 1998. p. xi-lii.

DUBY, Georges. O modelo cortês. In: KLAPISCH-ZÜBER, C. (Dir.). *História das mulheres: a Idade Média*. Tradução de Ana L. Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. p. 331-351.

GONÇALVES, Elsa. Denis, Dom. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega*

e portuguesa. Trad. de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. p. 206-212.

GONÇALVES, Elsa. *Poesia de rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Cosmos, 1991.

JÚDICE, Nuno (Org.). *D. Dinis. Cancioneiro*. Lisboa: Teorema, 1997.

LANG, Henry Roseman. *Cancioneiro de d'el rei Dom Denis e estudos dispersos*. Edição organizada por Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira. Niterói: UFF, 2010.

LAPA, Manoel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 10. ed. rev. pelo autor. Coimbra: Coimbra Ed., 1981.

LOPES, Graça Videira. E dizem eles que é com amor – fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa. *Floema*, Vitória da Conquista, ano V, n. 5, p. 53-82, jul.-dez. 2009.

LANCIANI, Giulia. Cantiga de amor. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. p. 136-138.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Caracter lúdico de la literatura medieval (A propósito del 'jugar de palabra'. Partida Segunda, tít. IX, ley XXIX). In: CASTILLO, C. Argente del et al. (Rec.). *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, 1989. p. 413-442.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Teoría política. Teoría educativa. In: ALFONSO X. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Manuscrito 12794 de la BN. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991. p. 317-356; p. 357-373.

RIQUER, Martín de (Ed.). *Los trovadores: historia literaria y textos*. 3. ed. Barcelona: Ariel, 1992. 3 v.

RON FERNÁNDEZ, Xosé Xabier. Os trobadores no tempo da frol. In: BREA, Mercedes (Org.). *O cantar dos trobadores. Santiago de Compostela*: Xunta de Galicia, 1993. p. 475-492.

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. 2. ed. revista. São Paulo: Ateliê, 2009.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (Ed.). *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. 2 v.

VENTURA, Joaquim. Sátira e aldraxe entre trovadores e xograis. In: BREA, Mercedes (Coord.). *O cantar dos trovadores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993. p. 533-550.

FLOR AMOROSA DE TRÊS RAÇAS TRISTES: A MÚSICA BRASILEIRA SEGUNDO OLAVO BILAC E A PERSISTÊNCIA DE UM MITO DE ORIGEM¹²

Mônica Vermes

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

mvermes@gmail.com

O poema que será usado nesta discussão é “Música brasileira”, de Olavo Bilac, publicado em *Poesias* (primeira edição de 1888).

Música Brasileira (Olavo Bilac)

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requiebro e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, chiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.

O verso final desse soneto, “Flor amorosa de três raças tristes”, sintetiza o pensamento de seu tempo sobre “raça”, identidade, cultura e arte brasileiras. É essa mesma “explicação” do Brasil e de sua música que encontraremos em praticamente todos os manuais de história da música brasileira ao longo do século XX. Tamanha é

¹² Parte deste trabalho foi apresentada como comunicação no 19º Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia (19th IMS Congress – Music, Cultures, Identities) em julho de 2012, em Roma.

também sua força que essa explicação foi absorvida e se transformou num senso comum.

O poema estabelece nos quartetos uma dupla identidade: ela, a música brasileira, é voluptuosa, mas é também triste. A origem dessa tristeza, origem da própria música, é descrita em uma série de tríades: “dos desertos, das matas e do oceano”; “bárbara poracé, banzo africano / e soluços de trova portuguesa”; “selvagens, cativos e marujos”.

Evocando a cada vez o índio, o africano e o português – nessa ordem, salvo na primeira instância, em que há uma inversão (desertos ligados aos africanos, matas aos índios e oceano aos portugueses). A conclusão do soneto unifica essas várias tríades na unidade da música brasileira, expressa, também ela, em uma tríade: “Lasciva dor, beijo de três saudades, / Flor amorosa de três raças tristes”. Da síntese das contribuições e características das três forças formadoras retorna-se à unidade de identidade contraditória do início do soneto, voluptuosa e triste: a dor é lasciva, o beijo é de saudades, a flor amorosa é broto de três raças tristes.

Os itens empregados para caracterizar cada uma das origens identificam elementos geográficos/ambientais relacionados à natureza; elementos relativos aos tipos humanos e elementos de cada uma das culturas, a poracé, festa dos índios, o banzo, profunda saudade dos africanos, e a trova, a cantiga portuguesa. Bilac inclui também referências especificamente musicais: o samba, o jongo, a chiba e o fado. Nos gêneros musicais citados, está ausente o elemento indígena.

O samba, manifestação poético-coreográfico-musical de origem africana, não é o mesmo que hoje identificamos por esse nome. É importante aqui chamar a atenção para a data do poema, 1888, bastante anterior ao período em que viria a se configurar o chamado samba do Estácio, mais próximo do que hoje se entende de forma mais geral como samba do Rio de Janeiro, e mesmo da geração anterior do samba urbano carioca, mais amaxixado e do qual é exemplo característico “Pelo Telefone”, de 1917, registrado na Biblioteca Nacional com autoria de Donga e Mauro de Almeida e tipicamente reconhecido como primeiro samba gravado e, às vezes, por extensão e equivocadamente, como primeiro samba. De origem rural, é a partir da migração nordestina, especialmente baiana, para a capital da República principalmente a partir de fins de século XIX, que o samba se instala na cidade do Rio de Janeiro, onde ganhará características próprias. O jongo é uma dan-

ça afro-brasileira, acompanhada de percussão e muito presente na região Sudeste¹³. A chiba, ou xiba, é uma dança à que se atribui origem portuguesa ou africana¹⁴ e o fado é canção e dança de origem portuguesa ou brasileira¹⁵. Parece ser tão acidental quanto inevitável a escolha de gêneros musicais que, apesar de um forte vínculo com esta ou aquela origem, são resultado de encontros, apropriações, atritos e choques.

Procurarei agora observar de que forma o complexo constituído pelas atividades musicais da cidade do Rio de Janeiro foi apreendido pelos historiadores da música ao longo do século XX. De que forma foi caracterizada essa rede de atividades, particularmente no que diz respeito ao estabelecimento das grandes categorias – música erudita e música popular –, e quais foram os critérios empregados (implícita ou explicitamente) para construir essas categorias¹⁶, procurando, nas considerações finais, evidenciar o vínculo entre esse conjunto de obras e o poema de Olavo Bilac.

As obras analisadas oferecem mais que um registro de dados biográficos ou marcos cronológicos, trata-se de formas de ordenar o mundo, nesse caso, a cena musical carioca da virada do século.

A análise dessas obras se norteia a partir de três hipóteses:

- 1) que o conjunto dos manuais de história da música analisado constitui, apesar das diferenças individuais, um dis-

13 Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 408): “A dança é feita em roda, no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio. Os figurantes dão passos deslizantes para frente, alternando os pés. Ao centro dança um solista ou um par, executando uma complexa coreografia, que chega a ser verdadeiro desafio de passos. [...] Dançado no terreiro, a qualquer época do ano, o jongo é acompanhado por percussão de tambores de diversos nomes, como o tambu, a candongueira.”

14 Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 837): “Dança e baile populares, designação prevalente no estado do Rio de Janeiro. Para alguns autores, é dança portuguesa, adotada e adaptada pelos negros no Brasil; para outros, de origem africana. Pode ser descrita como uma dança de roça, ao ar livre, com acompanhamento de violão, viola, cavaquinho, no qual se canta e se sapateia ao ritmo de palmas, dos pratos e dos pandeiros. No interior do Rio de Janeiro, apresenta-se também como quadrilha rural, com os pares sapateando, colocados frente a frente.”

15 Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 275): “Canção popular portuguesa, cantada principalmente em Lisboa e Coimbra, e originada do lundu do Brasil colônia. Teria sido popular no Brasil antes da vinda da corte portuguesa. Como dança, sua coreografia seria semelhante à do lundu, sendo acompanhada por uma viola. Levado para Portugal com os emigrantes que acompanharam João VI (1821), acabou por tornar-se forma musical popular naquele país. No Brasil, o fado desapareceu totalmente.”

16 “Os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar” (FOUCAULT, 2007, p. xvi).

curso (no sentido foucaultiano) concernente à história da música brasileira, às práticas musicais, a seus valores;

2) que uma das características desse discurso é estabelecer uma divisão em duas grandes categorias, música popular e música erudita;

3) que isso está vinculado a uma matriz ideológica e que obscurece peculiaridades significativas das formas de fazer e experimentar a música no Rio de Janeiro de fins de século XIX às primeiras décadas do século XX.

As obras analisadas são os manuais de história da música brasileira produzidos no Brasil ao longo do século XX, a saber: *A música no Brasil* (1908/1947)¹⁷, de Guilherme Pereira de Melo; *Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1926), de Vincenzo Cernicchiaro; *História da música brasileira* (1926 e 1942)¹⁸ e *Compêndio de História da música brasileira* (1948/1958), de Renato Almeida; *Compêndio de História da Música* (1929) e *Pequena História da Música* (1942/1987), de Mário de Andrade; *História da música* (1940), de Ulisses Paranhos; *História da música brasileira* (1948), de F. Acquarone; *A Música no Brasil* (1953), de Eurico Nogueira França; *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* (1956), de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976/1997), de Bruno Kiefer; e *História da música no Brasil* (1980/2005), de Vasco Mariz.

A análise dessas obras como uma unidade enseja ao menos dois problemas metodológicos. O primeiro deles é o manejo das várias temporalidades envolvidas. Além do corte cronológico relativo ao período estudado, cada uma dessas obras foi produzida em um momento diferente e reflete inquietações características desse momento. O segundo problema metodológico que nos parece importante destacar é a dificuldade de se estabelecer uma definição fechada do que seja “música popular” e a variedade de significados e de vínculos com espaços, práticas e repertórios atribuídos pelos autores a essa categoria.

No que diz respeito ao primeiro item, entendemos que – a despeito das diferenças e temporalidades individuais – essas obras constituem um corpus que, ao longo do século XX, ajudou a formular um discurso bastante uniforme sobre a história da música no Brasil

¹⁷ As datas entre parênteses indicam o ano da primeira edição e o ano da última edição, quando houve mais que uma.

¹⁸ Neste caso, a significativa revisão e ampliação pela qual passou a obra na segunda edição faz com que consideremos cada uma delas como obra diferente.

e seu cânone. Parte desse discurso diz também respeito a uma divisão entre essas duas categorias que não são, evidentemente, invenção brasileira ou dos historiadores da música brasileira, mas que aqui ganha contornos e problemas particulares. A constituição desse discurso se evidencia também na cadeia de citações que liga uma obra às outras¹⁹. É importante observar também a função pedagógica da maioria das obras analisadas (particularmente as duas últimas, que continuam sendo editadas e que servem de subsídio aos professores de história da música brasileira e aos não profissionais interessados no assunto). Essa constante reatualização da presença dessas obras, sem que necessariamente passem por atualizações significativas na sua organização interna e em seu conteúdo, tende a sugerir uma suspensão da percepção de temporalidades diferentes, perpetuando um modelo de representação, das categorias pelas quais se ordena e dos critérios que servem de fundamento a essas categorias. Desse modo, os manuais têm operado como formadores de uma memória coletiva (HALBWACHS, 2006) relativa ao meio musical, como geradores de escalas de valores e como consolidadores de certas categorias/referências para a construção da historiografia posterior.

No que diz respeito aos diferentes entendimentos sobre o que seja música popular, discutiremos mais adiante as perspectivas de cada autor²⁰.

As obras analisadas constituem, até onde nos é possível saber, a totalidade dos manuais de história da música brasileira produzidos no Brasil ao longo do século XX²¹. Nossa análise,

19 Guilherme de Melo constrói o capítulo dedicado à música no período republicano a partir de citações de matérias tomadas de publicações periódicas brasileiras e portuguesas. A partir da primeira edição da História de Renato Almeida e da de Cernicchiaro (as próximas obras a aparecer, cronologicamente), cada autor vai citando os autores anteriores. Renato Almeida e Cernicchiaro citam Guilherme de Melo; Luiz Heitor cita Guilherme de Melo, Renato Almeida e Cernicchiaro; e assim sucessivamente.

20 Um dos aspectos que torna essa delimitação mais complexa e fascinante é o fato de que, muitas vezes, o que determina o caráter de uma obra não são as características da própria obra, mas o espaço onde é apresentada e a função que desempenha. Renato de Almeida é um dos autores que discute a migração de gêneros entre o registro mais erudito e mais popular.

21 Cada manual foi analisado levando em consideração os seguintes elementos: características gerais de publicação da obra; o lugar de onde fala cada autor (institucional, disciplinar, socioeconômico, étnico, profissional) e demais produção musicológica/historiográfica; os objetivos e motivações declarados pelo autor e a dedicatória do livro; a estrutura do livro (organização em partes ou capítulos) e as periodizações empregadas pelos autores; e a própria construção da narrativa: o que é incluído e o que não, os parâmetros que marcam a divisão entre categorias (estético, social, étnico, geográfico, cultural, associação a outras práticas culturais-artísticas – teatro, dança, comida, bebida), as distinções que se estabelecem no texto.

como destacamos acima, procurou observar em que lugar cada autor desenhou a linha que divide a música erudita da música popular e quais critérios empregaram para isso: critérios estritamente musicais? Socioeconômicos? Geográficos? Étnicos? E de que forma esses vários aspectos se superpõem?

Na impossibilidade de discutir individualmente cada um dos livros aqui, devido à limitação do espaço, apresento uma síntese geral que certamente obscurece particularidades das obras. Procurarei, na medida do possível, evidenciar peculiaridades mais importantes, ainda que mantendo o foco no conjunto.

O entendimento do que seja “música popular”, ou um entendimento unívoco do emprego dessa expressão, é tarefa de difícil resolução inclusive para os estudiosos da área de música popular. Richard Middleton (2002) e Marcos Napolitano (2002), a partir dele, apontam aspectos diferentes do fazer musical que têm sido tradicionalmente empregados para delinear esse corte: definições *normativas* (música popular como “inferior”); definições *negativas* (como o que ela não é – folclórica ou erudita); definições *sociológicas* (associada a determinados grupos sociais) e definições *tecnológicas* (como produto dos meios de comunicação de massa) (NAPOLITANO, 2002, p. 14-15).

Os autores analisados empregam subcategorias diferentes, às vezes cumulativamente: música popular como música folclórica ou tradicional; música popular como música urbana, principalmente vinculada à dança; música popular como música disseminada através dos meios de comunicação de massa (discos e rádio).

Mas, se observarmos mais atentamente, perceberemos que a classificação da música popular, seja como grande categoria ou dividida em subcategorias, apresenta discrepâncias quanto aos critérios que servem de fundamento a tais classificações. São empregados indistintamente critérios geográficos – numa separação mais ampla entre rural e urbano e entre subdivisões internas, por exemplo, na cidade: o salão doméstico, a rua, os teatros, as regiões da cidade; critérios relativos aos meios de circulação – oral, escrita, meios de comunicação de massa (cinema, discos, rádio); critérios relativos ao domínio técnico da música – incluindo educação formal em conservatórios ou não; critérios relativos à funcionalidade da música considerada – música para dança, música para entretenimento, música para o puro gozo estético; critérios relativos aos gêneros musicais praticados – danças, canções, teatro musical ligeiro, ópera, obras derivadas da tradição clássico

-romântica europeia. Não aparecem explicitamente indicados critérios étnicos (salvo num sentido ancestral, como matriz de formação) ou relativos à camada social dos praticantes, questão que discutiremos mais adiante.

Esse maior refinamento na atenção aos critérios de classificação evidencia a dificuldade em estabelecer um ponto de corte entre as categorias (ou subcategorias), uma vez que os critérios empregados se superpõem em combinações diversas e que frequentemente se chocam com as práticas efetivas.

O espaço destinado à música popular muda também caso a caso: Guilherme Pereira de Melo, Renato Almeida e Mário de Andrade dividem seus livros (ou, no caso de Mário de Andrade, a parte dedicada à música brasileira) entre as duas grandes categorias. Os demais autores, ainda que de formas diferentes, narram uma história da música erudita, mas dedicam algum segmento de seus livros para tratar da música popular. Como o eixo narrativo desses livros (exceto Cernicchiaro) é a nacionalização da música brasileira e como os autores entendem que esse processo se dá através da apropriação de elementos da música popular, torna-se inevitável tocar nessa questão, ainda que não seja o foco da obra. Renato Almeida e Mário de Andrade são os únicos autores a reconhecer a existência da música popular que circulava em discos e, a partir da década de 1930, pelo rádio.

Os autores analisados usam estratégias diferentes para tentar conciliar um gênero historiográfico a essa altura já tradicional (ainda que não no Brasil) e com valores estabelecidos com as complexidades que começam a se impor na cena musical do começo do século e com as próprias características da vida musical brasileira/carioca. A dificuldade dessa conciliação é evidente quando nos deparamos com certas áreas “cinza”, como no caso de gêneros como a modinha e o lundu, que transitam entre registros diferentes (uma superposição de categorias) ou no caso de compositores que não se encaixam confortavelmente em nenhuma das categorias, como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga.

Observa-se, nessas obras, um entendimento tácito de que a música brasileira se organiza em duas grandes categorias: uma, descendente da tradição artística europeia, que pode ser historicada, que pode ser avaliada esteticamente, mas que tem um caráter alienígena; outra, que é fruto nacional, forjado na fusão ou síntese das contribuições de várias etnias/nacionalidades formadoras e que seria a fonte a partir da qual a música erudita se alimentaria

para conquistar um caráter nacional. Em praticamente todos os manuais, as seções dedicadas à música popular são organizadas por gênero musical e as seções dedicadas à música erudita são organizadas cronologicamente, tendo como marcos eventos importantes da história política. Destacam-se, nas partes dedicadas à música erudita, a vida e obra de seus atores, que são principalmente os compositores. Daí, então, história da música resulta ser história da música erudita, pois a música popular (que tanto é outra coisa que precisa do qualificativo) não cabe nesse mesmo tipo de ordenação.

Como praticamente todas as obras em tela (é importante marcar a exceção de Cernicchiaro) articulam seu discurso a partir do eixo da constituição da nacionalidade e, como a fonte musical para essa nacionalidade é a música popular – ainda que entendida de formas diferentes por autores diferentes –, os autores se veem em um dilema entre critérios para incluir obras em suas *Histórias*: a excelência técnica/estética, que seria o principal critério, parece muitas vezes se contrapor ao compromisso de nacionalização. Mas o que mais nos interessa aqui é que os manuais de história da música, comprometidos em construir uma história da constituição da música nacional brasileira, não conseguem fugir, mesmo que seja/ fosse seu intento, de lidar com a música popular, uma vez que seria esta a fonte para a nacionalização da música de concerto.

A partir da década de 1930, começa a surgir uma “vertente paralela” da historiografia da música brasileira, dedicada especificamente à música popular. Produzida em seus primeiros tempos por cronistas, memorialistas e jornalistas, só na década de 1970 começa a ganhar um perfil mais profissional/acadêmico. É interessante observar o olhar lançado em algumas dessas obras à música erudita. Alexandre Gonçalves Pinto – o Animal – inclui em sua obra de 1936, *O Choro*, uma quantidade impressionante de nomes relacionados ao mundo dos chorões, além de anedotas, lembranças e divagações sobre a música, sobre o tempo, sobre a lembrança e o esquecimento de músicos, repertórios, circunstâncias de sociabilidade. Ao enumerar os músicos – instrumentistas, cantores e compositores –, anota quando se trata de um músico com conhecimento da leitura musical, de alguém que tenha passado por uma educação musical formal ou de quem, além de frequentar as rodas de choro, toque em bandas ou orquestras. Um dos nomes que menciona é o do “grande maestro” Villa-Lobos, que conheceu, segundo ele, “quando ainda era chorão” (PINTO, 1936, p. 145). Em outra obra,

O *samba* (1933), de Orestes Barbosa, observamos a invocação do samba como culminação do processo de nacionalização da música brasileira e o desprezo pelas manifestações eruditas como antiquadas e alienígenas. Essa vertente historiográfica vai ajudar consolidar a separação das duas categorias.

O discurso sobre a música brasileira, seu cânone e seus valores que se estabelecem nos manuais de história da música aqui considerados, se consolida na rede de inter-referências que os une e no papel que desempenharam (e, em alguma medida, ainda desempenham) como obras de referência para estudantes de música e leigos.

Uma das características desse discurso é isolar (ou procurar isolar) duas categorias, música erudita e música popular, dando a cada uma delas um tratamento metodológico e narrativo distinto. Nessa distinção em categorias, a música popular é apresentada quase como uma pré-história mítica da música brasileira à qual serviria como elemento nacionalizador. A constituição dessa música popular seria fruto de uma síntese/fusão de “raças” que, nesse tempo anterior à história, se dá sem choques e sem tensões.

Os manuais de história da música funcionam, assim, como reflexos filtrados do mundo que observam e projeções de um mundo (da música) que desejam ver construído.

O poema de Olavo Bilac reflete a mesma visão sobre a música brasileira. Nesse caso, pelos gêneros musicais citados, trata-se da música popular, provavelmente a única que teria condições de ser completa ou verdadeiramente brasileira. Ali também sua gênese se dá pelo encontro das três raças/etnias e também sem atrito ou choque, lançado na mesma pré-história mítica que permite desconsiderar o convívio como efetivamente se dava entre a variedade de pessoas que convivia na cidade do Rio de Janeiro de fins de século XIX. O ano de publicação do poema é elucidativo, 1888, ano da Lei Áurea.

A precisão formal do poema parece reforçar as ideias nele contidas; além disso, no paralelo entre o soneto e os manuais de história da música brasileira que analisamos, evidencia-se a força que as teorias raciais tinham, particularmente entre finais do século XIX e início do século XX, e o papel que desempenhavam como apaziguadores ideológicos no âmbito da cultura.

Referências

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Francisco Alves; Paulo de Azevedo, [1948].

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. corr. e aumentada. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. 3. ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1936.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBOSA, Orestes. *O samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi colonial sino ai nostri giorni, 1549-1925*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1953.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art; Publifolha, 1998.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes; Philadelphia: Open University Press, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PARANHOS, Ulysses. *História da música*. São Paulo: Magione, 1940. v. 1.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências de chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

UM POEMA NARRATIVO DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS¹

Francine Fernandes Weiss Ricieri

Universidade Estadual de São Paulo (Unifesp)

weiss.francine@unifesp.br

Observa-se, na produção lírica de Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), recorrência de imagens e procedimentos técnicos por meio dos quais parece atualizar-se uma insistente tensão entre a tematização da morte enquanto presença obsessiva, por vezes paralisante, e a exploração das possibilidades ou impossibilidades da arte e da fruição estética diante do problema metafísico assim constituído.

Em outro ensaio (RICIERI, 2011), explorei alguns elementos do aspecto tensional discernível em boa parte da produção de Guimaraens a partir de dois poemas extraídos do livro *Kiriale*, escrito entre 1891 e 1895. No primeiro, o acento na materialidade da morte em contraponto ao exercício artístico aparece figurado na imagem de um tinteiro em forma de corvo, que organiza o poema “A cabeça de corvo”. O objeto estático *pousado* sobre a mesa do escritor intimidava pela presença e desencadeava angústias complexas que o texto findava sem resolver. Mero recipiente, simples vaso, o tinteiro exercia estranho poder sobre o homem à sua frente, inclinado vertiginosamente para a inação. O cerco era rompido com a opção pela escrita – sempre acossada por um sono iminente. Em “O Cachimbo”, uma peça esculpida com o formato de uma caveira presentificava uma “visão” soturna e sepulcral logo identificada como artefato artístico a que se associa, não sem paradoxo ou ironia, a *formosura* da mulher amada, totalmente tomada pelas projeções da morte.

Aqueles poemas oportunizavam ainda uma reflexão sobre o modo como aquelas projeções esculturais (um tinteiro e um cachimbo) configurariam objetos externos ao sujeito lírico que acabariam por funcionar como elementos que fariam aflorar algumas das tensões que organizam aquele lirismo. Ave e cachimbo poriam em cena o que parece ser uma das questões decisivas de sua poética: a relação entre o concreto e o abstrato, ou entre a

¹ Este texto integra o livro *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens*, a ser publicado em coedição pela Edusp e pela Edunifesp.

expressão lírica e um contraponto externo ao sujeito lírico, por cujo intermédio tal expressão se atualiza. É possível que tais considerações iniciais situem as reflexões que seguem, sobre o poema “A Catedral”, que constitui a quarta seção de Kiriale):

Caput IV – A catedral
(Lenda do Báltico transplantada para Portugal)

Ignota landa astral da Bem-Aventura,
Já não há sobre a terra o que eu chamo esperança.
(José Severiano de Resende, presbit.)

De mon espoir je suis la tombe...
Espoir! Ó tombe de ma vie!
Jacques d’Avray, Prince Royal du Symbole,
Grand Poète Inconnu.

Ao Dr. Dario da Silva.

Dona Guiomar tombou de gíolhos,
– Dobravam tôdolos sinos –
E no horizonte dos seus olhos
Dois Anjos cantaram hinos.

As mãos em cruz, a alma petrina
Suspendendo os alvos peitos...
Que amargura quase divina
Nos seus olhos contrafeitos!

Era no tempo em que a moirama
Dominava a Portugal.
Como rezaste, nobre Dama,
Nessa noite de Natal...

– “Senhor meu Deus onipotente,
Ouvide a voz de uma louca ...”
(Bem se via que uma alma crente
Te soluçava na boca.)

“Senhor meu Deus da Alta clemência,
Eis o que hoje vos imploro:

Seja eterna a minha existência
Neste deserto onde moro.

“A Catedral que vos levanto
É feita de pedra e cal...
Senhor Deus que eu exista enquanto
Existir a Catedral!”

Foram palavras céu arriba,
Clamaram no mar profundo...
Ouviu-las Deus, e um velho escriba
Anotou-as cá no mundo.

E mesterais dos mais valentes
Vão começando o trabalho:
Qual quebra as pedras em torrentes,
Qual as prepara com o malho.

Tamanho esforço sobre-humano
Põe de pé a Catedral.
E já passara mais um ano,
E outra noite de Natal.

Não têm mais conta os dobrões de ouro
Que a Dama gastou na Igreja.
Fosse embora mais de um tesoiro,
Eis acabada a peleja.

Dona Guiomar está contente,
Toda ledice na face.
Por não morrer, ri-se da gente...
Não houve quem la invejasse.

Passaram muitos longos dias,
Meses, anos afinal.
Quantas pungentes agonias
Desde a noite de Natal!

E fica velha a nobre Dama,
Toda cheia de cansaço...
Não se levanta mais da cama,
Nem pode dar mais um passo.

Lastima o tempo em que era forte,
Bem-fadada e bem querida
Se reza agora, pede a morte
Só por ter eterna vida.

Como o Senhor há de ouvi-la,
Se não tomba a Catedral?
– Dorme, Fidalga, bem tranquila,
Que não tem cura o teu mal.

E para ela um caixão foi feito:
E nele o corpo deitando,
Dona Guiomar, com as mãos ao peito,
Pôs-se esperando, esperando...

Séculos passam no infinito,
E ela está sempre deitada,
Sem um gemido, sem um grito,
De olhos fitos sem ver nada.

