

SIMPÓSIO 32

ESCRITAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Há um certo consenso de que a baliza inicial da hoje chamada poesia contemporânea de língua portuguesa remonta ao ocaso das vanguardas do século XX e, portanto, ao fim da tradição da ruptura que assinala toda a modernidade poética, desde os românticos alemães. Mas a conformidade de opiniões se encerra no marco inicial, uma vez que a poesia contemporânea parece ser assinalada por uma grande heterogeneidade, pela ausência de linhas de força mestras, e os modos de olhá-la têm se mostrado diferentes e, muitas vezes, divergentes. Nesse sentido, se há uma tendência crítica que valoriza indiscriminadamente a lírica contemporânea, há também uma tendência negativa generalizante, que nela vê um esvaziamento de uma modernidade excepcionalmente rica. Tanto a valorização euforizante quanto a negativa generalizante obliteram o exercício da compreensão crítica. A não permanência de determinados valores consensuais modernos nas produções líricas contemporâneas, se é que se pode falar verdadeiramente em consenso tendo em vista a pluralidade das poéticas da modernidade, pode significar que, em lugar da ruína do moderno, o discurso poético contemporâneo apresenta suas razões de ser particulares, as quais, aprioristicamente, não são melhores ou piores que as razões da modernidade, mas representam um modo possível de ser e estar nestes tempos. Em lugar de assumir um gesto de recusa em relação a esse modo de ser, por não se tratar mais daquele da alta modernidade, ou de incorrer em uma valorização euforizante, cumpre tentar compreendê-lo em sua complexidade e tensões. Para esse exercício de compreensão das escritas poéticas contemporâneas de língua portuguesa pretende contribuir este simpósio por meio da reunião de trabalhos que examinem tais escritas a partir de diversas abordagens, entre as quais sugerimos: estudo autoral; estudo comparativo; poesia e tradição; poesia e outras artes; ensino de poesia; poesia e multimeios; estudo de tema ou motivo; metacrítica.

COORDENAÇÃO

Antônio Donizeti Pires

Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara
adpires@fclar.unesp.br

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Universidade Federal de Goiás
solyokozawa@bol.com.br

“A LETRA P NÃO É A PRIMEIRA LETRA DA PALAVRA POEMA”
Um estudo da obra poética de José Luís Peixoto

Vânia REGO (UBP)⁶⁰⁵

Resumo: A obra poética de José Luís Peixoto surge num contexto de metamorfose da poesia portuguesa contemporânea. Impregnada de conceitos e reflexões universais sobre a vida, a morte, a filiação, a memória ou a reflexão sobre o tempo, a obra deste autor apresenta-se na esteira de José Saramago ou de Lobo Antunes, dado o poder universal e humanista que lhes é reconhecido. Peixoto presenteia-nos com uma poesia nova, cosmopolita e desconcertante. De mãos dadas com a prosa lírica dos romances que escreve, a poesia de Peixoto é um espaço de escrita do Eu, onde a memória desempenha um papel fundamental.

Palavras-chave: José Luís Peixoto. Filiação. Memória. Escrita do Eu.

José Luís Peixoto é, atualmente, um dos escritores da Literatura Portuguesa contemporânea mais lidos e reconhecidos pelo público leitor tanto em Portugal como no estrangeiro. Nascido em 1974, o romancista e poeta pertence à nova geração de autores nascidos no pós-revolução de Abril. Quando comparados aos romances, objetos de teses e de artigos variados nos últimos anos, os três livros de poesia de José Luís Peixoto publicados até à data: *A Criança em Ruínas* (2001), *A Casa, a Escuridão* (2002) e *Gaveta de papéis* (2008), têm sido pouco estudados. Esta situação pode ser explicada em parte pela diversidade de correntes e de movimentos poéticos no panorama português, mas sobretudo pelo teor experimental da obra de José Luís Peixoto e pela diversidade de temas e de formas que o poeta procura introduzir nos seus livros de poesia.

Assim, o leitor de *A criança em ruínas* poderá deleitar-se com uma poesia cuja sensibilidade extrema é marcada por temas como a filiação, a passagem do tempo e, conseqüentemente, o lugar da memória e a presença da morte. Neste livro, a presença de um Eu iminente autobiográfico é constante, assim como a reflexão sobre a escrita poética. Não por acaso, o poeta enceta a sua obra com “Arte poética”, poema no qual se estabelecem os fundamentos da obra lírica do autor e onde se pretende determinar uma espécie de pacto de leitura com o leitor do qual falaremos mais adiante.

A casa, a Escuridão é um objeto literário à parte, dado que ele resulta de um trabalho experimental de Peixoto. Em Outubro de 2002, o autor lançou ao mesmo tempo dois livros com títulos muito semelhantes, o já citado livro de poemas *A casa, a Escuridão* e um romance cujo nome é, no mínimo, intrigante: *Uma casa na escuridão*. Não tendo revelado qual dos dois foi escrito primeiro ou qual será a obra dominante, se é que é possível determinar tal predominância sem entrar numa confrontação de géneros, a comparação das duas obras é extremamente interessante e enriquecedora para a compreensão da obra do autor, tendo sido objeto da nossa dissertação de mestrado⁶⁰⁶. Nesta obra, dividida em sete capítulos com os mesmos nomes dos sete capítulos do romance, o poeta trata de temas ligados ao amor, nomeadamente a dor da separação, a impossibilidade de viver o amor ou a solidão, e temas ligados à violência humana e ao universo da escrita.

⁶⁰⁵ Universidade Blaise Pascal, Faculdade de Letras, Línguas e Ciências Humanas, Departamento de estudos portugueses e brasileiros, Clermont-Ferrand, França. Email: vcarego@gmail.com

⁶⁰⁶ Dissertação de mestrado intitulada “Lectures croisées de *Uma casa na escuridão* et *A casa, a Escuridão* de José Luís Peixoto: thèmes et genres”, defendida em Setembro de 2009, na Universidade de Poitiers, em França.

O terceiro livro, *Gaveta de papéis*, é o mais experimental e difícil de classificar do autor. Tal como o nome indica, os poemas reunidos neste livro resultam de uma seleção de textos escritos pelo poeta, essencialmente entre 2003 e 2007, organizados por capítulos cujos títulos lembram realmente os papéis avulsos que podemos encontrar numa gaveta: Fotografias de cidades, Documentos, Chaves, Recortes de jornal, Postais, Bilhetes usados, Lista de tarefas e Desenhos feitos pelos meus filhos. A originalidade desta obra de poesia é a mistura de textos e imagens que primam pela diversidade, seguindo, contudo, uma linha autobiográfica e de *mise en abîme* do Eu do sujeito poético, que contrasta com imagens de chaves e a presença no capítulo final de dois desenhos realizados pelos filhos do poeta.

Iniciemos, então, este breve olhar sobre a obra poética de José Luís Peixoto detendo-nos no poema escolhido como *incipit* do livro *A criança em ruínas*: “Arte poética”, cujo segundo verso serve de título a este artigo. Tal como o título do poema o indica, o poeta introduz a sua obra através de um longo poema de mais de duas páginas nas quais se desenvolve uma espécie de teoria de leitura dos poemas de José Luís Peixoto válida também em muitos pontos para a sua obra romanesca. O verso “a letra p não é a primeira letra da palavra poema” (CR, p.7) é o verso que estabelece um desafio ao leitor, e com ele o pacto de leitura da sua obra, incitando-o a fazer abstração dos seus conhecimentos sobre teoria literária, para embarcar na aventura poética que o autor propõe.

Ao afirmar que “a letra p não é a primeira letra da palavra poema” (CR, p.7) o poeta pretende assegurar a sua liberdade poética e eliminar à partida todas as convenções de leitura ligadas à poesia e à língua. A força deste verso não está tanto na questão ortográfica de saber se o poema começa ou não com a letra p, até porque em nenhum dos textos haverá alterações às regras da ortografia da Língua Portuguesa, com a exceção da ausência quase total de maiúsculas (dado também válido para a obra em prosa do autor onde, por exemplo, os nomes das personagens são muitas vezes escritos em minúsculas), mas na capacidade de ultrapassar a literariedade do texto, de abstrair-se das questões formais de género ou outros constrangimentos teóricos e de incitar o leitor a deixar-se levar nas asas da poesia.

Assim sendo, nos três livros estudados, observamos que não há nenhum tipo de unidade em termos formais, à imagem do primeiro poema, construído sem recurso à divisão estrófica e em verso livre, todos os poemas do autor são construídos de forma livre e díspar, ou seja, a poemas de três páginas como “Arte poética” (CR, p. 7-9) e “a primavera chegou antes do tempo a esta sala.” (CR, p. 44-46) podemos contrapor poemas de apenas dois versos, como é o caso de “As mães dos meus filhos nunca se encontram” (GP, p. 61) ou num caso mais extremo um poema de um só verso, ou melhor de uma só palavra, como “ninguém.” (CR, p. 34) que fecha o capítulo um do livro *A criança em ruínas*.

Esta liberdade estrófica de Peixoto afasta-o de formas mais clássicas como o soneto ou outras privilegiadas pela tradição poética portuguesa tal como a redondilha menor ou a quadra, colocando-o na mesma linha de Álvaro de Campos, poeta do êxtase e do verso torrencial, livre de constrangimentos e veículo de expressão do sentimento e do pensamento. Álvaro de Campos é de todos os heterónimos de Pessoa, aquele que melhor retrata a sofreguidão humana na procura de concretização pessoal e a consequente desilusão com a vida e com a espécie humana, da mesma forma, Peixoto toma consciência dessa ambição e da impossibilidade de concretização de si no mundo: “e Álvaro de Campos diz-me não sou nada, Álvaro / de Campos diz-me nunca serei nada, diz-me não posso / querer ser nada” (CR, p.44). Está dado o mote, neste poema, para aquilo que será o modo de escrever, de pensar e de sentir a poesia de Peixoto, ou seja, à semelhança de Álvaro de Campos, uma poesia livre exprimindo de forma exuberante e profundamente lírica as oscilações do espírito humano ora com jatos de otimismo e de humor ora exprimindo uma profunda desilusão, capaz de provocar uma dor de cariz existencial no sujeito poético.

O poema será assim, em toda a obra de José Luís Peixoto, um texto “esculpido de sentidos e essa é a sua forma” (CR, p.7). O trabalho do sentido em detrimento da forma acaba por ter consequências em termos da leitura da poesia do autor que é, muitas vezes, revestida de um caráter prosaico, aliás muito comum na poesia portuguesa contemporânea. Nesta perspectiva, o poeta aproxima-se em parte da estética de José Saramago que também compara a construção da sua obra ao trabalho manual de esculpir na pedra⁶⁰⁷ uma forma que se tornará depois uma estátua ou, no caso do poeta, um corpo vivo: “o poema não tem estrofes, tem corpo, o poema não tem versos, / tem sangue” (CR, p.8). Esta humanização do poema e, conseqüentemente, da poesia pode ser vista também no “maior apego metaforizante, uma irradiação de índole simbólica que culmina na consciência de que a escrita se assemelha misteriosamente ao desenvolvimento de um corpo” (GUIMARÃES, 1989, p.55).

Além desta liberdade, o poeta utiliza uma pontuação desconcertante. Inúmeros poemas poderiam servir de exemplo para aquilo que em Peixoto é uma forma de mostrar os limites da linguagem na expressão de sentimentos e de pensamentos. Assim, o leitor pode encontrar poemas, ainda que raros, nos quais a pontuação segue as regras básicas da língua portuguesa, mas sobretudo, poemas em que essas regras são propositadamente destabilizadas e mesmo eliminadas pelo poeta. É o caso no poema que inicia o segundo capítulo de *A criança em ruínas*, em que a pontuação altamente simbólica não visa qualquer objetivo prático de leitura e de organização do discurso, mas aponta uma espécie de hesitação, um quase gaguejar do sujeito poético, como se o poema fosse escrito numa espécie de choro convulsivo: “quando nasci. esperava que a vida. / me trouxesse. a terra. quando nasci. / esperava que a vida. me trouxesse. / as árvores. e os pássaros. e as crianças. / quando nasci. tinha o mundo. todo. / depois dos olhos. depois dos dedos. / e não percebi. não percebi. nada. / nunca imaginei. quando nasci. que a vida. / quando nasci. já era a escuridão. a escuridão. / em que estava. quando nasci.” (CR, p.37).

A pontuação assim utilizada, aliada ao processo do *enjambement*, como acontece no poema “Arte Poética” ou em “entre as manhãs que sofremos, entre as esperas de tudo o que não / nos quis” (CR, p.25) são processos que permitem fragmentar o verso e com ele o poema e a linguagem, numa procura de mostrar a fragmentação do próprio sujeito poético que aparece nas obras em questão “deitado sobre a [sua] ausência” (CR, p.40) questionando a sua própria existência: “eu sou alguém que é eu sem o saber” (CR, p.42). A questão da fragmentação, muito presente nos escritores e poetas contemporâneos é uma característica típica da estética do pós-modernismo e ela pode ser observada, no caso de Peixoto, não só na poesia, mas também na prosa, através nomeadamente de processos como a polifonia de vozes narrativas e conseqüente multiplicação de pontos de vista presentes nos romances *Nenhum Olhar* (2000) e *Cemitério de pianos* (2006).

Afirmando que “poema não se lê poema, lê-se pão ou flor” (CR, p.7) o poeta tenta também mostrar a importância da linguagem e das palavras na sua obra. De facto, tanto na sua prosa quanto na sua poesia, José Luís Peixoto efetua um trabalho sobre a linguagem e sobre os possíveis da escrita, mas sobretudo as limitações da linguagem para exprimir os sentimentos do homem. Afinal, “a palavra poema existe para não ser escrita” (CR, p.8), porque “a palavra poema é uma palavra” (CR, p.8) que nunca chegaremos a dominar ou a conhecer na sua totalidade “porque só podemos conhecer o que possuímos e não possuímos nada” (CR, p.8).

“Arte poética” anuncia as temáticas principais dos poemas do autor e até mesmo dos seus romances, a definição do que é a palavra poema torna-se numa espécie de declinação de temáticas fundamentais do autor como por exemplo: “poema não se lê poema [...] lê-se [...] mãe, que [...] me fizeste nascer de ti”, “lê-se [...] pai, que morreste em tudo”, “lê-se [...]

⁶⁰⁷ SARAMAGO José, *A estátua e a pedra*, Fundação José Saramago, 2013, 112 p.

memória”, “lê-se silêncio [...] silêncio do teu olhar” e finalmente “o poema é quando eu podia dormir até tarde nas férias [...] o poema sou eu” (CR, p.7-9, sublinhado nosso).

Esta veia metatextual percorre toda a obra do autor. Um leitor atento pode encontrar no poema “Arte poética” e na obra romanesca alusões à construção do texto e à força da linguagem como vetor estruturante do pensamento e da vida do homem. No livro *A casa, a escuridão* (e no romance *Uma casa na escuridão*) essa relação entre a escrita e o ser humano é ainda mais visível, dado que a escrita é representada no texto como o único veículo pelo qual o escritor pode exprimir e viver o amor, assim “a mulher mais bonita do mundo” (CE, p.16), personagem das duas obras citadas só existe dentro do escritor e só aparece pelas suas mãos nos momentos em que este escreve.

O livro *A casa, a Escuridão* é justamente uma espécie de tratado sobre o amor e a violência humanas, no qual a única salvação do homem reside na escrita, motor de aprendizagem e de partilha, como é o caso dos poemas “este livro. Passa um dedo pela página” (CE, p.19), “Os livros” (CE, p.32) e “os versos são os degraus da escada que o príncipe” (CE, p.50). Nele, a presença do escritor como personagem principal do romance e tema do poema “O escritor” (CE, p.31) é um elo entre a barbárie vivida na casa ao pé da montanha e o resto do mundo. O nome do escritor e os seus textos são, inclusivamente, aquilo que une diversas civilizações, dado que os seus livros são lidos por pessoas do mundo inteiro, sendo também através dos seus textos que inúmeras crianças são iniciadas à leitura. Símbolo desta transmissão e da importância da reflexão sobre a escrita e sobre a sua obra, incluindo a questão da tradução, é a figura “A tradutora” (CE, p.55), figura a quem o escritor-personagem confia no final do romance a sua última obra escrita e que será a responsável pela transmissão dos textos do escritor e pela sua nova vida no mundo dos leitores.

O poema “A tradutora” é, aliás, o local onde a reflexão metalinguística do poeta atinge o seu auge, pois nele se concentram a figura do escritor, da tradutora e do leitor, elementos essenciais para a existência de um poema ou de qualquer outro texto: “tu lêes. antes de ti, ela muda as palavras. antes dela, / eu escrevo. eu passei por aqui, ela passou por aqui, / tu passas agora por aqui. // entendes isso? ela está onde tu estarás. eu estou onde / ela estará. eu corro pelas palavras, ela persegue-me. / tu corres atrás de nós para nos veres correr. // eu escrevo casa e continuo pelas palavras. ela segura / as letras da casa e escreve vida. tu lêes vida e entendes casa / e vida. eu não sei o que entendes. // eu corro. ela corre atrás de mim. tu corres atrás dela. / não existimos sozinhos. sorrimos quando paramos, / quando nos encontramos. aqui.” (CE, p.55)

Neste poema, são visíveis as três esferas da construção de um texto, o escritor que pensa as palavras e as grava através da escrita, a tradutora que interpreta e versa na sua própria língua aquilo que foi dito e pensado pelo escritor e o leitor que no final vai interpretar à sua maneira a tradução ou o texto original, se for o caso, e dar um outro significado ao que foi escrito pelos dois intervenientes precedentes. O leitor, instância última do texto é, neste caso, um elemento também fundamental, dado que ele pode fazer o texto existir independentemente da vontade do escritor e da sua intenção original. É essa liberdade que usaremos em seguida para analisar algumas outras temáticas fundamentais da obra poética de José Luís Peixoto.

Um dos temas mais presentes nos poemas do autor é a questão da filiação e a presença da família: pai, mãe, irmãs e filhos. O poema que abre o primeiro capítulo de *A criança em ruínas*, sem dúvida o poema mais conhecido e mais lido tanto pelo autor como pelo seu público, é disso exemplo: “na hora de pôr a mesa, éramos cinco: / o meu pai, a minha mãe, as minhas irmãs / e eu. depois, a minha irmã mais velha / casou-se. depois, a minha irmã mais nova / casou-se. depois, o meu pai morreu. hoje, / na hora de pôr a mesa, somos cinco, / menos a minha irmã mais velha que está / na casa dela, menos a minha irmã mais / nova que está na casa dela, menos o meu / pai, menos a minha mãe viúva. cada um / deles é um lugar

vazio nesta mesa onde / como sozinho. mas irão estar sempre aqui. / na hora de pôr a mesa, seremos sempre cinco. / enquanto um de nós estiver vivo, seremos / sempre cinco.” (CR, p. 13).

Neste poema, espécie de memória de um paraíso perdido da infância, podemos encontrar a presença da “mãe”, personagem central na obra do autor, quer pela sua importância enquanto ser que lhe deu a vida, quer pela imagem de proteção que o poeta guarda dela. Deste modo, os poemas dedicados à mãe, oito no total, podem dividir-se por intenções temáticas tais como a questão da mãe como fonte de vida e como ser responsável pela origem do sujeito poético, como é o caso nos poemas: “vejo na minha caligrafia as escadas do meu destino” (CR, p.30-32), “Setembro, fim de tarde” (CE, p.9), “A casa” (CE, p.10-11) e “Certidão de nascimento” (GP, p.24). Nestes poemas, a metáfora da fonte como local da origem e do surgimento da vida está sempre presente e a presença da mãe, personagem dos poemas, é muitas vezes sugerida pela via metonímica. São a sua voz, o seu olhar ou o seu colo que lembram o sujeito poético dessa figura central da sua vida: “e havia uma fonte, porque há sempre uma fonte distante / na voz da minha mãe” (CE, p.9).

Além da origem, a mãe é também uma fonte de proteção para o sujeito poético, o colo e as mãos são elementos que garantem a segurança do poeta como é o caso no poema “o silêncio solar das manhãs” (CR, p.17) em que o poeta se refugia na “segurança / calada dos [...] abraços distantes”, em “mãe queremos ainda passear” (CR, p.24) ou em “Sozinho, chego a uma cidade saqueada” (GP, p.59). Os poemas dedicados à mãe são quase hinos ao amor entre filho e mãe, a prová-lo está o poema “Palavras para a minha mãe” (CE, p.12), no qual são ditas as palavras caladas ao longo do tempo pelo sujeito poético “mãe, amo-te” (CE, p.12).

Associadas à imagem da mãe e da memória da família no passado surgem as irmãs do sujeito poético, parceiras de brincadeiras e elementos importantes desse lugar feliz da infância que o poeta tenta recuperar em poemas como “ainda que tu estejas aí e tu estejas aí” (CR, p.14). Este tipo de presença dos membros da família é uma metáfora do tempo que passa e que afasta os indivíduos uns dos outros na idade adulta. A poesia serve, neste caso, ao sujeito poético como meio de expressão da memória e do tempo, através de um sentimento nostálgico de saudade ou como questiona Valéry HUGOTTE: “Écrire, ne serait-ce pourtant pas imposer un ordre, jalonner la mémoire et baliser un territoire?” (2002, p.47).

Retraçar os momentos felizes da infância passados na companhia dos membros da família mencionados é uma forma de reconstrução da memória, fundamentada em imagens felizes e, ao mesmo tempo, um meio de determinação do sujeito poético que pode, desta forma, “desenhar” um mapa da sua vida e da sua personalidade, elemento fundamental no questionamento pessoal e na busca da compreensão de si mesmo no mundo.

Apesar da manifesta importância do universo feminino na memória do autor, a questão da filiação está também, e podemos mesmo dizer sobretudo, intimamente ligada à figura do pai, pois é através da sua memória que é traçada toda a reflexão sobre o tempo, a eternidade, a transmissão familiar e é a partir desta figura masculina que o Eu se constrói. A figura paterna é representada na poesia de Peixoto pela memória e pela saudade deixadas no sujeito poético e na família, assim, o pai iminentemente presente apesar da sua ausência é metaforicamente designado como sendo apenas o “[s]eu absoluto vazio” (CR, p.18), “uma memória desfocada” (CR, p.22), ou em alusões mais diretas à morte e ao cemitério como estando debaixo de “uma pedra que / [o] cobre” (CR, p.16) ou como sendo uma “forma de homem pessoa / [...] lançado na terra” (CR, p.23).

A importância do pai na obra poética de José Luís Peixoto prende-se também com a transmissão de ensinamentos pai-filho, dado que após a morte do progenitor, o sujeito poético assume o lugar de “homem da casa” (CR, p.30). Esta substituição do pai pelo filho, sem preparação e de forma dolorosa é invocada de forma mais precisa e altamente poética no

primeiro capítulo do livro *A criança em ruínas* e no livro *Morreste-me* (2000). Um dado curioso relativo à poesia de Peixoto é a passagem entre o filho que se exprime dolorosamente em poesia sobre a morte do pai ao homem adulto que acaba por tornar-se ele próprio pai de uma criança: “este foi o ano em que nasceste” (CR, p.19) e “adormeceu o nosso filho nos teus braços” (CR, p.68).