Junto à Dama quase defunta
Reza um padre no Natal.
Dona Guiomar então pergunta
Se tombou a Catedral...
(GUIMARAENS, 1960, p. 75-77)

Uma divergência inicial parece insinuar-se ao cotejarmos esses versos com os anteriormente abordados: o desaparecimento do confessionalismo lírico. Os poemas “O Cachimbo” e “A Cabeça de Corvo” organizavam-se segundo a perspectiva da primeira pessoa, que dava vazão às inquietações de um lirismo tenso, que se manifestava através de expressões pontuadas de negatividade e angústia. Em “A Catedral”, já o título oferece-se enquanto alusão a uma imagem imponente e fria, a uma peça arquitetural distante tanto do leitor quanto do enunciador do discurso poético.

Se imagens igualmente impassíveis eram sugeridas nos títulos de “A cabeça de corvo” e mesmo “O cachimbo”, nessas peças não havia, como em “A Catedral”, a altivez, a distância sacralizada, o porte monumental. As pequenas “estátuas” – espécie de motivos dos poemas referidos – acabavam por ser, ao longo dos versos em que se ofereciam ao olhar do leitor, dotadas de incons-

tância e animação perturbadoras do imobilismo inicial. A perturbação inerente ao sujeito poético instabilizava toda a organização textual e projetava-se em direção ao leitor, visto que os textos se fechavam sem apaziguar as crises suscitadas.

Em “A catedral”, a adoção de um andamento narrativo corrobora o processo de assepsia já promovido pelo título e o recurso a epígrafes contribui para a rarefação da atmosfera poética. Assim, o poema cuida de acumular traços indiciadores de um afastamento algo hierático, confirmado, ainda, no recurso a uma espécie de subtítulo que o categoriza enquanto “Lenda do Báltico transplantada para Portugal”. Ora, “lenda” pressupõe uma narrativa de peso coletivo, de tradição popular. Paradoxalmente, trata-se de um dado que poderia produzir um efeito de aproximação de um eventual leitor, na medida em que se tratasse de uma história haurida em um patrimônio cultural de que ele, leitor, pudesse também, eventualmente, partilhar. Ocorre que a lenda em questão teria sido pinçada da tradição do Báltico. Do Báltico, da distância fria das vizinhanças do mar do Norte, ela é transplantada para Portugal, em um expediente que, contrariando igualmente possíveis aproximações, reforça o afastamento e a inacessibilidade do referencial utilizado. Isso porque Portugal aparece, no texto, como nação temporalmente imprecisa, uma nação medieval, tomada por mouros, coetânea das grandes edificações de igrejas estendendo-se por séculos.

Em “A Cabeça de Corvo” e “O Cachimbo” predominava um presente absolutamente encharcado pelas tempestades interiores do sujeito. Passado ou futuro convertiam-se em elementos agravantes da exaltação em que se encontrava aquela subjetividade no momento *presente* – o momento presentificado no fluxo dos versos. Na história de Dona Guiomar, em contrapartida, o tempo da narração tem um estatuto diverso que lhe permite atravessar a temporalidade mesma do enunciador. Séculos se desenrolam no período de dezoito estrofes e estas poderiam ser retomadas séculos adiante sem que voltassem a adquirir o tom de “presente” que efetivamente readquirem os demais poemas cada vez que são relidos. “A catedral” permanece sempre em um tempo não ancorado, a rigor, em História alguma. Um tempo a-histórico dentro do qual se processa a *história* modelar da dama que em uma noite de Natal faz, tresloucada, um pedido a Deus e, em retribuição, uma promessa: a promessa de erigir uma Catedral (“Senhor Deus que eu exista enquanto / Existir a Catedral”).

Recursos que em outros poemas teriam servido precisamente para assinalar ou reforçar o que se poderia considerar como a particularidade individual do sujeito poético nesse caso têm seu sinal invertido. Exatamente por se construir enquanto “lenda”, por ordenar-se em um universo avesso ao da historicidade imediata do leitor ou do sujeito poético, a narrativa parece sofrer um processo de *mitificação*. Deixa de ser o empenho de uma subjetividade em registrar-se enquanto tal para assumir estatutos de exemplaridade e comprometimento com o modelar, o trans-humano, o arquetípico. Referindo-se ao pensamento do que denomina o homem “arcaico” (voltado para a experiência do tempo mítico e para a preocupação com a neutralização da história pela conversão dos eventos em categorias), Mírcea Eliade faz algumas considerações que parecem contribuir com o desenvolvimento do raciocínio que se segue aqui:

O que nos interessa sobretudo nesses sistemas arcaicos é a abolição do tempo concreto e, por conseguinte, a sua intenção anti-histórica. A recusa de conservar a memória do passado, mesmo imediato, parece-nos ser o índice de uma antropologia particular. É, em suma, a recusa do homem arcaico de se aceitar como ser histórico, a recusa de atribuir um certo valor à “memória” e, conseqüentemente aos acontecimentos invulgares (isto é, sem modelo arquetípico), que constituem, de facto, a duração concreta. Em última análise, descobrimos em todos estes ritos e atitudes a vontade de desvalorização do tempo. Levados às últimas conseqüências, todos os ritos e comportamentos referidos poderiam subordinar-se ao seguinte enunciado: se não se lhe prestar qualquer importância, o tempo não existe; por outro lado, quando se torna perceptível (devido aos “pecados” do homem, isto é, quando este se afasta do arquétipo e mergulha na duração), o tempo pode ser anulado. No fundo, encarada na sua verdadeira perspectiva, a vida do homem arcaico (reduzida à repetição de atos arquetípicos, ou seja, às categorias e não aos acontecimentos, à repetição constante dos mitos primordiais, etc.), se bem que se desenrole no tempo, não suporta a sua carga, não se sujeita à irreversibilidade, em suma, ignora aquilo que, justamente, é característico e decisivo na consciência do tempo. Tal como o místico e o religioso em geral, o primitivo vive num presente contínuo. (É neste sentido que podemos dizer que o homem religioso é um “primitivo”, pois repete os gestos de um

outro e, por essa repetição, vive continuamente num presente a-temporal) (ELIADE, 1978, p. 100-101).

Em outros poemas, não se sentia qualquer tentativa de “desvalorização do tempo”, nos termos discutidos acima. Pelo contrário, cada ação era imbuída de significação e valor extremos na medida mesmo em que se constituíam em momentos “únicos” ou, ainda que habituais, não dotados de qualquer conotação arquetípica. Ao ancorar seu texto no momento de processamento da escrita (“Na mesa quando em meio à noite lenta, / escrevo antes que o sono me adormeça”), o sujeito de “A cabeça de corvo”, por exemplo, emprestava às angústias a que ia se reportar uma duração que se repetia sempre “quando” ele escrevia. Uma repetição, portanto, restrita precisamente à historicidade do sujeito poético. Tratava-se de angústias inerentes ao processamento da escrita no final do século XIX, em contexto burguês, enunciadas exatamente como tal: como experiências historicamente “particulares”.

Ainda que tais experiências não fossem a rigor *particulares* (se tomado o termo em suas últimas consequências), elas eram sentidas e comunicadas enquanto tal. Isso se dá também com o sujeito poético de “O cachimbo”, pródigo em dar vazão a desejos e estados de alma tomados enquanto subjetivos, únicos, irrepetíveis. O que o tom lendário faz à história de Dona Guiomar é eliminar qualquer irreversibilidade que se pudesse encontrar em sua temporalidade. Sua história se repete sempre que se quiser retomar a lenda e, por se repetir assim indefinidamente, pode soar como o presente atemporal a que se referia Eliade.

Além disso, é possível perceber que já o estabelecimento do “acordo” com o divino vem acompanhado de elementos indiciadores de periodicidade: sinos dobrando, anjos entoando hinos, a alusão à noite de Natal. Mesmo o domínio mouro sobre a região de Portugal – que poderia marcar um tempo historicamente preciso para o relato – consegue apenas delimitar o momento do início de um ciclo, do mesmo modo que os sinos, anjos e, sobretudo, a alusão à festa religiosa (repetida ao longo de todo o poema) parecem funcionar como indiciadores de uma temporalidade circular.

Uma temporalidade circular, contudo, em que as diversas atualizações do tempo não se equivalem, e em que cada nova fase apresenta-se degradada em relação à anterior. Em um poema de dezoito estrofes, totalizam-se onze entre a oração da dama, seu pedido, sua promessa, a execução da obra e a alegria que dela

toma conta, constatada a consecução de seu objetivo. Nessas onze estrofes, o que se prolonga é a qualidade da vivência de tal recorte temporal. O recorte vivido enquanto conquista, enquanto vitória é o mais breve de todos, mas em seu curso multiplicam-se os eventos passíveis de registro, merecedores de alusão e ênfase.

Na sequência, cada nova estrofe é um passo em direção ao agravamento do aprisionamento de Dona Guiomar. Se entre o Natal da promessa feita de joelhos e o seguinte (que flagra já de pé a catedral) transcorrem nove estrofes, uma única (a décima segunda) basta para que sejam consumidos “longos dias, meses, anos afinal”. As duas seguintes encontram a dama velha a ponto de não poder erguer-se ou caminhar. Entre a décima quarta e a décima quinta, fica estabelecida a medida de seu mal: não poder morrer e, contudo, envelhecer; estar submetida ao desgaste de um tempo que não pode estancar. Depositada em um caixão, ela espera. Assim, séculos estão contidos na estrofe dezessete, em que até o desgosto da dama transfigura-se em apatia desesperançada. E a estrofe final vem flagrar precisamente a eternidade do sofrimento (dado comum à poesia de Alphonsus). O ciclo é falso: passa-se da temporalidade perecível à imortalidade sem esperanças – e da ausência de esperanças não se pode sair mais.

O caráter complexo do processo deixa-se entrever quando se observa que, nesse caso, o atemporal vem “minado” precisamente pela historicidade (e pela irreversibilidade) que, a princípio, seria destinado a arruinar. Ao contrário do que se passaria usualmente nos processos “arcaicos” de apropriação mítica da temporalidade, o tempo repetido vem esvaziado, nesse caso, de qualquer poder regenerador. Um poder regenerador que, ainda segundo Eliade, seria inerente ao mítico:

Para o homem religioso, a reatualização dos mesmos acontecimentos míticos constitui sua maior esperança, pois, a cada reatualização, ele reencontra a possibilidade de transfigurar a própria existência, tornando-a semelhante ao modelo divino. Em suma, *para o homem religioso das sociedades primitivas e arcaicas*, a eterna repetição dos gestos exemplares e o eterno encontro com o mesmo Tempo mítico da origem, santificado pelos deuses, não implicam de modo nenhum uma visão pessimista da vida; ao contrário, é graças a este “eterno retorno” às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar-se do nada e da morte.

A perspectiva muda totalmente quando o sentido da *religiosidade cósmica se obscurece*. É o que se passa quando, em certas sociedades mais evoluídas, as elites intelectuais se desligam progressivamente dos padrões da religião tradicional. A santificação periódica do Tempo cósmico revela-se então inútil e insignificante. Os deuses já não são acessíveis por meio dos ritmos cósmicos. O significado religioso da repetição dos gestos exemplares é esquecido. Ora, *a repetição esvaziada de seu conteúdo conduz necessariamente a uma visão pessimista da existência*. Quando deixa de ser um veículo pelo qual se pode restabelecer uma situação primordial e reencontrar a presença misteriosa dos deuses, quer dizer, quando é *dessacralizado*, o Tempo cíclico torna-se terrífico: revela-se como um círculo girando indefinidamente sobre si mesmo, repetindo-se até o infinito (ELIADE, 1996, p. 94).

A história da dama que pensava lograr a morte e saiu por ela lograda soa elucidadora. Não poder morrer, de “ganho”, torna-se punição, exatamente ao converter-se a existência em uma repetição “esvaziada de conteúdo”. Dona Guiomar é a personalidade de *alma petrina* que, desde o início do poema, vai sendo assimilada gradativamente à imagem da catedral. Habitando um “deserto”, ergue-se enquanto edifício ostentoso e solitário, ela própria – cada vez mais – feita de “pedra e de cal” como o monumento a que se liga.

O caso é que, para que se erga o edifício, esmigalham-se as revelações míticas, substituídas por um mundo organizado segundo a perspectiva *histórica* do trabalho:

E mesterais dos mais valentes
Vão começando o trabalho:
Qual quebra as pedras em torrentes,
Qual as prepara com o malho.

Tamanho esforço sobre-humano
Põe de pé a Catedral.

São os dobrões de ouro gastos na Igreja, é a “peleja” da construção que termina por esfacelar completamente o que de absoluto pudesse haver na rocha. A pedra, dessa forma, dá lugar ao empilhamento de blocos transformados por uma atividade essencialmente humana. Como humana, forjada segundo padrões humanos é a imortalidade que obtém Dona Guiomar. *Amarra-*

da ao monumento, ela se afasta da dimensão sagrada e já não se pode renovar pela reatualização mítica do tempo, na medida em que é (ela mesma) materialidade, concretude, estagnação. O deslocamento inerente ao ciclo é esmagado na fundação do imóvel. E a catedral faz-se mausoléu em que a protagonista se torna o túmulo de sua própria esperança.

Compreende-se, então, a ingenuidade da alegria manifesta na décima primeira estrofe, a futilidade do riso superior com que a nobre exprime o orgulho do que seria sua distinção. A ausência de quem a invejasse denuncia uma “sabedoria” de cunho coletivo que percebe a “loucura” do desejo de uma imortalidade esvaziada de qualquer sentido sagrado. Sendo a existência uma prisão no âmbito da qual a experiência do tempo converteu-se em pesadelo, a verdadeira maldição de Dona Guiomar é ter fechado a única porta, excluído a única saída viável para a libertação.

A dissonância entre Dona Guiomar e o coletivo faz-se, contudo, em direção diversa à que apartava o sujeito poético de “A cabeça de corvo” e a sociedade em que ele se inseria. Lá, ao fim do poema, um “todos” mergulhado em historicidade evocava incisivamente a sociedade burguesa excludente do escritor e de seu ofício. Como histórica era também a ausência de posição do poeta que, indefinindo-se, não se resolvendo, sinalizava para a própria situação da arte no momento representado. Em “A catedral”, não se tem igualmente a enunciação de uma perspectiva, de uma “salvação”, mas Dona Guiomar é diferente da coletividade à sua volta como o deserto inulto difere das torres arquetizadas. Em um universo todo mitificado, ela amarga as marcas de uma duração dessacralizada. Apesar dos anjos, do padre, do Natal, dos sinos, o tempo a toca, gasta, corrói. Anjos, padre, Natal e sinos contêm, além do mais, outra encruzilhada da questão: a peculiaridade da concepção temporal em que se baseia o cristianismo, que evocam. E que valeria tentar esmiuçar:

Quanto às religiões arcaicas e paleorientais, bem como em relação às concepções mítico-filosóficas do Eterno Retorno, tais como foram elaboradas na Índia e na Grécia, o judaísmo apresenta uma inovação importante. *Para o judaísmo o tempo tem um começo e terá um fim.* A idéia do tempo cíclico é ultrapassada. Jeová não se manifesta no *Tempo cósmico* (como os deuses das outras religiões), mas num *Tempo histórico*, que é irreversível. [...] O cristianismo vai ainda mais longe na valorização do *Tempo histó-*

rico. Visto que Deus encarnou, isto é, que assumiu uma *existência humana historicamente condicionada*, a História torna-se suscetível de ser santificada. O *illud tempus* evocado pelos evangelhos é um tempo histórico claramente delimitado – o Tempo em que Pôncio Pilatos era governador na Judéia –, mas *santificado pela presença do Cristo*. Quando um cristão de nossos dias participa do Tempo litúrgico, volta a unir-se ao *illud tempus* em que Jesus viveu, agonizara e ressuscitara – mas já não se trata de um Tempo mítico, mas do Tempo em que Pôncio Pilatos governava a Judéia. Para o cristão, também o calendário sagrado repete indefinidamente os mesmos acontecimentos da existência do Cristo, mas esses acontecimentos desenrolaram-se na História: já não são fatos que se passaram na *origem do Tempo*, “no começo”. (Acrecentemos, porém, que para o cristão o tempo começa de novo com o nascimento do Cristo, porque a encarnação funda uma nova situação do homem no Cosmos.) Em resumo, a História se revela como uma nova dimensão da presença de Deus no mundo. A História volta a ser a História sagrada – tal como foi concebida dentro de uma perspectiva mítica, nas religiões primitivas e arcaicas. O cristianismo conduz a uma teologia e não a uma *filosofia* da História, pois as intervenções de Deus na história e sobretudo a encarnação na pessoa histórica de Jesus Cristo têm uma finalidade trans-histórica – a *salvação* do homem (ELIADE, 1996, p. 97-98).

Ora, se o primeiro Natal aludido no poema parece efetivamente reportar-se à Encarnação, aos demais falta precisamente o caráter litúrgico (recorrente, de reunião) que se pressente nos hinos entoados por Anjos e nos sinos da estrofe de abertura. A primeira Dona Guiomar, mãos em cruz, alma crente, ocupa-se de orações em que a divindade é evocada por atributos como clemência e onipotência. Contudo, parece ser exatamente a “louca” oculta na particularidade de seu pedido (a mesma que se verá contente na décima primeira estrofe) a desencaminhar a ligação com o alto. As palavras ecoam “céu arriba” e clamam no “mar profundo” – mas é do mundo a ação do escriba que legitima o peso do pedido. É esse escriba que registra e não deixa que se dissipe o momento de insanidade, dando abertura ao (des)encaminhamento de suas consequências.

Desse modo, a insatisfação concreta com a existência na segunda estrofe põe em ação uma mulher de olhos contrafeitos,

levando-a a invocar a manifestação efetiva do divino em sua existência; tal insatisfação e ação não se fazem acompanhar da necessária transformação dessa mulher em um sentido que a aproxime da sacralidade. Recorra-se, ainda, a Eliade:

Como se trata de uma experiência religiosa totalmente diferente da experiência tradicional, visto constar da “fé”, a regeneração periódica do mundo traduz-se no cristianismo por uma regeneração do homem. Mas a “história” acaba de uma maneira total tanto para aquele que participa neste eterno nunca do reino de Deus como para o homem das culturas arcaicas que a abole periodicamente. Por conseguinte, também para o cristão a história pode ser renovada, por cada crente em particular e através dele, mesmo antes da segunda vinda do Salvador, altura em que ela acabará definitivamente para toda a criação (ELIADE, 1978, p. 143).

Dona Guiomar transforma-se, sem dúvida, mas em direção oposta. Aproxima-se do escriba que já na sétima estrofe dota sua existência de irreversibilidade que não apresenta qualquer indício de poder alterar-se, seja pela regeneração única do final dos tempos (também capaz de abolir a História), seja pela regeneração pessoal através da fé. Nem a continuação ininterrupta estabelecida por cada evento litúrgico em direção à regeneração trans-histórica da salvação – nem esta está ao alcance de Dona Guiomar.

O Natal que reaparece quatro vezes ao longo do poema empresta à sua trajetória, por esse caminho, uma forma gráfica de sentido final inequívoco: após uma breve e aparente ascendência ontológica descrita entre a primeira e a décima segunda estrofe, registra-se apenas o movimento descendente. E o padre de que se faz acompanhar esse derradeiro Natal mencionado só consegue tornar mais densa e insolúvel a perda de contato com qualquer espécie de hipotética consagração. Ao término de “A catedral” (e a figura do padre, repita-se, sublinha o hiato), nada resta daquela instabilidade, daquele tremor inicial, daquela oscilação entre alto e baixo (céu e mar), essencial também em um poema como “Ismália”.

Dentre os poemas aqui aludidos, “A catedral” é o único em que se representa o que, sob certas perspectivas, seria um controle efetivo sobre a aniquilação que a morte impõe aos homens. Tal controle, no entanto, ressent-se de um niilismo maior que sua ausência. O simbolismo que, em outros versos do autor, transformaria o abraçar-se com a morte em possibilidade erótica desa-

parece completamente. Em “A catedral” o que se tem é o vazio, o nada. É o suportar-se a vida, agravado, ainda, pelas limitações e desgastes que lhe impõe a temporalidade não contida.

D. Guiomar movimenta-se apenas até a construção da Catedral. Depois congela-se, torna-se monumento. Empalha-se em pleno salto. O poema de forma alongada, esguia, imensa, petrificado em versos de proporções métricas equivalentes é, ele próprio, ave empalhada. E, em todo caso, vale registrar o paradoxo do poema, o paradoxo em que se constrói a peculiar validade estética *desse* poema: na direta proporção em que a edificação narrada fracassa em instaurar um tempo ou em constituir um espaço sagrado, os versos (bem sucedidos em representar a falência de uma renovação que só poderia ser obtida na experiência do oscilante) fracassam em atingir aquela frágil positividade que se entrevia nos outros poemas. A frágil positividade que a fruição profana do estético resguardava e que, em “A Catedral”, se esfacela nos escombros às avessas por meio dos quais a sombra poeirenta de um templo fantasmático se desenha.

Referências

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Edições 70, 1978.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Organização e preparo do texto por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Dois objetos soturnos: leituras de Alphonsus de Guimaraens. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 22-31, abr.-jun. 2011.

A “FÁBULA DE ANFION” E O SILENCIAR DA ESCRITA

Ricardo Ramos Costa

Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes)

rramoscosta@hotmail.com

Em 1947, João Cabral publica o livro *Psicologia da composição*. Nesse livro, além do poema que dá nome à obra, o autor apresenta os poemas “Antiode” e “Fábula de Anfion”. Neste, Cabral “recria o mito do filho de Zeus, que, ao tocar a lira e sem o pretender, fez com que as pedras, sensíveis aos encantos da música, se dispusessem sozinhas umas sobre as outras, erguendo uma muralha em torno da cidade de Tebas, para seu espanto e alegria” (FERRAZ, 2000, p. 81).

1. O DESERTO

No *deserto*, entre a
paisagem de seu
vocabulário, *Anfion*,

Anfion
chega ao
deserto

ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens
trazendo no bojo
as gordas estações,

Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram

amadurecer, *Anfion*,
como se preciso círculo
estivesse riscando

na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, *Anfion*.

(MELO NETO, 2003, p. 87, destaques nossos).

O poema é sinalizado pelo poeta como um texto dramático. Cabral utiliza títulos para cada seção do texto, assim como pequenas frases colocadas ao lado direito do início de cada subdivisão do conjunto, ambientando o leitor para a “cena” que será desenvolvida. O poema cabralino também é referência para a discussão das (im)possibilidades de realização da linguagem artística. A primeira cena inicia com um plurissigno de valor metalinguístico: o “deserto”. O “deserto” será, ao mesmo tempo, o espaço de gênese e de desterro da palavra poética. Na recriação do mito, João Cabral situa Anfion “No deserto, entre a / paisagem de seu vocabulário [...]” (MELO NETO, 2003, p. 87). O deserto cabralino é o da linguagem, espaço de secura, morte e privação que também será discutido nas obras posteriores que compõem o “tríptico do rio”: *O cão sem plumas, O rio e Morte e vida severina*. Nele, tudo é difícil, a vida é fugidia, a “vegetação”, “as nuvens”, as “estações” – referências de vitalidade e abundância – são invocados pela sua ausência. Só restam ao Anfion cabralino as pedras que o cercam, as palavras-pedras que não eclodiram no campo da significação, “como frutos esquecidos / que não quiseram / amadurecer [...]” (MELO NETO, 2003, p. 87).

Nesses versos iniciais, as repetições desse termo criam um som extasiante que ao mesmo tempo ensurdece e excita os outros sentidos – as repetições soam como notas longas e uniformes que também se repetem –, como os sons que precediam o início das batalhas ou cultos antigos, como observa Boileau-Despréaux, numa harmonia monocórdia que produzia milagres: “[...] pelas notas com as quais Orfeu encheu os montes da Trácia, os tigres abrandados se despojavam de sua ousadia; pelos acordes de Anfão, nos montes tebanos, as pedras se moviam e se levantavam ordenadamente” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 69).

Paul Valéry também utilizou o tema mitológico na conferência *Histoire d’Amphion*. Provavelmente João Cabral elabora seu poema, reflexivamente, a partir da leitura do texto do francês. Não podemos deixar de destacar que a epígrafe da “Introdução geral” da *Obra completa* do autor é também retirada de Valéry: “Restituer l’émotion poétique à volonté, en dehors des conditions naturelles, où elle se produit spontanément et au moyen des artifices du langage, telle est l’idée attachée au nom de poésie” (VALÉRY apud MELO NETO, 2003, p. 13). Por meio dela, Cabral celebra a afinidade com os pensamentos do poeta francês – um dos autores mais influentes na sua obra –, ao submeter a sua vontade ao domínio construtivo toda a sua ideia de poesia.

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

O deserto

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)
(MELO NETO, 2003, p. 87-88)

O deserto onde se erguerá Tebas é espaço de clareza e sobriedade. A matéria e a forma suplantam qualquer possibilidade de subjetivismo no poema. No projeto estético cabralino, é nesse espaço da materialidade do nada que o absoluto pode acontecer. O espaço do deserto também é empório de vestígios dos que o atravessaram ou dos que nele se perderam. O que nele se encontra são marcas de uma passagem (pois nada se fixa nas areias desérticas, nem mesmo a areia) ou provas dos resíduos de uma presença provisória¹. Nesse sentido, torna-se igualmente o espaço do fragmento, isolado de tudo e, ao mesmo tempo, o vazio em seu absoluto. Nos termos de Friedrich Schlegel “[24]² Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 51). O filósofo da revista *Athenäum* introduz, na crítica, uma nova concepção sobre o fragmento, que se torna operatória especialmente para a análise da poesia e da arte modernas. A partir das discussões sobre o conceito travadas no âmbito dos filósofos idealistas alemães, a crítica do fragmentar recebeu fecundos desdobramentos.

1 Cf. NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Atravessando o deserto: imagens do estrangeiro em ficções contemporâneas. In: NUÑEZ, C. F. N.; MONTEIRO, M. C.; BESNER, N. *(As) simetrias nas Américas*: Brasil/Canadá: culturas e literaturas. Rio de Janeiro: Caetés, 2007, p. 109-122.

2 Nas citações de Schlegel, o número entre colchetes refere-se ao número do fragmento conforme é apresentado no livro: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. Obedeceremos a este critério para as demais citações desse autor.

[117] Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte (SCHLEGEL, 1997, p. 38).

Análogo ao pensamento de Schlegel, Novalis estabelece a seguinte distinção para a capacidade criativa e reflexiva sobre a poesia: “[35]³ Quem não é capaz de fazer um poema, também só o julgará negativamente. A genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado. O gosto por si só julga apenas negativamente” (NOVALIS, 2009, p. 122).

Nessa perspectiva deflagrada pelos primeiros românticos, o problema colocado em causa se abre em duas direções: tanto o poema deve ser escrito a partir de uma reflexão sobre a arte ou a natureza, deve ser crítico em sua gênese, quanto a crítica, para ser fato reflexivo sobre a obra, deve transformar-se em poesia. É surpreendente como essa concepção do fazer e da crítica em Schlegel e Novalis encontra correspondência nos desdobramentos da crítica de arte posterior. Nas observações de João Cabral, o influxo entre a crítica e a poética na modernidade é sustentado do seguinte modo: “O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta” (MELO NETO, 2003, p. 733).