Face à importância das figuras paternas na obra do autor, não podemos deixar de refletir sobre a questão do posicionamento do Eu no universo e, em consequência, da autobiografia e da escrita de si na obra poética de José Luís Peixoto que, tal como outros poetas contemporâneos, dá um lugar de destaque ao Eu chegando mesmo a afirmar: “o poema sou eu” (CR, p.9). Assim, o Eu adquire um lugar primordial na reflexão sobre as temáticas já evocadas do tempo e do espaço na memória, nomeadamente na construção de um paraíso perdido da infância passada nos “domingos a brincar no chão da cozinha” (CR, p.52), infância essa que acaba por ser elevada à categoria de mito pessoal. A infância torna-se, assim, naquele lugar do passado onde os objetos, os odores, os sabores eram puros e cuja memória se cristaliza no subconsciente do poeta ao ponto de influenciar de forma constante a sua obra no presente. Relembrar o passado e a infância é uma forma de invenção de si, um momento de desconstrução do presente através da imagem viva do passado: “estou na casa onde as memórias se sentam nas cadeiras / para jantar em pratos invisíveis” (CR, p.31).

A presença do Eu na poesia é também importante na medida em que ela permite a construção da identidade do sujeito poético como um todo e a procura de um sentido para a vida ou para as questões que preocupam o poeta. No entender de P. LEJEUNE (2004, p.15), a necessidade que encontram os autores em questionar a sua autobiografia decorre justamente da necessidade de se compreenderem, sobretudo através da análise e seleção das próprias memórias, escolha essa totalmente subjetiva e realizada não sem uma certa dor.

Deixar-se atravessar pela poesia e pela reflexão poética constitui uma forma de sair de si e de procurar no testemunho íntimo uma forma de construção, de busca dessa linha diretriz de que fala LEJEUNE, que de outra forma não seria possível, como podemos analisar no poema “entre mim e o meu silêncio há gritos de cores” (CR, p.41), no qual o poeta procura definir-se ao longo do poema inicialmente recorrendo à realidade imediata: “eu sou a cama onde me deito [...] / eu sou o sorriso estridente dos pássaros no céu todo” (CR, p.41), para em seguida abarcar a realidade histórica do país e nela se definir “eu sou o mar, o oceano velho [...] / [...] e os homens que conhecem / o mundo. eu sou o que não devia ser [...] e mais à frente no mesmo poema “sou um viajante / com destino traçado”. Assim sendo, o sujeito poético procura na sua memória e na memória coletiva os momentos que definem a sua personalidade enquanto ser humano e poeta na atualidade, utilizando para essa definição de si o veículo da escrita. O processo de escrita torna-se assim um meio para o poeta de se encontrar na linguagem e pela linguagem, permitindo uma definição altamente subjetiva na qual o poeta comunga com a natureza “eu sou um homem vivo a sentir cada pedra, / eu sou um homem vivo a sentir cada montanha, / eu sou um homem vivo a sentir cada grão de areia. / desordenadamente, eu sou alguém que é eu sem o saber” (CR, p.41-42).

Se procurarmos na obra poética de Peixoto as pequenas memórias que o definem enquanto sujeito poético, vamos encontrar, além das figuras familiares já evocadas, as “torradas feitas no lume da cozinha do quintal” (CR, p.7), a lembrança de poder “dormir até tarde nas férias” (CR, p.7), a imagem de “um menino que corre num pomar para / abraçar o pai” (CR, p.8), que aprende a nadar “no tanque fresco / da horta” (CR, p.14), na “paz do [...] quintal” (CR, p.17), a evocação de momentos felizes como “os domingos / com gasosa e uma galinha depenada” (CR, p.17), a memória dos animais da infância como “a cadela sem raça” (CR, p.17) ou as viaturas da família “a camioneta azul” (CR, p.24) e “a carrinha branca” (CR, p.24).

Estes exemplos selecionados mostram o cariz autobiográfico da obra de Peixoto, as “torradas feitas no lume da cozinha do quintal”, assim como a “gasosa” bebida ao domingo funcionam na poesia do autor como a *madeleine* de Proust, ou seja, elementos que pelo odor, sabor ou simplesmente pela imagem mental que criam desencadeiam a memória desse paraíso perdido da infância e permitem a valorização do indivíduo na sua totalidade, tanto nos aspetos mais complexos do Eu quanto nos detalhes mais banais como o gosto pelas mencionadas torradas.

Na perspectiva de LEJEUNE (2004, p.43), escrever sobre si é, também, uma espécie de catarse para o poeta. Na escrita de si conjugam-se diversos elementos que permitem ao sujeito encontrar o equilíbrio na definição do Eu, através do estudo da personalidade e da busca de si em diferentes planos, por um lado de forma afetiva através da recuperação de lembranças da infância, por outro lado de forma intelectual e sociológica através da definição do ser humano e do indivíduo, neste caso o poeta que se procura nos mínimos detalhes da sua personalidade.

Portanto, para Peixoto, poder trabalhar nas suas obras a questão da filiação e da morte do pai é uma forma de vencer a morte e de eternizar a memória desse ente querido através do poder da palavra, atingindo um ténue ponto de equilíbrio entre a perda do pai e a importância da sua memória para a sua construção pessoal. O poeta cria, deste modo, uma outra esfera dentro do tempo, ou seja, à transmissão pai-filho a que assistimos na sua obra, através, nomeadamente do nome, dos ensinamentos e dos laços de sangue, acresce a transmissão da palavra que viverá várias vidas nos olhos de quem as for ler no futuro. A escrita de si assume-se assim, tal como o defende P. VILAIN (2005, p.20) como uma forma de inscrição do sujeito poético no eterno.

Além desta vertente iminentemente autobiográfica, a poesia de Peixoto em particular e a sua obra em geral procuram explorar o Eu numa perspectiva universal, buscando com a análise individual tocar o que de mais profundo une todos os seres humanos, o medo da morte, da perda de outrem, o medo da solidão, a questão da passagem do tempo e da memória. Esta busca do universal no que há de individual no poeta, é apanágio da escrita de Si como escrita do Outro "Le vrai écrivain n'est pas celui qui raconte des histoires, mais celui qui se raconte dans l'histoire. La sienne et celle, plus vaste, du monde dans lequel il vit."⁶⁰⁸

A imagem do Outro, presença constante da obra poética de Peixoto pode ser analisada nas inúmeras interpelações e vocativos dirigidos a um Tu que tanto podem ser figuras reais tais como a mãe, as irmãs, o filho ou a mulher amada, como podem ser figuras já desaparecidas como o pai ou presenças espectrais nas quais se revê o sujeito poético, como por exemplo o espelho no qual o poeta se perde. O espelho ocupa no poema mencionado o lugar desse Tu que serve de contraponto ao Eu e que reflete não o que o sujeito poético deseja ver, mas “a desgraça, a miséria e o desespero”, ou seja, uma imagem desoladora tal como se o espelho restituisse apenas o negativo da imagem do poeta “o que ninguém quer, a verdade mais triste e cansada por dentro” (CR, p.39).

Ao paraíso perdido da infância acresce, assim, a possibilidade de observar o Eu no que de mais negativo ele pode ter e dessa forma, o sujeito poético escreve-se na sua totalidade, no que de mais pessoal e individual o caracteriza e, em consequência, no que mais universal ele pode transmitir (GASPARINI, 2008, p.37).

A poesia nesta dimensão mais pessoal, veículo de expressão dos temas já aqui mencionados: o amor, as relações familiares, a memória, a dor da perda, a morte, a dúvida existencial, entre outras, assume-se, numa perspectiva mais abrangente, como poesia do Nós e atinge assim a sua universalidade.

Temas universais como o amor, nomeadamente na vertente mais dolorosa da separação, as viagens, a barbárie humana, a solidão e o sofrimento são, também, privilegiados

⁶⁰⁸ Entrevista de ROTH, Philip à revista *Télérama*, apud DELAUME, Chloé. *La règle du Je. Autofiction : un essai*. Paris: PUF, coll. «Travaux pratiques», 2010, p.31.

na poesia de Peixoto, sobretudo nos livros *A casa, a Escuridão* e *Gaveta de papéis* que merecerão, com certeza, a nossa atenção em trabalhos futuros. A estes temas poderíamos associar ainda dois outros temas fulcrais da obra poética e romanesca de Peixoto que são o silêncio em toda a sua dimensão poética e humana e a sua linguagem, concretizada pelo olhar.

Ainda que a obra em prosa de José Luís Peixoto seja, neste momento, mais conhecida pelo seu público leitor, graças à tradução em inúmeras línguas, e mais vasta em termos temáticos, a análise da sua poesia permite-nos observar num corpus reduzido os temas principais da obra do autor e analisar o trabalho experimental realizado nos primeiros anos de escrita, trabalho esse que serve de laboratório de temas, de imagens e de busca metalinguística para aquilo que é hoje a obra do escritor. Se aos poemas sobre o pai, a mãe e a família podemos imediatamente contrapor as obras *Morreste-me* ou *Cemitério de pianos*, outros como os que retraçam fotografias de cidades permitem-nos apreender o germe da literatura de viagens cujo universo o autor penetrou ao escrever o seu último romance *Dentro do segredo Uma viagem na Coreia do Norte* (2012) e ao participar frequentemente na redação dos textos da revista *Viagens*.

A ideia da poesia como terreno de experimentação não é de todo estranha à literatura portuguesa que conheceu ao longo da segunda metade do século XX diversas correntes experimentais. No entanto, a mistura da poesia com imagens do quotidiano do autor tais como as fotografias de chaves e/ou os desenhos dos filhos abrem o campo poético a uma estética da imagem, nomeadamente, do detalhe ao mesmo tempo universal e individual, como o podem ser os desenhos dos filhos, que desafia as fronteiras entre vida privada e vida literária.

O facto de não ter havido, depois de 2008, nenhuma outra publicação de livros de poesia por parte do autor leva-nos a questionar a importância futura deste género para o escritor. No entanto, o carácter lírico da sua obra em prosa e a deslocação do laboratório experimental para os domínios da literatura infantil e da literatura de viagens induz-nos a pensar que estamos perante uma nova fase na evolução literária de Peixoto e que, seguramente, toda a sua dimensão poética será enriquecida de temas e formas ao longo das experiências futuras.

Referências Bibliográficas

GASPARINI, Philippe. *Autofiction, une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989.

HUGOTTE, Valéry. "Là où il ne faut pas" : Les geste minime obstiné D'Antoine Emaz. In: Destremau, L. ; Laugier, E. (Org.) *Singularités du sujet. Huit études sur la poésie contemporaine*. Paris : Prétéxte éditeur, 2002, p.40-45.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 2004.

PEIXOTO, José Luís. *A casa, a Escuridão*. Lisboa: Temas e Debates, 2002.

PEIXOTO, José Luís. *A criança em ruínas*. Vila Nova de Famalicão : Quasi, 2007.

PEIXOTO, José Luís. *Gaveta de papéis*. Vila Nova de Famalicão : Quasi, 2008.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005.

A MÁQUINA DO MUNDO (RE)QUEBRADA: POESIA E LINGUAGEM EM *POR MARES NUNCA DANTES* DE GERALDO CARNEIRO

Leonardo Vicente VIVALDO – UNESP⁶⁰⁹

Resumo: *Por mares nunca dantes*, de Geraldo Carneiro, é um poema épico-burlesco onde, embora o protagonista mais visível seja o poeta Luís Vaz de Camões (que, devido a um “estranho estratagema astral”, cai no Rio de Janeiro moderno), toda a viagem poética pela própria linguagem se sobressai. A leitura proposta aqui consiste em apurar as ferramentas expressivas que possibilitam uma interpretação (por semelhança ou diferença) de *por mares nunca dantes* como um poema que mesmo tentando escapar das convenções épicas, acaba sendo “os vestígios de um amor contra o qual se luta, mas que não pode suprimir-se” (JESI, 1976, p. 207).

Palavras-chave: Lírica. Épica. Poesia Contemporânea. Geraldo Carneiro.

“Minha pátria é minha língua”
(Fernando Pessoa)

1.

Geraldo Eduardo Carneiro nasceu “como muitos dos melhores cariocas, em Minas” (ASCHER, 2010, p.32) no ano de 1952, na cidade de Belo Horizonte. Contudo, como a frase anterior já faz supor, o encontro com o Rio (mar?) não tardou: em 1956 chegou “desembarcado sem gibão nem bacamarte/ na mui leal cidade de São Sebastião/ do Rio de Janeiro” (CARNEIRO, *por mares nunca dantes*, 2010, p.184) onde, marejado pelo surgimento da Bossa Nova, e pela efervescência socioeconômica da construção de Brasília, viu sua casa ser frequentada tanto por um poeta e escritor como Paulo Mendes Campos; quanto por um músico e sambista como Jacob do Bandolim – dois exemplos dentre, realmente, muitos outros, de “duas culturas”: uma dita “erudita”; e outra dita “popular”. De toda forma, foi neste ambiente “heterogêneo” (e que será refletido em suas obras) que Geraldo Carneiro viu nascer o gosto pela produção artística – e na qual, por conseguinte, o levaria a atuar nas mais diversas áreas. Contudo, apesar do interesse pela música popular (onde teve parcerias com Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Francis Hime, Wagner Tiso, etc.), pelo cinema e pela televisão (com roteiros e produções), passando pela tradução (sobretudo de peças e poemas de William Shakespeare), parece que foi especialmente, ou, melhor dizendo, necessariamente, na poesia que Geraldo Carneiro encontrou o verdadeiro “samba-enredo” para sua vida – e por onde sempre soube fazer desfilar junto o bom humor e a ironia, mas nunca deixando de lado a reflexão: da própria poesia; como “corpo em si”, estrutura; e da “alma” da poesia, como “voz(es)”, tradição, ruptura.

Assim sendo, um exemplo representativo para tais atributos da poesia de “Geraldinho” – como é mais conhecido nos meios literários – é o poema épico-burlesco *por mares nunca dantes* (2000) e cujo protagonista (mais visível) é o poeta Luís Vaz de Camões – que durante a travessia pelo Cabo das Tormentas (viagem que nunca aconteceu: apenas num erro

⁶⁰⁹ Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. Araraquara, Brasil. E-mail: leovivaldo@yahoo.com.br

biográfico do filósofo francês Voltaire⁶¹⁰) cairia, devido um “estranho estratagemas astral” (CARNEIRO, 2000, p.15), no Rio de Janeiro de hoje: com seus “office-tubinamboys”, executivos, prostitutas, travestis e pais de santos.

A viagem imaginária de Camões serve mesmo é de pretexto para a viagem poética de Geraldo Carneiro e na qual se misturam as falas do português de diversas épocas além das inúmeras referências a outras obras/momentos literárias ou mesmo a outros autores (por exemplo, o título do capítulo 2. “*sturm und drang*” – ou “tempestade e ímpeto”, movimento literário do romantismo alemão; e do capítulo 4. “admirável mundo novo” – título de um livro do escritor inglês Aldous Huxley).

Portanto, por trás das peripécias de Luís Vaz, pela terra das “vergonhas saradinhas” (CARNEIRO, 2000, p.15), conforme expressão resgatada do próprio Pero Vaz de Caminha, o grande protagonista de *por mares nunca dantes* acaba sendo, também, a própria linguagem: que parece (co)atuar com Luís Vaz fazendo desvelar algo que sempre se faz presente na poesia de Carneiro: a figuração da poesia como reflexo da permuta língua/mar, resultado de um caos de assonâncias e ressonâncias – tanto imagéticas, quanto sonoras e temáticas (sobre tudo intertextuais) – e que vem sintetizada no poema “a voz do mar” (presente no livro *balada do impostor*, de 2006):

na nave língua em que me navego
 só me navego eu nave sendo língua
 ou me navego em língua, nave e ave.
 eu sol me esplendo sendo sonhador
 eu esplendor espelho especiaria
 eu navegante, o anti-navegador
 de Moçambiques, Goas, Calecutes,
 eu que dobrei o Cabo da Esperança
 desinventei o Cabo das Tormentas,
 eu desde sempre agora nunca mais
 cultivo a miração das minhas ilhas.
 eu que inventei o vento e a Taprobana,
 a ilha que só existe na ilusão,
 a que não há, talvez Ceilão, sei lá,
 só sei que fui e nunca mais voltei
 me derramei e me mudei em mar;
 só sei que me morri de tanto amar
 na aventura das velas caravelas
 em todas as saudades de aquém-mar

(CARNEIRO, 2010, p.45)

Entretanto, ainda que partindo da hipótese da linguagem como principal arma (com ou sem varão) para o construto da poesia de Geraldo Carneiro, ou seja, sua essência caracteristicamente lírica – além das referências intertextuais, resultado de “todas as saudades de aquém-mar” –, ainda persiste algumas ferramentas expressivas que possibilitam a

⁶¹⁰ O erro de Voltaire, presente em seu *Essai sur le Poème Épique* (Ensaio sobre a Poesia Épica), é reforçado por Wilhelm Storck em *Vida e Obras de Luís de Camões* e assim transcrito no posfácio de *por mares nunca dantes*: “Camões, de antiga estirpe portuguesa, nasceu em Hespanha, nos últimos anos do famoso governo de Fernando e Isabel (...); acompanhou Velasco da Gama na sua viagem perigosa” (CARNEIRO, 2000, p. 63). Tal erro de Voltaire perdurou durante algum tempo e chegou mesmo influenciar a leitura de *Os Lusíadas* no restante da Europa e, sobretudo, na França – como demonstra o trabalho do professor Sérgio Paulo Guimarães de Souza, da Universidade do Minho, de Portugal: “Desfontaines comete o mesmo erro de Voltaire ao acreditar que Camões participara na expedição de Vasco da Gama, a qual, na realidade, se realizara, pelo menos, vinte e cinco anos antes do nascimento do grande poeta” (SOUZA, Sérgio Paulo Guimarães de. **Sobre a recepção de Os Lusíadas em França até ao século XVIII**. Disponível em [http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/\(1998\)05-Sobre.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/(1998)05-Sobre.pdf)).

comparação (por semelhança ou diferença) de *por mares nunca dantes* com um poema que, conscientemente ou não, mesmo tentando escapar das convenções épicas, acaba por usar algumas ferramentas semelhantes a desse gênero, pois

no vínculo que une o parodista ao objeto parodiado, é lícito reconhecer a sobrevivência de uma antiga comoção. Os vestígios de um amor contra o qual se luta, mas que não pode suprimir-se: a sobrevivência das figuras de um mito contra as quais se defende, mas que não se pode excluir da própria psique (JESI, p.207).

Assim sendo, afora a nítida caracterização paródica do gênero épico, *por mares nunca dantes* não deixa de prestar uma homenagem ao próprio gênero que parodia.

Dessa maneira, como ponto de partida para possíveis aproximações, ou afastamentos, e tentando possibilitar tal leitura, a construção de imagens através do texto (*fanopeia*), além das possibilidades de recursos cinematográficos (cortes, planos, etc.)⁶¹¹, pode denunciar alguns resquícios de ferramentas semelhantes as usadas em alguns textos clássicos (tanto em epopeias propriamente ditas, quanto em um poema de viés mais teológico como é o caso da *Commedia*, de Dante Alighieri).

Assim sendo, conseqüentemente, *por mares nunca dantes* não é apenas a continuação da tradição da ruptura⁶¹² – típica da modernidade –, mas também “a sobrevivência de uma antiga comoção” (onde ambas parecem conviverem de forma, relativamente harmônicas).

2.

Se considerarmos a disposição visual de *por mares nunca dantes*, ou seja, a construção de imagens através do texto (a *fanopeia*, segundo o poeta e crítico Ezra Pound⁶¹³), notamos que ela se distingue muito de alguns padrões dos textos clássicos, pois não segue nenhum modelo rígido de estruturação – tanto na métrica dos versos (apesar do uso frequente dos decassílabos), quanto na distribuição das estrofes.

Contudo, apesar desse fator ocasionar certo distanciamento com os textos clássicos, ele acaba possibilitando uma maior velocidade no espaço/tempo da narração do poema – que é, nesse caso, muito menor em extensão que uma epopeia como *Os Lusíadas*, por exemplo, e mais “conivente” com as características, em sentido amplo, da modernidade.

Dessa forma, a topografia dos versos acaba sendo muito significativa em *por mares nunca dantes*, pois, em alguns momentos, eles parecem tentar substituir uma possível descrição da “coisa” pela “coisa em si” – como demonstra o trecho abaixo:

e eis que se depara com seu nome
grafado na portada de um volume
de esplêndida fatura e frontispício
onde o tipógrafo lavrara assim:

OS
LUSIADAS
de Luís de

⁶¹¹ THAMOS, Márcio. **A epopeia clássica como cinema antigo.**

⁶¹² MACIEL, Maria Esther. **Voo Transverso. Poesia, Modernidade e Fim do Século XX.** Rio de Janeiro, Sette letras, 1999.

⁶¹³ A *fanopeia* é a matéria visual do poema. É o conjunto de técnicas aplicadas para criar imagens que afetam a imaginação visual. A *fanopeia* configura o poema no espaço físico e imaginário, mas o faz transpor fronteiras (POUND, 2003).

Camões.
 COM PRIVILÉGIO
 REAL
 Impresso em Lisboa, com licença da
 Santa Inquisição & do Ordina-
 rio: em casa de Antonio
 Gonçalves Impressor
 1572

(CARNEIRO, 2000, p.32)

A visão com que se depara o personagem Camões não é somente descrita, como também representada, ou melhor, **apresentada**, dentro do poema. Camões, que acabara de encontrar um exemplar de *Os Lusíadas*, tem, junto com o leitor, a representação (gráfica) da visão com a qual ele está se defrontando: a capa de uma das primeiras versões de *Os Lusíadas*⁶¹⁴. Tal recurso não apenas enriquece o poema de Carneiro como dinamiza a narrativa, pois, de certa maneira, acaba dispensando a descrição mais detalhada da cena/ação – e que é mais comum, de um modo geral, nos textos clássicos.

Todavia, essa solução apresentada não é algo novo na poética de Geraldo Carneiro, pois faz lembrar a referência a *Divina Commedia*, de Dante Alighieri, feita no poema “o grafito do inferno”:

o grafito do inferno
 (copyright by Dante Alighieri)

LASCIATE
 OGNI SPERANZA
 VOI CHE
 ENTRATE

(CARNEIRO, 2010, p. 234)

e que é uma menção, literal, da famosa “passagem”

PER ME SI VA NELLA CITTÁ DOLENTE
 PER MI SI VA NELL'ETTERNO DOLORE,
 PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.
 GIUSTIZIA MOSSE I MIO ALTO FATTORE:
 FECEMI LA DIVINA POTESTATE,
 LA SOMA SAPIENZA E' L PRIMO AMORE.
 DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
 SE NON ETTERNE, E IO ETTERNA DURO.
 LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH'ENTRATE⁶¹⁵.