Ao sol do deserto
no silêncio atingido
como a uma amêndoa,
sua flauta seca:

*Sua flauta
seca*

sem a terra doce
de água e de sono;
sem os grãos do amor
trazidos na brisa,

sua flauta seca:
como alguma pedra

3 Nas citações de Novalis, os fragmentos são numerados conforme a edição do livro: NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009. Obedeceremos a este critério para as demais citações desse autor.

ainda branda, ou lábios
ao vento marinho.

*

(O sol do deserto
não intumesce a vida
como a um pão.

*O sol do
deserto*

O sol do deserto
não choca os velhos
ovos do mistério.

Mesmo os esguios,
discretos trigais
não resistem a

o sol do deserto,
lúcido, que preside
a essa fome vazia)
(MELO NETO, 2003, p. 88)

Na “Fábula de Anfion” cabralina, a flauta é seca e muda, como é silencioso e árido o deserto. Por estes aspectos, o Anfion de João Cabral se opõe ao Anfion valéryano: este último é solene e sonoro com sua *lira*, exaltando a plenitude da poesia. O Anfion cabralino, com sua *flauta*, perfila uma luta pela expressão que culminará na inevitável derrota da linguagem. Não é ocasional o fato de nosso poeta escolher a flauta em vez da *lira* mitológica: a lira é instrumento de acompanhamento para o canto, permite ao poeta entoar seus versos, é recurso para a musicalidade na poesia; já a flauta – que aqui no poema é muda, não ouvimos o seu som – emudece também o poeta, ocupa sua boca para apenas, por ela, emitir o som inaudível de seu “[...] / vocabulário, Anfion”.

Para Benjamin, na peculiaridade da infinitude da reflexão dos primeiros românticos ocorre “[...] a dissolução da forma própria da reflexão diante do absoluto. A reflexão estende-se sem limites, e o pensamento formado na reflexão torna-se pensamento sem forma, o qual se dirige para o absoluto” (BENJAMIN, 2011,

p. 40). Benjamin lembra ainda que Schlegel, no estudo Sobre a *incompreensibilidade*⁴, quer mostrar

[...] que frequentemente as palavras se compreendem melhor a si mesmas do que aqueles que as usam, [...] que sob palavras filosóficas deve haver ligações de ordem oculta; [...] que a incompreensibilidade a mais pura e a mais sólida advém exatamente da ciência da arte, que, partindo da filosofia e da filologia, têm em mira justamente o compreender e o tornar compreensível (SCHLEGEL apud BENJAMIN, 2011, p. 57).

Na “Fábula de Anfion”,

Sua mudez está assegurada
se a flauta seca:
será de mudo cimento,
não será um búzio

*Anfion pensa
ter encontrado
a esterilidade
que procurava*

a concha que é o resto
de dia de seu dia:
exato, passará pelo relógio,
como de uma faca o fio.
(MELO NETO, 2003, p. 89)

Anfion, como o poeta moderno, busca encontrar a esterilidade que será assegurada pela mudez da flauta. O poeta

[...]
Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que ausência
que as vozes ferem.
(MELO NETO, 2003, p. 84)⁵

4 “*Ueber die Unverständlichkeit*”, segundo W. Benjamin, publicado no terceiro volume da revista Athenäum em 1800.

5 Estrofes finais do poema “Pequena ode mineral”.

O “silêncio”, no poema, reveste-se em busca de ordem e em fala, porém “silêncio puro”, “voz de silêncio”, uma ordem de incompreensibilidade só possível na clivagem do fragmento. Ratifica-se, assim, o pensamento crítico-poético que resgata o grão fragmentar de sua circunstância remota e da condição estéril: “[206] Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (SCHLEGEL, 1997, p. 82).

3. ANFION EM TEBAS

Entre Tebas, entre
a injusta sintaxe
que fundou, Anfion,

*Anfion busca
em Tebas
o deserto perdido*

entre Tebas, entre
mãos frutíferas, entre
a copada folhagem

de gestos, no verão
que, único, lhe resta
e cujas rodas

quisera fixar
nas, ainda possíveis,
secas planícies

da alma, Anfion,
ante Tebas, como
a um tecido que

buscasse adivinhar
pelo avesso, procura
o deserto, Anfion.

(MELO NETO, 2003, p. 90-91)

Na “Fábula”, Anfion procura o deserto perdido. Entre “a injusta sintaxe”, “entre / mãos frutíferas”, “entre / a copada folhagem / de gestos”, Anfion procura o deserto como uma busca de algo irre recuperável, possibilidade de restauração (compreensão, talvez) da “injusta sintaxe / que fundou” Tebas. Há no poema a constatação de algo não planejado, a verificação de uma insufi-

ciência (mas que se mostra autossuficiência) na criação artística materializada, na criação de Tebas (ainda que maldita, doente, perversa). O deserto, correlato do vazio e do silêncio no poema, não é a simples instauração do nada, mas a efetivação de uma obscuridade intencional da poesia moderna, topos de uma materialidade negativa. No poema “A palo seco”, João Cabral descreve as possíveis materialidades do “silêncio”:

O silêncio é um metal
de epiderme gelada,
[...]

Ou o silêncio é pesado,
é um líquido denso,
que jamais colabora
nem ajuda com ecos;

[...]

Ou o silêncio é levíssimo,
é líquido sutil
[...]

o silêncio paciente
vagaroso se infiltra,
[...]

Ou o silêncio é uma tela
que difícil se rasga
e que quando se rasga
não demora rasgada;

[...]

(MELO NETO, 2003, p. 248-249)

O silêncio cabralino é a matéria oculta que, como reflexão da forma, reestabelece os liames da poesia com as demais artes confrontadas. Para o reconhecido crítico da obra de João Cabral, Othon M. Garcia, “o silêncio”, a “página branca”⁶ estão associa-

⁶ No livro ensaístico de Othon M. Garcia *Esfinge clara e outros enigmas*, o capítulo dedicado ao estudo da obra de João Cabral intitula-se “A página branca e o deserto”.

dos ao deserto anfônico, como espaço de não realização do poema. Para esse crítico, a página branca espera a concretização verbal do poema; contudo, essa realização nunca será fiel aos anseios de representação do poeta (GARCIA, 1996, p. 184).

“Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada,

*Lamento diante
de sua obra*

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:

como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja;
leve laje sonhei
largada no espaço.

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada?”

(MELO NETO, 2003, p. 91-92)

O Anfion da “Fábula” lamenta o seu feito. A Tebas levantada não é a que ele almejava. Há no poema a expressão de uma inconciliação. A insuficiência de Tebas é a insuficiência da linguagem da poesia que buscará sua completude através de outros meios. Anfion, o poeta, não reconhece Tebas como obra sua, mas sim um feito do acaso, assim “[...] Anfion se resolve pela esterilidade. A *Fábula* seria uma crônica amarga e clarividente da ‘luta pela expressão’, cujo final inevitável é a derrota da linguagem” (MERQUIOR, 1997, p. 116, destaque do autor). Na “Fábula de Anfion”, a dúvida sobre a realização do poema se expande. As indagações se voltam para a reflexão sobre o processo criativo. Todas as perguntas da

secção final da “Fábula” buscam entender o domínio da realização da poesia. Todavia, Anfion constata a sua limitação. A linguagem do poema torna-se cada vez mais fragmentada e fugidia. O encadeamento de perguntas (sem respostas) fornece esse efeito dessacralizador do poema, diante da total desintegração da poesia, só resta a Anfion desfazer-se de sua flauta. No afã de dizer sobre a poesia, o único caminho que resta a ela é o silêncio construtivo.

“Uma flauta: como
dominá-la, cavalo
solto, que é louco?

*Anfion e
a flauta*

Como antecipar
a árvore de som
de tal semente?

daquele grão de vento
recebido no açude
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdo-
mudos do mar.”

(MELO NETO, 2003, p. 92)

Referências

- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3. ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- FERRAZ, Eucanaã. Anfon, arquiteto. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 157-158, jul./dez. 2000, p. 81-98.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge clara e outros enigmas: ensaios estilísticos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. 1. ed. 4. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

HISTÓRIA ABREVIADA: SOBRE UM POEMA DE FRANCISCO ALVIM

Fernando Fiorese

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

fernando.fiorese@acessa.com

Ao menos desde o seu segundo título, *Passatempo* (1974), a obra de Francisco Alvim tem se caracterizado pelo crescente acúmulo de poemas que revisitam, de forma singular e coloquial, episódios e personagens da história do Brasil. Em geral oscilando entre a longa duração (ao referir acontecimentos fulcrais da nossa formação histórica – colonização, escravidão, passagem do Império à República, Revolução de 1930, modernização, etc. – e seus desdobramentos até o tempo presente) e o registro dos fatos da realidade brasileira contemporânea (em particular aqueles ocorridos após o golpe militar de 1964), tais revisitações críticas e desconstrutoras da nossa história parecem alcançar a sua realização mais inteira e exemplar em *O corpo fora*¹, livro no qual se tornam sobremaneira patentes as similaridades da poética alviniana tanto com a prosa memorialística quanto com o tipo de escrita da história proposto pela *Nouvelle Histoire*. Nesse sentido, considerando o caráter fragmentário, cumulativo, elíptico e minimalista da poesia de Alvim, é necessário rubricar que cada uma de suas obras figura como um fluxo narrativo² (indecidível entre o romanesco e o teatral), engendrando uma cena subliminar ou fantasmática que convoca, reúne e dirige as falas menores e anônimas das *dramatis personae* da nossa história, às quais o poeta cede a vez e a voz, como assinala Antônio Carlos Ferreira de Brito (1997, p. 308), o Cacasó, no ensaio “O poeta dos outros”.

Talvez o mais adequado fosse dizer que cada título instaura uma **contracena** da história oficial, na medida em que, segundo Augusto Massi (1999) no artigo “Conversa dentro conversa fora”,

1 Publicado originalmente em *Poesias reunidas [1968-1988]* (ALVIM, 1988, p. 7-70), *O corpo fora* integra também o volume *Poemas [1968-2000]* (ALVIM, 2004, p. 87-137). Nas citações, emprego esta última edição.

2 Os eventuais leitores não devem estranhar que, num texto dedicado à poesia, me refira à narrativa, uma vez que, além da citação de Augusto Massi (1999) que se segue, emprego esse termo no sentido que o étimo grego *gnorízo* empresta ao verbo latino *narrō* (-ās, -āre, -āvī, -ātum), o qual me autoriza a considerar também a poesia como um modo originário de “narrar”, ou seja, “fazer conhecer; aprender a conhecer, descobrir; entrar em relações com” (PEREIRA, 1998).

as vozes acolhidas e selecionadas pela “escuta crítica de mineiro” (MASSI, 1999, p. 23) do poeta para tomar o lugar do discurso da subjetividade lírica resultam da irrupção da memória individual mesclada com a tradição coletiva, engendrando assim o paradoxo “poesia memorialística, prosa minimalista” (MASSI, 1999, p. 26). Tais aspectos determinam a analogia entre a poética de Alvim e as teorizações e práticas da *Nouvelle Histoire* em relação aos objetos, abordagens e problemas historiográficos, como procurei demonstrar no artigo “Revisitações da mitologia da mineiridade em *O corpo fora*, de Francisco Alvim”³. Assim é que, na inteireza narrativa dos livros de Alvim, a poesia partilha das características fundamentais da *Nouvelle Histoire*, explicitadas por Peter Burke (1992, p. 7-37) na abertura de *A escrita da história: novas perspectivas*, a saber: interesse por toda e qualquer atividade humana, incluindo tópicos desconsiderados pela historiografia tradicional; adoção de um ponto de vista de baixo dos acontecimentos e personagens do passado; deslocamento “do ideal da Voz da História para aquele da heteroglossia, definida como ‘vozes variadas e opostas’” (BURKE, 1992, p. 15); primazia dos testemunhos orais; questionamento das relações causais e mecânicas dos fatos históricos, bem como da objetividade do historiador.

Uma advertência e os entornos do poema

Em grande parte, o que restou escrito nas linhas precedentes deve ser tomado como uma advertência em relação aos limites da leitura que se propõe para o poema “Revolução” (ALVIM, 2004, p. 289), extraído de *Passatempo*, uma vez que este participa de uma narrativa que, de forma fracionária, cumulativa e lacunar, diz respeito a uma cena histórica muito mais ampla do que aquela que um único texto pode desvelar. Dito de outro modo, apartar um único poema de algum livro de Alvim para realizar a sua leitura é uma manobra no mínimo arriscada, quando não fadada ao fracasso. Periga desfigurar ou mutilar por completo o poema, na medida em que o mesmo é subtraído da rede dialógica que faz da obra texto, no sentido originário do termo⁴. As relações ora complementares ora adversativas dos fragmentos que compõem o livro alviniano definem e exigem o

³ Ainda inédito, esse artigo integra o volume *Minas e o modernismo: memórias, subjetividades e ruínas*, organizado por Osmar Pereira Oliva (no prelo).

⁴ Do substantivo latino *textum*, a partir do verbo *têxō* (-is, -êre, *texūi*, *textum*): “tecer, entrelaçar, entrançar, tramar; arranjar, dispor, compor; construir” (FARIA, 1955).

livre trânsito entre eles, assim como não permitem descurar do lugar de cada texto no corpo da obra e do fenômeno da contaminação de vária ordem dos poemas entre si.

Apenas com o intuito de ilustrar tal questão e reiterar a advertência anterior, transcrevo abaixo o par de poemas que antecede e outros dois que sucedem “Revolução”, fiando que o leitor possa depreender deste pequeno entorno (e também da visitaçãõ a *Passatempo* como um todo) sentidos que a minha leitura não contempla ou refere apenas em *passant*:

NUMA OUTRA ACADEMIA

Galhos flexíveis e sábios
restituem ao chão – com brandura
o peso demente do mundo
– Velho é quem se encosta na parede
grita o professor
vivo morto morto vivo morto vivo vivo
(ALVIM, 2004, p. 288)

DE PASSAGEM [para A., em seu natalício]

As pessoas para quem trouxe presentes
não me receberam
e os amigos, confiarão ainda em mim?

Fazer 40 anos nesta terra
é muito duro

Estou pensando em começar uma análise
Acabar com tanto ressentimento

Não, estou mudando
já não sou o mesmo
(ALVIM, 2004, p. 288)

JANTAR

Entre uma espada e outra espada
entre uma manga espada e outra manga espada
(ALVIM, 2004, p. 289)

UM COMENSAL

Ela botou abaixo a porta da Diretoria
(queimou-a simbolicamente no pátio do Colégio)
para mostrar que não havia distinção entre diretora e dirigidos
Eu recoloquei a porta
(Não era aquele certamente meu modo de administrar)
com lambris de sucupira
pois sou um pequeno-burguês
um pequeno pequeno burguês
(ALVIM, 2004, p. 290)

Tendo como moldura não apenas os quatro poemas anteriores, mas muitos outros que assombra e reverbera, contaminam e transtornam os sentidos de “Revolução”, cumpre transcrevê-lo, não por acaso nesta vizinhança, antes de passar à leitura propriamente dita:

Antes da revolução eu era professor
Com ela veio a demissão da Universidade
Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
(meus pais eram marxistas)
Melhorei nisso –
hoje já não me maltrato
nem a ninguém
(ALVIM, 2004, p. 289)

A tensão dentro/fora, suas figurações

Muitos críticos – dentre outros, Sérgio Alcides (2002) e Heitor Ferraz Mello (2001), além do já citado Augusto Massi (1999) – referem-se à tensão entre **dentro** e **fora** como uma das forças motrizes que agenciam a poética alviniana. Talvez um breve excerto do “Prefácio” escrito pelo poeta para Impressões de viagem, de Heloísa Buarque de Hollanda, se preste à descrição do vigor e da vigência dessa tensão em sua própria obra:

Viagem. Mais atraente do que chegar nos lugares é transitar entre um e outro. Deixei-me onde parti. Intervalei-me.
Numa cabine de trem, com um projetor de slides. Duas telas: uma dentro, outra fora. A de dentro é uma tela escura, por trás

da retina, onde o pensamento é uma ideia de bruma. A de fora é a janela da cabine. A projeção é simultânea.

Nela passa um país qualquer, que até pode ser este (ALVIM, 1992, p. 7).

Em suas fusões contraditórias e fissões conciliatórias, as imagens espaciais de **dentro** e **fora** que proliferam na obra de Alvim parecem figurar, dentre outras possibilidades interpretativas, a querela entre as concepções de G. W. F. Hegel e Friedrich Nietzsche acerca do *lyrisches Ich*, as quais mobilizam e tensionam as reflexões em torno da poesia e, principalmente, da criação lírica desde a Modernidade até os dias de hoje. Nesse sentido e de modo bastante abreviado, pode-se dizer que a questão do sujeito instaura na lírica moderna um regime de tensões que, longe de se esgotar, se desdobra pela contemporaneidade adentro, seja no domínio da criação, seja no âmbito crítico e teorético. De um lado, a concepção romântica assentada por Hegel no volume IV dos *Cursos de estética*, na qual se confundem o poeta e o sujeito do poema consoante o impulso de conferir uma forma exterior aos sentimentos da interioridade subjetiva:

O sujeito poético concreto, o poeta, tem de se colocar, por conseguinte, como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia, sem todavia progredir para o ato e a ação efetivos e se enredar no movimento de conflitos dramáticos. A sua única exteriorização e ato limita-se, ao contrário, pelo fato de que ele empresta palavras ao seu interior, as quais, seja qual for o seu objeto, mostram o sentido espiritual do sujeito que se exprime e estão empenhadas em despertar e conservar despertadas no ouvinte o mesmo sentido e espírito, o mesmo estado de ânimo, a direção semelhante da reflexão (HEGEL, 2004, p. 173).

A concepção hegeliana do eu lírico define “o sujeito enquanto sujeito” (HEGEL, 2004, p. 167) como a “matéria” que fornece forma e conteúdo à poesia lírica, prova cabal de seu débito para com o sujeito do Iluminismo, nos termos sintetizados em *A identidade na pós-modernidade*, de Stuart Hall (1998, p. 10-11). Em contraposição ao *terminus technicus* idealista da subjetividade lírica, exsurge a potência dionisíaca do pensamento de Nietzsche, assim expressa nas páginas d’*O nascimento da tragédia*:

[...] exigimos em cada gênero e nível de arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do

“eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística (NIETZSCHE, 1992, p. 43).

A contenda entre subjetividade e objetividade na criação lírica encontra sua expressão mais paroxística, aporética e exemplar na carta de Arthur Rimbaud a Paul Demeny, datada de 15 de maio de 1871 e dita “Seconde lettre du yoyant”: “Car Je est un autre” (RIMBAUD, [s.d.], p. 308). Da inicial maiúscula do sujeito da oração (*Je/Eu*) à torção sintática do verbo *être*/ser, sem descerrar da afirmação de uma alteridade vaga e indefinida (*un autre*/um outro), a sentença rimbaudiana – “Porque Eu é um outro” – resume as tensões experimentadas pelas poéticas modernas e contemporâneas, nas quais o sujeito se dobra e se desdobra ante as forças do exterior, da linguagem e do outro.

O poema de Francisco Alvim opera de forma paradigmática esta tensão entre subjetividade (dentro) e objetividade (fora) de diferentes modos, a começar pelo título⁵, uma vez que o vocábulo “revolução” guarda, nesse caso, um sentido interior – a transformação íntima e progressiva do eu lírico, tematizada no texto – e outro exterior, público, referencial – o registro da história imediata do Brasil dos anos 1960 1970 –, reiterado pela presença da mesma palavra no primeiro verso. Enquanto no título o significado de “revolução” permanece equívoco, nos três versos iniciais, a referência à realidade sociopolítica e cultural brasileira é bastante objetiva: “Antes da revolução eu era professor / Com ela veio a demissão da Universidade / Passei a cobrar posições, de mim e dos outros”. Também o estrato sintático desses versos, caracterizado pela ausência de *enjambements* e pela tendência a uma organização frasal simples e direta, corrobora tal objetividade, juntamente com as iniciais maiúsculas. Nesse sentido, com algo de autônomo, lapidar e informativo, os versos se conformam em frases que intentam, por um lado, mimetizar (talvez devesse dizer ironizar) a questionável mecânica das relações causais da historiografia tradicional e, por outro, “recuperar a narração testemunhada” (ALVIM, 1992, p. 8), para empregar as palavras de Alvim no prefácio já referido. Para tanto, recorre ao registro da oralidade (tal como no “método biográfico” utilizado pelos historiadores do tempo

5 O aspecto ambíguo do título do poema será retomado mais adiante.

presente (cf. DOSSE, 2012)), surpreendendo na realidade imediata e cotidiana, implantada pelo golpe militar de 1964, a “história vista de baixo”, conforme a perspectiva definida por Jim Sharpe em artigo homônimo: “[...] explorar as experiências daqueles homens e mulheres, cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história” (SHARPE, 1992, p. 41).

De forma similar, também o estrato sonoro remete àquela realidade autoritária e claustrofóbica⁶, como se depreende da escansão dos três primeiros versos:

An		tes		da		re		vo		lu		ção		eu	e		ra		pro		fes		sor		
1		2		3		4		5		6		7		8		9		10		11		12			
Co'e		la		veio		a		de		mis		são		da	U		ni		ver		si		da	de	
1		2		3		4		5		6		7		8		9		10		11		12			
Pas		sei	a		co		brar		po		si		ções,		de		mim		e		dos		ou		tros
1		2		3		4		5		6		7		8		9		10		11		12			

Bastante raro na poesia de Alvim, esse esquema métrico e rímico – versos dodecassílabos com rima interna em **ão** (ou quase) na sétima sílaba – parece patentear no dentro (poema) a supressão das liberdades individuais e políticas no fora (país), uma vez que tal ordenação sonora restringe-se a esses três versos, exatamente aqueles em que o eu lírico se refere à sua vida pública, à sua relação com os acontecimentos da realidade exterior. O verso seguinte, não por acaso grafado entre parênteses – “(meus pais eram marxistas)” –, guarda um aspecto confessional porque familiar e íntimo, ao mesmo tempo em que esclarece acerca do posicionamento ideológico do sujeito e dos efeitos dos fatos históricos imediatos sobre as suas ações políticas. Como evidencia a sua posição gráfico-visual, trata-se de um verso que desempenha uma função intermediária, linha de fronteira que divide o poema em duas partes, nas quais a forma e o conteúdo distintos figuram os desdobramentos da tensão fora/dentro: ordenação/liberdade, público/privado, objetividade/subjetividade, realidade exterior/

⁶ Em entrevista publicada na revista *Rodapé*, Francisco Alvim se refere da seguinte forma à sua relação com a realidade brasileira: “Desde muito menino eu tenho uma impressão forte desse lado de fora, esse fora que é o Brasil, essa realidade (entre aspas) ‘brasileira’. E a minha poesia é estritamente referencial. Esse lado de fora sempre esteve em conflito com a minha subjetividade, na medida em que me dava medo, ou raiva, ou até coragem, nos momentos em que eu era encostado na parede e tinha que reagir” (ALVIM, 2002, p. 200).

intimidade, história coletiva/experiência individual, linguagem/silêncio etc. Daí que, sendo o lugar de travessia entre o fora e o dentro, entre as referências à realidade concreta e imediata e a introspecção do sujeito, esse quarto verso se manifeste à meia voz.

Nos três versos finais, fundamentalmente uma única frase – “Melhorei nisso – / hoje já não me maltrato / nem a ninguém” –, ressalta o tom confessional e privado, uma vez que o que desvelam diz respeito ao dentro, ou seja, à “revolução” operada na psique do sujeito do poema devido ao embate com as forças do fora, da realidade brasileira. Em termos hegelianos, tratar-se-ia da desaparecimento do mundo dos objetos e das relações, presente nos versos 1 a 3, para dar lugar à expressão da subjetividade interior e do ânimo do poeta face ao conteúdo real, tornado seu (HEGEL, 2004, p. 155; 163). Nesse sentido, considerando a urdidura bifocal do poema *in totum* – um olho no fora, outro no dentro –, tornam-se patentes tanto a relação conflitiva entre subjetividade e objetividade quanto um modo específico da poética de Francisco Alvim de manter a tensão entre as concepções de Hegel e Nietzsche acerca do eu lírico e de manter-se nela, fons et origo de uma poesia comprometida com as contradições da existência humana individual, da realidade coletiva e da história. O próprio viés narrativo (ou micronarrativo, para maior precisão) do texto, na medida em que confronta poesia e prosa, confissão e ficção, sentimentalidade e referencialidade, remete à permanência dessa dicotomia tensa, insolúvel e inelutável, tal como ressalta o próprio autor na entrevista antes citada:

Em toda essa vertente do entrecho, da narração, das historinhas que eu conto, imagino ou vou recolhendo na realidade – em todo esse tipo de realismo, enfim – há uma mistura: há um lado em que o fora está dentro e o dentro está fora. A subjetividade na minha poesia é um elemento muito forte, mas ela anda em confronto, é conflitiva, está em permanente confronto com os dados que vêm de fora... (ALVIM, 2002, p. 199-200)

História abreviada de uma geração

De forma a retomar a questão do título e da moldura proposta para a análise do poema, cumpre o registro de duas características da poética alviniana. Em primeiro lugar, o amálgama

que realiza da tradição lírica do Modernismo tanto com a despreensão estética e estilística, quanto com a crítica ao formalismo, ao engajamento político e à ideologia, posturas típicas da poesia brasileira da década de 1970⁷. Em segundo lugar, a estratégia escritural que Brito denomina “impessoalidade e desindividualização da autoria”, considerando-a função-chave da poesia marginal e “marca inconfundível e pessoal” da obra de Francisco Alvim (cf. BRITO, 1997, p. 323-327). Tal estratégia implica na rasura da voz do eu lírico por meio do acolhimento de um plural de falas anônimas e comuns, em geral postas à margem da história e consideradas, por conta de sua dissonância ou contraposição, não mais que um banal desvio na sintaxe reta e férrea dos discursos hegemônicos. Assim, ainda de acordo com Brito,

Chico vai buscar a poesia que existe na voz dos deserdados, dos que não deram certo, dos dilacerados, dos aparentemente realizados. E essa voz particular, relatando uma experiência alheia à nossa, acaba tendo uma continuidade dentro da gente. Tem qualquer coisa que liga a voz e as confissões de uma prostituta a qualquer um que leia o poema, pois este facilita os elementos para a comunicação: a miséria humana é posta em cena, mas numa situação em que o lado humano, de integridade e harmonia da pessoa, predomina sobre a alienação. Predomina sobre tudo o que degrada a liberdade interior da pessoa (BRITO, 1997, p. 309).

Nesses termos, parece-me que Alvim se desvia e nega a conformidade entre poeta e sujeito lírico, recusando a concepção hegeliana pela adesão à experiência do *páthos* da distância, como proposto por Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*: “[...] o fosso entre um ser humano e outro, entre uma classe e outra, a multiplicidade de tipos, a vontade de ser si próprio, de destacar-se, isso que denomino *páthos da distância* é característica de toda época *forte* (NIETZSCHE, 2006, p. 87). Talvez daí resulte aquela “espécie de método” descrita por Brito:

⁷ Acerca da poesia e do contexto sociopolítico e cultural desse período, ver *O que é poesia marginal*, de Glauco Mattoso (1981); *Poesia jovem – anos 70*, de Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira (1982); *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, de Carlos Alberto Messeder Pereira (1981); *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*, de Heloísa Buarque de Hollanda (1992); *Poesia marginal dos anos 70*, de Samira Youssef Campedelli (1995); e alguns dos textos coligidos na seção “Escritos do Rio” do livro *Crítica e tradução*, de Ana Cristina Cesar (1999, p. 137-273).

Chico Alvim se despersonaliza para melhor se personalizar, e para isso desenvolve um sofisticado sistema de técnicas e procedimentos. No lugar de falar, ouvir. No lugar de submeter o leitor às mitologias pessoais do poeta, a atitude de quem observa e recolhe o que vem de fora, dos outros. Chico Alvim é o poeta dos outros (BRITO, 1997, p. 326-327).

Proceder exemplar desse método encontra-se no poema “Revolução”, uma vez que o outro que assume a voz lírica, sem confundir-se com o poeta, dá conta de fatos fundamentais da experiência individual e geracional de Alvim, qual seja, a repressão política que atingiu professores e estudantes, assim como outros setores organizados da sociedade civil, no decurso da ditadura militar, particularmente após a decretação do Ato Institucional nº 5 em 13 de dezembro de 1968. O caráter ambíguo do título, assinalado anteriormente, funciona no sentido de ressaltar a diferença entre o **eu civil** e o **eu da escrita**, pois dificilmente o poeta Francisco Alvim designaria o golpe militar de 1964 de “revolução”. Independentemente da coloração político-ideológica, a quase totalidade daqueles que se posicionaram contrários à ditadura jamais admitiu tal epíteto. Muitas fitas de máquina de datilografia, muitas folhas de estêncil, muitas colunas de jornais “nanicos” e muitas páginas de livros foram consumidas no debate dessa questão que, para além do mero “nominalismo”, comportava um confronto entre distintas e belicosas concepções acerca dos movimentos sociais e da história brasileira. Assim sendo, parece-me que, no seu curto discurso, a voz lírica não faz mais do que acentuar a dubiedade do título do poema, como fora este a antecipação de suas dúvidas, contradições e perplexidades, não necessariamente idênticas às do poeta. Tanto que delas participam, por contaminação e tangência dos demais poemas da obra, outros sentimentos e pulsões que lhe são ora análogos ora adversos, ultrapassando a mera subjetividade de Alvim para colher a experiência coletiva e múltipla de toda uma época. E também para ser o retrato falado de todos os totalitarismos do nosso passado, uma vez que o presente experimentado pelos contemporâneos da “geração mimeógrafo” está atravessado pelos estilhaços dos fatos históricos precedentes.

Ao final de *Passatempo*, Francisco Alvim registra em nota o lugar e o tempo de elaboração das duas seções da obra: “Os poemas de *Passatempo* foram escritos na Europa, principalmente Pa-

ris, nos anos de 1969, 70, 71; os de *Exemplar proceder* foram escritos no Brasil, entre 1971 e 1973” (ALVIM, 2004, 301). Dois livros em um: o primeiro escrito fora, o segundo, dentro; ambos nos momentos mais agudos e violentos da ditadura militar; ambos atravessados pela heteroglossia da nossa história imediata. “Revolução” integra o segundo conjunto de poemas – e exemplifica o resgate da narração testemunhada, ou seja, a recuperação de uma voz obliterada pelo medo e pela tirania⁸. E que exsurge aqui de forma análoga àquela proposta por Walter Benjamin em “Sobre o conceito da história”: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Decerto, não se trata de uma voz do passado, mas da história imediata daqueles tempos sombrios, o que corrobora o exercício do *páthos* da distância não apenas em relação ao outro, mas também no que se refere à própria época experimentada por Alvim. Ao manter distância em relação aos fatos do presente – e não se confunda tal postura com **alienação**, este conceito de extração marxista tão presente nos debates políticos das primeiras décadas da segunda metade do século XX –, o poeta parece apurar a sua percepção de “cronista”, aquele que, ainda de acordo com Benjamin, ao narrar “os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Daí resulta a impossibilidade de apartar “Revolução” dos demais poemas de *Passatempo*, na medida em que um instante presente só pode ser surpreendido e fixado como fato histórico por aquele que o compreende como desdobramento não mecânico dos acontecimentos de longa duração, na medida em que seja capaz de reconhecer o passado no relampejo fugaz da imagem do imediato, na medida em que sabe que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229).

E o **agora** que “Revolução” traduz e fixa é a cena abreviada da história de uma geração, sem descurar dos alçapões da ideologia, das cortinas de ferro das ortodoxias políticas e dos bastidores

⁸ Não por acaso, no prefácio já por duas vezes mencionado, Alvim ressalta ser esse o propósito da autora de *Impressões de viagem* (ALVIM, 1992, p. 8).

do imaginário e do desejo. Porque a “revolução molecular” – para lembrar a obra fundamental de Félix Guattari (1985) –, que a fala do sujeito lírico desvela, participa da mesma dinâmica das mentalidades que engendrou algumas das características mais específicas da poesia dos anos 1970, agenciada por forças que alteram o pensamento e as práticas políticas e culturais, dentre as quais se destacam a crítica do discurso teórico e intelectual e a descrença em relação ao projeto revolucionário globalizante das esquerdas. Não se trata, no caso de Alvim, de uma postura anti-intelectualista *lato sensu* ou mera recusa das elaborações teóricas em nome de algum espontaneísmo juvenil, mas do questionamento das ideias, valores e ações de uma determinada intelligentsia dogmática e “engajada”, incluindo o projeto nacional-popular e as palavras de ordem – dentre elas, “revolução” – em vigor na década de 1960. Nesse sentido, cumpre rubricar o caráter antecipatório do poema de Francisco Alvim, uma vez que, publicado em 1974, aborda uma questão que só alcançará o debate público em meados de 1978, quando o cineasta Cacá Diegues, em entrevista publicada n’*O Estado de S. Paulo*, se insurge contra as patrulhas ideológicas (cf. PEREIRA, 1980), a partir do que numerosos intelectuais e artistas aceleram o movimento de crítica da ideologia e da utopia, um dos marcos fundamentais da nossa travessia da modernidade à pós-modernidade. Porque tal travessia exige desalojar-se da ordem tranquilizadora que os discursos ideológicos fabricam, enquanto promessa de um destino histórico paradisíaco – seja a sociedade da abundância capitalista, seja a sociedade sem classes comunista –, para enfrentar a ambivalência agônica da utopia (ou-topos) em sua fatura idealizante (Platão, Thomas More, Tommaso Campanella e outros) e em seu sentido originário (“não lugar”). E é nessa tensão que os poemas de Francisco Alvim se fazem “infelicitados”⁹, pequenas narrativas que cumprem a função de nos subtrair as ilusões das grandes narrativas.

9 “Em geral meus poemas são na sua maioria (vamos dizer assim) infelicitados, não é? Gostaria muito que fossem poemas de celebração, de harmonia, mas não são” (ALVIM, 2002, p. 200).

Referências

- ALCIDES, Sérgio. De uma mosca ele faz um elefante! *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*, São Paulo, n. 2, p. 195-198, ago. 2002.
- ALVIM, Francisco. Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sônica: a poesia de Francisco Alvim. *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*, São Paulo, n. 2, p. 199-207, ago. 2002. Entrevista concedida a Sérgio Alcides.
- ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- ALVIM, Francisco. *Poesias reunidas [1968-1988]*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- ALVIM, Francisco. Prefácio. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 7-8.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v. 1. p. 222-232.
- BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. O poeta dos outros. In: _____. *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 306-336.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____ (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 7-37.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CÊSAR, Ana Cristina. Escritos do Rio. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática; Instituto Moreira Salles, 1999. p. 137-273.

DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. *Tempo e Argumento, Florianópolis*, v. 4, n. 1, p. 5-22, jan./jun. 2012.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Trad. Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004. v. IV.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia jovem – anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

MASSI, Augusto. Conversa dentro conversa fora. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 22-26, jan./jul. 1999.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELLO, Heitor Ferraz. *O rito das calçadas: aspectos da poesia de Francisco Alvim*. 2001. 283 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas ideológicas marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres*. Paris: Le Mercure de France, [s.d].

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 39-62.

A GRAÇA NA DESDITA: POESIA, HUMOR É HISTÓRIA A PARTIR DE “NOVA CANÇÃO DO EXÍLIO” (1978) DE LUÍS FERNANDO VERISSIMO

Wilberth Salgueiro

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

wilberthcfs@gmail.com

Proposição

A proposta é analisar o poema “Nova canção do exílio”, de Luís Fernando Verissimo, publicado na Revista de Domingo do *Jornal do Brasil em 1978*, e republicado em *Poesia numa hora dessas?* em 2002. Composto por dezessete quadras e um dístico, o poema faz um quadro a um tempo humorado e sinistro do final da década de 1970, quadro em que aparecem a suspeitíssima Copa da Argentina, “promessas de abertura”, o governo Figueiredo, os exorbitantes juros bancários, a corrupção enraizada nas instituições, a figura do senador biônico, além de referências jocosas a Bruna Lombardi, Frenéticas e Dancin’ Days, novela de enorme sucesso então.

Deixando de lado a comparação entre as múltiplas paródias do poema gonçalvino (feitas por Oswald, Drummond, Murilo, Paes, Gullar, Chico Buarque, Cacaso, Quintana, Eduardo Alves da Costa, Dalton Trevisan, Jô Soares etc.), a análise vai se amparar em reflexões de Georges Minois e de Theodor Adorno: o filósofo alemão diz em *Teoria estética* que “as obras autênticas são as que se entregam sem reserva ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época”¹; o historiador francês afirma em *História do riso e do escárnio* que, “assim como a liberdade, o riso é frágil. Nunca está longe da tristeza e do sofrimento; ele ‘dança sobre o abismo’”², lembrando Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*.

A partir do poema de Verissimo, entendemos que o riso pode ser, sim, uma forma de conhecimento da história. No final de “Nova canção do exílio”, lemos: “[...] Grande questão só há uma: / a Júlia fica com o Cacá? /// Mas não permita Deus que eu morra / sem que

1 ADORNO, Theodor. *Teoria estética* [1970]. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 277.

2 MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 614.

eu volte para lá”: esse trecho, por exemplo, ilustra bem o que a historiadora Zilda Iokoi afiança em “A longa tradição de conciliação ou estigma da cordialidade” em *Desarquivando a ditadura*: “o reencontro do caminho democrático que só começou com a anistia, alcançada em 1979, mostra os impasses, limites e ambiguidades ainda em aberto na democracia brasileira” (IOKOI, 2009, p. 521). Apesar dos pesares e das desditas, a vontade de “voltar para lá”, para o abismo chamado Brasil, se manifesta como um aceno de cordialidade – que se dá, em dança conjunta, em forma de poesia e riso, de verso e graça.

Poema e análise

O poema de Luis Fernando Verissimo é relativamente longo, com 18 estrofes, e traz muitas informações que vão se acumulando e formando um painel pessimista e melancólico de nosso país, a despeito do tom entre bem-humorado e irônico que o sustenta. A linearidade e a unidade de sua estrutura – com início, meio e fim – não impedem uma análise estrofe a estrofe. É o que, doravante, faremos.

Nova canção do exílio [1978]³

[1] Minha terra tem Palmeiras
Corinthians, Inter e Fla,
mas pelo que se viu na Argentina
não jogam mais futebol por lá.

O verso inicial confirma o vínculo com o célebre e ufanista poema gonçalvino, mas, desde já, a diferença se inscreve, com “Palmeiras” sendo grafado com letra maiúscula, grafia que se esclarece no verso seguinte, haja vista se tratar de uma referência à Sociedade Esportiva Palmeiras, clube paulista que tem no Corinthians um adversário tradicional. Internacional é o time pelo qual torce Verissimo, e Flamengo é, pelas estatísticas, o time mais popular do país⁴. Além dos clubes brasileiros, a estrofe alude à

³ A numeração das estrofes, entre colchetes, é para facilitar a localização dos versos, não constando na edição indicada (VERISSIMO, 2002, p. 52-56).

⁴ Também “Outra canção do exílio”, de Eduardo Alves da Costa, utiliza, na base da pilhéria, a fórmula “Palmeiras / Corinthians” (COSTA, 2003, p. 88). Para uma primeira aproximação em relação às paródias da canção gonçalvina, consultar a dissertação *A ideologia nas canções de exílio: ufanismo e crítica*, de Sylvia Helena Cyntrão (1988), que analisa e compara os poemas de Gonçalves Dias, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário Quintana, Dalton Trevisan, Eduardo Alves da Costa, José Paulo Paes e Chico Buarque de Hollanda.

seleção argentina de futebol. Em 1978, o campeonato brasileiro foi disputado por 74 clubes. Nas semifinais, o Palmeiras eliminou o Internacional – fato que pode ter desencadeado o chiste de Verissimo, torcedor do Inter. (Mas, nas finais, em agosto de 1978, sagrou-se campeão o Guarani de Campinas.)

De imediato, o poema impõe um assunto bastante comum entre a população brasileira, o futebol, não raro tratado (sobretudo na época da ditadura) como um assunto de alienados, de descompromissados, de ignorantes⁵. No entanto, após a surpresa de “palmeiras” virar “Palmeiras” (a diferença sendo de ordem visual e semântica, não de ordem sonora e sintática), a referência ao acontecido – “pelo que se viu” – na Argentina dá ao poema (e ao escritor) sua marca maior: a crítica política elaborada com elegante humor. E o que se viu na Argentina? O mundo viu que “não jogam mais futebol por lá”.

Em junho de 1978, sob a presidência do general Jorge Rafael Videla, a Argentina sedia a Copa do Mundo. O país passava por uma bárbara ditadura militar, que, segundo órgãos de Direitos Humanos, assassinou cerca de 30 mil cidadãos. A Fifa, ignorando apelos internacionais, manteve a Copa. De forma similar ao que se fez no Brasil em 1970, sob a presidência de Médici, os jogos de futebol deveriam funcionar como uma espécie de “pão e circo” para o povo, distraíndo-o dos problemas socioeconômicos por que atravessavam. Os desmandos e a corrupção invadiram os campos: uma série de manobras e arranjos permitiu que a equipe argentina ganhasse a Copa. O caso mais conhecido ficou sendo o jogo contra a seleção do Peru, que, comprovadamente, facilitou a vitória dos anfitriões, impedindo exatamente o Brasil de prosseguir na competição.

Com dois heptassílabos e dois eneassílabos, e uma inesperada rima entre o advérbio “lá” e o substantivo “Flá”, em forma abreviada, essa estrofe inicial, emblemática, altera, radicalmente, a perspectiva ingênua e edificante do poema oitocentista, utilizando uma referência da cultura popular – o futebol – comu-

5 Na contracorrente dessa concepção, veja-se, por exemplo, a refinadíssima reflexão levada a cabo por José Miguel Wisnik em *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*: “a hipnose de massas é um nível e um modo da relação com o futebol, mas não o único, nem o mais importante: o desenho do jogo, suas variações narrativas, os instantes de beleza plástica e de inteligência, a própria rotina e o tédio convidam o espectador esclarecido a ir além da hipnose identificatória, a sair do papel restrito do torcedor clubístico ou nacionalista, e a render-se à reversibilidade e à alternância, que consistem no seu recado mais fundo” (2008, p. 53).

mente considerada como desprovida de elementos políticos, uma espécie de ópio do povo, ou, como preferiria Hobsbawm, “a religião leiga da classe operária”, como recorda Wisnik em seu livro. A inversão do tom gonçalvino ganha paralelo na inversão que o poema opera quanto à força crítica que o futebol pode promover⁶. O poema aproxima os países vizinhos, mostrando que “por lá” (na Argentina) acontecem coisas semelhantes às que ocorrem em “minha terra” (no Brasil), então sob a presidência do general Geisel. Se “não jogam mais futebol por lá”, é porque talvez, lá e aqui, joguem corpos “na escuridão do mar”, como lembra a canção “Angélica” (1977), de Miltoninho e Chico Buarque, referindo-se à morte de Stuart Angel.

[2] Os amigos que aqui gorjeiam
dizem que a coisa vai aos trancos.
Falam de promessas de abertura
e de um suposto novo Santos.

[3] Nosso céu tem mais estrelas,
mas no chão continua o assombro:
a melhor conjunção do horóscopo
é a de quatro estrelas no ombro.

Em 1978, sucedendo ao governo linha duríssima de Garrastazu Médici, Ernesto Geisel já está em seu quinto ano de mandato (1974-1979). O poeta e o poema já sabem, conforme a estrofe 7, que outro general (Figueiredo, “eleito” em outubro de 1978) virá substituir o atual (Geisel). E já ouvem falar de “promessas de abertura”. O famigerado Ato Institucional nº 5, imposto em 13 de dezembro de 1968, há de terminar no final do ano, em 31/12/1978.

6 Uma consulta aos Grupos de Pesquisa cadastrados no CNPq evidencia o interesse nacional em investigar o fenômeno futebolístico a partir de áreas, instituições e perspectivas diversas. Há, em 2013, onze Grupos que trazem no título o termo “futebol”: [a] **Comunicação** (Unesp): Grupo de Estudos em Comunicação Esportiva e Futebol; [b] **Educação Física** (UEPG; UFMG): Futebol – Arbitragem; Grupo de Estudos sobre Futebol e Torcidas; [c] **Filosofia** (Unisinos): Hermenêutica e [m] Filosofia e Literatura; [d] **História** (UFC; UFPR; USP): História e Memória do Futebol; Futebol e Sociedade; Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre Futebol e Modalidades Lúdicas; [e] Letras (UFMG): Núcleo de Estudos sobre Futebol, Linguagem e Artes; [f] **Sociologia** (UFPE; Unicamp; USP): Núcleo de Estudos e Pesquisas em Sociologia do Futebol; Grupo de Estudos e Pesquisas de Futebol; Grupo Interdisciplinar de Estudos sobre Futebol.

Mais uma vez, o futebol se mistura à política: falam de abertura e “de um suposto novo Santos”. De fato, em novembro de 1978, o Santos, pela primeira vez após a saída de Pelé, se torna campeão paulista. O “suposto” (hipotético, falso) novo time ecoa nas “promessas de abertura”, como se essas também fossem hipotéticas, supostas, ainda mais porque “a coisa”, a vida, o cotidiano, “vai aos trancos”. Causa estranheza, de novo, a justaposição entre temas (supostamente) conflitantes: abertura e Santos, política e futebol.

A estrofe 3 é um primor de ironia: as estrelas, literalmente, “descem à terra”⁷, isto é, a “melhor conjunção” é a que se alinha nos ombros de um general, metonímia do poder militar. O termo “conjunção”, tanto da astronomia quanto da astrologia, significa “proximidade aparente de dois planetas ou outros corpos celestes, naves ou sondas, que se encontram num mesmo alinhamento, vistos da perspectiva da Terra” (HOUAISS, 2002). A quadra deixa claro que posturas transcendentais ou místicas (“estrelas” no céu, “horóscopo”) ficam em segundo plano para a “melhor conjunção”, no caso, a “melhor circunstância” (“estrelas no ombro”, “chão”). A República dos Generais, com suas quatro estrelas, oprime, aos trancos, a vida: mesmo que o céu esteja, liricamente, ornado de estrelas, “no chão continua o assombro”, o terror⁸.

[4] Nossas várzeas têm mais flores
nossas flores mais pesticidas.
Só se banham em nossos rios
desinformados e suicidas.

[5] Nossos bosques têm mais vida
porque nas cidades se morre.

7 Refiro-me aqui, naturalmente, ao título do livro de Theodor Adorno: *As estrelas descem à Terra – a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária* (2008).

8 Vitor Cei Santos, em seu livro *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo*, analisou, com bastante ousadia, e coerência, a última estrofe da canção “S. O. S.” (*Gita*, 1974) – “Ô ô ô seu moço do disco voador / Me leve com você, pra onde você for / Ô ô ô seu moço, mas não me deixe aqui / Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí...” – do seguinte modo: “Também podemos ver nas ‘estrelas’ uma sinédoque para os militares, trocando a parte pelo todo, pois a patente dos oficiais é simbolizada por estrelas. E os que têm mais estrelas nos uniformes são os generais. Assim, com tanta estrela por aí, isto é, com os militares no poder, ele preferia embarcar num disco voador a permanecer no Brasil” (2010, p. 86). Nessa direção, a canção de Raul e o poema de Verissimo se cruzam.

Quando não é assaltante ou vizinho
é um motorista de porre.

[6] Em cismar, sozinho, à noite
mais prazer encontrava eu lá.
Agora sei que cismar pode,
mas sozinho, e à noite, não dá!

[7] Minha terra tem palmeiras
mas anda escasso o arvoredo.
Tudo se corta, queima e derruba
menos, claro, o Figueiredo.

Poluição, assalto, atropelamento, insegurança, desmatamento: a violência se manifesta de múltiplas formas. Espanta e constrange que esse quadro de então (1978) permaneça décadas depois (2013). Tanto a natureza quanto o campo estão contaminados pela ação nefasta do homem. O humor atenua e amplifica, simultaneamente, o estado das coisas: nos rios poluídos só entram “desinformados e suicidas”, isto é, aqueles que não sabem do perigo da poluição e aqueles que sabem (e por isso mesmo, para a morte, entram no rio). A explicação, inusitada, para o fato de “nossos bosques [terem] mais vida” é “porque nas cidades se morre”, não é por causa de sua beleza, vivacidade ou outro atributo bucolicamente romântico.

A corrupção na esfera das instituições públicas contagia a esfera particular, e o “motorista de porre” simboliza esse estado de coisas: imprudência e impunidade se acumpliciam. A noite – espaço e metáfora de predileção dos românticos, propiciando climas de mistério, digressão, solidão, aventura – aqui se dessublima e se transforma em espaço real, concreto, de potencial perigo.

Na estrofe 7, as “palmeiras” gonçalvinas retornam, como substantivo comum, e novamente – como em todo o poema, aliás – de modo risível: há palmeiras, sim, mas não muitas, pois “anda escasso o arvoredo”, significando “arvoredos” um conjunto grande de árvores. O final dos anos 1970 marcou, se não o aparecimento, o amadurecimento de uma consciência ecológica entre nós, que as décadas seguintes vieram, aos poucos, intensificar. Sutilmente, a rima “pobre” entre “arvoredos” e “Figueiredos” ganha nova dimensão se captarmos aí o eco de “figueiredos”, substantivo comum que quer dizer “extenso aglomerado de figueiras em determinada área”. Mas, naturalmente, o poema se refere em primeira instância a João Batista de Oliveira

Figueiredo, eleito Presidente da República pelo Colégio Eleitoral em 15 de outubro de 1978, para suceder a Ernesto Geisel, tomando posse em 15 de março de 1979. Seu governo ficou folcloricamente estigmatizado pela inadequação e truculência de suas palavras, quando, por exemplo, se referia ao povo e à democracia.

[8] Minha terra tem primores
de que os amigos me falam até tarde.
Lembro samba, feijoada, bons papos,
mas quem é essa Bruna Lombardi?

[9] Nossos bancos têm mais juros
nossos corruptos mais favores
nossos pobres mais desgraça
nossa vida mais amores.

[10] O sabiá, eu sei, já não canta
por questões eco-genéticas.
Mas ninguém sentiu muita falta,
agora existem as Frenéticas.

[11] Descobriram um sabiá renitente
que insistia em cantar, por mania.
Seu número não passou na Censura:
ele insistia em cantar “Anistia!”.

Mantendo constante o sintagma “Minha terra tem”, que aparece quatro vezes na “Canção do exílio” de Gonçalves Dias e seis vezes aqui, o poema envereda agora por outros “primores”, por outras belezas da terra que se canta: “samba, feijoada, bons papos” remetem a lembranças genéricas, abstratas, que entram em choque, e produzem o riso, com a entrada de uma referência pontual, concreta, nomeada: “quem é essa Bruna Lombardi?”. Começando como modelo, Bruna Lombardi estreia como atriz em 1977 na novela *Sem lenço, sem documento*, de Mário Prata, pela

9 A título de curiosidade, para reforçar o espanto interrogativo do poema, “quem é essa Bruna Lombardi?”, recorde-se que, à época, havia um quadro no programa humorístico Planeta dos Homens, em que Agildo Ribeiro interpretava um caricato professor de mitologia que, sempre, começava a devanear a partir da lembrança da atriz: “a Brrruna!...”, dizia. Veríssimo, ao longo de sua obra, vai formando uma espécie de paideuma de musas: Bruna, Patrícia Poeta, Patrícia Pillar, Luma de Oliveira, Luana Piovani etc.

TV Globo, que termina em março de 1978. Sua beleza – “primores” – faz o poema criar a primeira de suas duas únicas perguntas⁹. A cordialidade brasileira se revela já em “samba, feijoada, bons papos”, elementos que subentendem envolvimento festivo e coletivo, sem conflitos, como acontece, a propósito, em “Feijoada completa” (1978), de Chico: “Mulher / Você vai gostar / Tô levando uns amigos pra conversar”.

A estrofe 9 explicita o quadro econômico e político de 1978: aumento da taxa de juros e da inflação (40,8% em 1978 e 77,2% em 1979), política de favores (estimulando o enraizamento da corrupção nas instituições e nos costumes), arrocho salarial (“nossos pobres mais desgraça”) (BRESSER-PEREIRA, 1979; FISHLOW, 1986). No entanto, apesar da grave adversidade da situação, o poema aponta a resistência e a vontade de viver da população: “nossa vida mais amores”, lembrando a canção “Vai levando” (1975), de Chico e Caetano: “Mesmo com todo o emblema / Todo o problema / Todo o sistema / Toda Ipanema / A gente vai levando essa gema”. A repetição em “Vai levando” mostra a necessidade de insistir, de levar adiante a esperança em dias melhores, preciosos, substantivos, “mesmo com todo o problema”.

Alusões a Chico Buarque, aliás, vão se fazer frequentes ao longo do poema. Para além de alguma preferência pessoal do autor do poema, ressalte-se que, desde essa época, e até os dias de hoje, a figura pública de Chico é identificada com a de um intelectual e artista militante de esquerda, assim como a figura de Verissimo – ambos, aliás, nesse sentido, perpetuando o perfil participante dos pais, Sérgio Buarque e Érico Verissimo. O “sabiá” que abre a estrofe 10 – “O sabiá, eu sei, já não canta” – pode muito bem estar aludindo à canção “Sabiá”, vencedora do III Festival Internacional da Canção, de 1968, de Chico e Tom, também a seu modo uma canção do exílio: “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá”. Esse sabiá – símbolo da liberdade tanto em 1968 quanto em 1978 – não cantava mais “por questões eco-genéticas”: talvez aqui o poeta esteja ecoando um debate, que invade o campo da ornitologia, sobre se sabiás cantam ou não cantam em palmeiras; para a coerência interna do poema, canta. Mais impactante é o fecho da quadra: se o sabiá canta ou não, pouco importa, pois “agora existem as Frenéticas”. Esse grupo de performáticas cantoras, empresariado por Nelson Motta,

fazia bastante sucesso, desde a estreia na discoteca Frenetic Dancing Days, em 1976, e logo depois, em 1978, na trilha da novela Dancin' Days, em que emplacaram o hit de mesmo nome: “Abra suas asas / Solte suas feras / Caia na gandaia / Entre nessa festa”. O clima era já de “promessas de abertura” e o convite à festa, ao prazer, ao hedonismo lembra, na área literária, o comportamento contracultural da geração desbunde.