(ALIGHIERI, 1953, p. 19)

Apesar de ser impossível afirmar que as disposições dos versos no poema dantesco tenham sido apresentadas dessa maneira por desejo consciente do poeta e com o intuito de significação, supondo, por exemplo, de uma independência do objeto em si (uma inscrição

⁶¹⁴ Disponível em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Os_Lus%C3%ADadas.jpg

⁶¹⁵ por mim se vai das dores à morada,/por mim se vai ao padecer eterno,/por mim se vai à gente condenada./moveu justiça o autor meu sempiterno/formado fui por divinal possança, /sabedoria suma e amor superno./no existir, ser nenhum a mim avança, /não sendo eterno, e eu eternal perduro:/deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!

(lápide/placa) do portão do Inferno, pois tudo pode não passar de mera atualização realizada nas posteriores edições da *Commedia*), é impossível não observar que, por bem ou por mal, foi este o arranjo que perdurou, até nossos dias, nos citados versos de Dante e que, de alguma forma, Carneiro parece (re)atualizar, à sua maneira, em *por mares nunca dantes*.

Sendo assim, Carneiro parece brincar com a ideia de que a famosa inscrição outorgada no portão do inferno não seja apenas parte da *Commedia*, da sua substância verbal, prescrita, portanto, no poema, como também é, em certa medida, uma “resistência” concreta do mundo físico, pois tal registro marcaria a descrição, por parte do poeta Dante (e não do personagem Dante), de um dado material circunscrito, preexiste, independente do poema: não é, em outras palavras, uma categoria da qual está “presa” a fala das personagens que, não por convenção, mas por estrutura, se faz em *terza-rima* e que poderia se perder no oceano (infinito) de possibilidades da língua – a história poderia ser contada de outra forma, mas manteria em si a mesma identidade. Na “placa infernal”, por outro lado, alterá-la significaria alterar algo eterno, imutável, que, diferente das figuras humanas, ainda que fictícias, por possuírem as aspirações humanas são, de alguma maneira, passíveis de mudanças, de reinterpretações. Querendo ou não as palavras não são “materiais”, ou não tão materiais, como seriam as da “placa infernal”.

A concreção de tais imagens que Geraldo Carneiro faz uso em *por mares nunca dantes*, portanto, reatualiza uma possibilidade (ocasionada por mero acaso ou não) de um texto canônico, a *Commedia*, possibilitando uma maior “mobilidade” (no sentido de rapidez) para a construção do estrato imagético do texto.

3.

Por outro lado, num outro momento da construção de imagens através do texto (ainda a fanopeia), Carneiro parece não apenas aliar a técnica descrita anteriormente, buscando de alguma forma, o objeto em si, mas também fazendo uso de certas escolhas que fogem do caráter meramente descritivo ou informativo – o que, por sua vez, acaba agregando maior riqueza à narração, pois, agora, ao contrário do modelo anterior, são os detalhes que alicerçam a construção das imagens. Um exemplo de tal procedimento pode ser visto no capítulo 5: “o elogio das índias ocidentais”:

e Luís Vaz estupefato proclama:
 oh maravilha ilha brasílica!
 E se supõe no Paraíso Terreal
 entre deusas d’áfricas fêmeas seráficas
 perséphones ávidas de riquezas
 âmbar-gris (\$7) marfim (R\$18) ébano (\$6)
 odaliscas de alma almiscarada
 (\$25 a hora)

(CARNEIRO, 2000, p.18)

A primeira estrofe, ou primeira cena, aparentemente mais fechada, possivelmente em *close* no rosto, ou na boca, de Luís Vaz, antecipa, ou mesmo (re)afirma, o êxtase exposto pelos dois versos subsequentes (“oh maravilha ilha brasílica!/E se supõe no Paraíso Terreal”) que parece fazer uma passagem para um plano mais geral, aberto, em sintonia com as várias mulheres que passam, rapidamente, aos olhos de Luís Vaz: “entre deusas d’áfricas fêmeas seráficas” – a aliteração do “s” e a assonância em “a” e “e”, mais a ausência da pontuação, colaboram para essa sensação: de velocidade, de multiplicidade. Contudo, os três últimos versos tornam a “fechar” o *close*, focando-se agora na pele das mulheres que ali desfilam e deixando claro o que são: prostitutas, tendo relacionadas o seu corpo, ou a cor da sua pele, aos

A poesia épica, ou mesmo o texto clássico, canônico, é aqui mero pretexto para as elucubrações através da “nave língua” que pode içar velas e (re)tornar as mais improváveis praias utilizando, ou não, artifícios modernos.

Em verdade, *por mares nunca dantes* parece mesmo é reafirmar a máxima de Leopardi, via Bosi: “Tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia”.

Referências Bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro, edição bilíngue, volume 1º, Editora Tietê Limitada, SP, 1953, p. 19, *Canto III*.

ASCHER, Nelson. “Defesa e ilustração da modernidade”. In CARNEIRO, Geraldo. *Folias Metafísicas*. RJ: Relume Dumará, 1995.

BOSI, Antonio. *O ser o e tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARNEIRO, Geraldo. *Poemas reunidos*. RJ: Nova Fronteira: Fundação da Biblioteca Nacional, 2010.

_____. *por mares nunca dantes*. RJ: Objetiva, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O Sentido do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JESI, Furio. *Literatura y mito*. Ed. Barral, Barcelona, 1972.

MACIEL, Maria Esther. *Voo Transverso. Poesia, Modernidade e Fim do Século XX*. Rio de Janeiro, Sette letras, 1999.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. 10º ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2003.

SOUZA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Sobre a recepção de Os Lusíadas em França até ao século XVIII*. Disponível em [http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/\(1998\)05-Sobre.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/(1998)05-Sobre.pdf).

THAMOS, Márcio. *A epopeia como cinema clássico*. Comunicação: II Congresso Nacional de Imagens em Interação, UEM, Maringá, 2008.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Os_Lus%C3%ADadas.jpg (reprodução da capa d’*Os Lusíadas* de 1572)

A PAISAGEM DO QUE NÃO HÁ OU QUANDO A POESIA NAUFRAGA NA PROSA

Patrícia Chanely Silva RICARTE (UFSC)⁶¹⁶

Resumo: Proponho, neste trabalho, uma discussão sobre o modo como o problema da (in)definição em poesia é tratado em Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa, em Ruy Belo, um dos maiores expoentes da poesia produzida naquele país a partir da década de 1960, e em Luís Quintais, poeta contemporâneo que vem publicando desde 1995. Interessa-me compreender em que medida esses três autores se propõem a responder, sobretudo a partir da forma poética em prosa, a algumas questões em torno dos modos de dizer da literatura.

Palavras-chave: Poema em prosa. Modos de dizer. Bernardo Soares. Ruy Belo. Luís Quintais.

Na breve discussão que proponho nestas linhas, partirei de algumas questões aventadas por Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa, em seu *Livro do Desassossego*. São elas: 1) o problema da definição em literatura; 2) a escolha pela prosa em detrimento do verso em uma composição poética; e 3) a relação entre o estilo prosístico e a formação de imagens que se dá na poesia. Com base nesses tópicos, procuro viabilizar a leitura de alguns poemas em prosa de dois poetas portugueses, a saber: Ruy Belo, um dos maiores expoentes da poesia realizada em Portugal a partir da década de 1960, e Luís Quintais, poeta radicado em Coimbra que vem publicando desde 1995.

Em um dos fragmentos do *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares aponta para o problema da definição em literatura. Para ele, “[t]oda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real” e “[s]ão intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias. (PESSOA, 2011). A questão, então, está em: “Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual!” (PESSOA, 2011), que seria o grande imperativo da arte literária, a qual, de acordo com este autor pessoano, deve pautar-se sempre, em seu tipo de comunicação específico, pela subjetividade. Nesse sentido, ele faz, no mesmo fragmento, a defesa da fala infantil: “As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa” (PESSOA, 2011). E promove, nessa perspectiva, uma reflexão em torno do quanto a linguagem literária pode tender ao abstrato ou ao concreto e como ela poderia se servir do que comumente chamamos de recurso alegórico: “uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma” (PESSOA, 2011). A fala infantil também vem a ser um outro modo de realização literária: “Tenho vontade de lágrimas!”: eis a frase atribuída por Soares a uma criança que ele conhecera. Segundo ele, “Aquela criança pequena definiu bem a sua espiral” (PESSOA, 2011).

Pois bem. Trago essa reflexão pessoana para o seio de meu texto com o fim de, a partir dela, inquirir a possível relação entre a escolha – jamais aleatória – do verso ou da prosa como modo do poema e o tipo de formação imagética que se dá na poesia. Para tanto, recorro a outro fragmento do *Livro do desassossego*, aquele em que Soares procura justificar as razões de sua opção pelo estilo prosístico. Dentre essas razões, está a de que,

Na prosa se engloba toda a arte - em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de

⁶¹⁶ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. E-mail: patricarte@gmail.com

o dizer e pensar. Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão directamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquitecto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual. (PESSOA, 2011)

Para Soares, a prosa é a possibilidade de fazer com que tudo – cor, forma, ritmo, estrutura, realidade, poesia – ganhe dimensão subjetiva ou pensante. Na medida em que tem o ritmo livre do pensamento, a prosa é o modo literário em que se pode dar sobrevida às coisas, a partir da descrição de impressões e sensações, sendo, portanto, algo que está tanto para aquém quanto para além das próprias coisas, e que não tem a pretensão de ser elas mesmas. Assim, abre-se, no campo do poético, uma nova perspectiva: a de se poder dizer as coisas sem necessariamente recorrer a imagens retóricas fortes, como aquelas erigidas pela tradição metafórica. Creio, inclusive, que seria interessante, em uma pesquisa de maior fôlego, investigar em que medida a tradição da metáfora estaria ligada a uma outra, qual seja, a tradição do verso enquanto unidade semântica e visual da poesia, à qual se contrapõe, até certo ponto, a proposta que se pode depreender do *Livro do Desassossego*.

Em Soares, a questão da virtualidade literária é, algumas vezes, referida nos termos de uma defesa do ritmo sintático da prosa naquilo que ele traria de contribuição para a necessária convergência, em literatura, entre voz escrita e imagem intelectual, como podemos ver no seguinte fragmento:

Tudo se penetra. A leitura dos clássicos, que não falam de poentes, tem-me tornado inteligíveis muitos poentes, em todas as suas cores. Há uma relação entre a competência sintáctica, pela qual se distingue a valia dos seres, dos sons, e das formas, e a capacidade de compreender quando o azul do céu é realmente verde, e que parte de amarelo existe no verde azul do céu. No fundo é a mesma coisa - a capacidade de distinguir e de subtilizar. Sem sintaxe não há emoção duradoura. A imortalidade é uma função dos gramáticos. (PESSOA, 2011)

Depreende-se, do fragmento acima, a relação entre o plano sintático do texto e a visibilidade que é própria da literatura. Os “pontos”, as paisagens, não são mais recriados a partir de uma retórica metafórica, como a que se tornou tradicional a partir da tópica antiga e medieval, a qual foi reapropriada e relida pelos poetas modernos. A competência sintáctica, que no texto em prosa é a principal condição do ritmo, entra também como princípio de distinção dos seres, dos sons e das formas, bem como capacidade de compreensão das cores que se misturam no horizonte. Em que pese o atrelamento desse pensamento pessoano à visada impressionista, creio que ele vale também para uma reflexão mais ampla, de viés fenomenológico, em torno da linguagem poética.

Com base no que já foi exposto, dirijo-me, então, para a discussão acerca da experiência com o poema em prosa em Ruy Belo e Luís Quintais, procurando entender tal experiência a partir da ideia de uma morte ou de um naufrágio que atinge as imagens da tópica da natureza, tão caras à tradição lírica portuguesa. Em *Literatura europeia e Idade Média latina*, Ernst Robert Curtius (1979) afirma que, na poesia e na retórica da Antiguidade e da Idade Média, os termos nominais que designam seres naturais passam a ser concebidos como tópicos (*topoi*) ou lugares-comuns do discurso. Tal função foi retomada por boa parte da poesia moderna, cultivada a partir da segunda metade do século XIX e caracterizada por

um viés crítico voltado para a reflexão em torno da natureza da linguagem. Nesse contexto, a tópica passa a ser concebida enquanto metáfora crítica ou reflexiva, sendo carregada, muitas vezes, por um sentido autorreflexivo.

Na poesia de Ruy Belo, as imagens da natureza são bastante recorrentes e acabam por configurar uma espécie de tópica particular do poeta. Palavras como “árvore”, “pássaro”, “pedra”, “mar” e “rio”, por exemplo, que aparecem reiteradamente em seus poemas, constituem lugares comuns que favorecem a propensão crítica e reflexiva de sua poética. Nestas linhas, procurarei abordar as alterações operadas sobre alguns desses *topoi* em poemas que tratam da transição do verso para a prosa.

Começo, todavia, por um poema em versos deste autor, presente no livro *Homem de palavra[s]* (1970; 1978) e intitulado “Algumas proposições com pássaros e árvores que o poeta remata com uma referência ao coração”, do qual se pode depreender uma reflexão acerca do modo de dizer da poesia. Nesse poema, as proposições que poderiam ser propriamente poéticas são aquelas que se dão por meio de uma linguagem concreta: “Os pássaros nascem na ponta das árvores / As árvores que eu vejo em vez de fruto dão pássaros / Os pássaros são o fruto mais vivo das árvores / Os pássaros começam onde as árvores acabam / Os pássaros fazem cantar as árvores”. Ou: “Como pássaros [as árvores] poisam as folhas na terra / quando o outono desce veladamente sobre os campos” (BELO, 2009). Não seria permitido à poesia, concebida aqui de modo relativamente estrito, uma linguagem abstrata, na medida em que esta se confundiria com o modo de dizer da filosofia: “Gostaria de dizer que os pássaros emanam das árvores / mas deixo essa forma de dizer ao romancista / não foi ainda isolada da filosofia” (BELO, 2009). Vale ainda ressaltar, nesse poema, o maior uso de versos paratáticos nas proposições concretas e de versos hipotáticos na parte mais abstrata, o que reforça o sentido de que o poeta concebe a linguagem poética como aquela estaria mais afastada da retórica abstrata. Estamos, portanto, no contexto de uma distinção entre poesia e prosa.

No poema em prosa “A morte da água”, também de *Homem de palavra[s]*, os elementos da tópica – água, rio e mar – são utilizados para tratar alegoricamente da travessia do verso à prosa:

Um dos passeios que mais gosto é ir a esposende ver desaguar o cávado. Existe lá um bar apropriado para isso. Um rio é a infância da água. As margens, o leito, tudo a protege. Na foz é que há a aventura do mar largo. Acabou-se qualquer possível árvore genealógica, visível no anel do dedo. Acabou-se mesmo qualquer passado. É o convívio com a distância, com o incomensurável. É o anonimato. E a todo o momento há água que se lança nessa aventura. Adeus margens verdejantes, adeus pontes, adeus peixes conhecidos. Agora é o mar salgado, a aventura sem retorno, nem mesmo na maré cheia. E é em esposende que eu gosto de assistir, durante horas, a troco de um rio que envelheceu a romper pedras e plantas, que lutou, que torneou obstáculos. Impossível voltar atrás. Agora é a morte. Ou a vida. (BELO, 2009)

Aqui, a água, que de rio vai passando a mar, representa o ritmo, que de verso vai passando a prosa, essa “aventura sem retorno”. A prosa, o mar, é a morte ou a vida do rio, ou seja, da poesia. Neste poema, é bastante patente a concepção de Ruy Belo acerca da distinção entre prosa e poesia, colocando esta última como sinônimo de verso. Inclusive, sua posição não é muito distante daquela defendida por um moderno como Octavio Paz, para o qual, o verso representa o círculo enquanto a prosa representa a linha. Em “A morte da água”, o retorno próprio do verso é construído a partir de paralelismos, assonâncias e aliterações, e está

sendo dissolvido pelo ritmo sintático da prosa, representada pela imensidão e pela ausência de limites. A morte da poesia seria, neste caso, a morte do ritmo circular do verso na prosa.

De árvore e de águas também fala Luís Quintais em um poema em prosa do livro *Angst*, de 2002, intitulado “Em março”. Nesse texto, a imagem da árvore naufragada ou destroçada em meio a um temporal muito nos diz acerca da perspectiva deste poeta, para o qual é necessário colocar em xeque as imagens convencionais da poesia:

Em Março chovia abundantemente. Eu atravessava o rio. O vento vergastava a chuva que me ensopava a roupa. Nada disso me faria desistir da quotidiana incursão. Havia um secreto encontro, uma dobra na passagem das horas, um infundável momento sobre as águas pluviosas de Março. Do que se tratava afinal? De uma simples árvore quebrada cujos ramos assomavam ligeiramente em furiosa perseguição. Na árvore eu via a beleza dos naufragos. E eu recebia-a. Insignificante dádiva do acaso. Generosa afluência meditando-me como os espelhos me meditam. Fizesse eu da minha vida esta perene contemplação na tempestade, sempre em direção aos altos céus de Março. Sob a forma da árvore indesistente, veria a verdade quando da verdade tivesse desistido. Um parêntesis no conformado desespero que me rói. Uma luminosa canção no epicentro da minha morte. (QUINTAIS, 2011)

Nesse poema, a imagem da tópica é concebida em termos de tempestade e de naufrágio, e não mais como um lugar que se prestaria a uma retórica convencional. Com essa imagem perturbadora, Quintais pretende abalar toda uma tradição da lírica portuguesa fundada na paisagem natural. Inclusive, tanto ele quanto Ruy Belo fazem, cada um a seu modo – a embora ambos utilizando formas em prosa –, uma importante ressalva em relação a uma espécie vegetal que é tão cara à geografia de Portugal. Trata-se da oliveira, que, em “Morte caligráfica”, de Quintais, sofre uma reparação anti-ilusionista, a partir da perda de seu papel simbólico, e, em “Serão tristes a oliveiras?”, de Ruy Belo, libera-se de sua função romântica enquanto metáfora da alma.

Em “Canto vespéral”, poema bastante significativo da incursão de Ruy Belo na prosa, por ser o último desse projeto e por marcar uma posição central não somente em *Transporte no tempo* (1973), livro que o encerra, mas também na obra deste poeta como um todo, temos, mais uma vez, a concepção da travessia do verso para a prosa a partir do tratamento da tópica: “Fui morar para aquela cidade de grandes avenidas sombrias e árvores rumorosas mal pressenti que se aproximava a velhice a velhice do mundo e do meu corpo. Definitivamente sabia abolida toda uma idade de aves e de árvores” (BELO, 2009). Aqui, o abandono da tópica diz respeito à libertação (ou condenação) do poeta em relação aos “certos céus” da poesia, a qual, agora, ocupa o lugar da perda e da incerteza, na medida em que ele expande as suas fronteiras com a prosa:

Eu há tanto que fora que jamais houvesse sido um sincero sonâmbulo do sol sob o sempre seguro cerimonial dos sempre certos céus. Pudesse alguém morrer mais do que morrer pensava eu desconhecendo quanto com palavras um poeta pode. Mas afinal onde é a minha casa perguntava eu a cada passo e sem sombra sequer de algum cansaço ambicionava uma luz melhor. Não tinha muito então as mãos cheias de sol. (BELO, 2009)

A experiência com a prosa implica na perda dos referenciais mais comuns ao poeta. Na medida em que ele precisa deixar de lado aquela linguagem que já lhe era familiar e convencional, nessa aventura, é como se ele se despojasse de sua própria vida. Trata-se de uma experiência pautada pelo não-saber, à qual a forma em prosa é buscada justamente em

função do exercício de especulação e de experimentação que ela pode promover. Em Luís Quintais, vamos encontrar uma concepção semelhante no poema em prosa “Mundo”, que se encontra no volume *Duelo*, publicado em 2004:

Não serei o fabbro, o oficiante de uma linguagem que todos reconhecem. Abandonei o palácio do consenso, e quero o ar que ninguém respirou, o impossível certamente. Peço a paisagem do que não há. Do que está morto e indesiste. Os frutos serão chamas que devoram, instante a instante, o fotograma do medo, o mapa dos erros. (QUINTAIS, 2011)

Entretanto, enquanto em Ruy Belo essa experiência nas fronteiras do poético promoverá o encontro de seu lar terreno, esse país com “vocaçãõ de finisterra” em que não chega “a solidãõ sonora das cidades desde sempre conhecidas e esquecidas desde logo”, descobrindo a vida a partir da morte, na medida em que “tudo à vida enfim ao fim se resume”, em Luís Quintais, a experimentaçãõ com a prosa, coloca o poeta no epicentro de sua morte, onde ele nada mais ganha além da consciãncia das ruínas e de uma perda irreparável.

Em Ruy Belo, a poesia recoloca o homem em sua condiçãõ de ser da terra. Ela é o canto ou sopro de vida em que terra e linguagem pertencem-se mutuamente. “Dou palavras um pouco como as árvores dão frutos [...] . [...] ao escrever, dou à terra, que para mim é tudo, um pouco do que é da terra. Nesse sentido, escrever é para mim morrer um pouco, antecipar um regresso definitivo à terra”, diz o poeta em “Breve programa para uma iniciaçãõ ao canto”, poema em prosa que abre o volume *Homem de palavra[s]*. Para Luís Quintais, é improvável a hipótese de que haveria sempre um lugar onde as coisas começam, na medida em que não passaria de uma convençãõ aquilo que nos diz que tempo e espaço se enlaçam na experiãncia e que a linguagem se precipita para um lugar onde tudo adquire um sentido último e primeiro outra vez. “Gostaria de acreditar”, confessa ele, “que os poemas não surgem dessa seta claramente transposta, e que, impregnados – densos – de sentido, acabam afinal por não ter sentido” (QUINTAIS, 2009). Mesmo assim, a necessidade de dizer poeticamente faz com que Quintais, não menos que Belo e Soares, recorra à forma em prosa como possibilidade de ter alguma espécie de poder sobre a vida, ainda que a partir de ecos ou vestígios e por meio do que ele mesmo denomina uma “paixãõ descritiva”; paixãõ essa, marcada quase sempre pelo fracasso.

Referências Bibliográficas

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Cotovia: Lisboa, 2009.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Org. de Richard Zenith. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

QUINTAIS, Luís. *Angst*. Lisboa: Cotovia, 2002.

_____. *Poesia revisitada (1995-2010)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

A POÉTICA DE JOSÉ FERNANDES E DE PAULO HENRIQUES BRITTO

Rosângela Aparecida CARDOSO (UFG)⁶¹⁷

Resumo: Nossa proposta consiste em investigar, no âmbito da lírica brasileira contemporânea, dois diferentes modos de estabelecimento de conexões entre literatura e filosofia. Partimos do pressuposto de que “Poemito”, de *Cicatrices para afagos* (2002), de José Fernandes, se esclarece à luz do conceito de Martin Heidegger (1978, p.140): “a poesia não toma a linguagem como um material já existente, mas a própria poesia torna possível a linguagem”. Por sua vez, os poemas “VI” e “VII” das “Sete peças acadêmicas”, do livro *Tarde* (2007), de Paulo Henriques Britto, instauram uma tensão lúdica entre a citação da terminologia heideggeriana e o tom coloquial.

Palavras-chave: Lírica brasileira contemporânea. Conexões poético-filosóficas. José Fernandes. Paulo Henriques Britto. Martin Heidegger.

1. Introdução

A investigação das fronteiras porosas entre o texto literário e as indagações da filosofia promove o aprofundamento dos significados da literatura e a ampliação do campo de interesse dos estudos literários. Este artigo pretende, assim, constituir-se como um espaço agregador de reflexões acerca da porosidade das referidas balizas. Em conformidade com o crítico literário José Fernandes (1986, p.25; 27), a conjunção filosofia e literatura é condição fundamental para “uma expressão concreta e total do homem em essência e existência”; para “desvendar alegoricamente” a destruição do humano do homem, “com propriedade e profundidade metafísicas”. O foco de nosso interesse incide sobre as diferentes formas de articular o encontro entre a poesia e a filosofia, apresentadas por dois integrantes da lírica brasileira contemporânea: o poeta-filósofo José Fernandes e o poeta irreverente Paulo Henriques Britto.

2. José Fernandes: o poeta-filósofo

[O escritor brasileiro é] aquele que é capaz de sentir a realidade brasileira, a sua realidade, e transformá-la em linguagem artística. Realidade aqui é entendida como a expressão do ser no mundo, sob uma ótica ontológica e uma ôntica, porque só assim se pode construir uma trajetória de sujeito e de objeto, imprescindível à feitura da própria história, como o fizeram Machado de Assis, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade... (FERNANDES apud CARDOSO, 2009, p.181)⁶¹⁸.

José Fernandes é cidadão goiano e goianiense, nascido em Alto Rio Doce, Minas Gerais, cuja verve literária reverbera em poemas, contos, crônicas e crítica literária, que revelam a imbricação entre a filosofia e a literatura como condição imprescindível para o

⁶¹⁷ Doutoranda em Letras e Linguística – Bolsista da CAPES. Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia (GO), Brasil. E-mail: rosangelaacardoso@gmail.com

⁶¹⁸ A epígrafe constitui a resposta que obtive do escritor José Fernandes, quando, ao entrevistá-lo em 15 de julho de 2007, perguntei-lhe: “Quem é o escritor brasileiro?”. A entrevista pode ser encontrada na íntegra em livro de minha autoria: CARDOSO, Rosângela Aparecida. Anexo. Entrevista com o poeta José Fernandes. In: _____. *A recifração da esfinge: confluência de leituras na poética de José Fernandes*. Goiânia: Kelps, 2009. p.169-186.

escritor amalgamar o questionamento acerca da posição do homem no mundo e na existência com o registro artístico de sua memória vivida e de sua memória lida. Justificam-se, assim, as suas instigantes e reiteradas incursões nas concepções linguístico-filosóficas de Martin Heidegger, bem como a concentração de nossos esforços em elucidar o alcance poético provindo dessa interação.

No decorrer de vinte anos (1979-1999), José Fernandes resgata a sua própria biografia, engendrando os poemas de *Cicatrices para afagos*, obra publicada em 2002. A referida obra, composta por três partes – “Amor à Poesia”, “Cicatrices do tempo” e “Erosótica” –, reflete o desejo do autor de “atar as duas pontas da vida” (expressão machadiana), de recompor o tempo passado: no “Sertão” estão as “Raízes Poéticas” (FERNANDES, 2002, p.107) de sua alma cabocla, que justificam o seu “Amor à poesia”.

A metáfora “Cicatrices”, presente no título e em um subtítulo da obra em estudo, remete à vontade do poeta de conciliação de opostos, ou seja, juntar o passado e o presente, registrando o que ficou impresso na memória ou, em uma terminologia drummondiana, imprimindo “as marcas de gado na alma”.

Em “Poemito”, pertencente à parte do livro intitulada “Amor à Poesia”, enveredando pela intertextualidade, José Fernandes (2002, p.41) recupera, no momento presente do fazer poético, a memória de sua leitura do conto rosiano “A terceira margem do rio”:

Poemito

Moro em um rio de palavras verdes.
Na luz e nas trevas, filtro suas águas
e transporto-as às bordas do poema.

Quando as essências se revelam,
um barco as leva à terceira margem,
e elas atravessam o ser tão poema.

Partindo do pressuposto de que as leituras realizadas por José Fernandes constituem um ato de criação que promove o renascimento das obras lidas, afirmando-as, negando-as e ressignificando-as quanto à multiplicidade de sentidos e aos valores imaginários, nossa investigação enfoca a coabitação do poeta-filósofo e do leitor José Fernandes em “Poemito”⁶¹⁹.

A dialética da destruição/criação, que configura o mito da fênix (ave fabulosa que, consoante a tradição egípcia, durava muitos séculos e, queimada, renascia das próprias cinzas), atualiza-se na maior parte dos poemas de *Cicatrices para afagos*, como é o caso de “Poemito”: “Quando as essências se revelam,/ um barco as [palavras] leva à terceira margem,/ e elas atravessam o ser tão poema” (FERNANDES, 2002, p.41). O mergulho no caos exerce fascínio sobre o poeta José Fernandes, porquanto possibilita a criação da forma, à semelhança de Deus na criação do mundo. Leitor assíduo de Heidegger, José Fernandes assume plena consciência da construção de sua obra e de sua existência em seus muitos metapoemas.

Cabe ressaltar que a última estrofe de “Poemito” acima mencionada, além de evocar o mito da fênix, ao referir-se às essências que “atravessam o ser tão poema”, encerra a seguinte ambiguidade: o ser é o próprio poema e o sertão é o poema, referendando as raízes sertanejas

⁶¹⁹ A gênese de algumas reflexões desenvolvidas no presente artigo pode ser encontrada em dois livros de minha autoria: CARDOSO, Rosângela Aparecida. *A recifração da esfinge: confluência de leituras na poética de José Fernandes*. Goiânia: Kelps, 2009.

_____. *Ponto X: o ser poético nas intersecções das palavras*. In: _____. *Conexões entre literaturas, artes e saberes*. Goiânia: PUC-GO; Kelps, 2011. p. 65-84.

do poeta José Fernandes. Portanto, o poeta perscruta a poesia no mito, atraído pela origem divina da linguagem e, assim como os deuses, evoca as coisas à existência:

A questão da origem da linguagem exerceu em todos os tempos estranha fascinação sobre o espírito humano. Com os primeiros vislumbres do seu intelecto, o homem começou a imaginar acerca deste assunto. Muitas histórias míticas informam-nos de como o homem aprendeu a falar com o próprio Deus ou com a assistência dum professor divino. Compreender-se-á facilmente este interesse pela origem da linguagem, se aceitarmos as primeiras premissas do pensamento mítico. O mito não conhece outro modo de explicação senão o de voltar ao passado remoto e derivar o presente estado do mundo físico e humano a partir do primeiro estádio das coisas (CASSIRER, 1972, p.204).

Cumprido focalizar, agora, o *modus operandi* do poeta-filósofo José Fernandes, com a finalidade de esclarecer de que modo o texto “Poemito”, cujo título é uma aglutinação dos vocábulos “poema” e “mito”, ao valer-se da simbologia da travessia à terceira margem do rio, configura uma alusão à narrativa de Guimarães Rosa, ao mesmo tempo em que erige um dialogismo com as noções linguístico-filosóficas de Heidegger, procedimento recorrente na poética de José Fernandes (CARDOSO, 2009, p.37).

Os textos “Poemito” e “A terceira margem do rio” se esclarecem sobremaneira à luz da concepção heideggeriana segundo a qual a forma originária de dizer se dá no barulho do silêncio, cuja escuta constitui a dimensão mais profunda e o modo mais simples de o pensamento falar. Isso porque a tessitura dos referidos textos literários contempla a confluência de três condições basilares: o mistério convida o homem à imersão contínua no retraimento do ser; a instauração do tempo originário do sentido se dá diante da mudez do discurso destituído do que falar, cujo calar-se erige a vibração e a vivência de tudo na originalidade de sua inauguração; o pensamento sempre se afigura como resposta à escuta, uma vez que a escuta do sentido é necessária para se dizer a palavra essencial.

Portanto, o ser, que se revela a partir do mistério do não dito que José Fernandes e Guimarães Rosa conduzem à palavra, constitui a estância misteriosa que engendra a possibilidade de, no tempo das realizações, o advento do sentido e da verdade ser pensado sempre pela primeira vez. O âmago de toda essa questão elucidada a eloquência do silêncio paterno, posto que a permanência do pai do narrador na terceira margem do rio configura uma *experiência de retraimento*, resgatada pelo sujeito poético de “Poemito”.

A poética fernandesiana, de acordo com Cardoso (2011, p.65), “sugere uma aceitação do convite de Heidegger de pensar a linguagem ela mesma e somente desde a linguagem, garantindo uma morada para a essência, porquanto o que se diz genuinamente, em sua plenitude inaugural, é o poema”. Esta concepção de que a verdadeira linguagem só é possível na poesia elucidada o poema de José Fernandes.

3. Paulo Henriques Britto: o poeta irreverente

Não é a imagem pouco nítida justamente aquela de que, com frequência, precisamos? (WITTGENSTEIN, 1975, §71 apud BRITTO, 2007b, p.1)

Na ausência de absolutos, [...] restam valores relativos, o que não é a mesma coisa que nada (BRITTO, 2007b, p.11).

No que concerne ao poema “VI” da sequência das “Sete peças acadêmicas”, de Paulo Henriques Britto, a terminologia de Heidegger de que se vale o poeta – “Ser, não-ser, devir, dasein,/ ser-para-morte, ser-no-mundo” – se esclarece à luz da obra do referido filósofo alemão

intitulada *Ser e tempo*, em que tais termos são definidos da seguinte forma: o “*Dasein*” é o homem entendido como abertura; as “possibilidades” são o modo como o “*Dasein*” está aberto, saindo de si; o “ser-no-mundo” também é um modo de se realizar esta abertura, o aí do ser. Na angústia, revela-se ao *Dasein* que, a partir do momento em que ele ek-siste, está lançado na possibilidade da morte, porque projectado para fora de si, rumo ao mundo. Para Heidegger, essa angústia não tem relação com o plano psicológico, posto que *Angst* (angústia) está enraizada na constituição do *Dasein*: o “ser para a morte”.

A angústia é um acesso que permite ao *Dasein* experienciar o poder-ser, a abertura, a liberdade, a indefinição de *Dasein*. O *Dasein* vive a tensão: autenticidade/inautenticidade, propriedade/impropriedade, porque é fundamentalmente a angústia: “Só na angústia subsiste a possibilidade de uma abertura privilegiada na medida em que ela singulariza. Essa singularização retira o *Da-sein* de sua de-cadência e lhe revela a propriedade e a impropriedade como possibilidades de seu ser” (HEIDEGGER, 2001, p.255). Heidegger considerou a emergência da filosofia a partir da cotidianidade mediana. A “essência” do *Dasein* está em ter de ser e ele é pura abertura, é um *aí*. O filósofo necessita de angústia, autenticidade e decisão. Considerando-se que o *Dasein* tornou-se um filósofo, então ele pode ascender ao próprio ser. Vejamos agora o diálogo que o poeta Paulo Britto (2007a, p.72-73) estabelece com a filosofia nos poemas “VI” e “VII” da série das “Sete peças acadêmicas”:

VI

Por mais que se fale ou pense ou
escreva, eis o veredito:
sobre o que não há de ser dito
deve-se guardar silêncio.

Ser, não-ser, devir, *dasein*,
ser-para-morte, ser-no-mundo:
Valei-me, são Wittgenstein,
neste brejo escuro e fundo
sede minha ponte pênsil,
escutai o meu não-grito:
pois quando não há o que ser dito
deve-se guardar silêncio.

VII

Mas isto também é ser –
isto que está acontecendo.
Aliás, mais que tudo, isto.

Dito isso, o que dizer
que não mero suplemento
ao tudo já dito e escrito?

(No entanto, como conter
o impulso fraudulento
de acrescentar um asterisco

e num escuso rodapé
murmurar entredentes:
penso, portanto rabisco?)

No sexto poema das “Sete peças acadêmicas”, o sujeito poético cita os dois maiores filósofos do século XX, Heidegger e Wittgenstein, possivelmente pelo fato de que uma das

mais importantes teorizações do pensamento pós-moderno incide sobre a *questão da linguagem*: há uma representação da realidade mais próxima da verdade que as demais?

Ao pensar o Ser enquanto projeto, que se concretiza no lançar-se no mundo (o “ser-no-mundo”), Heidegger (1889-1976) defende a tese de que nós somos puras possibilidades, que só se concretizam em um determinado contexto histórico e social. Heidegger busca na linguagem um modo de dizer esse Ser. Mas como o Ser não é algo que se possa descrever ou transformar por meio da linguagem lógica e técnica, que usamos para designar objetos ou manipular as coisas do mundo, só pode ser dito na linguagem poética, ambígua e aberta a interpretações.

Partindo da premissa de que todas as travessias do pensamento convergem inelutavelmente para o fluxo da linguagem (“*penso, portanto rabisco*”), a sexta e a sétima das “Sete peças acadêmicas” fazem uma alusão irreverente ao *parti pris* heideggeriano de que a questão do sentido e da verdade impõe a linguagem poética, opondo-se à gramática e a todas as palavras que privilegiam o falar o ente e suas realizações em detrimento de falar o ser e seu sentido no âmbito da correspondência aos desvelamentos históricos de sua verdade.

Afinal, de acordo com Heidegger, ao pensamento do poeta, cuja proposta é pensar o ser em seu sentido, corresponde o respeito pela vigência da palavra, o cuidado com a eloquência da palavra, e a restrição imposta ao dito pelo silêncio da palavra. O aprendizado de pensar o não dito da fala e do silêncio, bem como o de esperar o inesperado, viabilizam-se nas tentativas do poeta de dizer e escutar a linguagem nas aventuras do discurso. Britto (2007a, p.72) refere-se a esta questão nos versos: “Por mais que se fale ou pense ou/ escreva, eis o veredicto:/ sobre o que não há de ser dito/ deve-se guardar silêncio”.

De acordo com a teoria do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), as palavras só possuem sentido em um contexto específico, em seu uso prático. Quando aprendemos uma língua, aprendemos com ela um conjunto de regras de uso, uma forma de entender e agir no mundo. São essas regras de uso prático que acompanham o modo como representamos o mundo na linguagem, e que evoluem e diferem conforme o ambiente sociocultural. Se existem diferentes “jogos de linguagem”, existem diferentes leituras da realidade, e nenhuma deve prevalecer sobre as outras.

Em uma conversa com membros do Círculo de Viena, Wittgenstein⁶²⁰ (1984, p.68 apud AQUINO, 2007, p.3) declarou: “eu posso pensar bem o que Heidegger quer dizer com *ser* e *angústia*. O homem tem a tendência de se lançar contra os limites da linguagem”. O fato de o filósofo Wittgenstein ter demonstrado compreender os temas cruciais e o fio condutor da obra heideggeriana *Ser e tempo* possivelmente justifica o pedido irônico que o sujeito poético lhe dirige: “Ser, não-ser, devir, dasein,/ ser-para-morte, ser-no-mundo:/ Valei-me, são Wittgenstein,/ neste brejo escuro e fundo/ sede minha ponte pênsil,/ escutai o meu não-grito:/ pois quando não há o que ser dito/ deve-se guardar silêncio” (BRITTO, 2007a, p.72).

Os mencionados versos de Britto dialogam com a “eloquência do silêncio” ou o “barulho do silêncio” da pintura do século XIX intitulada “O grito”, do norueguês Munch, marco das artes visuais e do pensamento. Além disso, na expressão de Britto: “quando não há o que ser dito”, há uma referência ao impedimento da originalidade.

No prefácio de *Tratado lógico-filosófico*, Wittgenstein (1995) declara que seu propósito é tratar dos problemas da filosofia, o que faria a partir da compreensão da lógica de nossa linguagem e sobre os limites dela: “o que é de todo exprimível, é exprimível claramente; e aquilo de que não se pode falar, guarda-se em silêncio”. Ou seja, o filósofo quer dizer que nada se pode saber fora da linguagem, o que representa a sua opção metodológica pelo “giro linguístico”. Os fatos são representados por meio da linguagem e o interesse de Wittgenstein é o de ver como a linguagem funciona.

⁶²⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. Wittgenstein und der Wiener Kreis. In: *Werkausgabe*. v. 3. Frankfurt am Main, 1984.

Considerando-se que só a ciência trata dos fatos, enquanto cabe à filosofia apenas examinar o mecanismo lógico da linguagem como expressão do pensamento, a filosofia nada pode dizer sobre os fundamentos da ética, da estética e da religião. Portanto, “deve-se calar” sobre o que está no campo do inefável, daquilo que não se pode exprimir, já que nada se pode dizer dele, apenas mostrar.

Apesar dos versos rimados e metrificadas e da erudição sugerida pela citação da nomenclatura heideggeriana, o poema “VI”, de Britto, estabelece um contraponto, recorrendo ao coloquialismo e à descontração da expressão “Valei-me, são Wittgenstein”, em que se fundem o sagrado (abreviatura de santo) e o profano (nome do filósofo austríaco). Quanto ao poema “VII”, de Britto, cabe ressaltar a irreverência do jogo intertextual: “*penso, portanto rabisco*”. Vale lembrar que, se por um lado este último verso é destacado com o uso do itálico, indiciando uma cumplicidade entre o poema e o pensamento cartesiano “Penso, logo existo”, por outro lado, é colocado entre parênteses, dando mostras de um distanciamento entre ambos. Além disso, há um significativo contraste semântico acionado pela substituição do termo “existo” pelo termo “*rabisco*”.

Diante do exposto, cumpre enfatizar que o metapoema acadêmico “VII”, de Paulo Henriques Britto, ao parodiar o antológico pensamento de Descartes, e o metapoema acadêmico “VI”, ao aludir descontraidamente às obras de Heidegger e de Wittgenstein que compõem o cânone da filosofia, se enriquecem com a recepção de um leitor que conheça os conceitos filosóficos relativos aos limites da linguagem, do dizível, do expressável, assim como a noção literária de que a originalidade ou a unidade autoral é um mito.

No âmbito dessa questão, adquire especial relevância o fato de que, na sétima das “Sete peças acadêmicas”, Britto reconhece a sua tentativa de superação dos limites da poesia e de poeta como um “impulso fraudulento”. No entanto, trata-se de uma armadilha endereçada ao leitor, haja vista que tal reconhecimento funciona como uma forma de legitimação de sua própria práxis poética, que, diante de “tudo já dito e escrito”, se realiza via intertextualidade e tematização reflexiva da poesia. Do mesmo modo, os versos “Dito isso, o que dizer/ que não mero suplemento/ ao tudo já dito e escrito?” revelam a maneira como a escrita de Britto (2007a, p.73) responde à perda da ilusão da unidade autoral e da originalidade, numa espécie de autolegitimação.

Descartes é considerado o pai da filosofia moderna. A sua famosa *dúvida metódica* consiste em levar até as últimas consequências as dúvidas dos cépticos, convencido de que no fim haverá uma verdade da qual não será possível duvidar: a própria existência de quem duvida. Daí a famosa expressão “Penso, logo existo”, isto é, posso duvidar de tudo, incluindo da realidade do mundo exterior, mas, para poder duvidar, tenho de existir, e por isso a minha própria existência é inquestionável. A expressão irônica “*penso, portanto rabisco*” usada por Britto parece sugerir que, para poder duvidar de “tudo já dito e escrito”, o poeta tem de rabiscar, e por isso o seu próprio rabisco é uma verdade que não poderia ser recusada nem pelos cépticos mais radicais, visto que se trata de uma “verdade poética” que descobre o encoberto e encobre o descoberto.

Isso posto, consideramos que, nos versos finais confessados entre parênteses, o sujeito lírico, ao dialogar com o pensamento cartesiano (“Penso, logo existo”), questiona as grandes narrativas de Descartes e de todas as teorias radicais, globalizantes, que se dizem capazes de explicar a realidade de modo absoluto e universal: “(No entanto, como conter/ o impulso fraudulento/ de acrescentar um asterisco/ e num escuso rodapé/ murmurar entredentes:/ *penso, portanto rabisco?*)” (Britto, 2007a, p.73).

A pretensão do projeto de modernidade era de uma única construção da história, guiada pela razão iluminista, cujo progresso favoreceria a humanidade. Britto incorpora em seu metapoema a reflexão dos filósofos pós-modernos: não há outros modos de contar a história que sejam tão válidos quanto o raciocínio técnico e científico do homem ocidental?

Dessa forma, com o sexto e o sétimo poemas das “Sete peças acadêmicas”, o poeta-crítico Britto permeia as relações entre literatura e verdade a partir do postulado heideggeriano de que a literatura produz a *verdade poética*, híbrido de ofertas e recusas, visto que se trata de um acontecimento que privilegia o mistério das coisas, em detrimento das certezas das ideologias e das ciências do cálculo.

Em suma, os poemas de Britto se afiguram como um questionamento acerca das relações entre a filosofia do ser e a poesia, cerne da concepção de Heidegger. Para o engendramento de tal reflexão, o sujeito poético considera que a noção de linguagem eleva-se de um sentido cotidiano – o de discurso – para a noção de poesia, entendida como *locus* privilegiado de manifestação do ser, como fica patente nos versos de Britto (2007a, p.73): “Mas isto também é ser – / isto que está acontecendo./ Aliás, mais que tudo, isto”. Portanto, os mencionados poemas apresentam um *ethos* lúdico, que se estabelece no manejo da tensão de dois outros *ethos*: o deferente e o irônico, ou, em outros termos, na referência a Heidegger, também há reverência na irreverência.

4. Considerações finais

De acordo com os pressupostos teóricos de Benedito Nunes (2005, p.7), há uma relevante interpenetração entre literatura e filosofia, haja vista que a filosofia oferece a legitimação da escolha de um ou mais métodos que podem esclarecer de certa maneira a obra estudada; por sua vez, a obra poética é a “instância concreta” das indagações filosóficas.

Apesar da travessia mútua que se estabelece entre filosofia e poesia, erigindo um enriquecimento compartilhado, permanece a distinção entre ambas, posto que, conforme Nunes (2005, p.7), “são unidades móveis, em conexão recíproca”, na qual tanto o filósofo quanto o poeta conserva a sua identidade própria.

No âmbito dessa questão, assume especial relevância o fato de que, no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, com o qual dialoga o texto “Poemito”, de José Fernandes, o rio possui em suas profundezas um mistério sem fim – calado pela natureza. O idoso da canoa sempre foi homem de restrição linguística. Sendo assim, fica evidente que o texto rosiano se vale, dialeticamente, da não palavra, da palavra não dita, do silêncio como forma de desdobramento dos mistérios.