O sabiá retorna na estrofe 11, mas um “sabiá renitente”, inconformado, teimoso. De imediato, o termo “renitente”, de raro uso, evoca estrofe de “Tanto mar”, do mesmo Chico, de 1975: “Sei que estás em festa, pá / Fico contente / E enquanto estou ausente / Guarda um cravo para mim” – canção que, vetada pela “Censura”, teve a letra alterada e uma segunda versão em 1978: “Foi bonita a festa, pá / Fiquei contente / E inda guardo, renitente / Um velho cravo para mim” (grifo meu). A canção refere-se, é claro, à Revolução dos Cravos, golpe militar ocorrido em 25 de abril de 1974 em Portugal – a analogia entre a situação portuguesa e a brasileira se impõe (assim como se viu, na primeira estrofe, o cotejo entre Brasil e Argentina). Como se sabe, Chico (e outros artistas, intelectuais, políticos etc.) teve muitas letras proibidas, chegando a criar o então desconhecido (e hoje célebre) Julinho da Adelaide, para driblar a tesoura e o carimbo dos censores. O poema de Verissimo esclarece o motivo da censura: o sabiá – por extensão, o poeta – “insistia em cantar ‘Anistia!’”, palavra que significa “esquecimento”. (O poema não poderia saber ainda dos acordos políticos que se fariam para levar a cabo a Lei da Anistia, de 1979, que não se “esqueceu” de “anistiar” militares e torturadores responsáveis por crimes de toda espécie.) Note-se, enfim, que “insistia” e “anistia”, além de serem uma rima interna, formam anagramas, ou seja, as letras de uma palavra “insistem” na outra – renitentes.

[12] Leio *Veja*, *IstoÉ*, *JB*,
mas o pacote chega atrasado.
Estou atualizadíssimo
com o Brasil do mês passado.

[13] Minha terra tem novidades
que compreendo mal e mal.
Mande perguntar: “E o biorritmo?”
Responderam: “É lento e gradual”.

[14] Às vezes nos reunimos
para grandes sessões nostálgia.
Um disco do Chico, um retrato
ou uma leva de ambrosia.

[15] Minha terra tem sabores
que tais não encontro eu cá.
Todos os vinhos do exílio
por um gole de guaraná!

[16] Há coisas que não acredito
entre o trágico e o cômico.
Peste suína, carnaval subvencionado
vá lá – mas o senador biônico...

O poema continua comentando, criticamente, entre o irônico e o desprezioso, a conjuntura brasileira. A estrofe 12 confirma e evidencia que o sujeito (lírico) que escreve é bem informado, com um perfil próximo ao da classe média ou média alta, pois, além de ser apreciador de vinho, busca se manter atualizado a partir da mídia impressa – *Veja, IstoÉ, JB* – e, ademais, da MPB. A alusão à novela, ao final, na estrofe 17, dará à TV um caráter jocoso, mas de grande alcance, haja vista que, apesar de tudo o que acontece no país, a “grande questão” é ela, a TV, que estabelece.

Como todo o poema é recheado de expressões ambivalentes (palmeiras, estrelas, noite etc.), o termo “pacote”, no contexto, pode apontar para o então recente Pacote de Abril, outorgado em 13 de abril de 1977, um conjunto de medidas abusivas e autoritárias do governo Geisel que ampliou o mandato presidencial, manteve eleições indiretas para governador, fechou por um tempo o Congresso Nacional e alterou as regras do jogo eleitoral, buscando manter, a fórceps, a hegemonia da bancada governista, com a criação despudorada da figura do “senador biônico”.

A crítica à lentidão do envio das correspondências só faz reafirmar a dificuldade de se manter atualizado com o presente, pois “o pacote chega *atrasado*”, ou seja, o pacote chega “depois de acontecido” e também chega “inculto, retrógrado, ultrapassado”. O pacote e o Pacote vêm de um tempo distante e despótico. O uso do superlativo absoluto sintético em “atualizadíssimo” provoca

riso, pois como pode se estar muito, bastante atualizado com o que já se passou há um bom tempo?

O cotidiano e a política mais uma vez se atravessam na estrofe 13. De longe da terra, o poeta não entende algumas “novidades”. À época, falava-se muito de um tal “biorritmo” que, conforme o Houaiss, é “ritmo ou ciclo intrínseco característico com que determinados processos biológicos ocorrem em um indivíduo ou nos organismos de uma espécie”. O humor, no poema, se impõe quando a resposta a “E o biorritmo?” utiliza as mesmas palavras referidas à anistia: “lento e gradual”, pois como “lenta, gradual e segura” ficou conhecida a abertura política de Geisel e Figueiredo. Ou seja, o ritmo do biorritmo e o ritmo da anistia – em inusitada e risível aproximação – acabam se assemelhando, pois constituem “ciclos” irregulares, sem garantia de continuidade.

As estrofes 14 e 15 enumeram outros elementos de predileção do exilado: músicas de Chico Buarque, leva de ambrosia, gole de guaraná. A nostalgia, algo melancólica, mas solidária, das estrofes e a referência a “um retrato” logo após a “um disco do Chico” autorizam a remissão à lírica canção “Retrato em branco e preto”, de 1968, de Chico e Tom Jobim, em que se diz que os passos dessa estrada não vão dar em nada. A estrofe 16 retoma fatos coletivos e traz um verso que sintetiza o sentimento do poeta – e mesmo do leitor – diante do quadro geral da nação: “entre o trágico e o cômico”. Se a subvenção a desfiles carnavalescos data de décadas anteriores à feitura do poema (provavelmente alguma informação pontual, da época, fez o poeta incluir no poema o espanto quanto à subvenção), no entanto a aparição do “senador biônico” e a ocorrência de “peste suína” são fatos contemporâneos à “canção”. Tais senadores foram indicados por um Colégio Eleitoral em 1º de setembro de 1978 para um mandato de oito anos (1979-1987). O termo “biônico”, irônico, faz menção à série *O homem de seis milhões de dólares*, um personagem que, após acidente, recebe próteses que lhe dão superpoderes e passa a trabalhar para o governo (norte-americano) – a analogia é precisa e evidente.

Para assombro do poeta, em pleno século XX, ocorre um surto de peste suína no Brasil, sendo o caso do município de Paracambi, o que, possivelmente, lhe chamou a atenção (VIANA, 2004). Mas nem o carnaval subvencionado nem o surto de peste suína causam-lhe mais espanto, e mal-estar, do que o golpe do Pacote – e do senador biônico... (As reticências são bem expressivas

aqui, neste único momento em que são usadas no poema: o espanto é tamanho que o poeta, em época de censura, não completa o raciocínio em relação ao que pensa sobre a “invenção” antidemocrática, casuística, autoritária, absurda do senador biônico. E depois ainda viria a figura do prefeito biônico...)

[17] Minha terra tem palmeiras
onde cantava o sabiá.
Grande questão só há uma:
a Júlia fica com o Cacá?

[18] Mas não permita Deus que eu morra
sem que eu volte para lá.

A penúltima estrofe altera o tempo do verbo “cantar”, e isso muda bastante o sentido das coisas: na minha terra, o sabiá já não canta, o sabiá cantava, ou seja, estão ausentes ou suspensos os signos de alegria, beleza, liberdade que o canto de um pássaro simboliza. A “grande questão”, e “só há uma”, que envolve o país é hilária: “a Júlia fica com o Cacá?”. Júlia e Cacá formavam o romântico casal de protagonistas da já referida telenovela *Dancin’ Days*, interpretados por Sônia Braga e Antônio Fagundes. A novela, de Gilberto Braga, foi exibida pela Rede Globo de 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979.

Nesse ponto, o poema explicita a força descomunal da mídia, em especial a televisiva, que cria e administra a chamada indústria cultural. O Brasil passava por momentos muito difíceis, como as estrofes anteriores mostraram: corrupção, insegurança, censura, violência, autoritarismo. E, no entanto, a “grande questão” gira em torno de um melodrama, ficcional, veiculado por um folhetim televisivo. Chama a atenção, na novela e no poema, o nome do personagem, “Cacá”, que é uma variação dicionarizada de “caca” – “excremento, fezes, qualquer porcaria”. Na trama, Cacá é um diplomata desiludido e covarde, que abandona Júlia na prisão. Seria Cacá/caca uma metáfora da elite brasileira? Parece que sim. Ao fim, os conflitos de classes se pacificam: Júlia, agora rica, “fica com o Cacá”, pois cada vez mais se parecem. Quem “dança”, ao cabo, é a consciência crítica dos milhões de telespectadores.

O fecho do poema, contudo, apesar de tudo (“mas”), reafirma a vontade de voltar para a terra. Para o exilado, as “promessas

de abertura” aguçam a saudade de futebol, samba, feijoada, bons papos e um gole de guaraná.

Considerações finais

Theodor Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, escreveram: “a indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135). O poema de Luis Fernando Verissimo, elaborando um quadro bastante amplo da vida cultural, econômica e política do Brasil em fins dos anos 1970, exemplifica, a seu modo, na prática, a reflexão dos filósofos. E o quadro não é nada bom: estamos sob a égide de uma ditadura militar (que censura, prende, tortura, exila e mata) e de um arrocho econômico (o “milagre” foi para poucos, o bolo não se compartilhou¹⁰). Como escreveria o poeta Nicolas Behr, em 1978, “direitos, direitos, / humanos à parte” (2007, p. 98)¹¹.

A política truculenta e opressora do Estado é determinante para criar sujeitos conformados, medrosos, tristes, reificados, esvaziados de postura crítica. A força que a catarse nas tragédias gregas parece mobilizar já não existe. A potência vital da arte se transforma historicamente. No contexto do poema em análise, enquanto o poeta exilado sente falta de canções de Chico Buarque, as pessoas no país são seduzidas por Bruna Lombardi, Frenéticas e Dancin’ Days. O entretenimento supera o pensamento. Conforme Rodrigo Duarte:

Como não há mais individualidades fortes, com as quais o espectador se identifica – sentindo, por isso, ‘temor e piedade’ –, a purificação das paixões agora é realizada pela diversão, perdendo a dimensão libertadora que era marca registrada da catarse na tragédia grega (DUARTE, 2004, p. 42).

O quadro não é nada bom, e é mesmo bem triste, melancólico, plúmbeo. Em amplo sentido, é difícil resistir. As instituições estão contaminadas, a ética comprometida, as pessoas desanimadas. Para algumas, um recurso possível e legítimo, mas não necessariamente suficiente, é encarar esse estado de coisas com, apesar

¹⁰ Na “canção” de Cacaso, intitulada “Jogos florais”, de *Grupo escolar* [1974], lemos o desencanto bem-humorado: “Ficou moderno o Brasil / ficou moderno o milagre: / a água já não vira vinho / vira direto vinagre” (CACASO, 2002, p. 157).

¹¹ O poema de Behr foi publicado originalmente em *Caroço de goiaba*, 1978.

de tudo, humor – ou bom humor. Essa é a opção do poema: entre o trágico e o cômico. Se o futebol pode funcionar como instrumento de alienação, o poema se serve dele como instrumento de reflexão: viu o que fizeram na Argentina? Se, de modo semelhante, a crença em horóscopos pode indicar uma perspectiva também alienante, mística, metafísica, o poema mostra que as “estrelas” que mandam estão na terra, no ombro dos generais. Com humor e verticalidade, os versos fazem com que se misture riso e reflexão.

Fragments da história do Brasil aparecem em “Nova canção do exílio”, de Verissimo, mas não é, na perspectiva adorniana, simplesmente a alusão a fatos e elementos históricos que dá à arte seu caráter histórico. Esse trabalho de investigar de que maneira a violência em suas múltiplas formas se manifesta na literatura é imprescindível. Jaime Ginzburg afirma que, “se consideramos a História da Literatura Brasileira como uma parte fundamental da memória coletiva de nossa sociedade, temos de avaliar com clareza a presença e a relevância das representações da violência” (2012, p. 222). Ser um poema brasileiro de fins da década de 1970, quando o país atravessava – “aos trancos” – por uma ditadura, poema que se mostra a partir da voz de um sujeito exilado, e que caminha a contrapelo tanto da ideologia ufanista do poema-matriz romântico quanto da prática autoritária do Estado, isso já é constituir vínculos entre arte e história. Vínculos, sempre, incompletos e fragmentários. Não há, por exemplo, no poema, referências explícitas a práticas de tortura e assassinatos cometidos pelos militares. Essa ausência é também histórica, não porque demonstre desconhecimento do sujeito que escreve, de longe, no exílio, mas sobretudo porque expõe o controle tirânico da informação – recorde-se que o poema foi publicado numa revista dominical de um jornal, à época, de grande importância e circulação¹².

12 Verissimo, evidentemente, sabia da violência de toda espécie que o Estado cometia. Um depoimento seu, não datado, na página do Grupo Tortura Nunca Mais, firma essa evidência: “Os parentes dos desaparecidos têm direito a mais do que indenizações e à formalização de óbitos, têm direito à verdade. Uma biografia completa para seus mortos. E nós precisamos saber o que houve e lembrar constantemente o que houve, nem que seja só para o nosso dossiê particular de testemunhas silenciosas. Para saber do que e de quem somos cúmplices. Fomos contemporâneos de uma guerra na qual nos negaram a história, nossa memória ainda é assunto militar restrito. Não se quer penitentes nem vingança, só se quer dados precisos para a biografia desta época – até para encerrá-la e partir para outra”. Disponível em: <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br/?homenageados-chico-mendes=homenageados-1996>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

Em *Teoria estética*, de Adorno, lemos:

A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada. [...] O que nas obras é história não é fabricado, e só a história o liberta da simples posição ou elaboração: o conteúdo de verdade não existe fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras (2008, p. 135 e 205).

Adorno diz ainda que “os antagonismos da sociedade permanecem contidos na arte” (2008, p. 256), confirmando que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (2008, p. 18). No poema, o dístico que parece resumir tal conflito é “Há coisas que não acredito / entre o trágico e o cômico”. A graça (o cômico) do poema se constitui a partir de e apesar da desgraça (o trágico) por que passa o país. Um “problema” que o poema manifesta e que nele se manifesta é exatamente o entrançamento do trágico e do cômico. A “grande questão” deveria ser a situação dramática (trágica) do país e de seu povo, mas o verso diz a “verdade” social: a “grande questão” (cômica) é como será o final da novela. A escolha do humor para analisar questões sérias já revela o descompasso (a contradição, o antagonismo) da situação, porque as questões sérias apresentam elementos absolutamente risíveis. Em um debate radiofônico, sobre o alcance da televisão e da possibilidade de ela vir a ser instrumento útil para a educação da sociedade, ainda em 1963, Adorno disse:

existe uma espécie de função formativa ou deformativa operada pela televisão como tal em relação à consciência das pessoas, conforme somos levados a supor a partir da enorme quantidade de espectadores e da enorme quantidade de tempo gasto vendo e ouvindo televisão (ADORNO, 1995, p. 76).

Morto em 1969, Adorno não testemunhou o incrível alcance e poder da mídia televisiva nas décadas seguintes – e até esse início de século XXI, agora com a concorrência, ou cumplidade, da internet.

Georges Minois mostra em sua *História do riso e do escárnio* que o riso e, por extensão, o conceito de humor variam ao longo dos séculos, são plurais, ambivalentes, mercuriais. Não são nem

somente destronadores ou dessacralizadores, como pretendem alguns, nem tampouco conservadores ou autoritários, como querem outros. Sem dúvida, de um jeito ou de outro, incomodam, porque o riso e o bom humor em geral rompem, no imediato, com a lógica e o contexto em que aparecem: “As técnicas variaram, mas sempre rimos para zombar de nós, para acalmar nosso medo, para manifestar nossa simpatia, para reforçar nossos vínculos e para excluir” (MINOIS, 2003, p. 629). Há um pouco de cada um desses efeitos no poema de Verissimo: o poeta pertence ao coletivo de que fala, o medo alimenta o jogo alegórico, as preferências se fixam a partir de comparações, a paródia afirma as diferenças entre a “minha terra” de outrora (romântica) e a de agora (em 1978), as exclusões se evidenciam (o corrupto, o alienado, o militar etc.). O poema oferece fartos elementos para que, do corte imediato, o leitor faça mediações.

Há uma natural e compreensível dificuldade de se misturarem contextos de violência e conceitos de humor. É necessário ter equilíbrio, prudência, bom senso. A reflexão teórica não se confunde com *talk-shows* ou sessões de piada. Acontece que, em muitos casos, como aqui no poema de Verissimo, o recurso do humor é fundamental para a compreensão mesma do quadro carnalizado do país, com hierarquias suspensas e certo caos institucional, “entre o trágico e o cômico”¹³.

Não à toa, no livro de onde se extraiu o poema em pauta, *Poesia numa hora dessas?*, logo após o dístico final, na página seguinte, há uma ilustração com duas palmeiras entrelaçadas e com os dizeres (versos): “O Brasil é um país verdadeiramente incomum. / Enquanto parte vai pra cucuia / Outra parte vai pra Cancun” (VERISSIMO, 2002, p. 57). O Brasil, afinal o grande tema de “Nova canção do exílio”, se mostra, comicamente, em sua perversa e trágica desigualdade: o povo vê sua vontade e seus desejos malogrem, irem para a cucuia; a corrupta elite econômica, enquanto isso, se protege e a seu patrimônio, sabe-se lá de que modo acumulado, em paraísos fiscais e paradisíacos, feito a cidade me-

13 Há uma crescente, embora ainda insatisfatória, fortuna crítica sobre a obra de Verissimo. Com uma perspectiva crítica semelhante à deste ensaio, indico três artigos: “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo” (GINZBURG, 2012) [Sobre a crônica “Lixo”, de 1995]; “Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo” (NEVES, 2013) [Sobre a novela *A mancha*, de 2004]; “Literatura e Direitos Humanos: uma aproximação entre Luis Fernando Verissimo e Antonio Candido” (THIENGO, 2004) [Sobre a crônica “O povo”, de 1973].

xicana de Cancun. O trocadilho – cucuia / Cancun – evidencia o disparate social e econômico da nação: a expressão popular é cômica, mas aponta para o trágico da própria miséria, fruto de exploração e corrupção.

A despeito de tudo, o poeta quer voltar. Zilda Iokoi, em “A longa tradição de conciliação ou estigma da cordialidade”, associa, de forma precisa, contextos políticos de *transição* à construção da ideia de *cordialidade*. No século XIX, por exemplo, “a transição do trabalho escravo para o livre, e da Monarquia para a República, se fizeram sem levar em consideração as lutas entre forças políticas distintas” (IOKOI, 2009, p. 506), ajudando a criar “o mito da passividade do povo brasileiro”, a partir desse contínuo apagamento da memória perpetrado pelo Estado vencedor: “as lutas operárias, camponesas, por reformas urbanas, contra a violência das hierarquias, do estado, pela liberdade de pensamento foram consideradas como caso de polícia, sendo obliteradas” (p. 508). Após analisar o texto de várias versões da Constituição brasileira, a historiadora conclui que

o tema da *transição* se põe como um processo pactuado pelo alto [...] e que esses momentos [de transição] ocorrem quando nenhum dos atores dispõe de condições para enfrentar sozinho as mudanças necessárias, devendo, desse modo, articular interesses e demais sentidos culturais para legitimar como positivities os limites das transformações esperadas ou temidas (IOKOI, 2009, p. 521).

O poema de Verissimo se inclui, com justeza, nesse momento histórico: a despeito de tudo o que se disse, se entredisse, se sabe ou se insinua, o poeta quer voltar: “Mas não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá”. O conflito não é resolvido, mas de alguma forma pacificado, suspenso, adiado, pois há uma necessidade momentânea, política, de articular interesses, já que os atores envolvidos (por exemplo, o Estado e os cidadãos) não dispõem de condições para enfrentar sozinhos as mudanças. O impasse gera a transição possível, o exilado deseja voltar, a Lei da Anistia está prestes a entrar em vigor.

O leitor pode sair, sim, do poema, em paz, até rindo do tanto de “cômico” que há em redor. A catarse atua sobre todos, embora em graus distintos. Mas já terá lembrado, ou se informado, ao mesmo tempo, do tanto de trágico que se insinua nos versos, e deles se desprende. No final, sob a capa da cordialidade, o cômico encampa o trágico e uma “Nova canção do exílio” entra para a

história do Brasil – e, claro, para a história literária da minha, da nossa terra, de uma nova terra, de um outro lá.

Referências

ADORNO, Theodor. *As estrelas descem à Terra – a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária*. Tradução de Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

ADORNO, Theodor. Televisão e formação. In: _____. *Educação e emancipação*. 4. ed. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 75-95.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética* [1970]. Tradução de Artur Moirão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. A economia e a política em 1978. *Folha de São Paulo*, 21 jan. 1979. Disponível em: <http://www.bresserpereira.org.br/Books/OsAnosFigueiredo1978-1985/pdf/79.01.21.A_economia_e_a_pol%C3%ADtica_em_1978.pdf>. Acesso em: 21 out. 2012.

BUARQUE, Chico. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 17 set. 2012.

BUARQUE, Chico. Feijoada completa. *Chico Buarque*. 1978. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=feijoada_77.htm>. Acesso em: 17 set. 2012.

BUARQUE, Chico. Tanto mar. *Chico Buarque*. 1978. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=tantomar_75.htm>. Acesso em: 17 set. 2012.

BUARQUE, Chico; JOBIM, Tom. Retrato em branco e preto. *Chico Buarque de Hollanda* – volume 3. 1968. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=retratoe_68.htm>. Acesso em: 17 set. 2012.

BUARQUE, Chico; JOBIM, Tom. Sabiá. *Chico Buarque* vol. 4. 1968. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=sabia_68.htm>. Acesso em: 17 set. 2012.

BUARQUE, Chico; MILTINHO. Angélica. Almanaque. 1977. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=angelica_77.htm>. Acesso em: 17 set. 2012.

BUARQUE, Chico; VELOSO, Caetano. Vai levando. *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*. 1975. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=vailevan_75.htm>. Acesso em: 17 set. 2012.

CACASO. *Lero-lero* [1967-1985]. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COSTA, Eduardo Alves da. *No caminho, com Maiakóvski*. São Paulo: Geração, 2003.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A ideologia nas canções de exílio: ufanismo e crítica*. UnB, 1988. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/3969/1/1988_SylviaHelenaCynt%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 18 out. 2012.

DUARTE, Rodrigo. *Adorno / Horkheimer & A dialética do esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FISHLOW, Albert. A economia política do ajustamento brasileiro aos choques do petróleo: uma nota sobre o período 1974/84. *Pesquisa e planejamento econômico*, IPEA, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p. 507-550, dez. 1986. Disponível em: <<http://www.memoria.nemesis.org.br/index.php/ppe/article/viewFile/1019/958>>. Acesso em: 21 out. 2012.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva e a política do esquecimento. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012. p. 217-238.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012. p. 423-434.

HOUAISS, Antônio (Coord.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

IOKOI, Zilda. A longa tradição de conciliação ou estigma da cordialidade. SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (Orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2009. v. II, p. 499-523.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOTTA, Nelson; SABINO, Ruban. Dancing Days. *Caia na gandaia* [das Frenéticas]. 1978. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/as-freneticas/dancing-days.html>>. Acesso em: 17 set. 2012.

NEVES, Teresa Cristina da Costa. Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., Curitiba, 2011. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0626-1.pdf>>. Acesso em: 07 mar. 2013.

SANTOS, Vitor Cei. *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

THIENGO, Mariana. Literatura e Direitos Humanos: uma aproximação entre Luis Fernando Verissimo e Antonio Candido. *Contexto*, Vitória, n. 11, p. 177-186, 2004.

VERISSIMO, Luis Fernando. Depoimento. Homenageados 1996. Medalha Chico Mendes de Resistência. Disponível em: <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br/?homenageados-chico-mendes=homenageados-1996>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

VERISSIMO, Luis Fernando. Nova canção do exílio. *Poesia numa hora dessas?* Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 52-56.

VIANA, Francisco Cecílio. *História e memória da peste suína africana no Brasil, 1978-1984*. Tese. UFMG, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/BUOS-8FTK28/1/c_pia_de_rese_de_doutorado_de_francisco_cec_liviana.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2012.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANGÚSTIA, MELANCOLIA E SOLIDÃO EM DOIS POEMAS ERÓTICOS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Maria Amélia Dalvi

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

mariaameliadalvi@gmail.com

I

Este trabalho é uma proposta de leitura de dois poemas que integram o livro póstumo de Carlos Drummond de Andrade, *O amor natural*, dado a lume em 1992, buscando ver neles *traços de uma poética e de um tempo*. Parte-se do princípio de que nos poemas haveria angústia, melancolia e solidão e não se subsumiriam afirmação, engenhosidade e humor: o que nos permite interrogar os contextos de produção, de publicação e de leitura a partir de aparentes oposições. Na viabilização dessa proposta, sob viés histórico-cultural de matiz chartieriano, percorrem-se os poemas “Coxas bundas coxas” e “A carne é triste depois da felação” (ANDRADE, 2005 [1992]); pensa-se como se encenam, na prática literária materializada em um objeto cultural de fulcro, apropriações específicas desses traços que buscamos.

Quando dizemos que propomos uma leitura sob viés histórico-cultural não dizemos que escrevemos História, ou que tomamos os textos literários como documentos ou como fontes. Deve ficar estabelecido, de início, que os processos e procedimentos (no sentido de “procederes”) estabelecidos a partir da História Cultural, conforme entendida por Roger Chartier (1990), envolvem a relação que se estabelece entre a história dos textos, dos livros das leituras, permitindo que se pautem as tensões entre áreas (disciplinares) de confluência, na condição de comunidades intelectuais que regulam a constituição de saberes, ou seja, na condição de canteiros de produções discursivas acerca da realidade e acerca de como os pesquisadores que atuam nessas tensões exercem seus ofícios para compreender tal realidade.

A obra de Chartier se destaca por impor o trato com noções conceituais a partir das quais se consideram questões como as formas dos discursos históricos e literários. Assim, fugindo da tentação de leituras hegemônicas e protocolares, busca-se inserir os poemas em pauta – e por extensão o livro – em cenas ou

problemas históricos. Nesse sentido, as noções complementares de “práticas”, “representações” e “apropriações”, desenhadas por Roger Chartier, são de grande valia, por permitirem ajustar o foco sobre objetos culturais, sujeitos de cultura, processos que recobrem o imbricamento entre produção e difusão cultural e por permitirem ajustar o foco sobre sistemas que dão suporte a esses processos, sujeitos e objetos, viabilizando – a despeito das previsíveis lacunas e senões – alguma pertinência para nosso trabalho.

Politizando os poemas eróticos (e maximizando sua natureza histórica), caberia retomar que a lida com os textos sob o prisma cultural não permite esquecer que as representações que assinalam de angústia, melancolia e solidão e de afirmação, engenhosidade e humor – bem como do poeta, do poema e do leitor, que passeiam por entre esses polos – inserem-se “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (CHARTIER, 1990): para o que a noção de “apropriação cultural” resgata a dimensão ideológica – sempre múltipla, dispersa e, por isso mesmo, inarredável – inerente a qualquer gesto de linguagem.