No entanto, tal noção é incompreensível aos homens mais “sensatos”, mobilizados pela razão. A visão cartesiana que ainda domina grande parte do pensamento científico atual coloca-nos como observadores externos da Natureza. O ambiente é visto como algo que não faz parte de nosso ser.

Nesse sentido, fica claro que “Poemito” dialoga com o pensamento do conto “A terceira margem do rio”, visto que, para além do sentido existencial, inclui algo fundamental, que está ligado à essência humana e que implica o sentido do homem e do universo em seu ser. Baseando-nos na tese sustentada pelo filósofo Heidegger (2002, p.136) de que todas as relações essenciais da vida humana estão intrinsecamente ligadas à sua própria dimensão espacial: “Não existem homens e, além deles, *espaço*”, ao elaborarmos um questionamento sobre o *habitar* no poema fernandesiano e na narrativa rosiana, como modo de relacionar-se do homem com o Ser, ampliamos a compreensão sobre o pensamento, visto que não se limita à existência (“Penso, logo existo”), abrangendo a essência.

Cumpramos ressaltar que, no último poema das “Sete peças acadêmicas”, de Paulo Henriques Britto (2007a, p.73), os versos “Mas isto também é ser – / isto que está acontecendo./ Aliás, mais que tudo, isto” referem-se à noção de que (re)criar poeticamente é “ser”, posto que a poesia, “mais que tudo”, é o espaço ontológico por excelência, conforme postula Heidegger. Enfim, cada uma das poéticas apresentadas consubstancia, à sua maneira, os originariamente abstratos questionamentos filosóficos.

Referências Bibliográficas

AQUINO, Thiago. Limites da linguagem em Heidegger e Wittgenstein. Projeto de pesquisa, FFLCH-USP, p. 1-16, 2007. Disponível em: <http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posdoc/projetos/posdoc_thiago_aquino.pdf>. Acesso em: 26 out. 2011.

BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. É possível avaliar traduções?. *Tradução em revista*, PUCRio, n.4, p.1-12, 2007b. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0>. Acesso em: 09 jun. 2013.

CARDOSO, Rosângela Aparecida. *A recifração da esfinge: confluência de leituras na poética de José Fernandes*. Goiânia: Kelps, 2009.

_____. *Ponto X: o ser poético nas intersecções das palavras*. In: _____. *Conexões entre literaturas, artes e saberes*. Goiânia: PUC-GO; Kelps, 2011. p. 65-84.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução Jacob Guinsburg & Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1986.

_____. *Cicatrizes para afagos*. Goiânia: Kelps, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

_____. *Ser e tempo*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. 10. ed. v. 1. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. Construir, habitar, pensar. In: _____. *Ensaio e conferências*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão et al. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 125-141.

NUNES, Benedito. Meu caminho na crítica. *Estudos avançados*, Scielo, v. 19, n. 55, p. 1-17, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n55/21.pdf>>. Acesso em: 02 maio 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975 [1953].

_____. *Tratado lógico-filosófico*. Tradução Manuel dos Santos Lourenço. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

DE “PONTE” A “PINGUELA”: UMA LEITURA DO POEMA “RELIGIÃO” DE WALDO MOTTA

Ricardo Alves dos SANTOS (UFU)⁶²¹

Resumo: Este trabalho pretende fazer uma leitura do poema “Religião” do poeta capixaba Waldo Motta, artista contemporâneo, que, desde a publicação da obra *Bundo e outros poemas* (1996), dedica-se em seu projeto literário intitulado “erotismo sagrado”. Nesta obra, o universo sagrado se imiscui no profano. No poema selecionado, destacaremos o percurso religioso e sagrado empreendido por Motta para situar sua poesia em uma instância de pura transcendência e espiritualidade. A poesia torna-se para o sujeito lírico o local de se conectar com o sagrado, portanto, as metáforas “ponte” e “pinguela” evidenciam o papel que sua poesia almeja: religar-se ao outro.

Palavras-chaves: Waldo Motta. Sagrado. Profano. Poesia.

1. Sobre Waldo Motta

Negro, homossexual, nascido no interior do estado do Espírito Santo aos 27/10/1959, Edivaldo Motta é, desde a publicação do livro *Bundo e outros poemas* (1996), um dos escritores mais interessantes da poesia contemporânea. O projeto literário “erotismo sagrado” do autor demonstra sua maturidade artística e expressiva ao propor um deslocamento dos elementos sagrados para uma poesia que nasce da necessidade de se posicionar em relação à sua condição de sujeito marginalizado socialmente.

O poeta iniciou sua jornada literária no final da década de 70 do século passado. Há doze obras de poesias publicadas do autor: *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980), *O signo na pele* (1981), *As peripécias do coração* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *De saco cheio* (1983), *Salário da loucura* (1984), *Eis o homem* (1987), *Poiezen* (1990), *Bundo e outros poemas* (1996), *Cidade cidadã. A cor da esperança* (1998), *Transpaixão* (1999) e *Recanto - poema das sete letras* (2002). Além destes livros, o leitor pode ter acesso, através do blog do poeta, a alguns poemas do livro ainda inédito, *Terra sem mal*.

Rodrigo Leite Caldeira (2009), em “Waldo Motta: poesia, crítica e problema”, divide estas obras do escritor em 3 fases: a da “subtração”, compreendendo os poemas dos anos de 1980 a 1983, nos quais há “uma tentativa brusca de mudanças sociais, políticas e amorosas, utilizando-se da palavra apenas como artefato de guerra, valendo muito mais o que se quis dizer do que como se disse” (CALDEIRA, 2009, p. 334), a da “adição” vinculada ao livro *Salário da loucura* (1984), o qual, para o crítico, ao receber um prefácio escrito pela professora da Universidade Federal do Espírito Santo Deny Gomes, Waldo Motta teve sua primeira inserção no universo acadêmico, conferindo a ele “um status legitimador em âmbito local”; e, por último, a da “divisão”, a qual se evidencia na obra *Bundo*, especificamente em sua parte homônima, quando o poeta passa a ter um público maior de leitores.

Iumna Simon faz a seguinte colocação sobre o que podemos encontrar nos versos waldianos:

O trabalho literário de *Bundo e outros poemas* nasce pois de uma consciência da exclusão social que pode revogar as categorias poéticas

⁶²¹ Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia (MG), Brasil. E-mail: ricardo.ia.alves@gmail.com.

tradicionais e solicitar a reconsideração de atitudes e soluções literárias no quadro recente da poesia brasileira. Se o colapso da modernização também se dá no âmbito da arte, a questão que fica é o que podem fazer com o legado da experiência moderna aqueles setores excluídos que não usufruíram em quase nada as promessas da modernização e só sofreram, às vezes tragicamente, suas consequências, sobretudo numa sociedade tão espoliadora como a brasileira. O assunto nos dois livros reunidos neste volume é sempre o mesmo, a afirmação da homossexualidade e o antagonismo social, desenvolvido em variações temáticas e formais que se apoiam no potencial formulativo e conceitual do verso. (SIMON, 2004, p. 211).

A crítica de Iumna Simon (2004) enfatiza que a poética de Waldo Motta se porta como solução individual para um drama que não é restrito ao poeta. A exclusão social é identificada a todo o momento na sociedade, seja a mulher, o negro, o pobre, o pouco escolarizado, o judeu ou qualquer outra minoria social se sente marginalizada e anulada perante as “promessas da modernização”. É deste ponto que a leitura do poema “Religião” se desenvolve, pois acreditamos que a “afirmação da homossexualidade e o antagonismo social”, como pontuado por Iumna, ganham contornos “elevados” a partir dos recursos poéticos encontrados no exercício do autor. A voz lírica se enche de força e bravura para promover uma inversão dos elementos sagrados, fazendo da poesia waldiana uma resposta literária e expressiva contra a falta de aceitação social.

O poeta capixaba Waldo Motta é autor de um projeto literário audacioso e revelador. A necessidade de destacar as contradições do seu tempo perpassa um labor que, inicialmente, é engendrado numa perspectiva em que a poesia é o “lugar em que o discurso crítico obsessivamente manifesta um questionamento sobre a situação contemporânea” (SISCAR, 2010, p. 176).

2. O sacerdote e sua religião

RELIGIÃO

A poesia é a minha
sacrossanta escritura,
cruzada evangélica
que deflagro deste púlpito.

Só ela me salvará
da guela do abismo.
Já não digo como ponte
que me religue
a algum distante céu,
mas como pinguela mesmo,
elo entre alheios eus.
(MOTTA, 1996, p. 79).

O poema acima está inserido na segunda parte do livro *Bundo e outros poemas* (1996), cujo subtítulo “Waw”, conforme transliteração⁶²² do autor, significa “travessia, passagem,

⁶²² Este vocábulo é assim definido no *Dicionário de Linguística* (2001): “Quando num sistema de escrita se quer representar uma sequência de palavras de outra língua, utilizando geralmente outro sistema de escrita, é possível tanto representar os sons efetivamente pronunciados, como procurar para cada letra ou sequência de letras, uma letra ou sequência de letras correspondente, sem haver preocupação com os sons efetivamente pronunciados.” (DUBOIS, 2001, p.601). A transliteração é um recurso bastante empregado na poesia de Waldo Motta. O poeta

ponte; é o nome da 6ª letra do alfabeto hebraico e designa anzol, o gancho ou colchete, além da conjunção aditiva e.” (MOTTA, 2000, p. 59).

“Religião” é o primeiro dos 34 poemas que compõem esta parte do livro. Realizado em duas estrofes: uma quadra e uma sétima⁶²³, o poema waldiano revela-nos a instância sagrada e profana de sua poesia, conferindo a ela, o papel de religamento, situação enfatizada tanto pela palavra “waw” quanto pela acepção latina da palavra religião “religare”.

A salvação do eu poético está na/pela poesia, a partir da “sacrossanta escritura” sua “cruzada evangélica” se deflagrará. Do “púlpito” de seus versos, o poeta se coloca em posição de destaque para que todos/leitores possam ouvir sua voz ardente e reveladora acerca dos conflitos e desajustes que o sujeito enfrenta.

Ao mostrar seu olhar atento para os problemas culturais e sociais persistentes na história do homem, Waldo Motta atesta o quão atual é sua veia poética. O altar sagrado conferido à poesia será o palco para a revelação de questões existenciais esquecidas ou adormecidas na sociedade atual.

O presente do poeta confronta-o e deixa emergir uma necessidade de se pronunciar pela letra/escrita, frisando as contradições que cercam as relações de poder. Assim, ao mergulhar nas sombras de seu tempo, Motta se faz contemporâneo⁶²⁴ e militante, conferindo a sua poesia o espaço por onde a obscuridade de sua condição social confrontará o esteio centralizador do poder e da cultura dominante.

A “cruzada evangélica” tem conotação de jornada literária, a qual se inicia pela “escritura”, sendo o poeta “capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” e a “obscuridade” de seu tempo é iluminada pela poesia de seus versos. Ao construir uma poética que, num contexto pós-moderno, exalta a luta contra os poderes da dominação, o autor busca um espaço social através de sua literatura.

Na segunda estrofe do poema “Religião”, o eu lírico apresenta um tom diferente do veiculado na primeira estrofe. Naquela, a arrogância e a pretensão são construídas por meio de palavras semanticamente religiosas, enquanto nos últimos versos a ideia de salvação está ligada a uma “pinguela”, diferenciando o tom de seu labor poético, antes “sacrossanta escritura”. O heroísmo do poeta é abalado, sua “poesia” não é “ponte”, é uma “pinguela”, demonstrando uma (re)atualização de sua ligação com o “céu” e seus “alheios eus”.

A primeira estrofe organizada em quadra enfatiza o valor popular empreendido por Motta neste poema. Longe de empregar um vocabulário preciosista e erudito, a voz lírica prefere se constituir pela simplicidade poética, sem diminuir a expressividade requerida pela potência do discurso enfatizado na primeira parte do poema. Além desta perspectiva, se considerarmos o conhecimento de numerologia cabalística do poeta Waldo Motta, poderíamos evidenciar que o sacerdócio poético dele caminha por direções místicas e sagradas também.

faz uso desta técnica para compor e ordenar palavras de origem hebraica, explorando novos sentidos e interpretações para elas. Este procedimento pode ser evidenciado no seguinte trecho: “a expressão hebraica Be’REShYTh, que inicia e nomeia o primeiro livro da Bíblia, Gênesis, e normalmente se traduz como “no princípio”, sendo um advérbio de tempo, e também de lugar, levou-me, entre outras, às seguintes perguntas: Que lugar é este? Como é, e onde fica tal lugar? Permutando as seis letras desta expressão (BeYTh, ReYSh, ÁLePh, ShYN, YOD, ThaV), por um método cabalístico chamado TheMURáH, que não deixa de ser um divertido jogo anagramático, obtive numerosas respostas para as minhas indagações.” (MOTTA, 2000, p.70).

⁶²³ O poema, então, se realiza em 11 versos, o que, segundo a numerologia cabalística “é um número da violência, poder, bravura, energia, sucesso em aventuras destemidas, liberdade e o conhecimento de como “dominar as estrelas”” (ROSA, 2011, p. 33). Em Waldo Motta, as atribuições místicas empregadas nas leituras dos poemas enfatizam a dicção profética, reveladora e redentora delineada pelo sujeito lírico que se (re)constrói ao se lançar no mistério que ronda o ato de criação.

⁶²⁴ Nesta ocasião, refiro-me à concepção de contemporâneo desenvolvida por Giorgio Agamben (2010), a qual pode ser avaliada nestas palavras do filósofo: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (AGAMBEN, 2010, p. 62).

Segundo a numerologia cabalística ⁶²⁵ de Carlos Rosa (2011), era sobre o número 4 que os pitagóricos ⁶²⁶ tomavam seus votos mais sagrados, simbolizando o caminho da realização e ligação espiritual. Os versos que compõem a primeira estrofe direcionam-nos para o caráter sacralizado e religioso da atividade poética de Waldo Motta. A poesia/escritura enquanto “sacrossanta” será o espaço e o local da contemplação do sujeito, que pela jornada literária e artística terá sua plenitude e sua satisfação espiritual, o que, de certa forma, se alinha à numerologia da estrofe, composta em quatro versos.

No *Sepher Yetzirah* ⁶²⁷, dentre os 32 caminhos da Sabedoria, o quarto caminho simboliza a confluência de todos os poderes santificados, emanando virtudes espirituais. Nesta perspectiva, o poeta, também, inscreve a poesia em uma tônica de plena religiosidade e sacralidade. Ele, ao fazer a escolha pela quadra, não deixa de buscar o valor místico e sagrado da energia dissipada pela força do algarismo 4.

Os três primeiros versos são compostos em seis sílabas poéticas, retomando a posição da 6ª letra da língua hebraica e da correspondência desta com a etimologia da palavra religião. O verso “que deflagro deste púlpito”, composto em redondilha maior, metro empregado em textos medievais de cunho popular e que durante o período quinhentista esteve associado a escritos de ordem pedagógico e evangelizador, apresenta um caráter mnemônico e retórico que caracterizavam as ladainhas utilizadas para catequizar e converter os nativos que habitavam o Novo Mundo.

Na quadra, realizada em três versos hexassílabos e um heptassílabo, há a ratificação do triunfo do espiritual em detrimento da matéria, o qual combina fé e intelecto, visto que o discurso inflamado terá um altar santificado. O “púlpito”, altar sagrado e elevado de uma instituição religiosa, aqui também se localiza na parte superior do poema, sendo assim uma construção poética que reafirma o valor supremo atribuído à poesia-religião. O pronome possessivo “minha” sintetiza o grau de afetividade travada entre a poesia e o sujeito da enunciação, mostrando-nos que o sacerdote é conduzido pelo mistério e pela força que sua poesia-religião pode nos revelar.

O uso de verbos no presente do indicativo, “é” e “deflagro”, o primeiro servindo para definir a concepção de poesia para o sujeito da enunciação e o segundo, implicitamente, revelando a função de sua poesia: estabelecer um discurso flamejante e revelador, o que impinge a marca factual daquilo que o poeta deseja empreender. Ela, a poesia, será a morada do sagrado, palco/ “púlpito” das revelações e descobertas de um sujeito lírico em busca de si e do outro.

As vogais orais e abertas (a, e, o) constroem um ritmo acelerado na primeira estrofe, conferindo ao poema um tom retórico, ou melhor, encenando uma pregação ou sermão religioso e sagrado, o que direciona a voz lírica para todos os lados, em busca “da face irmã” (MOTTA, 1996, p. 80).

Na segunda estrofe, realizada em 7 versos, inscreve-se outra postura do eu. O ritmo desacelera como se o sujeito lírico não enxergasse mais sua poesia como uma fonte precisa e

⁶²⁵ Optamos por buscar uma leitura dos números centrada na Numerologia Cabalística, pelo fato de ser uma área de estudo do poeta Waldo Motta.

⁶²⁶ Seguidores dos ensinamentos de Pitágoras de Samos, filósofo da antiguidade clássica que desenvolveu estudos sobre matemática e teoria musical, além de, supostamente, ter fundado uma comunidade espiritual e religiosa.

⁶²⁷ Texto antigo da cabala judaica, considerado o Livro da Criação ou da Formação ou o Livro de Gênesis., no qual é desenvolvido, segundo Moacir Amâncio (2010), “o princípio de que a linguagem precedeu a criação” (AMÂNCIO, 2010, p. 39). “Anterior ao homem e ao universo havia uma linguagem, e ao ser proferida é que vieram todas as coisas à sua existência a partir do não-ser: “e Deus disse, haja luz: e houve luz” (Gênesis, 1:3).” (AMÂNCIO, 2010, p. 38).

concreta de transformação⁶²⁸ social e espiritual. Há uma insegurança do poeta diante do poder iluminador de sua poesia. A conjugação do verbo dizer, no presente do indicativo, consolida a aspiração da poesia como local de/da enunciação, entretanto, no verso “que me religue”, notamos a incerteza do “elo” almejado pelo sujeito lírico waldiano.

O verso “Só ela me salvará” retoma os três primeiros versos da estrofe anterior, sendo também hexassílabo, refazendo, portanto, o mesmo percurso de glorificação a sua salvadora, a poesia. Cabalisticamente, o algarismo 6 se associa à serenidade e à calma, atribuição esta também pertinente à poesia. O sujeito lírico encontra na poesia seu acalento e sua salvação. Nela o eu se refaz, se reconstrói, se fortalece.

No sexto verso do poema, “da guela do abismo”, as poucas palavras que constroem o verso em redondilha menor não deixam de cumprir a imagem que fazemos da metáfora empregada pelo poeta. As provocações e as angústias do sujeito lírico são imensas, infinitas. A “guela”, vocábulo de origem popular que se refere à goela, corrobora para a ideia de digestão e de fragmentação do ser por empreender uma imagem de destruição do eu enunciador e proclamador, salvo deste “abismo” através do enobrecimento e da divinização do fazer poético. A poesia é sagrada e elevada.

Em Waldo Motta, a ruína do eu, à beira de um precipício, só não é profetizada pelo fato de o sujeito se reconstruir pela letra, pela escrita, pela escritura, pela poesia. A religião traçada e travada pelo eu lírico ganha característica de uma “cruzada evangélica”, cuja referência remonta as expedições militares de inspiração cristã que ocorreram durante a Idade Média e tinham como objetivo ocupar a Terra Prometida, a Terra Santa, mas, no contexto do poema, o valor evangelizador desta cruzada, enuncia a divulgação e a comunhão desta religião com diversos “eus”.

Sendo sacerdote de uma religião que terá como Escritura sua própria poesia, Waldo Motta consagra sua lírica e a toma como maneira de atingir o conhecimento a partir de uma reflexão sobre si e da relação dele com o mundo que o cerca. A poesia, portanto, será uma forma de salvação para o sujeito lírico, que atingirá o Céu, o Paraíso, ao mergulhar em sua viagem do autoconhecimento e voltar-se para dentro, em busca das “riquezas / ocultas em suas próprias entranhas” (MOTTA, 1996, p. 34).

Nesta obra, a poesia-religião relaciona-se diretamente à ideia de superação dos medos e das angústias humanas. Esta religiosidade poética, assim, liberta o que é ocultado ou silenciado na realidade objetiva e prática, permitindo ao sujeito reaver uma aliança desfeita desde que a cultura ocidental moderna passou a ver o mundo apenas de maneira racional, contrariamente ao período das culturas pré-modernas, no qual a aquisição de conhecimento, o modo de pensar e de se expressar do homem eram direcionados por duas vertentes: *mythos* e *logos*.

Estas não se misturavam e nenhuma delas apresentava uma melhor ou pior explicação sobre os fenômenos humanos, cada uma tinha sua competência e cumpria sua função na cultura grega. Enquanto o *logos* buscava explicações e definições para o futuro, o novo, o aprimoramento de ideias que não satisfaziam mais, o *mythos* se encarregava das questões que afligem o humano, situação claramente defendida por Karen Armstrong:

O *logos* estava voltado para o futuro, sempre buscando novas maneiras de controlar o meio ambiente, aprimorar velhas ideias ou inventar algo novo. O *logos* era essencial para a sobrevivência de nossa espécie. Mas tinha suas

⁶²⁸ Acreditamos que a poesia de Waldo Motta tenha uma dicção que deseja se revelar. A revelação é uma possibilidade de mudança e transformação, seja do sujeito ou daquele com quem compartilha suas descobertas, e estas resultantes da “experiência de abandono, luciferina e pós-iluminista, aventa o absoluto do vazio; contra a igreja ortodoxa” (ANTELO, 1998, p. 38). A liberdade é perseguida pelo poeta, pois esta ferramenta torna-se o recurso artístico para enfrentar uma vida repleta de carências e abandono.

limitações: não conseguia aliviar o sofrimento humano, nem desvendar o significado último das lutas da vida. (ARMSTRONG, 2011, p. 11).

Os sofrimentos do homem orientam sua relação com o sagrado e colabora para amenizar o desconforto que o *logos* causa por não dar conta da totalidade humana e fracassar diante de questões existenciais. Se considerarmos a origem latina da palavra religião, *religare*, podemos inferir que a ideia é de retorno, de voltar a ter uma ligação com Deus, situação claramente defendida pelo sujeito lírico do poema “Religião”, o qual nos revela que será salvo da “guela do abismo” ao se conectar com o sagrado, com o religioso, com a poesia, em busca de um acalento para “as lutas da vida”.

A poesia também é retorno. Esta premissa se verifica a partir do caráter circular que as palavras apresentam no poema. O ritmo, tão caro a poesia, não permite com que as imagens estabelecidas pelas palavras se dispersem, criando um estado de “atração” e “repulsão” constante. A tensão provocada nesta polaridade semântica e imagética das palavras que se lançam no poema corrobora para que os signos não possam se desprender da unidade estrutural que funda a poesia. Desta forma, assim, sintetiza Octavio Paz (2006):

O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou mesmo uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta. (PAZ, 2006, p. 12-13).

O ritmo que se altera no oitavo verso do poema “que me religue” reproduz e canaliza a energia densamente atingida pelo número 8, algarismo que simbolicamente reproduz a ideia de infinito e de continuidade da vida. O poeta vê no religamento uma forma de se manter vivo, sua poesia é o sinal da dinâmica existente entre a vida e a morte, entre o apagamento social e a florescência de dias melhores. A desaceleração rítmica promovida no verso oitavo recupera-se nos três últimos versos retomando a mesma dicção poética recriada na primeira estrofe do poema. E esta maneira de composição reitera o ponto de vista do crítico literário Octavio Paz (2006): a poesia é um eterno ir e vir, cair e levantar.

O verbo no modo subjuntivo traduz, de maneira clara, a dúvida de sua poesia-religião não ter a capacidade de religar o sujeito ao outro e isto é reforçado pela quebra na velocidade do ritmo empreendido ao longo dos sete primeiros versos. O emprego do verbo “religar” ao invés de “ligar” enfatiza um elo que já fora perdido, mas agora se mostra reconstruído através de uma “pinguela”. cremos que o sujeito lírico, neste posicionamento, se revela mais consciente do papel que sua poesia terá frente ao outro.

Outro aspecto deste verso, é a quebra do ritmo que insinua uma pausa, uma reflexão. A razão do sujeito lírico aparece para sondar o caráter profético e destemido que se verifica no discurso da primeira estrofe. Assim, a “gesticulação arrogante e pretensiosa da primeira estrofe aos poucos se desmancha na segunda” (SIMON, 2004, p. 215), em que a poesia, além de ser um local sagrado para construir um elo com o outro, mostra-se também como instância de salvação individual.

Ao comparar a poesia primeiramente a uma “ponte” e depois a uma “pinguela”, o eu poético, neste autor, distingue dois posicionamentos distintos em relação à poesia. Em algum momento de sua jornada literária, a voz lírica se valeu de idealizações para se constituir, mas, agora, é concebida com uma nova consciência, já que a poesia é uma “pinguela” no trato com o outro, demonstrando o caráter renovado desta relação.

No cristianismo, é comum associar o texto bíblico a uma “ponte” que conduz os fiéis ao ser supremo. O valor sagrado da Bíblia cristã é concebido, possivelmente, por reunir a história e o discurso da mitologia judaico-cristã, sendo portanto o símbolo máximo de

integração e de ligação com o Criador. Para Waldo Motta, sua Poesia, sua Escritura é uma “pinguela” cuja função está associada também a interlocução e comunicabilidade que seus textos buscam empreender com o outro. Assim, enquanto a “ponte” liga o humano ao divino, a “pinguela” aproxima a poesia ao humano. Desta forma, a “pinguela” é enaltecida e tem seu sentido incontestável, tornando-se elevada tal como a “ponte”, pois a poesia, para o poeta, é “sacrossanta” e sagrada.

Não podemos deixar de destacar o eco produzido em guela/pinguela o qual está associado ao mesmo elemento, pois a imagem que podemos inferir é consoante com quem pratica atos desumanos e com os quais o sujeito lírico deseja fazer uma ligação por meio de uma pinguela, situação que não descaracteriza a travessia, a passagem, o contato com o outro, mas, de certa forma, situa a poesia-religião de Waldo Motta em um território frágil, talvez, conduzindo-nos para uma lírica que não abandona a matéria que nutre sua criação: a vida marcada pela discriminação e exclusão. O deslocamento da interação de ponte à pinguela coloca-nos em uma atmosfera de profanação do sagrado e da própria poesia, marcando a contingência do sagrado e do profano na performance poética de Waldo Motta.

Em várias tradições religiosas, o simbolismo da ponte “liga nosso mundo ao Paraíso” (ELIADE, 2010, p. 148) e quem não consegue atravessá-la é precipitado no “Inferno”. Nesta situação apontada por Eliade, poderíamos relacionar o “Paraíso” ao estado de revelação de si e o “Inferno”, por outro lado, conotaria a ignorância e a alienação sobre os fatos que podem ser evidenciados através da autossondagem e do autoconhecimento, práticas fundamentais para os procedimentos de transcendência da alma humana.

E, na medida em que a poesia se confirma como Escritura, ela torna-se um elo entre o humano e o divino. Mesmo que esta aliança não seja realizada por meio de uma “ponte”, a “pinguela” tem a mesma função simbólica que a ponte, “ela representa plasticamente a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a um outro” (ELIADE, 1991, p. 46). Assim, a poesia como pinguela destaca uma atualização do valor sagrado que o poeta confere à poesia, revitalizando a concepção de sagrado e do poético.

A religião, enquanto mecanismo de transposição, de mudança, promove uma reavaliação de nossa condição humana, encorajando-nos a percorrer um caminho desconhecido e misterioso para dentro de nós. Local que tememos tanto por guardar fatos, memórias, recalques, dores, angústias, enfim tudo que nossa consciência e inconsciência delimitaram como importante para constituição do eu. Mas, quando o homem resolve se encarar, fica em estágio de *ekstasi*, de pura energia vital, o que transporta o ser para além dos limites do eu, para além de si.

“O desejo de cultivar o senso do transcendente talvez seja a característica que define o ser humano” (ARMSTRONG, 2011, p. 27). Esta premissa de Karen Armstrong sentencia o aspecto de amadurecimento e de paciência que enfrentamos ao tratar sobre o assunto religião. O “cultivar” exige dedicação e trabalho. A planta adulta, antes semente, broto, necessitou de tempo para se constituir em sua mais perfeita forma fotossintetizante.

O mesmo ocorre com a religião e a poesia, ambas transcendentais, que exigem do ser humano um cuidar de si, reclama uma observação e prudência no processo de autoconhecimento que tanto a poesia como a religião apresentam em suas essências. “Como a arte, a religião constitui uma tentativa de encontrar sentido e valor na vida, apesar do sofrimento da carne” (ARMSTRONG, 2008, p. 8), o que ratifica a salvação do sujeito lírico do poema “Religião” a partir do discurso poético deflagrado do altar sagrado.

O sujeito lírico waldiano se refaz pela poesia, sendo esta uma forma peculiar de convocar o outro a partilhar da intimidade que se verifica no gênero da manifestação plena do eu. Na autossondagem que o eu percorre, as obscuridades que habitam seu interior são reveladas e decantadas pela linguagem poética, nutrindo-a de sentimento.

A poesia, então, é um elo pelo qual o significante encontra seu amparo em outro significante e nesta relação cujo protagonista é o sujeito da enunciação, temos a constatação de que a lírica autoriza o eu a se reconstruir pela escrita, num processo em busca de si e do outro, para, por meio da alteridade, se encontrar e se revelar pela matéria humana que compõe as escritas de si. A religião tal como a poesia reclama por uma experiência que não opera na objetividade concreta do mundo, mas o desconforto do sujeito lírico do poeta Waldo Motta aproxima a poesia da religião, já que ambas são formas singulares de o ser se transcender e se salvar.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros textos*. Chapecó, SC: Argos 2010.

AMÂNCIO, Moacir. *Yona e o Andrógino: Notas sobre Poesia e Cabala*. –São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

ANTELO, Raul. Não mais, nada mais, nunca mais. Poesia e tradição moderna. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Editora da UFF, 1998. Coleção Ensaio, 13. v. 1, p. 27-45.

ARSMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios do judaísmo, cristianismo e islamismo*. Tradução Marcos Santarrita; revisão da tradução Hildegard Feist, Wladimir Araújo – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Em defesa de Deus: o que a religião realmente significa*. Tradução Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CALDEIRA, Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. In: *Contexto – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras*, - n. 15 e 16. Vitória, ES: Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, 2009, p. 334-345.

DUBOIS, J. e col. *Dicionário de linguística* (trad.). São Paulo, Ed. Cultrix, 2001.

ROSA, Carlos. *Numerologia cabalística: A última fronteira*. – São Paulo: Madras, 2011.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sônia Cristina Tamer. – São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. – 3.ed – São Paulo: Editora VMF Martins Fontes, 2010.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 48/dirigida por J. Guinsburg).

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta. In: *Revista Novos estudos*, nº 70, 2004.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

MOTTA, Waldo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 59- 76.

_____. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.

**ENTRE O TODO E PARTE ALGUMA
IMPASSES DO SUJEITO POÉTICO EM “O DUPLO”, DE FERREIRA GULLAR**

Wilson José FLORES Jr. (UFRJ)⁶²⁹

Resumo: O poema “O duplo”, do livro *Em alguma parte alguma*, de Ferreira Gullar, estrutura-se em torno de um impasse expresso na tensão entre o “Eu mesmo” e uma imagem de si, feita para os outros (e em parte pelos outros). A divisão do eu e a busca por uma síntese que, de alguma forma, confrontasse as contradições são o móvel de fundo de vários textos do poeta, como é o caso de “Traduzir-se”, provavelmente seu poema mais conhecido. Em “O duplo” esse mesmo móvel é retomado sob a forma de um impasse em face do qual nenhuma síntese, ainda que precária, afigura-se. O presente estudo propõe uma análise de “O duplo” a partir dessas considerações e em contraste com a leitura dos poemas “Inventário” e “Abduzido”.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Ferreira Gullar. Duplo.

Ferreira Gullar é uma das vozes mais importantes da lírica brasileira desde a publicação de *A luta corporal*, em 1954. Esse reconhecimento, praticamente consensual, expressa-se, por exemplo, na tendência de a crítica considerá-lo como o último “poeta maior” de nossa literatura, como faz Sérgio Buarque de Holanda em um célebre comentário (In: GULLAR, 2010b, p.XIII):

De Ferreira Gullar pôde escrever Vinícius de Moraes que é o último grande poeta brasileiro. E é a última voz significativa da poesia, atalhou o nosso Pedro Dantas. Parece-me a mim, além disso, que, exceção feita de algumas peças de Mário de Andrade e também de Carlos Drummond de Andrade (mormente em *Rosa do povo*), é o nosso único poeta maior dos tempos de hoje. Mas em Gullar a voz pública não se separa em momento algum de seu toque íntimo [...].

A “voz pública” que não se separa “em momento algum de seu toque íntimo” é, de fato, característica central da poesia de Gullar, poeta inquieto, autor de uma obra repleta de rupturas, em que, ao mesmo tempo, repontam claramente algumas imagens, temas e obsessões que colaboram para definir uma coerência de fundo inegável em sua produção.

A perspectiva de Gullar, predominantemente materialista, não é simplista nem mecânica. O poeta a inscreve no corpo, no psiquismo, nos sentimentos, nas angústias e aspirações que definem a vivência individual em meio movediço, fragmentário e desestabilizador como é o mundo contemporâneo. Por isso, mesmo após o “desaparecimento” da “poesia de participação” ou do engajamento político mais explícito, as questões que estruturam nosso tempo permanecem entranhadas na obra de Gullar em seus aspectos mais constitutivos. Ou seja, mesmo quando deixam de ser temas, permanecem profundamente entranhadas na matéria literária, nas tramas da expressão de certo modo de olhar o mundo, o sujeito e a vida.

João Luiz Lafetá, em “Traduzir-se”, ensaio que é um dos mais importantes estudos da poesia de Gullar, ao discutir os poemas de *A luta corporal*, afirma que a “consciência do

⁶²⁹ Doutorando do Programa de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: wfloresjr@uol.com.br

tempo humano como incapacidade de plenitude será [...] o demônio de sua poesia” (2004, p.132). Isso porque, afirma o crítico, “na medida em que tenta captar a beleza, confrontada ao tempo e à linguagem, o poeta busca de modo simultâneo definir-se, descobrir aquilo que ele é”, seja diante da rosa, do galo ou do girassol (figuras nucleares no primeiro livro e em toda sua obra), de modo que cada uma dessas “revelações espúrias é revelação do mundo e do próprio eu” (2004, pp. 142 e 143). Por isso, sintetiza Lafetá, “na base da pesquisa poética de Gullar”, figuram “o tempo, a linguagem e a própria identidade”. Daí seus textos serem “saturados pela presença forte de um eu, presença devorante apesar da pretensão de ser objetivo” (2004, p. 150).

A obra de Gullar é atravessada por essas linhas de força. Em *Em alguma parte alguma*, seu livro mais recente, publicado em 2010 como parte das comemorações pelos oitenta anos do poeta, essas questões permanecem prenes de força e consequências (embora convivendo com certa tendência do poeta a se repetir, o que esvazia, em parte, a força do livro). E, talvez, nenhum outro poema do livro confronte-as da perspectiva de um refinado e intenso enfrentamento dos dilemas da subjetividade poética como “O duplo”.

1. O eu e o duplo

O DUPLO

1	Foi-se formando
2	a meu lado
3	um outro
4	que é mais Gullar do que eu
5	que se apossou do que vi
6	do que fiz
7	do que era meu
8	e pelo país
9	flutua
10	livre da morte
11	e do morto
12	pelas ruas da cidade
13	vejo-o passar
14	com meu rosto
15	mas sem o peso
16	do corpo
17	que sou eu
18	culpado e pouco

(GULLAR, 2010a, p.38)

Como se sabe, o duplo é um dos temas mais recorrentes na história da literatura. As imagens a ele associadas são conhecidas: o gêmeo usurpador, o perseguidor a atormentar permanentemente alguém até destruí-lo, além do sentimento difuso de estranhamento em meio à aparente banalidade daquilo que é familiar, entre outras. Como se pode notar já numa primeira leitura, algumas dessas associações estão presentes no poema de Gullar.

Na primeira estrofe, acompanhamos a formação paulatina de um outro “ao meu lado” que acaba por se tornar uma espécie de *tipo puro* (“mais Gullar que eu”) de certo aspecto do Eu lírico que, por isso, sente-se relativamente diminuído frente a seu duplo. Na segunda estrofe, esse outro se revela um usurpador “que se apossou” de parte das lembranças (o “que

vi”), das realizações (o “que fiz”) e de muito daquilo que por direito pertencia ao Eu (o “que era meu”).

Há uma mútua determinação entre o “outro” enquanto um *tipo puro*, ou seja, enquanto representação destituída, por assim dizer, das contradições, dos desvios, da multiplicidade de aspectos que formam a identidade do Eu, e a usurpação, uma vez que esta é, ao mesmo tempo, produto e produtora do duplo: quanto “mais Gullar” se torna, mais se apossa do que pertencia ao Eu; quanto mais se apossa dos aspectos do Eu que definem sua expressão pública, “mais Gullar” se torna, até que pode flutuar pelo país “livre da morte e do morto”. Liberto das contingências do tempo, das hesitações, culpas e dúvidas do sujeito lírico, o duplo se autonomiza (“pelas ruas da cidade / vejo-o passar / com meu rosto”) e, em certo sentido, supera o Eu, que resta “culpado e pouco”.

O poema se estrutura por espelhamentos, paralelismos, anáforas e contrastes, como a demarcar a presença ao mesmo tempo inevitável e angustiante do duplo. Talvez o que primeiro salte à vista sejam os paralelismos: “do que vi / do que fiz / do que era meu”; “da morte / e do morto”; e anáforas, sobretudo do pronome pessoal “eu” e do possessivo “meu”: “meu lado”, “do que eu”, “do que era meu”, “meu rosto”, “sou eu”. Além do contraste no emprego da 3ª e da 1ª pessoa no interior do verso 4 (“que é mais Gullar do que eu”) e entre as expressões “que é” (1ª estrofe) e “que sou” (última estrofe).

Há também uma recorrente aproximação entre vogais abertas e fechadas, no interior do mesmo verso ou entre versos paralelos: formando (verso 1) – lAdo (verso 2); E – eu (verso 4); Era – meu (verso 7); mOrte (verso 10) – morto (verso 11); rua – cidAde (verso 12). Considerando a relação entre o Eu e seu duplo, esse jogo de abertura e fechamento pode ser associado a atitudes contrastantes, como *mostrar-se e resguardar-se, confiança e dúvida*, como discutiremos a seguir. Observe-se ainda a homologia sonora existente entre “outro” (verso 3), “morto” (verso 11), “rosto” (verso 14), “corpo” (verso 16) e “pouco” (verso 18), sons fechados, graves, baixos a caracterizar uma atmosfera pesada, próxima de um pesadelo.

Além disso, no último verso, o movimento rítmico inicia-se com a marcação de uma sílaba forte (culPado), na qual o som aberto da vogal “A” combina-se com o som da oclusiva “P”, marcando com clareza a palavra “culpado” na leitura e caracterização do Eu. A homologia entre som e sentido completa-se no movimento rítmico descendente e fechado do final (e pouco). Não bastasse “pouco” ser uma das qualidades a sintetizar o Eu, a sonoridade fechada da primeira sílaba e o quase apagamento sonoro da última, em contraste com a clareza impositiva de “culpado”, sugerem o mal-estar do Eu frente a certo apequenamento e apagamento de si em face do duplo.

2. Representação X falsificação

Assim, o impasse que estrutura o poema configura-se na tensão entre “ele mesmo” e uma representação de si, feita para os outros (e em parte pelos outros), visando uma determinada forma de inserção no mundo. Nesse sentido, o verso 4 (“que é mais Gullar do que eu”) é particularmente significativo, pois o sobrenome, como se sabe, é parte essencial da construção da *persona* literária do poeta (seu nome de batismo é José Ribamar Ferreira). Como referência, considere-se “Inventário”, que figura entre os “Poemas resgatados”, de *Muitas vozes* (1999):

INVENTÁRIO

Vivo a pré-história de mim
 Por pouco pouco
 eu era eu
 José de Ribamar Ferreira Gullar

Não deu
O Gullar que bastasse
não nasceu

(GULLAR, 2010b, p.493)

Como o próprio título sugere, o poema expressa uma espécie de avaliação da vida, um balanço pautado no contraste entre aquilo que o sujeito se tornou e aquilo que reconhece como sendo originalmente ele mesmo em sua infância, nas relações familiares. A cisão entre o menino que foi e o homem que é surge no poema como um peso, uma fratura da subjetividade resultada do embate entre certa culpa de ter se afastado do que era e certo incômodo de não ser, desde o começo, o que gostaria de ter sido (“Por pouco pouco / eu era eu”). O legado familiar surge como uma espécie de limitação constitutiva que o obriga a permanecer na “pré-história de mim”, já que impede a síntese de sua personalidade, mantendo-se como uma mácula, um fracasso (“não deu”) a impedir sua expressão mais livre e sem culpa. “Gullar”, como discutiremos a seguir, é uma conquista e um fardo.

Voltando a “O duplo”, a cisão de fundo expressa no poema e constitutiva do Eu opera em oposição à configuração monolítica do duplo que realiza, a seu modo, o desejo de unicidade do sujeito, o que, aqui, surge como perda e artificialidade. De fato, é nas fraturas que a subjetividade confronta estão suas maiores obras. E o contrário também é verdadeiro: nos momentos em que a voz “livre” e “sem culpa” se impõe, sua expressão acaba esbarrando em certa convencionalidade ou em certa tendência a repetir-se, como na conversa dos dois namorados a lamentar a ignorância dos banhistas no poema “Dois poetas na praia”⁶³⁰ ou nos três poemas intitulados “Bananas podres”, todos de *Em alguma parte alguma*.

Como já foi apontado, a ideia da divisão do eu e a busca por uma síntese que, de alguma forma, confronte o impasse é recorrente em Gullar. Lafetá, em ensaio já citado, afirma que “o ‘eu’ que nos fala” nos poemas de Gullar é uma “*persona* lírica também se buscando de poema em poema, em cada um deles” (2004, p.142). Esse, aliás, o móvel de fundo de “Traduzir-se”, provavelmente seu poema mais conhecido ao lado do “Poema sujo”. Nele, a expressão toma a forma de um impasse interno à subjetividade lírica, dividida entre a vida cotidiana (os assuntos ordinários) e a capacidade de se espantar com o aparentemente banal, de manter-se inquieto diante do mundo e dos outros, surgindo a poesia como uma espécie de tradução de “uma parte na outra parte”.

Diferentemente do que se observa em “Traduzir-se”, em “O duplo” o impasse atinge outro patamar. É como se, na medida em que lentamente foi se estabelecendo certo consenso em torno do “grande” ou do “maior poeta brasileiro” contemporâneo, Ferreira Gullar fosse se cristalizando (“Foi-se formando / a meu lado / um outro”) como uma espécie de fetiche, uma representação autônoma sobre a qual, por assim dizer, o sujeito lírico tem pouco ou nenhum controle e que, diferentemente dele, “flutua / livre da morte / e do morto”.

O poeta parece ter consciência dessa cristalização, tanto que em *Em alguma parte alguma* há um trabalho sistemático de, por assim dizer, “costurar” o conjunto da obra (tendência que já se observa em livros anteriores, mas com ênfase menor). Dadas as décadas de participação na vida intelectual e literária brasileira, bem como a qualidade e quantidade de seus escritos, o poeta parece ter atingido um nível de autorreferencialidade que só alguns “clássicos” alcançaram. No livro, as múltiplas referências à própria obra, a retomada de temas, imagens, poemas e versos de sua produção apontam para um poeta que não apenas se

⁶³⁰ É carnaval, / a terra treme: / um casal de poetas conversa / na praia do Leme! // Falam os dois de poesia / e dos banhistas / que nunca leram Drummond nem Mallarmé. / – E lerão meu poema? / pergunta ela. / – Alguém vai ler. / – Pois mesmo que não leia / não vou deixar de dizer / o que vejo nesta areia / que eles pisam sem ver. // E o poeta mais velho / sorri confortado: / a poesia está ali / renascida a seu lado. (GULLAR, 2010a, p.61).

consolidou como uma referência central da lírica contemporânea como também se tornou, por assim dizer, referência para si mesmo.

Se é fato que toda obra, assim que publicada, torna-se um objeto autônomo, parece que a consolidação de Gullar no cenário literário em língua portuguesa (prêmios, como o *Camões*, homenagens, como a da FLIP 2010, títulos, como o de Doutor Honoris Causa pela UFRJ, comemorações, celebrações etc.), levaram a certa cristalização e autonomização da *persona* literária forjada pelo poeta desde o início. Para o que interessa à discussão, a questão parece estar, justamente, na aceitação pública, na celebração geral que cristalizou algo que, durante muito tempo, foi uma expressão aberta a mudanças. Quando “Ferreira Gullar” passa a ser, por assim dizer, uma espécie de título e quando é mais do que o bastante para determinar a inserção do poeta no meio intelectual e no mundo, é como se a *persona* literária se autonomizasse a ponto de tornar o homem seu apêndice e não o contrário. Quem o vê enxerga apenas Gullar. Quando fala, a voz é de Gullar. O homem concreto se reduz a um elemento, uma curiosidade (central por suposto) no rol de referências que o nome Ferreira Gullar evoca.