II

Os originais de *Poesia errante* (1988), *O amor natural* (1992) e *Farewell* (1996) foram encontrados no escritório do poeta, após sua morte, em 1987. Se a forma final do primeiro não estava estabelecida, os dois últimos, porém, foram deixados organizados por Drummond, em pastas. O livro composto por 40 poemas eróticos dados a lume com desenhos de Milton DaCosta, sobre o qual centramos nosso interesse neste trabalho, já estava praticamente finalizado desde o início dos anos de 1980; no entanto, o poeta preferiu determinar que fosse publicado apenas cinco anos após sua morte; dizia, em tom de galhofa, que havia perdido “o bonde da pornografia” (WERNECK, 1996).

Entre 1960-1970, o editor Daniel Pereira (que por muitos anos cuidou da publicação dos originais de Drummond na Editora José Olympio) já tinha conhecimento de uma série de poemas eróticos do itabirano – poemas esses que viriam a compor o livro póstumo (MORAES NETO, 1994). Uma das hipóteses que se pode aventar diz respeito ao fato de que Drummond “sempre esteve muito preocupado em construir uma figura pública e uma personalidade artística afeitas a suas próprias opções e convicções” (DALVI, 2009, p. 95). A favor disso, depõem algu-

mas declarações de Pereira, para o dossiê organizado por Geneton Moraes Neto (1994).

Em trabalho anterior, supusemos que “Drummond escolheu, e muito bem, o momento acertado para a publicação de *O amor natural*” (DALVI, 2009, p. 97). A leitura de *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985) e *Amor, sinal estranho* (1985) e a insistência do autor em suas últimas entrevistas na opinião de que o erotismo é uma condição essencial ou fundante da natureza humana (ANDRADE, 1980; 1985; 1987) tiveram o propósito de aguçar a curiosidade do público em relação a suas composições eróticas, cuja existência se tinha notícia na forma de livro inédito.

O escritor mineiro soube que, em uma sociedade como a nossa, na qual o corpo, o sexo, o prazer e o gozo continuam interditos, um poeta consagrado – canônico, mesmo – pautar explícita e deliberadamente tais temas (e problemas) atira não apenas as comunidades intelectualizadas, mas também o grande público: e isso diz mais de nós que do livro ou dos poemas. E termos que continuar fazendo esse tipo de afirmação reforça o que estamos sinalizado: fomos e continuamos conferindo um lugar paradoxal aos temas (e aos problemas que fomenta) privilegiados em *O amor natural* – temas e problemas simultaneamente proscritos e banalizados.

A esse respeito, já em 1960, Antônio Houaiss afirmou:

[...] a pornografia, a escatologia, a fescenínia e atitudes afins e conexas se fazem necessárias ou inevitáveis: Carlos Drummond de Andrade [...] fazendo-o apenas teoricamente fazia muito, pois já ferira demais o ambiente da inércia para permitir-se o passo público além, da prática pornográfica concreta, verbalizada (HOUAISS, 1960, p. 69).

Mais de 30 anos depois, na década de 1990, Affonso Romano de Sant’Anna retomou o tópico, agora especificamente em relação a *O amor natural*:

O tema do amor e do erotismo, evidentemente, não é exclusividade de *O amor natural*. Ele está presente em todos os seus livros. [...] Pode-se dizer, por exemplo, que nos primeiros livros o amor aparece tratado ironicamente [...]. A partir do meio da obra, o corpo [...] vai ganhando mais consistência na medida em que o

poeta *gauche* entra em contato com os grandes conflitos sociais [...]. Sintomaticamente, a temática amorosa torna-se mais presente nos últimos livros do poeta. [...] Os poemas ganham uma eroticidade maior, como se o poeta estivesse se desinibindo, ou como se Eros estivesse jogando sua última cartada contra Tanatos (SANT'ANNA, 1993, p. 82-83).

Parece evidente que o corpo, o sexo, o prazer, o gozo e, assim, o erótico nunca estiveram fora da produção drummondiana. As representações cristalizadas do escritor como pacato funcionário público, como mineiro deslocado no caos urbano do Rio de Janeiro não correspondem a sua escrita, que problematizou de modo provocativo alguns dos pilares da vida brasileira, como a religiosidade, a família, a infância, a ideia de nacionalidade, o corpo e o gozo, o bom-gosto burguês médio, o beletismo e o bacharelismo – e essas representações cristalizadas ensejam práticas de leitura estanques, e menos potentes do que poderiam, que, por sua vez, (se) acomodam (a) esse tipo de representação. *O amor natural* inscreve-se nesse vácuo entre representações cristalizadas e uma escrita problematizadora, que anuncia ou denuncia um território de instabilidades, um palco de lutas entre forças ou perspectivas tensionadas – daí por que a ideia de representação e seu correlato, prática, é também uma configuração política, uma arena de disputas.

Embora Rita de Cássia Barbosa, em seu livro *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*, tenha atribuído aos escrúpulos drummondianos quanto à possível repercussão desses poemas as reticências relativas à publicação integral de *O amor natural* ainda em vida (e embora o próprio Drummond tenha alimentado a ideia de que não publicaria para não se ver confundido com um “velho bandalho”), parece-nos que se pode fazer outra leitura da recusa do poeta. E essa outra leitura considera que vários poemas de *O amor natural* circularam ao longo dos anos 1970-1980, alguns de modo restrito, outros muito abertamente. Consideramos, assim, que Drummond criou e alimentou uma grande expectativa, no grande público e no público especializado: sendo essa indecidibilidade entre oferta-recusa própria do jogo erótico e estético que o poeta decidiu jogar.

O poema “A castidade com que abria as coxas”, antes de ser publicado em *O amor natural*, saiu na revista *Homem*, da editora Abril, em 1975; “O que se passa na cama” saiu em *Livro de Cabeceira do Homem*, da editora Civilização Brasileira, também em

1975; “O chão é cama” foi publicado na revista *Fórum Literário*, em 1976; “Esta faca”, “Tenho saudades de uma dama” e “Sob o chuveiro amar” saíram na revista *José: literatura e crítica de arte*, também em 1976; “Amor – pois que é palavra essencial” apareceu em 1982 na revista *Ele e Ela*, da editora Bloch; “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas” foi publicado com outro título, em 1983, em *O cometa itabirano*; “A moça mostrava a coxa” saiu, também em 1983, na revista *Status* (BARBOSA, 1987; DALVI, 2009). Ou seja: nove dos quarenta poemas já estavam publicados antes de *O amor natural*.

Quanto à presença dos temas do amor, do corpo e do erotismo, cumpre lembrar que, já em 1962, na antologia que organizou por ocasião de seus 50 anos de vida, Drummond elegeu como uma das sessões “Amar-amaro”, na qual constam alguns poemas de intenso lirismo amoroso e erótico (alguns já constantes na obra de estreia, *Alguma poesia*, de 1930); por sua vez, José Carlos Barcellos (2004), por exemplo, viu no sofisticado poema “Rapto”, de *Claro Enigma* (1951), a elaboração de uma experiência homoerótica.

Mesmo que Drummond programaticamente desmentisse sua altíssima consciência dos mecanismos envolvidos na produção, publicação, recepção e circulação do literário, sabidamente, era um mestre em criar e alimentar expectativas, dissolvendo fronteiras entre verdade e ficção e instaurando inúmeros jogos que aproximavam vida e obra; disso são exemplos os desdobramentos de sua crônica de um passeio com Greta Garbo por Belo Horizonte (depois da publicação em jornal, inserida no livro *Fala, amendoeira*, de 1957) e as suas análises críticas a respeito da própria poesia, ensejadas em orelhas não assinadas dos livros que publicava (KRAUSE, 2007). Tudo isso, de nossa perspectiva, reforça o argumento de que não se deve (unicamente) a escrúpulos, mas (principalmente) a um *projeto poético-pensante* (SANT’ANNA, 1992; HEIDEGGER, 2005; DALVI, 2009) a negativa drummondiana à publicação de *O amor natural* em vida.

Assim, supomos que, ao criar e alimentar em torno de *O amor natural* uma expectativa e ao chamar a atenção para a questão do erótico, Drummond desvia o foco da questão central presente no livro póstumo: o fato de o livro, decantado ao longo de décadas, trazer inscrita em si a história descontínua de uma poética (e inscrever-se, assim, nas descontinuidades de nossa história), de um pensamento artístico polifônico (BAKHTIN, 2002, 1988), enfiado em inúmeros desdobramentos ético-estéticos, nos quais podemos ver as marcas de um sujeito que sempre se ocupou de

seu tempo presente, na multiplicidade de riscos que isso requer. Desse modo, a leitura de “Coxas bundas coxas” e “A carne é triste depois da felação” procurará pensar como se encenam angústia, melancolia e solidão (sob a insígnia da afirmação, da engenhosidade e do humor), tendo em vista pensar certo recorte de um *tempo e espaço*.

III

No livro *A História Cultural: entre práticas e representações*, Roger Chartier evidencia que, nas décadas de 1950-1960, o saber histórico-historiográfico deveria sobrepor a narrativa (constrangida pela sombra da ideia de “ficção”), na busca por uma factualidade amparada em dados, estatísticas, provas, fontes documentais; no tempo presente, e já desde os anos 1980-1990, esse saber pauta-se por outras formas de interrogar a realidade, a partir dos domínios das culturas e dos papéis das representações e das práticas, em que a possibilidade da narrativa não é algo a ser vencido ou superado, mas agenciado na constituição dos saberes e dos modos de saber.

Luiz Costa Lima, por exemplo, vem discutindo extensamente a questão epistêmica de base (pelo menos, de *O fingidor e o censor: no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*, de 1988, e *História, Ficção, Literatura*, de 2006); para ele, a opção por insinuar que o historiador seja um ficcionista constrangido sinaliza parentescos com a crença positivista na fidelidade de fatos, uma espécie de ingenuidade em direção oposta: há, como também o nota Chartier (2002c), diferenças decisivas. Para João Cezar de Castro Rocha (2011), por sua vez, para além das questões epistêmicas e teórico-metodológicas para as quais Costa Lima (1988; 2006) aponta, o trabalho do francês permitiu renovar o campo dos estudos da história do livro e contribuiu de modo decisivo na discussão das noções de textualidade, autoria e leitura; dessa maneira, demonstrando sensibilidade para as especificidades do discurso literário, Chartier jamais reduz a literatura à função de documento (CHARTIER, 2002a), porque seu trabalho mostra-se capaz de observar indícios do contexto de produção, circulação e recepção na forma literária (CHARTIER, 2002b).

A História Cultural – e qualquer trabalho, historiográfico ou não, que dela se aproprie – deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido, uma vez que as representações podem ser pensadas como “esquemas intelec-

tuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1990, p. 17). Isso confirma a ideia de que é possível uma “ampliação dos horizontes”, um “desencravamento da história, agora mais amplamente aberta às interrogações das disciplinas que são suas vizinhas” (CHARTIER, 2002c, p. 21); no caso particular da crítica literária, a partir do entendimento de que “o objeto essencial da história literária e da crítica textual (seja qual for a identidade disciplinar dos que as praticam) é o processo pelo qual leitores, espectadores ou ouvintes dão sentido aos textos dos quais se apropriam” (p. 255): por isso era e é tão importante conhecer e pensar o livro do qual fazem parte os poemas que lemos aqui.

IV

Aos textos literários, pois.

COXAS	BUNDAS	COXAS
Coxas	bundas	coxas
bundas	coxas	bundas
lábios	línguas	unhas
cheiros	vulvas	céus
	terrestres	
	infernais	
	no espaço ardente de uma hora	
	intervalada de muitos meses	
	de abstinência e depressão	
	(ANDRADE, 2005 [1992], p. 37)	

Nesse primeiro texto, poderíamos explorar, para além da **an-gústia** e da **solidão** que pairam por todo o poema e para além da espacialidade dos versos, a presença de “coxas” e “bundas” como palavras recorrentes desde o livro de estreia, tendo em vista o contexto instituído pelo conjunto da produção literária drummondiana, bem como por sua fortuna crítica (pelo menos desde Mário de Andrade, em “A poesia de 30”, isso vem sendo reiteradamente lembrado). Também poderíamos assinalar a enumeração de vocábulos pertencentes ao mesmo campo semântico (procedimento apontado como recorrente na lírica drummondiana, seja por Letícia Malard, em *No vasto mundo de Drummond*; ou por Emanuel de Moraes, em *Drummond rima Itabira mundo*), ou apontar a inventividade de rimas como bundas/unhas e a anagramatiza-

ção de “cus” em “céus” (inclusive devido ao eco fonêmico /u/ que vem das rimas acima, “bundas” e “unhas”, e da palavra lateral, “vulvas”: todas com tônicas em /u/) – no típico jogo ascensional sinalizado por Mirella Vieira Lima em *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Por fim, poderíamos explorar o fato de que a ausência de verbos não faz falta à perspectiva do movimento: a enumeração de substantivos nos quatro primeiros versos constitui, atipicamente, uma sequência de ação. Mas não é nada disso o que *particularmente* nos interessa.

Chama a nossa atenção, em “Coxas bundas coxas”, a aparente oposição entre “terrestres” e “infernais” no espaço central do poema (seja em relação à divisão entre o primeiro grupo de versos e o segundo grupo, seja em relação à disposição física no tocante às margens ou bordas do poema, colocando o par de versos “terrestres / infernais” no espaço “do meio”); e, em seguida, chama a nossa atenção a aparente oposição entre “espaço ardente de uma hora” e “uma hora / intervalada de muitos meses” – em ambos os fragmentos, as fronteiras de espaço e tempo veem-se rasuradas e imbricadas em dois sentidos: seja porque “uma hora” é identificada como “espaço” (a distinção entre tempo e espaço se perde), seja porque “muitos meses” podem intervalar “uma hora” (a quantificação sucumbe à potencialidade expressiva da língua). Esses pares já indicados são potencializados pela oposição final entre “ardente” e o par “abstinência e depressão”. São “meses de abstinência e depressão” que intervalam o “espaço ardente de uma hora”.

Tudo isso – a rasura das fronteiras entre tempo e espaço e o descompasso entre meses e hora, e entre ardor, abstinência e depressão – se inscreve duplamente: no que concerne ao contexto de produção e publicação, no breve século XX; no que concerne ao contexto de leitura, ao hoje, quando as certezas, depois de abaladas ou abolidas, vêm sendo retomadas, reinventadas, reescritas em outros registros. Se, como dizíamos no início, há certa ingenuidade na negação das distinções entre história e ficção e é necessária outra forma de interrogar a realidade (a partir dos domínios das culturas e dos papéis das representações e das práticas, em que a possibilidade da narrativa não seja algo a ser combatido, vencido ou superado, mas agenciado na constituição dos saberes e dos modos de saber), cumpre perguntar:

- 1) Por que, na obra de um de nossos modernistas mais canônicos, mesmo já distante de qualquer programaticidade,

a (aparente) oposição e (o desejo de) sua superação são questões constitutivas?

2) Por que, tendo Drummond colocado as (aparentes) oposições e (o desejo de) suas superações no centro ético-estético de sua escrita literária, foram privilegiadamente reconhecidas no âmbito dos estudos especializados¹ e erigidas à condição de paradigmas, modelos, parâmetros, protocolos de leitura, quando outros pontos nodais de sua escrita literária permanecem inexplorados?

3) Por que isso, hoje, (ainda) nos espanta – ou, pelo menos, não passa despercebidamente?

Enquanto pensamos nessas perguntas, vamos ao segundo poema.

A CARNE É TRISTE DEPOIS DA FELAÇÃO

A carne é triste depois da felação.

Depois do sessenta-e-nove a carne é triste.

É areia, o prazer? Não há mais nada

após esse tremor? Só esperar

outra convulsão, outro prazer

tão fundo na aparência mas tão raso

na eletricidade do minuto?

Já se dilui o orgasmo na lembrança

e gosma

escorre lentamente de tua vida.

(ANDRADE, 1993 [1992], p. 43)

Em relação ao poema “A carne é triste depois da felação”, de nota altamente **melancólica**, poderíamos ressaltar, de início, o fato curioso que é a oposição (ou descompasso) entre “carne” e “felação”. O primeiro substantivo parece corporificar, materializar, trazer ao rés do chão a humanidade que há no homem: assim, “a carne é triste” seria “a humanidade, o homem – e, por extensão, a existência – é triste”; por outro lado, carne é o tecido muscular, é o músculo, assim, parece pertinente entender “carne” como o corpo físico metonimizado no órgão sexual: o pau, o pinto, o pênis é triste depois da felação. Dissemos da oposição curiosa entre “carne” e “felação” porque o substantivo “carne”, como primeiro núcleo nominal presente no poema, desaturiza a problemática

¹ Em Dalvi (2009; 2011) apontamos diversos trabalhos críticos e historiográficos que apontam a “arte de misturar contrários” como um dos traços mais fundos da poética e da figura pública de Drummond.

erótico-existencial. Por outro lado, a palavra relativamente incomum, “felação”, para referir-se a gozo sexual provocado pela sucção, reorganiza os elementos semânticos, instituindo ou repondo um contexto dúbio, ambivalente, oscilante: do desaturado ao respeitoso, cerimonioso, convencional, tanto um quanto outro matizes inesperados.

Entre “carne” e “felação” há as palavras “triste” e “depois”, que conduzem à pergunta: antes da felação a carne não era triste? É só “*Depois* do sessenta-e-nove [que] a carne é triste”? A iteração dupla da tristeza (depois da felação e, assim, depois do sessenta-e-nove) parece não querer deixar dúvidas: paira uma nuvem de decepção, de insatisfação que se refaz na retomada da situação prévia, “Não há mais nada / após esse tremor?”. O gozo parece a véspera do vazio, o retorno à incompletude, à incerteza, à busca, à imprecisão: em suma, à falta e, desse modo, à melancolia. Mas também ele – o gozo – é posto em suspeição, por sua natureza aparentemente contraditória (“tão fundo na aparência mas tão raso / na electricidade do minuto?”), e apontado como antinômico: “fundo na aparência” mas “tão raso”.

Indo adiante, é interessante notar como na forma poemática as aparentes contradições se dão a ver (ou se resolvem). Por exemplo, os dois primeiros versos são hendecassílabos e apresentam-se como um par, uma dupla, uma retomada do mesmo tema: “A /car/ne é /tris/te /de/pois /da /fe/la/ção” (11) e “De/pois /do /ses/sen/ta-e-/no/ve a /car/ne é /triste” (11); em seguida, o segundo par de versos é composto por decassílabos: “É a/rei/a, o /pra/zer? /Não /há /mais /nada” (10) e “a/pós /es/se /tre/mor? /Só /es/pe/rar” (10). Em seguida, há dois pares de versos, sendo cada par composto por um eneassílabo e um decassílabo: “ou/tra /con/vul/são, /ou/tro /pra/zer” (9), “tão /fun/do /na a/pa/rên/cia /mas /tão /raso” (10); e “na e/le/tri/ci/da/de /do /mi/nuto?” (9), “Já /se /di/lui /o or/gas/mo /na /lem/bran/ça” (10) – e a própria alternância 9-10 e 9-10 forma em si mesma um par e, também, alude a um vai e volta. Todo esse emparelhamento e movimento entre pares de versos (dois hendecassílabos, dois decassílabos e dois eneassílabos) parece mimetizar o sexo oral, hipótese que é reforçada pelo breve penúltimo verso, “e gosma” (como se fosse o instante pontual do gozo) e, por fim, pelo último verso, “escorre lentamente de tua vida” (como se fosse a ejaculação).

Entre esses dois últimos versos “e gosma” e “escorre lentamente de tua vida” há uma relação de complementaridade; como

já indicamos, na brevidade de “e gosma” ecoa “e goza”, e no “deramamento” do verso seguinte (“escorre lentamente de tua vida”) parecem pulsar jatos de sêmen (inclusive na alternância entre sílabas tônicas e átonas). Outro ponto ainda a ser ressaltado, na análise desses versos, é a predominância dos fonemas consonantais oclusivos /g/, /k/, /t/ e /v/, pronunciados fechando-se totalmente o aparelho fonador, sem dar espaço para o ar sair, no que vemos o “emparedamento” do sujeito diante da constatação imediatamente posterior ao gozo de que “Já se dilui o orgasmo na lembrança”, não havendo “mais nada” – restando a melancólica falta e a constatação de que “A carne é triste depois da felação”.

V

Assim, chegando às últimas linhas deste trabalho, parecemos que se encena, na prática literária materializada em um objeto cultural de fulcro – um livro de poemas, *O amor natural* –, uma apropriação específica da frustração não apenas erótica, mas existencial: uma frustração que se faz acompanhar de angústia, melancolia e solidão, mas que, no entanto, não permite que elas sejam paralisantes (caso contrário, sequer haveria obra). A potência de afirmação, engenhosidade e humor se faz ver nos poemas, inscrevendo os contextos de produção, publicação e de leitura na insígnia da tensão, da ambivalência, da multiplicidade, da ambiguidade e, por que não?, do risco, este território imaterial que sempre se projeta (e nos projeta) para “fora do riscado”. Isso diz de nossos tempos: a segunda metade do século XX, como momento sombrio (guerras, ditaduras, disputas entre hegemonias), mas também propositivo e libertário (movimentos contestatórios e reivindicatórios, expansões das esquerdas e defesas das liberdades subjetivas e coletivas), enquanto contexto de produção e publicação; e as primeiras décadas do século XXI, como momento de incerteza, de dúvida, de hesitação, de questionamento, de redimensionamento de perdas e ganhos.

Começamos com a História Cultural, com Roger Chartier e com as noções de representações, práticas e apropriações. Tomando a sistematização que o autor faz de sua trajetória intelectual por entre livros, leituras e literaturas (CHARTIER, 2011, p. 21-53), podemos dizer que a noção de “representação” nos permitiu articular formas de exibição da identidade social (em relação ao poeta, ao livro, às temáticas, aos poemas); a noção de “prática” nos ajudou a colocar em evidência a irredutibilidade das

maneiras de fazer (poemas, livros, análises de poemas e livros) aos discursos que as prescrevem ou proscvem, que as descrevem ou organizam – e a luz sobre uma produção poética erótica em clave não óbvia, não hegemônica, não previsível, nos diz disso; por fim, a categoria de “apropriação” (como essa nossa, a da constituição de uma leitura crítica, no terreno literário, em diálogo com uma entrada epistemológica aparentemente não afim), entendida como controle e uso, como vontade de posse e como invenção, nos permite ver que em nosso tempo – se nos constringe a um sem-fim de negativas ou negatividades – ainda cabem pequenas rebeldias (que são rebeldias acadêmicas ou críticas, mas, principalmente, políticas).

Os pares de oposição, tão frequentemente sinalizados pela crítica drummondiana (e também apontados nos poemas “Coxas bundas coxas” e “A carne é triste depois da felação”), figuram como traços de um tempo e espaço, permitindo interpelações em relação à nossa situação histórica e às leituras e escritas que delas fazemos. Resta ainda a inquietante curiosidade a respeito de por que as oposições são tão frequentes e por que são tão importantes para a viabilização de leituras. Também o apelo de curiosidade, espanto ou, noutra perspectiva, de descaso e despeito em relação ao erótico nos dizem de uma sociedade que ainda mal sabe, culturalmente, o lugar que dá ao corpo, ao sexo, ao prazer, ao gozo – e, assim, a qualquer manifestação artística para a qual o erotismo seja constitutivo, incontornável. De igual modo, o recorte de analisar dois poemas específicos, retirando-os de seu contexto de origem (a totalidade do livro *O amor natural*), mas tentando recontextualizá-los panoramicamente neste ensaio, ignorando a materialidade de seu suporte, nos fala de como lemos, mesmo diante das advertências de um Roger Chartier: lemos textos desrealizados, como se ainda crêssemos na existência autônoma de uma poética qualquer, desentranhada do suporte, do sistema e do objeto com que/em que se enforma. Se as análises são plausíveis, não deixam de ser precárias, não param de requerer que constatem o quão indecentes são suas insuficiências: tal e qual nossos tempos, nossa história?

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista. Concedida a Geneton Moraes Neto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1987. Caderno Idéias.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista. Concedida a Jefferson de Andrade. *O Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 14 fev. 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista. Concedida a Cremilda Medina. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 abr. 1980.

ANDRADE, Mário de. A poesia de 30. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 26-45.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1988.

BARBOSA, Rita de Cássia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987.

BARCELLOS, José Carlos. Homoerotismo, alteridade e transcendência em Drummond. In: YUNES, Eliana et al. (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond*. São Paulo: Loyola, 2004. p. 33-40.

CHARTIER, Roger. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Roger Chartier: a força das representações – história e ficção*. Chapecó: Argos, 2011. p. 21-53.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002a.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002b.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002c.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DALVI, Maria Amélia. *Drummond do corpo ao corpus*: O amor natural toma parte no projeto poético-pensante. Vitória: Edufes, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2005.

HOUAISS, Antônio. Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1960. p. 49-77.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. O poeta cético. In: SCHAEFER, Sérgio et al. (Org.). *Drummond e a filosofia*. Santa Cruz do Sul: Edu-nisc, 2007. p. 65-85.

LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o censor*: no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LIMA, Mirella Vieira. *Confidência itabirana*: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Campinas: Pontes; São Paulo: Edusp, 1995.

MALARD, Leticia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2005.

MORAES, Emanuel de. *Drummond rima Itabira mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1994.

ROCHA, João Cezar de C. (Org.). *Roger Chartier: a força das representações – história e ficção*. Chapecó: Argos, 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O erotismo nos deixa gauche? In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993. p. 77-84.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

WERNECK, Humberto. O ninho da poesia. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

A PALAVRA DANÇA: A ESCRITURA POÉTICA DE MARCELINO FREIRE

Maria Fernanda Garbero de Aragão
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)
nandagarbero@gmail.com

Introdução

“E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.”
“Vou-me embora pra Pasárgada”, Manuel Bandeira

“Veja o filho do Dagoberto.
Esse sim será ‘amigo do rei’.
Hã? Algum verso que, sem querer,
não sei, ficou na cabeça do pai,
aporrinhando.”
“Amigo do rei”, Marcelino Freire

“O menino era poeta. Não era atleta, não era” (FREIRE, 2008, p. 93). Como um cartão de visita à escritura que se vale da prosa para inscrever-se na poesia, as primeiras linhas do conto “Amigo do rei”, de Marcelino Freire, coadunam seu projeto literário ao enredo de um menino que evidencia um conflito familiar, ora lido por sua possibilidade de pensar o fazer poético e de ampliar o olhar às suas dificuldades.

Sem nome, “o menino”, como é identificado durante toda a narrativa, ao desejar ser poeta, após conhecer o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, deflagra as expectativas e fraquezas de uma família que, assim como várias brasileiras, encontram no futebol um caminho viável à mobilidade/ascensão social. Embora a “aposta” seja corriqueira no cenário de nosso país, no conto ela é inserida pela dupla valência de uma violência capaz de salvar o destino dos que nascem pobres, confirmando nas falas

do pai esse investimento tonificado por uma crença engendrada por mitificações acerca de um futuro projetado no êxito e, sobretudo, na fama: “Filho, eu quero que você ganhe dinheiro. Eu quero que você melhore a vida da gente” (FREIRE, 2008, p. 95).

Com efeito, desse embate entre o sonho ainda em construção de uma criança e o desejo há muito projetado por seus pais, vemos um paralelo itinerário de Pasárgada desenhar-se como percurso, propondo um jogo com o que Roland Barthes considera por “Anfibologias”, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), a partir da disposição de palavras que, como peças, se montam na instabilidade discursiva fundamental à leitura de duas perspectivas que, menos por oposição que agregação de sentidos, servem de metáfora à escritura fronteira de Freire: prosa e poesia, juntas para narrar ambivalências capazes de, continuamente, reatualizarem uma proposta de escritura que se arrisca à margem.