O menino maranhense ao mesmo tempo se realiza e é obscurecido pela luminosidade do poeta Gullar. Em certa medida, o reconhecimento realiza aspirações do menino, ao mesmo tempo em que o torna uma personagem abstrata, destituída da materialidade efetiva de sua existência singular e convertida em matéria literária. Esta, por sua vez, alça a particularidade imediata à condição de universalidade mediada, mas ao custo de, nesse processo, ambas se tornarem quase indistintas. Para um olhar beletrista, não haveria nenhum problema nisso, ao contrário. Mas, da perspectiva material que sempre enformou os poemas de Gullar e da sensibilidade aguda para o miúdo que o caracteriza – e que o levou a afirmar que “se algum sentido tem o que escrevo, é dar voz a esse mundo sem história” (GULLAR, 2006, p.141) – há nisso certo sentimento de traição, de falsificação, de usurpação: a literatura parece tomar o lugar da vida, ou, nos termos de “O duplo”, a *persona* “se apossou do que vi / do que fiz / do que era meu”, como se o poeta deparasse uma concepção literária da qual, desde o início, procurou se afastar⁶³¹. O poema em questão configura literariamente esse mal-estar.

3. Sequestro do eu

Esse mesmo mal-estar é retomado em outro poema de *Em alguma parte alguma*, “Abduzido”, no qual parece ocorrer uma inversão das vozes de “O duplo”. Neste, como vimos, a voz lírica reflete sobre “um outro / que é mais Gullar do que eu”, seu duplo, espécie de autômato que usurpou parte do que lhe seria devido. Em “Abduzido”, ao contrário, é o duplo quem fala e seu outro (o Eu do poema anterior) é relegado a uma condição fantasmagórica, a um só tempo distante e próxima do sujeito lírico.

ABDUZIDO

busco
 tateando
 no escuro
 o interruptor da lâmpada de cabeceira
 e
 ao acendê-la
 deparo-me
 comigo
 em frente a mim
 como se fosse um outro:

⁶³¹ “Compreendi que a poesia devia captar a força e a vibração da vida ou não teria sentido escrever. Nem viver” (GULLAR, 2006, p. 148).

estarei noutro?
 (e de pijama
 o mesmo pijama verde-grama
 com que durmo
 em minha cama)
 e
 apa
 go
 a
 luz
 na treva
 cismo
 que
 esse eu-mesmo-outro
 habita
 agora
 abduzido
 um abismo
 (bem rente à cama
 do quarto de um hotel
 na capital paulista)
 (GULLAR, 2010a, p.72-73)

Durante uma madrugada, o Eu lírico, em meio à escuridão, busca, tateando, o interruptor da luz e, ao encontrá-lo, espanta-se ao deparar consigo mesmo “como se fosse outro”. A experiência do “estranho”, o espanto diante de algo tão familiar, mas que parece esconder dimensões recalcadas daquela imagem que o Eu, no momento, esperava de si, incomoda-o para além do instante imediato do reconhecimento e permanece como que a assombrá-lo após a luz ser novamente apagada. De volta à escuridão, o Eu imagina, então, que o outro que ele deparou talvez tivesse sido abduzido a um abismo que, um tanto paradoxalmente, encontra-se bem rente a sua cama.

O termo abduzido, que também serve de título ao poema, remete à ideia de sequestro, de ser levado à revelia da própria vontade, de desaparecer (sentido que a imagem do abismo faz ressoar). Na cultura *pop*, misturou-se com o amálgama de pseudociência e religião que caracteriza o interesse em alienígenas. Misto de terroristas horripilantes, médicos desumanos que não se importam com os danos ou sofrimentos que podem causar a seu espécime, ou quase-deuses dotados de consciência e inteligência superior, a suposta experiência da abdução costuma combinar, por um lado, sofrimento, perda, violência e submissão, e, por outro, tranquilidade, acolhimento, destaque, valorização.

Esse outro que se revela fugazmente em meio à treva e que parece condenado a alguma pena infernal, incomoda o Eu que, apesar disso, não muda significativamente o tom de seu discurso: parece um observador racional, a refletir com certa objetividade sobre a experiência que pouca ou nenhuma relação possui com a racionalidade. A objetividade surge como contraponto ao espanto, a racionalização como resposta ao mal-estar. O outro parece abandonado, esquecido, mas o desconforto e a angústia que isso poderia produzir é tratada com a confiança relativa de quem reconhece nessa experiência apenas uma projeção. A explicação equilibra a experiência, mas não a resolve, daí se tornar poesia.

O outro, ao mesmo tempo submetido e valorizado, parece surgir para o Eu lírico como um enigma e uma provocação. O Eu equilibrado encontra no seu “eu-mesmo-outro” as fraturas que ele parece ter consolidado com eficiência. As angústias, inseguranças, frustrações, em uma palavra, a fragilidade foi relegada ao abismo, mas que permanece ao lado da cama “de um hotel na capital paulista”.

Aliás, a precisão do lugar é muito sugestiva. O Eu lírico está em São Paulo, local que se identificava – e talvez ainda se identifique em alguma medida – com os concretistas, contra os quais se deram as principais contendas literárias do poeta. Mas, a capital paulista já não tem os concretistas de antes. Gullar, em certo sentido, não apenas lhes sobreviveu literalmente como literariamente. Parece, assim, poder voltar a São Paulo como “vencedor” e encarar sem problemas os que, por acaso, lhe façam objeções. É, portanto, forte, seguro, confiante, vencedor.

Dessa forma, em “Abduzido”, parece ser a figura monolítica do “maior poeta brasileiro” que depara seu outro frágil e humano num quarto de hotel em São Paulo. E é esse outro, que insiste em permanecer, a fonte de uma complexidade subjetiva admirável que mantém o poeta em ação, inquieto, sem ceder de todo ao “gerenciamento” fácil da “celebridade”. Quase sem adversários, reconhecido, celebrado, não há mais praticamente ninguém que o confronte ou critique. Ele agora é, indiscutivelmente, um dos “medalhões”. Mas, para o bem da poesia, sua inquietação não desapareceu e o poeta continua buscando formas de traduzir-se.

Referências Bibliográficas

GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010a.

_____. *Sobre arte Sobre poesia (uma luz do chão)*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Toda poesia*. 19.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010b.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Apresentação. In: GULLAR, F. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010a. p.XIII.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2004. pp. 114-212.

INSTANTE POÉTICO: A *HORA ABERTA*, DE GILBERTO MENDONÇA TELES

Rosemary Ferreira de SOUZA (UNIMONTES/PPGL/FAPEMIG)⁶³²
 Ilca Vieira de OLIVEIRA (UNIMONTES/PPGL)⁶³³

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura do poema “Hora aberta” da obra *Arte de armar*, de Gilberto Mendonça Teles. A discussão será voltada para o ato de criação do poeta que munido de legítima confiança adentra na pontualidade do seu fazer poético. Neste sentido, a *hora aberta* é o momento propício de criação e tem a ver com “as horas abertas” ou “horas redondas” (seis da manhã, meio dia, seis horas da tarde e meia noite), relacionadas ao tempo para a meditação e o encontro com o sagrado, como também, ao momento místico (os sopros da criação).

Palavras-chave: *Hora Aberta*. Processo criativo. Gilberto Mendonça Teles.

Este estudo se volta para uma discussão do momento criativo do poeta Gilberto Mendonça Teles tendo por base de leitura o poema “Hora aberta”⁶³⁴, da obra *Arte de armar* (1977). O poema proposto, nesta análise, dá nome à organização da obra reunida do autor, publicada em (2003), e que está dividida em três partes: o Nome, a Sintaxe e o Sentido, que correspondem aos estágios de apreensão de sua poesia. Além disso, intitula também a segunda parte de *Arte de armar*. A *hora aberta*⁶³⁵ ou o universo paralelo está para uma dimensão em que coexistem o mágico, o sobrenatural, o real, o sagrado e o mistério como elementos do instante da criação ou o instante poético, que neste trabalho, está sendo compreendida como a hora favorável aos sopros da criação. Segue-se o poema na íntegra:

HORA ABERTA

Sou pontual assim como quem joga
 uma pedra no mar.

Assim como quem bate na janela
 e espera no jardim o acontecer.

Sou pontual assim como quem lança
 uma canção no rosto desdobrado
 de quem chega.

No mais, sou pontual na complacência
 de um deus oculto que boceja
 na hora aberta a sussurros e prodígios
 da vida acontecendo.

E que não basta. (TELES, 2003, p. 506).

⁶³² Mestranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros. Bolsista FAPEMIG. Montes Claros – MG. Brasil. E-mail: rosemaryletras@ibest.com.br

⁶³³ Doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Professora do PPGL – Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros - MG. Brasil. E-mail: ilcavieiradeoliveira@yahoo.com.br

⁶³⁴ Parte da análise deste poema já foi apresentada em trabalho de conclusão do curso de Letras, monografia. Neste estudo foi feita uma análise mais aprofundada do poema “Hora aberta”.

⁶³⁵ A partir de agora, o termo *hora aberta* virá em itálico e em minúsculo destacando o instante da criação poética.

A epígrafe “*Naquele dia (os deuses) pronunciaram meu nome*” foi retirada do Código de Hammurabi ⁶³⁶ e utilizada pelo poeta na abertura da segunda parte da obra *Arte de armar*. Esta epígrafe confirma que o poeta é um escolhido, pois recebeu o sinal, a marca, o poder e autoridade de resguardar os mistérios, os enigmas da poesia, sendo iluminado para criar. Com a propriedade de quem está munido de legítima confiança, o poeta adentra na pontualidade da mensagem sagrada da criação poética para anunciá-la aos homens e “guiado pelo ideal poético, o artista penetra no mundo caótico e indecifrável das palavras, de onde, no silêncio das coisas inanimadas, transforma o enigmático e inanimado numa epifania poética”. (LIMA, 2007, p. 110).

Neste sentido, o poeta é o designado, selado para anunciar os tesouros da palavra e por meio da linguagem poética se torna o guardião e ao mesmo tempo anunciador da poesia. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o selo é “usado nas diversas áreas e em múltiplas ocasiões. O rei imprime o seu selo sobre os documentos que expressam as suas decisões. O selo é, portanto, sinal de poder e autoridade: o selo vale o seu signatário”. (CHEVALIER E CHEERBRANT, 1997, p. 811).

Dessa forma, pode-se dizer que o poeta traz em si o selo, o lacre que lhe confere os decretos divinos de criador e os desígnios dos segredos poéticos, é dele o direito de abrir o selo, já que a marca foi nele impressa. Ele traz em si a identidade do portador da palavra como nos afirma Cruz e Sousa nos versos do poema O Assinalado: “Tu és o poeta, o grande Assinalado. /que povoas o mundo despovoado /de belezas eternas, pouco a pouco”. (2002, p. 102).

Criando a metáfora do acesso ao mundo dos deuses, no trecho abaixo, o poeta constrói uma expectativa de ouvi-los. Para isso, busca encontrá-los em *Hora aberta*, que traz um significado místico, metafísico. Para o autor de *O direito de sonhar*, “a poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos”. (BACHELARD, 1994, p.183). Tomem-se os versos do poema:

HORA ABERTA

Sou pontual assim como quem joga
uma pedra no mar.

Assim como quem bate na janela
e espera no jardim o acontecer. (TELES, 2003, p. 506).

No título “Hora aberta” reside o sentido ligado à mitologia primitiva e à tradição esotérica. Em nota para a edição *Hora Aberta: poemas reunidos*, o poeta afirma que o termo “refere-se às “horas abertas” ou “horas redondas” (seis horas da manhã, meio dia, seis horas da tarde e meia noite)”. (TELES, 2003, p. 1). Esses momentos são considerados propícios para a meditação e o encontro com o sagrado. Neste ponto, há uma afirmação de Octavio Paz, que acentua essa ideia experimental do sagrado, de modo que, “a experiência do sagrado é uma experiência repulsiva. Ou melhor: convulsiva. É um pôr para fora o interior e o secreto, um mostrar as entranhas”. (1982, p. 168). A seguir, outros versos do mesmo poema ilustrando o que foi dito:

No mais, sou pontual na complacência
de um deus oculto que boceja

⁶³⁶ O código se refere a um conjunto de leis escritas pelo rei Hammurabi por volta de 1700 a.C. na região da antiga Mesopotâmia correspondente á cidade de Susa, atual Irã. O código é baseado na lei de talião, “olho por olho, dente por dente”. O rei Hammurabi foi escolhido para ditar as leis em um monumento monolítico talhado em rocha de diorito.

na hora aberta a sussurros e prodígios
da vida acontecendo.

E que não basta. (TELES, 2003, p. 506).

Nos citados versos, nota-se uma permissão do poeta para relativizar e afrouxar, pela complacência de um “deus oculto”, a pontualidade do comparecimento à presença da divindade. O referido momento torna-se propício para o poeta adentrar em seu fazer poético, “perturbar a hora de recreio das palavras” e ser como os “sonâmbulos que lustram a prata da palavra”, como revela o poema Lugar comum, também de *Arte de armar*. A dupla significação do encontro “pontual” vem da sedução, o poeta se permite e é facilitado pela poesia, pela flexibilidade do momento em que virá a inspiração, “deus oculto”. Aqui, vale acentuar o que diz o autor de *O arco e a lira* sobre a inspiração:

a inspiração é uma revelação porque é uma manifestação dos poderes divinos. Um nume fala e suplanta o homem. Sagrada ou profana, épica ou lírica, a poesia é um dom, algo exterior que baixa sobre o poeta. A criação poética é um mistério porque consiste num falar dos deuses pela boca humana. (PAZ, 1982, p. 196).

Portanto, a pontualidade do poeta não ocorre no sentido da rigidez do momento combinado ou marcado, mas no sentido de ter a esperança de encontrar “a vida acontecendo”, como mote para a criação. A relação de cumplicidade, de quem seduz e é seduzido, isto é, do poeta com a poesia, na expectativa do encontro na *hora aberta*, lembra-nos a relação estabelecida pela raposa que é cativada pelo pequeno príncipe de Saint-Exupéry: “se tu vens, por exemplo, às quatro da tarde, desde as três eu começarei a ser feliz”. (1990, p. 71).

A auto-apresentação de quem espera sem apuro pelo momento da poesia, do encontro com a veia poética ou a inspiração, na *hora aberta*, mostra o elemento lúdico associado ao prazer, à distração tranquila de quem joga uma pedra no mar. Assim, Gilberto Mendonça Teles estabelece na obra *Arte de armar*, a exemplo dos versos do poema, um jogo de armar, que possibilita a exploração da palavra poética em diversos sentidos. Essa ideia da pontualidade da criação poética feita de maneira instantânea ou mesmo procurada corrobora ao que diz Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* ao afirmar que “a poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do tempo que ela invoca, evoca, provoca”. (2000, p. 141).

Hora aberta, tanto pode referir-se ao momento místico, como a hora em que se abre para os sopros da inspiração, observado pelos termos: “sussurros e prodígios”. Cabe apresentar uma reflexão em torno dessas “horas abertas” ou “horas redondas”, atribuindo uma concepção do momento em que o poeta se abre para a criação. Essas horas têm ao mesmo tempo a ver com o esoterismo, com o místico, bem como com o sagrado, o religioso. De toda maneira, a *hora aberta* é o instante propício dos sopros da criação poética. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o número seis

é o número dos dons recíprocos e dos antagonismos, o número do destino místico. [...] O número seis é ainda o do **Hexâmero** bíblico: o número da criação, o número **mediador** entre o princípio e a manifestação. (CHEVALIER E CHEERBRANT 2009, p. 809-810).

O momento de seis horas da manhã e seis horas da tarde são tidos como *hora aberta*, referem-se ao instante do crepúsculo matutino, ao despontar da manhã, ao alvorecer do dia, como também ao crepúsculo da tarde, fim do dia para início da noite. São períodos de trânsito, às seis da manhã, o sair da madrugada para o dia, às seis da tarde, sair do dia para a noite. É de fato um momento de *hora aberta*, instante de “sussurros e prodígios da vida acontecendo”, como afirma o poeta em seus versos. O período do meio-dia e o da meia-noite

são instantes que dividem o dia num espaço de luz e noite, relacionados ao tempo de criação. Diante disso,

a noite e a luz não são evocadas por sua extensão, por sua infinitude, mas por sua unidade. A noite não é um espaço. É uma ameaça de eternidade. Noite e luz são instantes imóveis, instantes negros e claros, alegres ou tristes, negros e claros, tristes e alegres. (BACHELARD, 1994, p. 189).

Neste sentido, a *hora aberta* do meio-dia e da meia-noite são potências de ligações instantâneas entre o criador e aquilo que é criado, entre o poeta e sua criação. À luz do meio-dia, o criador, ou o poeta enquanto criador se vê diante de um instante favorável à sua criação. Para Chevalier e Cheerbrant:

a palavra meio-dia simboliza, na tradição bíblica, a luz em sua plenitude. Ver Deus face a face é vê-lo à luz do meio-dia. O meio-dia marca uma espécie de instante sagrado, uma parada no movimento cíclico, antes que se rompa um frágil equilíbrio e que a luz se incline rumo a seu declínio. Ele sugere uma simbolização da luz em seu curso – o único momento sem sombra – uma imagem de eternidade. (2009, p. 603).

É no percurso da *hora aberta* que o poema se enlaça, se tece à medida em que as palavras vêm ao encontro do poeta mesmo que seja pela “complacência de um deus oculto que boceja”. Elas chegam no “momento da vida acontecendo” e a poesia realiza o instante num prelúdio de silêncio. O período da meia-noite indica o horário em que começa a madrugada, é o marco em que se inicia um novo dia. É um momento especial de trânsito entre as trevas e a luz, começo do dia que principia à zero hora, portanto, *hora aberta*. Conforme Bachelard:

em equilíbrio sobre a meia-noite, sem nada esperar do sopro das horas, o poeta se despoja de toda vida inútil, experimenta a ambivalência abstrata do ser e do não – ser. Nas trevas vê melhor sua própria luz. A solidão lhe traz o pensamento solitário, um pensamento sem digressão, um pensamento que se eleva, que se apazigua se exaltando. (1994, p. 186).

Após ter feito uma breve reflexão das “horas abertas” ou “horas redondas”, pode-se depreender que o momento criador do poeta Gilberto Mendonça Teles é dado na pontualidade em que as palavras se deixam conduzir pela própria poesia. A *hora aberta* se concebe no momento de iluminação do poeta e o leva a criar. Aqui, vale acrescentar uma ideia de Octávio Paz ao afirmar que “esse instante é ungido com uma luz especial; foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração”. (1982, p. 227).

O Sintagma *hora aberta* está relacionado ao instante da criação poética, ao momento em que nasce o verso. Esse momento da *hora aberta* da criação poética de Teles é consentido muitas vezes num ato lúdico de quem percebe a linguagem com sua força criadora e atribui à poesia o envolvimento por dois elementos constantes em seu processo criativo, a emoção e a razão. Dessa maneira, há a compreensão de que existe um equilíbrio entre razão e emoção por parte do poeta no ato de se construir o poema. Diante disso,

o instante poético é, pois, necessariamente complexo: emociona, prova – convida, consola, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. (BACHELARD, 1994, p. 184).

O tempo da atividade poética do autor não é estabelecido de uma maneira fixa, pré-determinada, ele se dá na pontualidade do momento criador como nos versos: “na hora aberta a sussurros e prodígios /da vida acontecendo. /E que não basta”. (TELES, 2003, p. 506). Os citados versos repercutem a ideia de que o ato criador de Teles não advém só de inspiração, há momentos em que o poeta deseja ir à procura da poesia, perquiri-la. De modo que, “agora poderá haver não só o poema que chega através da inspiração, mas também aquele que é procurado”. (DENÓFRIO, 2005, p. 174).

A relação da *hora aberta* com as “horas redondas” tem a ver com a angústia inquietante do poeta em estar sempre lidando com a palavra poética, trabalhando o poema, sendo pontual no seu ato criador. O poeta quer mais, é um obstinado pesquisador da palavra como bem pontua uma das estudiosas de sua poesia. Assim, “se a poesia não chega, ou melhor, “resiste”, ele a procura, indo ao fundo [...] de todas as palavras e sondando o mais obscuro sonho da linguagem”. (DENÓFRIO, 2005, p. 167).

No momento da criação poética, silêncio e palavra, vazio e plenitude se processam como algo sublime na *hora aberta*. Neste sentido, o poeta se mostra em estado de assombro, de admiração, maravilhado com a potência da palavra, se espanta a ponto de poetizar os seus segredos. Isto pode ser confirmado na seguinte citação:

o homem é um ser que se assombra: ao se assombrar, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. O poetizar também brota do assombro, e o poeta diviniza como o místico e ama como o enamorado. (PAZ, 1982, 172).

Gilberto Mendonça Teles em seu instante de criação poética não escolhe uma forma ou uma “pré-forma”. É a palavra que o incita a criar e esse momento criativo surge das mais variadas e inusitadas maneiras. É a poesia quem cria o instante e o poeta se comporta “assim como quem bate na janela /e espera no jardim o acontecer”. (2003, p. 506). A imagem de “quem bate na janela” e “espera no jardim o acontecer” prefigura uma expectativa de deixar a poesia despontar, é a imagem de algo não premeditado, mas que vai surgir em algum momento e que permanece, de maneira que, “a imagem é afim à sensação visual”. (BOSI, 2000, p. 21).

Em *Entrevista sobre poesia*, o poeta descreve que não escolhe uma forma para escrever, o poema lhe surge de acordo com o momento, com a vontade de escrever, por algo que lhe incita chegar aos versos que surgem na *hora aberta*:

o comum é que a idéia (sic) ou a emoção do verso apareça e a levo adiante, ou não, se levo tenho o poema, se não, deixo-a aqui, incompleta, à espera de melhor momento. Fica por aqui. Olha isto: veio, tomei nota. Depois verifico se me interessa e passo para adiante. (TELES, 2009, p. 51).

E se o poeta ainda se sente aprisionado ao comando das palavras, ele necessita transformá-las em poesia, torná-las vivas no poema:

há idéias (sic) que ficam, enquanto você não se livra delas, transformando-as em poema, elas não vão embora. [...] o comum, portanto é isso, essa idéia (sic) começa a ficar boa e cresce independente de mim, faz com que eu volte obsessivamente a ela. (TELES, 2009, p. 52).

Ao voltar obsessivamente à ideia do poema, o poeta no seu processo de escrita acaba por chegar à *hora aberta* da criação poética. A *hora aberta* é o momento ápice, é a hora poderosa para as orações, portanto, também para a criação, instante em que se concebe as

belezas infindas da poesia. Por isso, o poeta afirma: “Sou pontual assim como quem lança /uma canção no rosto desdobrado /de quem chega”. (TELES, 2003, p. 506).

A partir da análise do poema “Hora aberta”, de *Arte de armar* (1977), foi possível fazer uma leitura direcionada para o momento de criação poética de Gilberto Mendonça Teles. Nesta análise, foram pontuadas considerações com uma abordagem das “horas redondas” ou “horas abertas”, relacionadas ao instante do ato criador. Dessa forma, houve a compreensão de que tal instante é concedido no momento em que a palavra leva o poeta a criar. *A hora aberta* é um período pleno, é a hora propícia, favorável, designada a consagrar um instante, que se eterniza na própria poesia.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. In: _____. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha et al. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 183-189.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: companhia das Letras, 2000.