É nesse duplo caminho entre sentidos que se constroem com a ambiguidade o percurso que pretendemos caminhar para pensar em algumas hipóteses que conectam o conto de Freire à poesia de Manuel Bandeira. A partir das propostas barthesianas sobre as “Anfibologias” e “Forjaduras”, tentaremos verificar na escritura de Freire uma inserção poética viável a questionamentos teóricos, cuja base reforça o imaginário mítico acerca do futebol, jogo que empresta seu significante às ressignificações engendradas num enredo aparentemente bastante conhecido.

Além do trato das interfaces nos textos literários, o enclave com a Antropologia Social torna-se muito relevante para abordarmos a representatividade desse esporte em nosso país. Para isso, trabalharemos com a leitura de Roberto DaMatta acerca do futebol como um veículo de expressão da sociedade brasileira, sobretudo de suas dramatizações importantes, hipóteses presentes no ensaio “Futebol: ópio do povo ou drama de justiça social” (1982). Dessa máquina de “socialização entre as pessoas” (DAMATTA, 1982), pretendemos compreender a engrenagem que corrobora a investidura ética e a crença meritocrática que fazem do futebol o caminho mais possível ao alcance de mobilidades que, em sociedades como a brasileira, independem do compadrio, do “berço”, aspecto importante na composição dos anseios das personagens do conto “Amigo do rei”.

Logo, se o futebol “melhora a vida da gente” (FREIRE, 2008, p. 95), a poesia distancia, trava, impede essa “jogada” rumo à ascensão (lida como “virada”) social. Nesse cenário árido também

de disposições afetivas, as expressões de sensibilidade deflagram os receios daqueles que veem na força física o ingrediente essencial à resistência sertaneja. Para que possamos abordar essas ficcionalizações de representação do “mundo real” no conto, os sentidos decorrentes das multiplicidades, da combinação de palavras capazes de agregar e provocar outras possibilidades ajudam a leitura desse imaginário a que se refere DaMatta, bem como resgata a presença de importantes personagens de nosso país, sejam elas do futebol, da literatura e, por que não, de contundentes projeções que constituem algumas crenças já tão compartilhadas.

O jogo de leituras está aberto. E, nesse placar, poesia e prosa não se opõem. Juntas, ambas transitam e driblam o estado de dicionário e sua fixidez, os leitores e seus sentidos.

Bandeira em campo: a poesia em escanteio

Num jogo de futebol, quando a bola é jogada para fora de área, é permitida uma cobrança de escanteio, noção que não exige qualquer aspecto de virtuosismo na compreensão do que ali se passa. É pelo caminho de uma jogada que se localiza no canto que o jogo recomeça, com outra disposição: as peças em posições distintas. Logo, é da espacialidade do canto que o sentido de escanteio introduz uma leitura das “anfibologias” presentes no texto de Marcelino Freire, em que as imagens futebolísticas somam-se a aspectos indissociáveis da composição poética. Por “canto”, lemos área e ritmo, ambas em confluência nesse “duplo fichário”, a que Barthes se refere ao propor que por “Anfibologias” podemos compreender a possibilidade de conservação de dois sentidos:

[...] como se um deles piscasse o olho para o outro, e como se o sentido da palavra estivesse nessa piscadela, que faz com que *uma mesma palavra, numa mesma frase, queira dizer ao mesmo tempo duas coisas diferentes, e que se desfrute, semanticamente, uma delas através da outra* (BARTHES, 1995, p. 86, grifos do autor).

Escanteio não é grafado em momento algum do texto, mas, como espaço imaginário, desenha-se na extensão de Pasárgada, canto de exílio e lar sonhado, cartografia capaz de projetar um espaço à margem da prosa e no centro da poesia. Nesse ponto fora da “grande área” dois poetas pernambucanos cantam o si-

lenciado desejo de migração, deslocamento utópico que denota as posições no contexto que os (des)abriga em ambos os textos.

Ao ler o poema de Manuel Bandeira na escola, o menino protagonista do conto decide “inverter as bolas” do jogo já planejado por seus pais, e faz de seu desejo um adversário temido às estratégias traçadas pelos jogadores que, alheios às possibilidades, veem na criação de um “craque” sem talento a composição tática do herói que os conduza a uma Pasárgada longe dali, longe da pobreza. Do médico à professora, os pais encenam uma *via crucis* à compreensão do motivo de o menino insistir em ser poeta, ofício que traz a reboque um grifo homossexual à escrita imaginária realizada por seus progenitores; e, no “meu filho não vai ser bicha” (FREIRE, 2008, p. 94), o canto como margem desvela a inviabilidade de mudança daquele espaço.

O filho poeta não responde, também, a uma identidade mítica presente na composição de um craque de futebol brasileiro, bem como não responde à projetada coragem e perseverança daqueles com quem se conjuga o “não podemos ter medo [...] somos ou não somos pentacampeões, o Brasil” (FREIRE, 2008, p. 94). Nesse “nós” sobre o qual o pai se apoia como termo conjunto ao adjetivo “brasileiro”, o traço da obrigatoriedade, do destino como fato, sublinha um desejo de reconhecimento identitário forjado na violência: “menino” não pode ser poeta, afinal somos um país de campeões e, nessa “área”, poesia e futebol desenham um placar injusto nos sonhos daquela família.

É ao jogar para escanteio o desejo da criança que os pais se traduzem como uma mirada de questionamento que transborda do conto: o lugar do fazer poético como ofício na contemporaneidade, problema amplo e entrecruzado por múltiplas variantes, como as culturais, econômicas, regionais, entre outras tantas que verificamos imbricadas na composição de “Amigo do rei”.

Ao contrário do vizinho “promissor”, o Dagoberto¹, a quem o pai do “menino” considera uma promessa, nosso protagonista é “uma tragédia” (FREIRE, 2008, p. 94), termo que, embora comumente usado para conotações de situações indesejadas, evoca um conceito e, por si, uma sina trágica, da qual o herói não pode escapar em decorrência de sua hamartía, o erro de alvo capaz de

¹ Curiosamente, Dagoberto é a única personagem do conto que aparece com nome próprio, ao lado das referências a Pelé (e outros jogadores) e Manuel Bandeira, compondo também essa perspectiva metonímica, uma vez que há um jogador de futebol bastante conhecido com o mesmo nome.

desencadear o périplo viável à leitura do destino implacável. É também por esse conceito que vemos a inserção de dois aspectos fundamentais ao estabelecimento e manutenção do Trágico: o temor e a compaixão. Tememos e sofremos com “menino”, bem como identificamos a angústia de seus pais, escrita na ilusão de uma saída, uma migração pela via da mobilidade social, oferecida por uma crença investida nas alegorias do mundo futebolístico no cenário brasileiro.

Nesse sentido, a profissão “jogador de futebol” torna-se uma poderosa adversária à compreensão de quem anseia ser poeta, quando este ainda se encontra na condição de leitor encantado pelo universo maravilhoso da Pasárgada de Bandeira. Logo, a poesia ganha uma dimensão para além do fazer literário e corrobora a perspectiva barthesiana a respeito das “Anfibologias”. Ela é a tragédia e a salvação, o sonho e o pesadelo, o caminho e o desvio de “menino”, no tocante à relação travada com seus pais. É também da inserção da poesia como proposta de futuro que vemos emergir a associação de ideias que viabilizam uma leitura do medo, uma vez que o pai do protagonista relaciona o fazer poético à homoafetividade, presente na certeza de que um filho poeta é um filho gay, imagem capaz de ratificar e tonificar o fracasso dessa família diante desse contexto do qual ela tanto ambiciona fugir.

A poesia como fracasso, assim, parece um mote interessante – e complexo – para pensarmos no seu lugar na contemporaneidade. É claro que seria pretensão acreditar que poderíamos dar conta de teorizar sobre esse tema num trabalho restrito a determinados aspectos escolhidos para abordar as relações dispostas no trato do presente conto. Embora cientes das limitações decorrentes tanto do recorte como do espaço e do percurso por que optamos, afinal este artigo é uma proposta de leitura conceitual a partir de duas ideias de Roland Barthes, não levantar alguns questionamentos que a narrativa nos oferece para verificar o incômodo decorrente da poesia como inscrição de desejo seria, também, uma maneira de desconsiderar sua importância na composição do enredo como uma imagem deflagradora de preconceitos e desprestígios.

Com efeito, isso aparece sob duas possibilidades: os pais do menino querem que o filho seja um jogador de futebol, ou melhor, um craque, como Ronaldinho Gaúcho, Robinho, Garrincha, citados como Pelé, o “rei”. Nessa ilusão, quaisquer profissões que

não coadunem reconhecimento, fama e rentabilidade financeira não correspondem à migração desse cenário hostil, à mobilidade provável a um espaço sem pobreza. Talvez, se o protagonista dissesse que queria ser professor, o desprestígio seria o sinônimo mais transparente para a escolha que inviabiliza o acesso à riqueza. Professores não são milionários, não têm carros importados caríssimos e, muito menos, frequentam o castelo de Caras. Contudo, é pela homoafetividade legada à composição da personalidade poeta que vemos o transbordar da desesperança, trazendo consigo o pavor que se inscreve no final apoteótico-apocalíptico presente no pesadelo do pai:

[...] Um minutinho que dormiu, o pai sonhou com coisas muito feias. Jogadores, um em cima do outro, dentro dos vestiários. Meu Deus! Perigo na grande área. Na formação de barreiras. Um pesadelo! Eu mato esse menino. Ah! Se mato. Que desgraça! Ele e esse tal de Manuel Bandeira. Suados e abraçados, em campo. Para todo mundo ver, quem diria? Fazendo a alegria da torcida brasileira. (FREIRE, 2008, p. 98)

Marginais, poesia e gays desenharam o sonho dantesco do pai, personagem que empresta sua voz à parcela de incômodo do autor em relação à crença de um senso comum que plasma no fazer poético às possibilidades de identidade sexual. E, se ser um jogador rico e televisionado é, na contemporaneidade, um recorte do contexto ávido e carente de espetáculos, ser poeta é andar na contramão, é viver perdido em escanteios, jogado para o canto no qual nem um cenário, também marginal, pode abrigá-lo. A margem é hostil a si mesma, não lhe cabendo relações amigáveis com outras perspectivas que poderíamos considerar como excluídas. O centro, ora lido no reconhecimento e na fortuna, implica a sorte da mudança projetada no “futuro”, termo que representa concomitantemente tempo e sucesso, hipótese e ventura, o filho do vizinho (“aquele sim, tem futuro” (FREIRE, 2008, p. 96)).

Nesse cenário árido, a criança minguada, magrinha, como descrita nas linhas iniciais da narrativa, não demonstra habilidade alguma para os requisitos futebolísticos. Porém é na descoberta da poesia de Manuel Bandeira que ela se projeta como alguém que aposta no fazer poético como profissão, percurso que a religa à trajetória do próprio autor. Nascido em Sertânia, no interior de Pernambuco, Freire mistura em sua escritura prosa e poesia, ao

propor jogos de palavras e sentidos que devem ser lidos através de suas possibilidades de combinação e contraste, atualizando, assim, nossa hipótese acerca das “Anfibologias”.

O trato dessa escritura fronteira conduz também à noção de “Forjaduras”, ideia que Roland Barthes desenvolve a partir da indagação “Como é que *funciona* quando eu escrevo?” (BARTHES, 1975, p. 107, grifo do autor). Para ele, isso seria uma figura de produção, assim como as “Anfibologias”, operando em pares. No entanto, vemos que por “Forjaduras” compreendem-se aspectos mais formais da elaboração textual, agregando estratégias para que um texto “funcione” a partir de suas derivações de um paradigma reconhecido. Portanto, se a prosa (logo, o conto) representa o paradigma estrutural sobre o qual Freire constrói sua narrativa, são por derivações de sentidos forjados na possibilidade de uma composição de fronteira que situamos essa escritura prosaico-poética, da qual não se retira a estrutura do gênero narrativo, nem as multiplicidades semânticas com as quais se estabelecem as leituras do texto poético.

Numa metáfora, figura cara às composições como a do autor, as palavras dançam entre combinações que, ao afirmarem algo, se misturam para designar outras ideias, assim como na passagem final do conto transcrita acima, onde vemos a inserção de imagens típicas do universo do futebol (grande área, barreira) serem usadas para subverter o sentido, ou melhor, o cenário a que se referem. É como se fôssemos convidados a retirar a palavra de seu “estado de dicionário”, para lembrarmos Carlos Drummond de Andrade em seu metapoema “Procura da poesia”. A fixidez de sentidos se dissolve, e cabe ao leitor ajeitar as peças desse quebra-cabeça, recolocar os jogadores em campo e criar novas táticas. A palavra dança, joga e marca os pontos que se entrecruzam na composição prosaica do texto poético. As ideias jogam, dançam e escrevem as linhas que se enfileiram em versos de poesia nos parágrafos do conto-poema.

Na margem onde habitam o menino e sua família, bem como o vizinho promissor e a professora que o apresenta à leitura de Manuel Bandeira, a poesia traduz uma sensibilidade ambivalente: se enxergamos o poder transformador que a arte tem em contextos como esses, compreendemos também que há um imperativo de força que se agrega à composição da personagem nordestina, a qual carrega consigo um arquivo afetivo mítico-literário de outras personagens marcadas por um destino forjado

na sobrevivência por insistência na vida, resistindo com bravura e perseverança ao traçado “severino”, à sequidão que rasura o ser vivente, o homem agreste. E, mesmo que o local da narrativa não seja nomeado, o título do livro de Freire aponta para que possamos identificá-lo, afinal, *Rasif* corresponde, em árabe, à palavra Recife, nome da capital do estado brasileiro de Pernambuco, em que nasceram Bandeira, Marcelino Freire e João Cabral de Melo Neto. Assim, se a flor de Drummond nasce no asfalto, a deles brota com sua agressiva beleza no mangue, cenário inóspito de onde tantas famílias retiram o seu sustento na “cata” do caranguejo e que, ao mesmo tempo, é o palco de várias vozes e movimentos culturais representativos da poesia em nosso país².

A pergunta “qual o lugar da poesia na contemporaneidade?”, presente neste artigo, conduz a um panorama bastante interessante no que diz respeito às formas de inserção do texto poético, isto é, aos caminhos que o escritor de poesia encontra para compor os traçados de seu fazer literário, artístico. Se por um lado vemos na escritura de Freire um forte investimento poético que coloca em questão a fronteira com o texto de prosa, por outro vemos que a poesia se faz presente sempre quando é preciso chamar à cena literária a transgressão como possibilidade de resignificar sentidos, recriar imagens para provocar novas perspectivas de leitura.

E é ali, onde o futebol aparece escrito como saída, emersão possível, que a poesia se confirma como a aposta de um futuro mais sensível, onde Pasárgada não é mangue, não é seca, não é dureza, não é Lampião. É Bandeira, Luiz Gonzaga, baião, canto de sertanejo à procura de espaço numa grande área onde o escanteio delinea as margens possíveis ao encontro com um cenário menos árido. É na terra de Rivaldo, um dos melhores futebolistas de nosso tempo, que o protagonista ensaia uma jogada capaz de revirar a trama narrativa, reinventar um novo caminho e trazer à luz as projeções de um desejo coletivo de reconhecimento, escrito nos anseios de mais uma família brasileira que vê no futebol a jogada

2 A partir da década de 90, tornou-se bastante conhecido no cenário da música nacional um movimento alternativo chamado de “Manguebeat”, surgido no Recife. Tal expressão é uma mistura de ritmos regionais com rock, hip-hop e música eletrônica, inclusive passando pelo funk. Dentre os grupos mais destacados, encontram-se o “Chico Science & Nação Zumbi”, “Mundo Livre S/A” e “Mestre Ambrósio”. Além desse movimento, é importante mencionar o trabalho de Otto e Cordel do Fogo Encantado, cujas performances confirmam a aposta na mistura de ritmos como um diferencial da cena musical pernambucana.

certeira do sucesso para os que nasceram à margem, no mangue, na lama, severino e sem padrinho.

Crença, craque e cruz: o futebol como aposta

Se tivéssemos de escolher um símbolo, um mito compartilhado, para representar nosso país dentro e fora de suas fronteiras, possivelmente ele seria o futebol. Ou melhor, ele é, já que corresponde a uma realidade recorrente em nossas projeções. Além da imagem do jogo, esse esporte no Brasil configura alguns aspectos bastante relevantes para a compreensão de nossas relações, afinal, ele é também a “arte do improvisado”, elemento de que tanto nos valem para pensar nas potencialidades referidas a esse complexo e heterogêneo termo “povo brasileiro”. Logo, o futebol se insere na espinha dorsal que compõe nosso imaginário de “brasileiros” e, mesmo aqueles que dizem não gostar, ou não entender, não permanecem alheios à parcela identitária de “pentacampeões”, quando o assunto é o potencial futebolístico como projeto de unidade de um “nós” tão diferente, tão macunaimicamente “sem caráter”.

Para o sociólogo Roberto DaMatta, em “Futebol: ópio do povo ou drama de justiça social”, o futebol representa uma leitura das relações sociais, sobretudo no que tange às perspectivas éticas de mobilidade social no Brasil, o que implica uma percepção desse desporto para além do campo, do estádio, dos noventa minutos. Com efeito, no panorama das possibilidades brasileiras que ele propõe, a “confecção” de um craque denota uma inserção no campo do reconhecimento, do espetáculo, pelo caminho do próprio esforço e, segundo DaMatta, isso configura uma questão cara às nossas relações tão estabelecidas no compadrio, na dialética do “jeitinho”, ao mesmo tempo incômodo e usual.

Sem se apoiar numa proposta generalizadora acerca da busca pela definição daquilo que melhor nos caracterizaria, o que vemos nesse ensaio é uma hipótese a partir da perspectiva de Clifford Geertz, quanto à proposta de que, para pensar o nosso país, temos muitos modelos em nossas mãos; aqui, as relações correspondem em maior grau a simultaneidades do que a linearidades e rupturas, afinal “na nossa terra, é mais fácil ter uma combinação “teoricamente impossível” (DAMATTA, 1982).

Contraditoriamente, a família do protagonista revela seu desejo de migração pelo caminho de que não dispõem, embora, para eles, configure a única saída possível. É na aposta do ima-

ginário brasileiro acerca do futebol como percurso lícito ao reconhecimento dos menos favorecidos que eles incorrem numa hamartia: não enxergam que o que torna esse esporte uma polaridade nacional da ascensão seja justamente o talento individual do jogador, o qual, para ser reconhecido como craque, depende de uma habilidade que não se conjuga com os fatores externos às suas potencialidades, como os desejos da família ou as relações de poder que tanto marcam o contexto brasileiro, como nos lembra DaMatta:

[...] Diferentemente, portanto, das classificações rotineiras, onde as pessoas são definidas por meio de suas relações [...], no futebol, e em todas as atividades recreativas em geral, as classificações são feitas pelo desempenho, ou seja, são individuais. Deste modo, ninguém pode ser promovido a astro de futebol pela família, pelo compadre ou pelo decreto presidencial, mas deve provar suas qualidades numa experiência empírica – experiência que é muito rara na sociedade brasileira, onde todas as coisas têm o seu lugar e “quem é bom já nasce feito” (DAMATTA, 1982, p. 60).

O sonho de igualdade, ora lido pela diferença que isso implica na ilusão migratória da família do menino, desvela a crença investida num contexto ao qual não basta ser bom, é preciso ser craque, logo, imagem que conduz à saída a um espaço de fama, à Pasárgada da espetacularização contemporânea tão diferente em suas significações para todas as personagens do conto. O desejo da família e a sombra do vizinho Dagoberto projetam-se como uma pesada cruz ao protagonista, fardo que acarreta uma série de estetizações a respeito do “futuro”. E, nesse périplo, nessa via crucis experienciada de diversas perspectivas por cada um dos que vivem na narrativa, somos capazes de ler a esperança mítica de Pandora, repousando dentro da caixinha imaginária que encerra o sonho da despedida de uma condição marcada pela iniquidade.

No *Rasif* de Freire, paisagem imaginária “onde o mar arrebenta” (FREIRE, 2008), as traduzibilidades do mangue revelam cenários em que a poesia se inscreve à margem da margem. Contudo, é dessa proposta que vemos a recriação de um espaço onde é preciso ser sensível, ser poeta, para resistir à sina dos que permanecem apartados socialmente. Os sentidos de Recife denotam “a estrada

pavimentada com rochedos”³, e conjugam uma pluralidade muito representativa de nossa formação brasileira, já amplamente problematizada por outro pernambucano, Gilberto Freyre.

De Rivaldo a Bandeira, de Lampião a Luiz Gonzaga, de “Dagoberto” a “menino”, a poesia se perfaz na trajetória dos que vêm do “canto” para encenar novas vozes, novos traçados de outras Pasárgadas.

Conclusão

Pensar na composição escrita de Marcelino Freire, tendo como premissa a elaboração de um texto de fronteira, possibilitou um olhar mais agudo às ambivalências encontradas no enredo do conto em análise. Ademais das propostas iniciais referentes aos conceitos de Roland Barthes, o trato do futebol no contexto brasileiro permitiu um enclave com a Antropologia Social, a partir das hipóteses de representatividade desse esporte para os ideais de mobilidade social, ampliando, assim, as discussões acerca das projeções que vemos imbricadas nos desejos de reconhecimento e enriquecimento.

Lidas como metonímias, as personagens de Freire, embora estejam situadas numa região inferida desde o início pelo título do livro, ganham dimensões universais, ao exemplificarem conflitos que podem acontecer em quaisquer espaços, sempre que haja nítidas divergências entre anseios que digam respeito às escolhas. Nesse sentido, a poesia aparece como deflagradora das angústias de uma família capaz de conjugar a insatisfação a uma ambição que nasce inviabilizada pela ausência de alguém realmente capaz de abarcar essa responsabilidade. Contudo, é desse mote que verificamos a urgência do fazer poético em cenários onde a aridez dita as relações de parentescos e afetos, uma vez que a poesia reatualiza os sentidos tanto do que aparece escrito no texto quanto daquilo que nos é possível compreender do conflito ali encenado, ao nos questionar também a respeito de seus espaços na contemporaneidade.

A leitura dos textos de Manuel Bandeira e Marcelino Freire à luz das “Anfibologias” e “Forjaduras” possibilitou uma interessante perspectiva de estudo, em que as palavras ganham novos

³ Numa das páginas de abertura do livro de 2008, de Marcelino Freire, há referências de dicionário a duas palavras: Recife e Pernambuco, ambas grafadas com letras minúsculas. A menção acima integra parte do que o autor usa para nomear a primeira.

sentidos não por oposição, mas por ideias que se agregam para dar conta daquilo que, muitas vezes, nos escapa, dos significados que requisitam uma construção constante e desafiam o leitor nesse jogo em que as ambiguidades convidam a diferentes olhares ao texto literário.

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DAMATTA, Roberto. Futebol: ópio do povo ou drama de justiça social? *Novos Estudos Cebrap*, v. 4, 1982.

FREIRE, Marcelino. *Rasif: mar que arreventa*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

QUE RESTE-T-IL DU SUJET? PERFORMANCES SUBJETIVAS NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Fabiola Padilha

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

fabiolapadilha@uol.com.br

Escrever é colocar a vida em risco.

(Douglas Salomão)

Vida sempre rascunho, folha sem pauta,

pasto de lacunas e rasuras,

risco sobre risco, pré-

-texto de nada.

(Paulo Henriques Britto)

O título, “*Que reste-t-il du sujet?*”, é uma clara referência à canção “*Que reste-t-il de nos amours?*”, de Charles Trenet, gravada pela primeira vez em 1942. Se preservou o francês é porque me interessa a riqueza semântica da palavra *sujet*, podendo significar tanto sujeito como assunto, sentidos não contemplados, por exemplo, pelo termo “sujeito” em português. Uma vez que aqui tratarei da manifestação de *performances* subjetivas na poesia brasileira contemporânea, vale indagar: o que resta do assunto/sujeito hoje? Como se apresenta e se configura o sujeito que se inscreve, performando-se, no interior dos poemas? De que maneira a primeira pessoa do singular se constrói e, ao fazê-lo, intervém posicionando-se criticamente face às questões que envolvem o estatuto do sujeito na contemporaneidade? Longe de alcançar respostas seguras e conclusivas às interrogações formuladas, espero particularmente estimular reflexões sobre o tema, perscrutar seus meandros, extraindo desse exercício ruminativo, quem sabe, “outras maiores perguntas”.

A problematização do sujeito se impõe como um assunto de grande relevo e inquietação para os estudos literários contemporâneos, de que é exemplo um certo movimento de “retorno do autor”, visto sob a perspectiva da autoficção, que, com o intuito de redimensionar a instância autoral, considera o sujeito das es-

critas de si em trânsito entre vida e obra. No Brasil, esse movimento é explorado por alguns teóricos e críticos, dentre os quais cito Diana Irene Klinger, Luciene Azevedo, Ana Cláudia Viegas e Jovita Maria Gerheim Noronha, que se dedicam a investigar o fenômeno, tendo na mira, muitas vezes, a prosa contemporânea. Numa outra vertente de pesquisa, a chamada “literatura de testemunho” se empenha em examinar os relatos ligados a experiências traumáticas de sobreviventes, na Europa, do Holocausto e, na América Latina, por exemplo, de regimes ditatoriais. Como expoentes dessa vertente, ganham destaque nomes como Jaime Ginzburg, Wilberth Salgueiro, Márcio Seligmann-Silva e Jeanne Marie Gagnebin, dentre outros. Para essas duas linhas de força da pauta atual dos estudos literários, tanto a que explora o “retorno do autor” como a que se debruça sobre relatos de testemunhas, é o modo de constituição do sujeito, em sua dupla dimensão – ética e estética –, o objeto de maior relevância e atenção.

Se na canção outonal de Trenet predomina a nostalgia dos “velhos tempos”, em que o sujeito deplora, entre saudoso e melancólico, o desaparecimento de todo um acervo de experiências amorosas juvenis (“O que resta de nossos amores? O que resta desses belos dias?”), no presente contexto de reflexão, a indagação sobre o que resta do sujeito não comporta nenhum saudosismo. Em lugar disso, não raro o balanço se realiza em chave autoirônica:

[...] Tudo faz sentido,
ainda que não, talvez, um que se entenda,
um que possa sequer ser entendido
nos termos de um passado agora lenda.

Sim. E no entanto essa lenda, essa fábula
sem moral nenhuma, é você. Embora
só um esforço de desmemória, tabula

rasa de si, leve ao que se perdeu,
revele o que resta. Vamos, é agora
ou nunca. Repita comigo: “Eu”.
(BRITTO, 2012, p. 36)

O exercício do esquecimento atua aqui como prerrogativa fundamental para o saldo geral do sujeito, remanescente do que se extinguiu, do que desapareceu, apesar de permanecer *in absentia*, de figurar como sobra, como resto.

Cumpra atentar nesse sentido para a ambivalência do verbo *rester*, cujos significados abarcam tanto “ficar”, “permanecer”, como “sobrar”, “restar”, significados considerados por Jacques Derrida para pensar o que ele denomina *restância* (*restance*) e que decorre da capacidade iterativa do registro gráfico, daquilo que, como rastro, assegura uma legibilidade preservada de intencionalidade interpretativa – condição de sobrevivência de toda a escrita: “Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desapareição futura não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever” (DERRIDA, 1991, p. 357). No momento mesmo em que uma marca é repetida, instaura-se uma alteridade irreduzível. Conforme observa Evando Nascimento: “O iterativo (que se repete, reitera – mas etimologicamente *itara* significa ‘outro’ em sânscrito) é o repetido em diferença, enquanto inscrição inaugural e diferida” (NASCIMENTO, 2000, p. 15). Sob esse viés, retomando os versos de Paulo Henriques Britto, o sujeito poético se configura como fábula, mas uma fábula destituída de moral, sem teleologia, uma fábula enfim que é repetição em diferença do traço jamais original, mas sempre *originário*, a indicar uma proveniência indefinidamente recuada: “Vamos, é agora / ou nunca. Repita comigo: ‘Eu.’” A iterabilidade é o que permite a irrupção do resto em sua presença-ausência, no limiar mesmo da indecidibilidade. Como afirma Derrida: “A restância do resto não se reduz a um resíduo presente ou, ainda, ao que permanece após a subtração. O resto não é, não é um ente, nem uma modificação do que é. Como o rastro, a restância se dá a pensar antes ou para além do ser” (DERRIDA, 2004, p. 347). É nessa perspectiva – como “efeitos de restos”, efeitos daquilo que irrompe como “resíduo presente”, desprovido de substância – que se apresenta o sujeito nos versos aqui contemplados. Impelido por um travo irônico, o sujeito constata a dimensão ilusória da “unidade absoluta / com a natureza reduzindo a pó // a ilha mínima do eu” (AZEVEDO, 2009, p. 66). É o que vemos, por exemplo, em “*Biographia literaria*”:

Lembranças pouco nítidas, provavelmente falsas. Imagens que se ordenam segundo uma lógica indecifrável, talvez inexistente. Mãos que acenam,

uma porta entreaberta – não, fechada –
uma criança que não reconheço:

ou seja, muito pouco mais que nada.
É tudo que me resta do começo

disso que agora pensa, fala e sente
que pode ser denominado 'eu'.

[...]

(BRITTO, 2012, p. 29).

Novamente aqui sobrevém o resto como sedimento estruturante do sujeito. Novamente aqui a imprecisão dos traços que desenham a primeira pessoa do singular, tornando hesitante sua imagem. A sùmula de uma vida, a (auto)biografia realiza-se como literatura (“*Biographia literaria*”), ou seja, como recriação e não como representação. Essa recriação, só facultada pela instância da letra é, como sugere a vetusta grafia do título do poema, escrita de modo a evocar o gesto anacrônico de ordenamento do vivido. No entanto, esse gesto é rasurado, repetido em diferença, uma vez que os retalhos da história do sujeito apresentam-se “pouco nítid[o]s”, dando a ver uma construção de si não espelhada, mas espalhada, com as imagens do passado avaliadas como “indecifráveis”, a ponto mesmo de sua existência ser posta em xeque, pois essas imagens obedecem a uma lógica que, talvez, inexistia.

Digno de nota é o uso do *enjambement* que ocorre entre o primeiro e o segundo versos da primeira estrofe, reiterando a desconfiança inspirada pelas lembranças: a cisão da palavra “provavelmente”, deslocando para o segundo verso o sufixo “-mente”, reforça a suspeição, já que esse sufixo adquire uma rentável ambiguidade, podendo remeter tanto ao presente e ao modo imperativo do verbo “mentir” como ao substantivo “mente”. Teríamos então a cumulação semântica – “mente [de lembranças] falsas” – robustecendo a qualidade de total descrédito dessas lembranças, bem como a sugestão de que a “mente” é depositária de insidiosas recordações. De um modo e/ou de outro, o que assoma é a natureza difusa e descontínua que resta desse eu. As retificações, as erratas emitidas no ato de reconstituição de si (“Mãos que acenam, // uma porta entreaberta – não, fechada –”) põem em cena um sujeito performando sua imprecisão, a emoldurar seu “muito pouco mais que nada”.

A ideia de que o sujeito não se circunscreve em sua totalidade, sendo inócua o esforço de tentar reter um eu inteiriço e autônomo, decorre do colapso dos fundamentos que buscaram (e

ainda buscam) se fixar idealmente como verdades universais, tais como deus, homem, razão, história e correlatos. Impõe-se como fator decisivo nessa direção o corte epistemológico operado pelo pensamento de Nietzsche no âmbito da tradição metafísica ocidental, que deitou por terra o privilégio da interioridade como reduto inaferrável do “eu verdadeiro”, desbaratando o invólucro metafísico que recobria “o mais sólido artigo de fé sobre a terra” (NIETZSCHE, 1998, p. 37) – o sujeito (ou a alma). Sua crítica da subjetividade “[rompe] com o sujeito cartesiano entendido como consciência de si, presença a si, unidade e fundamento da verdade [...]”, pressupondo “uma subjetividade concebida antes como um produto, que nada guarda de essencial, do que uma instância fundadora de sentido” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 27-28).

Importa ressaltar, contudo, como esclarece Elizabeth Muylaert Duque-Estrada, que a crítica da noção clássica de sujeito não equivale a um gesto niilista de “liquidação do sujeito”, isto é, uma anulação sumária e caprichosa do conceito de subjetividade” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 30). Trata-se antes de uma atitude incontornável, ética e política, que não cessa de se impor no contexto contemporâneo, em que, de um lado, assistimos à excessiva fabricação de mitos, ao culto paroxístico de um eu rendido pela voracidade exibicionista, pelo impulso narcísico e vertiginoso votado à exposição da intimidade (vide, por exemplo, a proliferação de *blogs*, *talk shows*, *reality shows*; a alta popularidade das redes sociais; e o surto editorial de publicação de biografias, autobiografias, diários, correspondências, dentre outras modalidades da escrita de si), e, de outro lado, acompanhamos o incremento e o alargamento das questões que concernem ao declínio do sujeito indiviso. É no limiar dessa contradição experimentada na contemporaneidade, entre um eu que insiste em se fazer notar e a indigência de plenitude (o molde inane dessas “formas do nada”¹ que bordejam o sujeito), que se localizam as *performances* subjetivas acionadas aqui, fazendo sobressair a inserção crítica do poeta nesse debate.

De antemão, é preciso compreender o que chamo de “*performance* subjetiva”. Em seu sentido antropológico, *performance* indica o “próprio ato de o homem se fazer representar (a performance é uma arte cênica)” (COHEN, 2011, p. 41). O termo, de origem inglesa, equivale a “atuação”, “desempenho”, além de determinar

1 Título da coletânea de poemas de Paulo Henriques Britto, publicada em 2012.

uma prática artística dos anos de 1970, adquirindo aí uma feição particularizada (e datada), assumindo-se “como um gênero artístico independente” (GLUSBERG, 2011, p. 12), cuja prática tinha como propósito, na esteira dos movimentos de contracultura, “libertar o homem de suas amarras condicionantes” (COHEN, 2011, p. 45). Daí o impacto que as performances causavam no público, tanto mais “chocado” quanto mais aferrado a um certo teatro tradicional de enredos óbvios e previsíveis. Como certifica Renato Cohen:

A performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. [...] A performance é [...] uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor (COHEN, 2011, p. 45-46).

Numa perspectiva de análise atinente aos (e comprometida com) debates afiliados aos estudos culturais, Judith Butler oferece uma inestimável contribuição para pensarmos a *performance*, a partir de seu conceito de performático. Butler, aproximando-se em certa medida de Foucault, examina os processos pelos quais a noção de gênero se consolida como dado natural e questiona: “Ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performance cultural, ou seria a ‘naturalidade’ constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?” (BUTLER, 2003, p. 195). Ao salientar a não precedência de um sujeito ontológico “naturalmente” dotado de uma identidade comum, como “ser mulher”, Butler mostra que

[...] o sexo, já não mais visto como uma “verdade” interior das predisposições e da identidade, é uma significação *performativamente* ordenada (e portanto não “é” pura e simplesmente), uma significação que, liberta da interioridade e da superfície naturalizadas, pode ocasionar a proliferação parodística e o jogo subversivo dos significados do gênero (BUTLER, 2003, p. 199).

A noção de performático de Butler, ao denunciar a inexistência de um suposto original cujo teor deveria ser compulsoriamente emulado, desconstrói o caráter artificial empregado na criação da identidade hipostasiada.

Secundando Butler, é no sentido, pois, da descontinuidade, do inconexo, como manifestação crítica da ideia de sujeito interino que compreendo a *performance* subjetiva. Se, por um lado, no teatro, a desenvoltura ilusionista pressupõe a encenação de uma situação previamente ensaiada pelo(s) ator(es), que se esforçam em contar uma “história”, por outro lado, na *performance*, o artista deve lidar com o randômico, o inopinado, já que a situação performada é construída no “aqui e agora”, sem condicionamentos prévios: “Roteiros não fazem mais sentido”, afiança a poeta Mariana Ianelli (IANELLI, 2010, p. 21).

A *performance* é assim uma arte em processo: “à medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco” (COHEN, 2011, p. 97). O verso da epígrafe – “Escrever é colocar a vida em risco” –, de Douglas Salomão, corrobora a suscetibilidade intrínseca ao empenho de construção de si na escrita: “o ‘sujeito lírico’ não existe, ele se cria” (COMBE, 2009-2010, p. 128). A escrita não reproduz a vida como algo anterior e exterior à página ou à tela expectantes: “Minha origem / É minha linguagem”, diz Sebastião Uchôa Leite (LEITE, 2010, p. 49). A escrita cria a vida, e nesse gesto seminal, performático, subordina-se à própria contingência do ato.

Se, como postula Antonio Cicero, “toda origem é forjada / no caminho cujo destino é o meio” (CICERO, 2012, p. 34), pavimentam esse caminho as mais diversas ficções do eu, performando subjetividades que se tangenciam na condição lacunar e impermanente que as determina, como percebido nos poemas anteriormente citados. Com efeito, numa parcela expressiva da poesia brasileira contemporânea, é frequente essa autoconsciência de uma condição heterotópica do sujeito, em consonância com a expropriação de uma unidade subjetiva irreduzível – autoconsciência a apresentar um eu que, subtraído de transcendência, dramatiza seu esvaziamento: “Primeira pessoa do singular: / a forma exata da sombra difusa. / Quem fala sou sempre eu a falar. / A máscara é sempre de quem a usa.” (BRITTO, 1997, p. 83), por vezes ensaiando uma dispersão que culmina na negação de sua (im)própria existência: “em estado puro ‘eu’ é sempre obtuso, óbvio, mas também inatingível, e querem saber talvez nem exista ‘eu’ mesmo” (NASCIMENTO, 2008, p. 133).

Restringindo o foco sobre a manifestação da primeira pessoa do singular no interior de alguns poemas, é possível verificar

que a dramatização da ausência reinscreve, paradoxalmente, uma presença obsessiva do sujeito, ainda que “às avessas”, ou seja, a reiteração da inexistência substantiva e substancial do sujeito é o que proporciona a reconfiguração performática de um eu na escrita poética: “Perdão se sou existente / – perdão! Quis dizer ‘insistente’ –, / mas não há um lugar / onde se possa estar, mesmo que ausente?” (BRITTO, 2007, p. 68).

A autoindagação do sujeito poético, a insistência no redimensionamento infatigável de sua “in-sujeitável” emergência, mostra que “o eu é uma de nossas mais caras ficções – carecemos dela apaixonadamente” (NASCIMENTO, 2008, p. 138). Essa necessária ficcionalização de si, diversa da imagem de um eu coeso, harmonicamente construído, conforme já observado, oferece tão só um retrato provisório e inacabado daquele que se assume como eu, figuração amiúde revestida de uma irônica autocrítica, acentuando assim sua natureza performática, uma vez que “toda performance se apóia numa certa auto-ironia, numa certa autocrítica” (COHEN, 2011, p. 84). Além dos poemas citados brevemente acima, exemplo claro disso é o poema “Metassombro”, de Sebastião Uchôa Leite:

eu não sou eu
nem o meu reflexo
especulo-me na meia-sombra
que é meta da claridade
distorço-me de intermédio
estou fora de foco
atrás da minha voz
perdi todo discurso
minha língua é ofídica
minha figura é a elipse
(LEITE, 2010, p. 67)

O título, ao forjar o neologismo a partir da junção das palavras “meta” e “assombro”, alude, no caso de “meta”, tanto às significações previstas no termo como substantivo feminino (“objetivo que se almeja”, “fim”, “limite”, etc. (HOUAISS, 2001)), como aos sentidos evocados pela partícula tomada como prefixo de origem grega (“no meio de, entre; atrás, em seguida, depois; durante; interposição ou intermediação; sucessão (no tempo ou no espaço); mudança de lugar ou de condição; composto deriva-

do”; etc. (HOUAISS, 2001)). Já no caso de “assombro”, a palavra remete tanto a “espanto”, “admiração”, como também a “terror” e a “alma do outro mundo, fantasma” (HOUAISS, 2001). Acrescente-se ainda que o vocábulo “sombra” está contido em “assombro”. Conjugadas as possibilidades semânticas, o título estampa a síntese da subjetividade performada nos versos que se lhe seguem: o eu nega sua existência como sujeito autoevidente (“eu não sou eu”), assim como não reconhece sua imagem refletida no espelho (“nem o meu reflexo”). Mas não abdica de encontrar um meio de se erigir, existindo num intervalo entre a luz e a obscuridade: “especulo-me na meia-sombra”, indagando a projeção (levando em conta aqui o duplo significado do verbo especular: “refletir” e “perguntar, pesquisar” (HOUAISS, 2001)) que lhe devolve, por sua vez, uma imagem vaga, inexata, única possível a ser alcançada (“meta da claridade”), denotando, qual um *performer*, “uma clara consciência de seus atos imprevistos e de seus fracassos” (GLUSBERG, 2011, p. 84).

O eu “fora de foco” persegue sua voz, embora tenha perdido “todo o discurso”, precisamente o que conferiria ordenação lógica ao autoengendramento, restando apenas a “língua ofidiosa”, metonímia desse eu distorcido, reduplicada na “figura da elipse”. Aliás, a imagem serpenteante se insinua já nos dois “s” do neologismo. Localizando-se justamente na solda das palavras “meta” e “assombro”, a repetição dá a ver a elipse propiciadora da sùmula vocabular pela supressão de um “a”, vogal que ocupa, de modo significativo, o fim e o início das respectivas palavras, quando desatadas, independentes. A criação linguística, facultada pela subtração da vogal, aponta ainda para o procedimento de configuração subjetiva em que o sujeito só se diz no aturdimiento. Desprovido de discurso, encontra-se em permanente indagação, porquanto se vê como uma sinuosa voluta, cujo desenho indica movimento espiralado constante, volteios sem fim, sem repouso. A ausência de pontuação nos versos reforça essa ideia de fluxo contínuo. A “meta”, se podemos aventar uma, é perseguir ininterruptamente o assombro, perquirindo o eu, descobrindo-se sempre transitório e incompleto no percurso.

Como bem lembra Franklin Alves Dassic (2010) em estudo sobre a poética de Sebastião Uchôa Leite, “Metassombro” guarda fortes semelhanças com um poema de Mário de Sá Carneiro, a ponto mesmo de se poder pensar numa reescrita dos seguintes versos do autor português: “Eu não sou eu nem sou o outro / Sou

qualquer coisa de intermédio / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro.”

Aqui, o sujeito poético ocupa um espaço intervalar, sustenta o meio-caminho entre o eu e o outro, assumindo-se como local de passagem, de trânsito. No poema de Uchôa, a primeira pessoa do singular, ao apropriar-se da voz do outro, dramatiza sua condição intermediária (“especulo-me na meia-sombra”), recuperando o sentido de “interposição” do prefixo “meta”, ricocheteando a inapelável insuficiência que lhe compete: se o outro o constitui (se o eu é “assombrado” pelo outro), é preciso, nessa distância que vai do eu ao outro, encontrar sua própria voz. Esta, paradoxalmente, se diz na negação (“perdi todo o discurso”) – o sujeito transforma a falta naquilo mesmo que lhe confere alguma “consistência”, a despeito de essa “consistência”, como já dito, resultar num molde distorcido e “fora de foco”.

O poema de Uchôa reativa de certo modo o poema de Carneiro, ao insuflar vigor e ânimo ao processo de autoengendramento: se, em Carneiro, o tédio, destilando uma certa letargia que predispõe à passividade, é o sentimento que predomina na declarada constituição subjetiva desse eu talhado por meio da incorporação do outro; em Uchôa, o sujeito se perfaz com assombro, a um tempo com admiração e terror, emergindo aqui a potencial afecção do sujeito na tarefa de pintar-se, ainda que o desenho encerre em si algo de um “composto derivado”, fruto de sua *restância*. Desse modo, Uchôa outorga ênfase à índole proteica do sujeito, sempre em transformação, sempre em processo, visto que afetar implica provocar modificações no alvo dos afetos.

Esse movimento de autoconstrução subjetiva, em que o eu se depara com sua imagem irrefletida, articulando-se no estranhamento (assombro?) suscitado pelo reconhecimento de si como um outro, é igualmente detectado num poema de Heitor Ferraz:

Foi como se o espelho

tivesse memória
– memória do outro
guardada em gavetas
[...]
Mas agora
ao me ver refletido

nada mais lembra o outro
que num relance se sobrepôs
sem tempo suficiente
para uma nova investida
E como folhas concentradas
odores quebradiços
ficou apenas a impressão
do gesto inacabado.
(MELLO, 2009, p. 43)

Nesse caso, o retrato de si recorre às reminiscências do sujeito para, ao mesmo tempo, constatar a impossibilidade de reconstituição total de um eu que se, por um lado, se insurge “num relance”, decalque do outro que se lhe escapa, por outro lado, irrompe somente em sua incompletude, *restando* “apenas a impressão” – vaga noção e vestígio – “do gesto inacabado”.

Já em “O mágico”, “poema-filme” de *Cinemateca*, Eucanaã Ferraz mostra que a experiência de constituição subjetiva, sendo conaturalmente transitória, pode, afinal, corresponder ao exato intervalo em que dura um espetáculo de magia:

De mim o que trará em sua capa
enigmática o mágico? De mim
o que haverá em sua urna aguda
e bem guardada? O que se mudará

de mim para o mundo falso e fundo
de seus olhos sem que eu perceba
nem queira dar por isso? Depois
do espanto, depois do óbvio

sob o fingimento das mangas
e de quantas ciências ocultas
em suas mãos abertas (hora
de ir embora), o que seremos?

O que serei de mim quando sair de cena
o mágico? Que restará do encanto?
Há de ficar a música de quando?
Algum espinho? Um ás? O espanto?
(FERRAZ, 2008, p. 125)

Ferraz destece a artificial plenitude, ao colocar a primeira pessoa do singular na posição de espectador que ensaia a dúvida ontológica sobre si, diante das artimanhas prestidigitadoras do ilusionista, a quem subordina o destino de sua existência. A reiteração da expressão “de mim” reivindica um eu residual, fruto da potência ilusória do mágico, ainda que a imagem evanescente (“O que serei de mim quando sair de cena / o mágico?”), em completo abandono e desamparo, que se expande solicitando compartilhamento, num amplexo solidário (“o que seremos?”), se projete num insondável horizonte por vir (atentemos para os verbos, todos remetendo ao futuro). Terminado o encanto, suspenso “o fingimento das mangas / e de quantas ciências ocultas”, sucede a pergunta pelo que permanecerá após a breve experiência de ser: música? Espinho? Ás? Espanto? – restos que testemunham o truque capaz de provocar o assombro em face de uma imagem arbitrária, como se fosse um holograma, a reproduzir o eu inexistente, o eu *in effigie*, que, todavia, é essencial ao sujeito carente de ficção.

No ato performático de construção de si, é também notória uma espécie de ruptura com a condicionante temporalidade linear, pondo em xeque as determinações que radicam o presente numa lógica de sucessão, aprisionado entre um passado que o antecede, legando-lhe o dever de continuidade, e um futuro que sustenta as projeções do irrealizado, exigindo-lhe desdobramentos compulsórios. Decorre da suspensão dessa condicionante uma relação disjuntiva que o sujeito estabelece com o presente: “[...] quem garante / [...] que o antes / não possa vir depois? que o encadeamento / tenha que obedecer a algum sistema?” (BRITTO, 2007, p. 53). A extemporaneidade do sujeito permite ao mesmo tempo identificar a ausência no presente e, apesar do que é sentido como ausente – e por causa dele –, experimentá-lo como presente. É o que vemos no poema seguinte, de Antonio Cicero:

As letras brancas de alguns versos me espreitam,
em pé, do fundo azul de uma tela atrás
da qual luz natural adentra a janela
por onde ao levantar quase nada o olhar
vejo o sol aberto amarelar as folhas
da acácia em alvoroço: Marcelo está
para chegar. E de repente, de fora
do presente, pareço apenas lembrar
disso tudo como de algo que não há de

retornar jamais e em lágrimas exulto
de sentir falta justamente da tarde
que me banha e escorre rumo ao mar sem margens
de cujo fundo veio para ser mundo
e se acendeu feito um fósforo, e é tarde.
(CICERO, 2002, p. 17)

A primeira parte do poema, que vai até o evento anunciado com indisfarçável expectativa (a chegada de Marcelo), expectativa traduzida pela “acácia em alvoroço” e, antes, por todo um jogo cromático (“letras brancas”, “fundo azul”, “sol aberto [a] amarelar as folhas”) que colore a véspera do encontro, marca e, de certa forma, antecipa a perspectiva alvissareira do momento iminente (e eminente). O prazer intempestivo e a fugacidade do instante antevisto e congelado no tempo são, por seu turno, sugeridos na apropriação que o poeta faz do *carpe diem* horaciano: “o sol aberto [a] amarelar as folhas / da acácia em alvoroço” acena tanto para a luminosidade, para a fulgurância do sol, evocando vitalidade e esplendor, como para o empalidescimento e o confisco do viço das flores (sentidos consignados pelo verbo “amarelar”). O presente é então experienciado como um amálgama de tempos que mescla a vivência de um futuro antecipado (a frase interrompida “Marcelo está”, do sexto verso, delimitando a curvatura do *enjambement*, é indicativa disso), a suprema plenitude do momento atual, franqueada pela radiosa sensação do que está por vir, e, finalmente, a nostalgia que inunda previamente o sujeito, ao saber (ter conhecimento e sentir previamente o sabor) efêmero o sublime lapso. A segunda parte do poema é inaugurada com a significativa expressão “de repente”, que escava e intensifica a extemporaneidade já sinalizada nos versos anteriores, redirecionando o sujeito a um *espacitempo* outro, “de fora do presente”: “‘De repente’ é [...] uma determinação do atemporal, do acrônico ou do extemporâneo que faz aparecer uma força de irrupção a [...] levar tudo de roldão” (PUCHEU, 2010, p. 46). O momento atual – a tarde – cede a uma nova temporalidade, adensando o anacronismo, e se desdobra tanto em resplandecência (a tarde de “sol aberto”), o átimo de um lampejo (“acendeu feito um fósforo”), que, no entanto, é infinito, porquanto desemboca num “mar sem margens”, como em penumbra, embaciamento da tarde, paisagem crepuscular que sombreja e funda a ausência pressentida – “e é tarde”. A res-

peito, aliás, da poética de Antonio Cicero, Celia Pedrosa já havia chamado a atenção para a existência de um

aprofundamento numa subjetividade só configurada através do movimento em direção a algo que lhe escapa, no momento mesmo em que dela se apropria, seja esse algo uma reminiscência mitológica ou histórica, uma experiência recente de paixão intempestiva e mágica, uma paisagem estranhamente íntima (PEDROSA, 2001, p. 15).

O sujeito que performa sua condição extemporânea, redimensionando sua inserção no presente, também rejeita a nostalgia ao encenar a crítica de um “*Instant replay*”: “A nostalgia pior / é a do instante presente - / sentir que se vive o agora / mas não o suficiente, // desejar tê-lo vivido / em vez de o viver no ato / pra então poder possuí-lo / na nostalgia de fato” (BRITTO, 2012, p. 71).

Nesses versos de Britto, o sujeito expressa a desqualificação do inatual como aquilo que deveria ser e não é, como ausente idealizado, como uma abstração que pudesse afinal substituir, redimindo-a, a própria vivência do presente na sua eventualidade e insuficiência (“sentir que se vive o agora / mas não o suficiente, // desejar tê-lo vivido / em vez de o viver no ato”). A crítica à “nostalgia pior” é fruto dessa atenção voltada para a vivência do presente “fora do presente”, do presente sem a consideração de um antes e um depois que justifique e sobredetermine o agora.

O intempestivo, o acrônico, figura como aquilo mesmo que constitui a subjetividade performada em sua “vivência com o instante-presente”. Nessa perspectiva, é possível considerar a atividade poética como uma manifestação interventiva autenticamente contemporânea. Numa de suas inúmeras definições sobre “[o] que é o contemporâneo”, o filósofo Giorgio Agamben, em artigo homônimo já bastante citado, assinala que

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse inacabamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Extemporânea, a poesia realiza a crítica do presente, inscrevendo-se nele. A atuação do poeta – sua *performance* – devasta os pressupostos que sedimentaram o passado e se impõem como verdades consagradas no presente, a fim de abalar as estruturas que organizam o passado como passado e o presente como presente. Agamben afirma que

a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. [...] A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Como se pudéssemos revisitar, sem nostalgia, o sujeito que jamais fomos, sabendo também que ele nunca existiu. Como se pudéssemos, enfim, concluir que “É inútil desafiar o pó / E, contudo, desafia-se” (IANELLI, 2010, p. 49). A poesia reedita assim o *risco* de existir, o “gesto inacabado” que circunscribe o sujeito, “risco sobre risco” – os restos de seu “muito pouco mais que nada”. Para terminar com as palavras de Alberto Pucheu:

O lugar da poesia é lugar sem lugar, o tempo da poesia é tempo sem tempo, a pessoa da poesia é pessoa sem pessoa. A poesia nos oferece a possibilidade de nos olharmos desde esse sem pessoa, de olharmos nossos lugares desde esse não lugar, de olhar nosso tempo desde esse fora do tempo, de olhar a gente, nossos lugares e tempos como passageiros e precários, ainda que passíveis de alegrias e comemorações – ou passíveis de alegrias e comemorações justamente porque, em exultação, a poesia flagra, neles, a beleza do passageiro e do precário (PUCHEU, 2010, p. 53).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

ANTONIO *Cícero por Alberto Pucheu*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. (Coleção Ciranda da Poesia)

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CICERO, Antonio. *A cidade e os livros*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

CICERO, Antonio. *Porventura*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada*. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Wagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev. 2009-2010.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FERRAZ, Eucanaã. *Cinemateca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

IANELLI, Mariana. *Treva alvorada*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MELLO, Heitor Ferraz. *Um a menos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (Org.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PEDROSA, Celia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Org.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001. p. 7-23.

SEBASTIÃO Uchôa Leite por Franklin Alves Dassie. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. (Coleção Ciranda da Poesia)

Esta publicação foi composta utilizando-se as famílias tipográficas,
Legacy Sans e Legacy Serif.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada
a fonte e que não seja para qualquer fim comercial.