CHEVALIER, Jean. CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SOUSA, João da Cruz e. O assinalado. In: *Poesias completas: últimos sonetos*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

DENÓFRIO, Darcy França. O poema do poema. In: _____. *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. Capítulo II- Gilberto Mendonça Teles. In: _____. *Três líricas performativas*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SAINT EXUPÉRY. Antoine de. *O pequeno príncipe*. Tradução de Dom Marcos Barbosa. 37 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *Entrevista sobre poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Galo Branco, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. *Arte de armar*. In: _____. *Hora Aberta: poemas reunidos*. Petrópolis: Vozes, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *HORA ABERTA: poemas reunidos*. Petrópolis: Vozes, 2003.

O FATO SOCIAL E O FATO ESTÉTICO: LEITURA DE DOIS POEMAS CONTEMPORÂNEOS

Antônio Donizeti PIRES (UNESP/Araraquara)⁶³⁷
Bruno Darcoleta MALAVOLTA (UNESP/Araraquara)⁶³⁸

Resumo: A relação “literatura e sociedade”, em seus aspectos pares, ímpares ou díspares, é objeto de investigação dos próprios estudos literários (história, teoria e crítica literárias), mas também de ciências humanas afins à literatura (sociologia, filosofia, história, antropologia). Este ensaio, sob a perspectiva dos estudos literários e da sociologia, privilegia a prática analítica de dois poemas da literatura brasileira contemporânea (um de Ferreira Gullar e outro de Donizete Galvão), nos quais pretende surpreender como o fato social e a “historiografia inconsciente” (a expressão é de Adorno) tornam-se inerentes aos objetos estéticos, em sua estrutura e significado profundos.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Sociedade; Poesia lírica; História.

1. Introdução

A relação “literatura e sociedade”, em seus aspectos pares, ímpares ou díspares, é objeto de investigação dos próprios estudos literários (história, teoria e crítica literárias), mas também de ciências humanas afins à literatura como a sociologia, a filosofia, a história, a antropologia. Porém, quando se ancora na prática analítica, a relação “literatura e sociedade” acaba por privilegiar mais a prosa narrativa (romance, conto, novela) e menos a poesia lírica (mesmo quando esta é vincada por certa narratividade, a exemplo de poemas de Drummond como “Caso do vestido” – de *A rosa do povo*, 1945 –, e de modalidades poéticas antigas como a balada e o rimance). Habitualmente feita em versos que vão e voltam no espaço em branco da página (a modo de um arado no campo lavrado); calcada em constrações sintático-construtivas como o sistema de rimas e a estrofação, a cesura, os acentos e as pausas diversas (às vezes, a metrificação); apoiada, portanto, num trabalho de linguagem denso e condensado, em cujas sendas poucos prosadores/narradores se aventuraram (exceções, entre nós, são um Guimarães Rosa, uma Hilda Hilst, um Raduan Nassar, uma Clarice Lispector); e cuja massa rítmico-sonora significa mais do que pareceria à primeira vista, a poesia lírica acaba por intimidar e afastar o analista, uma vez que ela não tem necessidade de contar ou narrar coisa alguma, mas se compraz com tais jogos verbais de som/imagem, imprescindíveis em qualquer análise ou interpretação porque já significam por si/em si, e vão fazendo desabrochar outros significados e semantismos diversos a que estão atrelados denotativa e conotativamente, no corpo e na alma do poema.

Sobre este particular (a importância da massa sonoro-rítmica do poema), um dos ícones dos estudos sociológicos voltados para a literatura, Lucien Goldmann (1989, p.77-78), reconhece o problema quando afirma, em *Sociologia da literatura*, que o método estrutural aplicado ao estudo da poesia deve privilegiar as “[...] estruturas não semânticas (sintáticas, fonéticas, associativas, etc.) [...]”, uma vez que estas têm “[...] uma importância particularmente grande e um peso particularmente decisivo.” Goldmann escreve em 1969, e

⁶³⁷ Departamento de Literatura; Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários; Universidade Estadual Paulista (UNESP). Araraquara (SP) Brasil. E-mail: adpires@fclar.unesp.br

⁶³⁸ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários; Universidade Estadual Paulista (UNESP). Araraquara (SP), Brasil. E-mail: brunomalavolta@gmail.com

conquanto hoje o método estrutural esteja desacreditado, é patente que a preocupação com a linguagem específica da poesia (verso, rima, estrofe...), com a construção rítmico-sonora e com os modos de sugestão, simbolização e metáforização de um poema devem nortear a análise do estudioso preocupado em compreender os significados latentes e manifestos da poesia.

Frise-se, pelo exposto, que a perspectiva deste trabalho é os estudos literários, embora seu arcabouço crítico-teórico se valha também das ciências sociais e/ou de outras ciências humanas, que embasam sua primeira parte. O ensaio completar-se-á com a análise de dois poemas da literatura brasileira (um do final do século XIX e outro de meados dos anos de 1970), nos quais se pretende surpreender a “historiografia inconsciente” (a expressão é de Adorno) inerente aos objetos estéticos.

2. Arcabouço conceitual

O sociólogo Octavio Ianni, no belo opúsculo *Sociologia e literatura*⁶³⁹, parte da diferença notável e evidente entre ciência (sociologia) e arte (literatura) para então caracterizá-las como “[...] duas linguagens distintas, ambas compreendendo formas de conhecimento e imaginação.” (IANNI, 1997, p.4) também distintas. Concebendo-as como “narrativa literária” e “narrativa sociológica”, o estudioso estabelece, numa expressão cristalina, algumas outras diferenças sobre as quais vale a pena insistir:

Ambas revelam algum compromisso com a ‘realidade’, taquigrafando-a ingênua ou criticamente, procurando representá-la, sublimá-la ou simplesmente inventá-la. [...] A narração literária e científica sempre decanta algo, no sentido literal e metafórico, sem esquecer que canta, encanta ou desencanta. [...] A narrativa literária compreende imagens e figuras de linguagem, além do ritmo e da melodia. Compreende metonímias e metáforas, entre outras figuras, além de elaborar parábolas, alegorias e outras modalidades de cantar e decantar, fabular e exorcizar. [...] Talvez predomine na narrativa literária [porque imaginativa e ficcional] a situação, o incidente, o particular ou singular, podendo ser prosaico ou excepcional, irrelevante ou heroico, cômico ou trágico, dramático ou épico. [...] A narrativa sociológica compreende principalmente descrições e interpretações, envolvendo conceitos, categorias, leis ou outras noções comprometidas com a fundamentação empírica e a consciência lógica. [...] Nela predominam os nexos causais mais ou menos complexos ou as condições e possibilidades, indicando tendências. [...] Em geral, a narrativa sociológica busca o que é geral, predominante, tendência principal, alternativa possível [...] (p.4-6).

Entretanto, para além das diferenças de objeto, de linguagem e de forma de conhecimento propiciada, Ianni (p.6-10) enfatiza algumas aproximações entre a literatura e a sociologia, das quais pinçamos os seguintes exemplos: a) esta pode apresentar uma linguagem imagética e metafórica, enquanto aquela pode aproximar-se do conceito e/ou da categoria mais geral de enunciação; b) ambas se esmeram na construção de tipologias, pois são conhecidos os tipos ideais (particulares) que povoam a literatura (D. Quixote, Robinson Crusoe, Fausto, Macunaíma...) e os tipos ideais (gerais, universais) da sociologia (o burguês, o operário, o proletário, o demagogo, o revolucionário...); c) ambas, literatura e sociologia, seriam atingidas pelo *Zeitgeist* que vinca esta ou aquela época não só em termos de temas e

⁶³⁹ O texto, sob o mesmo título, foi republicado como capítulo na seguinte obra coletiva: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. (Org.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999. p.9-42.

conteúdos, mas também de estilos; d) enfim, ambas estão impregnadas de fabulação, “[...] território no qual se realizam tanto o conhecimento como a fantasia, tudo isso traduzido em narração.” (p.10). Em outros termos, ainda de Ianni, “[...] a interpretação científica mobiliza rigor e precisão, tanto quanto paixão e inspiração.” (p.9) – em termos análogos, portanto, às modernas correntes de poesia e literatura.

Enfim, sumarizando ao máximo o pensamento de Ianni, pode-se dizer que, se a sociologia tem estudado os pressupostos gerais do mundo desencantado e racionalizado da técnica, do progresso material, da maquinização e da reificação do homem e das relações humanas no trabalho e nas relações de classe, principalmente nas sociedades urbanas modernas, pode-se dizer que a literatura, em sentido lato (e nosso sociólogo vale-se bastante, em seu breve texto, do pensamento de Max Weber), é uma tentativa de re-encantamento e re-magicização do mundo, inclusive com a denúncia da alienação e do absurdo a que tais condições adversas e massivas condenaram o ser humano – ressalvado que cada uma das narrativas, sociológica e literária, dispõe de seus específicos procedimentos, linguagens, formas de ação e conhecimento.

Passando para questões mais pontuais da relação literatura e sociedade, lembra Antonio Candido, em “Literatura de dois gumes”, que a literatura, por ser arte, por ser uma criação específica de linguagem e por estar calcada nos signos da liberdade, da transcendência e da relativa independência, teria em si mesma, no bojo de seus produtos específicos (lírica, narrativa e teatro) a possibilidade intrínseca de uma explicação de sua lógica de construção, funcionamento e significação, como que se bastando a si mesma. No entanto, tal visão esteticista deve ser deixada de lado devido a uma perspectiva extrínseca e relacional entre os vários sistemas culturais humanos: “Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas.” (CANDIDO, 1989, p.163). O crítico logo enfatiza, com absoluta clareza, a mútua interdependência de tais relações e interações, pois lhe interessa averiguar a maneira *sui generis* pela qual o “fato estético” acaba por plasmar, em sua estrutura profunda, o “fato histórico” e o “fato social”:

[...] pois a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador. (p.163-164).

Ou seja, não está em causa a apropriação epidérmica, pela literatura, de fatos e/ou dados histórico-sociais, que a denunciariam apenas como “documento” e a aproximariam perigosamente do panfleto e do libelo político. Ao contrário: a literatura deve ser vista e compreendida como o “monumento” estético que efetivamente é, em cuja estrutura e modos construtivos específicos são incorporados dados extraliterários diversos. É por isto que a análise literária deve buscar o movimento entre a diacronia e a sincronia, o passado e o presente, o “documento” e o “monumento”, o histórico-social e o estético. É com base nisto que se pode criticar o breve trabalho de Adriana Facina (*Literatura & sociedade*), uma vez que ela concebe apenas a relação diacrônica (“documento”) de literatura e sociedade, em prejuízo da relação sincrônica (“monumento”) desta ou daquela literatura do passado ou do presente, interna ou externamente, pois é fato conhecido que a literatura também se nutre da própria literatura.

Em outros textos de Antonio Candido (coligidos, por exemplo, em *Literatura e sociedade*), tais problemas voltam à tona, bem como as várias modalidades da relação literatura e sociedade, em termos de ideologias e do momento histórico: do ponto de vista da recepção do leitor e da formação de um público; da específica sociologia da literatura e seus

postulados; do consumo da literatura e de seus meios de propagação (jornal, revista, grêmios...); das funções da literatura etc.

Em relação a estas, Candido tem pelo menos dois momentos memoráveis, que vale a pena recordar: o primeiro (de 1972) é a conferência “A literatura e a formação do homem” (pronunciada na XXIV Reunião Anual da SBPC), em que o crítico ressalta “[...] a função humanizadora da literatura, isto é, a capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem.” (CANDIDO, 2002, p.77). Tal função aparece unida a outras três, que a complementam no papel geral de assegurar ao ser humano uma formação íntegra: a primeira delas seria um tipo de “função psicológica”, que se justifica pela “[...] necessidade universal de ficção e de fantasia, que decerto é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares.” (p.80). Assevera o crítico que tal produção e fruição imaginativa da literatura está presente no homem dito primitivo e no civilizado, e envolve não apenas as formas requintadas e eruditas da arte literária (o romance, o poema, o conto...), mas formas simples como a anedota, a parlenda, o rifão, a adivinha, o trocadilho e o causo, além de formas mais elaboradas como a lenda e o mito, os contos populares e os folclóricos.

A segunda função é a “função formativa de tipo educacional”, pois a literatura pode ser usada nesta acepção por qualquer povo (pensemos em Homero e Hesíodo educadores da Grécia), se bem que ela ultrapassa a pedagogia estrita porque forma o ser humano num sentido mais duradouro, em vista da “[...] própria ação que exerce nas camadas profundas [...]” (p.83) do psiquismo humano, uma vez que a literatura “[...] age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras.” (p.83).

A terceira função é respondida por Candido depois das reflexões: a) “[...] teria a literatura uma função de conhecimento do mundo e do ser?” (p.85); b) tal conhecimento permitiria ao leitor alcançar “[...] de maneira cognitiva, ou sugestiva, a realidade do espírito, da sociedade, da natureza?” (p.85). Candido crê que sim e o ressalta sempre, ponderando sobre o triplo modo de ser da literatura (conhecer, exprimir e fazer): “[...] a literatura é sobretudo uma forma de conhecimento, mais do que uma forma de expressão e uma construção de objetos semiologicamente autônomos.” (p.85).

Depois de enfatizar que a literatura, ainda que autônoma, não está desligada “[...] das suas fontes de inspiração no real [...]”, o crítico passa a considerar o problema do regionalismo na literatura brasileira, que seria “representação de uma dada realidade social e humana [...]” (p.85-86) – tal regionalismo, eivado de “realidade documentária” (p.86), seria um tipo de conhecimento mais imediato (pedagógico) proporcionado pela literatura, mas outros níveis abstratos de saber (ontológico-existenciais, de cosmovisão, ou especificamente literários) são também plenamente possíveis.

A função humanizadora da literatura reverbera no famoso texto de 1988, “O direito à literatura”, em que Candido reporta-se mais de uma vez a seu trabalho de 1972. Pois, no primeiro, Candido referenda a complexidade imanente da literatura, vista mais uma vez como: a) “[...] construção de objetos [estéticos] autônomos [...]” (CANDIDO, 1995, p.244), com estrutura e significado próprios; b) é “[...] forma de expressão [...]” (p.244), pois manifesta emoções e pontos de vista dos artistas e dos grupos/momentos históricos a que pertencem; c) “[...] é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.” (p.244).

No texto de 1988, Candido coloca a literatura, dada sua capacidade de formar o ser humano para a vida, entre os “bens incompressíveis”, ou seja, “[...] os que não podem ser negados a ninguém.” (p.240), sob pena de dismantelar-se o psiquismo e a justa formação humana. Tais bens não dizem respeito apenas à integridade física ou material da pessoa, mas abarcam também aqueles direitos que “[...] garantem a integridade espiritual.” (p.241), entre

eles o direito à crença, à opinião, ao lazer, à arte e à literatura, pois que esta é, em particular, “[...] imagem e transfiguração da vida [...]”, e tem “[...] papel formador da personalidade [...]” (p.243). No texto, Candido amplia o exemplo do regionalismo para a questão da “literatura empenhada”, brasileira e estrangeira (p.249-256), tema sobre o qual ele insiste em parte considerável de sua obra crítico-teórica, inclusive em suas análises de poesia lírica.

Neste particular, afinando ainda mais as correlações literatura e sociedade, frisemos a questão da lírica, com apoio do pensamento de T. W. Adorno expresso tanto na breve conferência “Lírica e sociedade”, quanto na sua *Teoria estética*. Nesta, o pensador assevera (ADORNO, 2006, p.203) que o conceito esteticista de obra de arte apenas como artefato não basta e não se sustenta (dada a historicidade e o lastro social da arte), o que o leva a conceber a expressão “historiografia inconsciente” (ADORNO, 2006, p.207; p.217), que pode ser compreendida (em formulações que ecoam o afirmado por Antonio Candido) não como mera inscrição cosmética do “fato social” ou do “fato histórico”, mas como substrato de verdade e fundamento que ajuda a estruturar e a amalgamar a nova realidade que é a obra de arte (fato estético), a qual deve então ser compreendida, decifrada e interpretada na própria forma e linguagem com que seus produtos (um poema, uma sinfonia) se fazem e se expressam. Em termos do filósofo, na densa “Lírica e sociedade”, tem-se: “O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações líricas, mas ser hauridos da rigorosa intuição delas mesmas.” (ADORNO, 1983, p.194).

Adorno, nesse texto em específico, ressalta continuamente a dialética (o vaso comunicante, digamos assim, que são, por causa da linguagem, a poesia e seu lastro social – por mais “puro” que o poema se pretenda). Ouçamos o filósofo:

Pois o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. [...] Essa universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua postulação de validade universal vive da densidade de sua individuação. (ADORNO, 1983, p.193-194).

Adiante, o filósofo frisa que “[...] a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco.” (p.198), sendo que aqui deve-se considerar a concepção de dubiedade ou duplicidade da linguagem postulada por Adorno, uma vez que esta é, por um lado, subjetiva, mas empresta objetividade ao pensamento do poeta ao externar seu conflito com a sociedade.

Em termos que ressoarão depois em Alfredo Bosi, Adorno postula que a linguagem da lírica é uma maneira de resistência, ao afirmar: “Essa exigência feita à lírica, [...] a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica [...]” (p.195). Tal resistência ao desencantamento do mundo significa também “[...] uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna [...]” (p.195).

Surpreendamos, nos poemas abaixo, essas questões fulcrais no condizente à lírica e à sociedade – e ao direito que todos temos de usu/fruí-las com dignidade.

3. O insone açúcar

O primeiro poema é “O açúcar”, escrito pelo maranhense Ferreira Gullar (n.1930) e publicado em *Dentro da noite veloz* (1975), livro que reúne poemas da época de militância do poeta no CPC da UNE e outros elaborados logo após o golpe militar de 1964:

“O açúcar”

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro
e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim.

Este açúcar veio
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira,
dono da mercearia.
Este açúcar veio
de uma usina de açúcar em Pernambuco
ou no Estado do Rio
e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana
e veio dos canaviais extensos
que não nascem por acaso
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem
aos vinte e sete anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.

(GULLAR, 2004, p.165-166).

O poema exacerba o tema da alienação sob perspectiva variada, seja ao evidenciar a má consciência de classe do poeta-consumidor e de seu leitor; seja ao elucidar o processo de produção e comercialização do açúcar, da lavoura ao consumidor final; seja através da exploração da força de trabalho humana, sem que o lavrador e o operário – “homens de vida amarga / e dura” – participem efetivamente da riqueza que geraram; seja ao expor a divisão de classes e a injusta distribuição de renda que parece perpetuar-se num país periférico como o nosso; seja, ao fim e ao cabo, a falta de consciência que parece permear todos os níveis da

No poema de Donizete, a bandeira burguesa, “cujo centro está em toda parte, porém a circunferência em nenhuma” (VIEIRA, 1951, p.209) – (pois que há muito os templos de deus se tornaram templos de Mamón) –, rasga nos céus, ainda e sempre, o preceito primevo do capitalismo industrial: *time is money*. Embora redivivo e gritante no poema, o conceito parece entrincheirado, qual cobra dissoluta e subterrânea, sob as luzes de nosso tempo. A nossa “estética da pobreza” (ou simplesmente o *marketing* desmedido e sem freios) antes profetiza o *locus amoenus* pequeno-burguês à ousadia pelejante do burguês original; traduzindo: vendemos incessantemente o conforto do lar e o fim da história: podemos dormir tranquilos.

Porém, o olho de Donizete não dorme. Em lugar do vivo, feroz e mordaz *time is money*, a cultura global, que é a cultura do espetáculo, untou as engrenagens do capitalismo de imagens coloridas: histórias em quadrinhos, cinema, seriados, Facebooks etc. E o olho de Donizete vidrou: não dorme; está autômato: não obedece ao *eu*; está sob xeque: teme as luzes de seu presente.

À lira do poeta, rouca há muito, não parece já caber amargar com teimosia o branco açúcar do bom burguês, nem insultá-lo, nem escandalizá-lo. O cartunista Angeli – e os melhores quadrinistas são primos dos poetas – deixou de fazer quadrinhos políticos quando o alto figurão, alvo de suas críticas, confessou em entrevista colecioná-los – cáustica ironia. Vivemos tempos de apatia e, o seu duplo, de culto à psicopatia: revistas estampam caras más, e a euforia financeira beira à “higienização do mundo” positivista: utopias sociais soam como prendas efêmeras, derrubadas ao redor do século XX. Estudantes, professores ou críticos, estamos cômodos. O mundo está confortável, os livros chegam pelo correio ou pela fibra ótica. Tudo está no lugar, ou enreda-se em labirintos insolúveis de máfias e mafiosos sem cara, suas barbas e armas sobre nossas cabeças. A poesia que não crê em si mesma reflete este fim falacioso da democracia, previsto por Guy Debord: “o espetáculo reúne o separado, mas reúne *como separado*” (DEBORD, 2011, p.23; grifos do autor). Paz e Debord concordam em definir nossa “sociedade sem comunidade”, onde a “publicidade do tempo” substituiu a vida e o tempo naturais (DEBORD, 2011, p.106). É, pois, a tópica de Donizete: uma tópica moderna/pós-moderna.

O olho do poeta está em choque, mas vê: qual o contemporâneo de Giorgio Agamben, ou Tirésias pós-moderno, é fisgado nas telas de led-lcd, neos, fios, computadores, mas escapa ao anzol, e, dilacerado embora, contempla as ruínas e as trevas de seu presente.

Como Aquiles anti-heroico que não consegue jamais ultrapassar a tartaruga – no avesso irônico do paradigma de Zenão de Eleia – “capina” o seu tempo sob ritmo frenético; carpe o seu dia sem colhê-lo, de fato. O *topos* do *carpe diem* é tangido ao avesso, já que este era a busca subjetiva do fruir da vida, e aqui temos o oposto: a “negação da vida que se tornou visível”, para usar outra expressão de Guy Debord (2011, p.16). Os verbos passadiços, “capinar” e “espichar” refletem o modo como as regras do mundo moderno, introjetadas e ruminadas, confundem-se em pesadelo com as imagens do *id*. Deixemos falar Guy Debord que, em 1967, em uma das teses de *A sociedade do espetáculo*, parece fazer uma paráfrase do poema: “o espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda deste sono” (p.19).

Voltando ao homem, seu *id*, e seu tempo, observamos que este é incompleto em sua formação infantil (o capinar antigo) e sua climatização na metrópole paulista: sua existência não fecha, e é, portanto, nula. Seu existir é irônico, mas não no que isto tem de corrosivo, jazzístico, lúdico ou anti-intuitivo: é irônico pois já tanger a lira nem balouça os galhos, nem revolve os rios, tampouco amansa as feras onipotentes e onipresentes do monólogo espetacular. Já também não encanta os conterrâneos, em sua “cantilena minimalista” (GALVÃO, 2010, p.35). O poeta, já disse Octavio Paz, é um desterrado. Se já não pode, parafraseando Mallarmé, “tornar mais puras as palavras da tribo” (PAZ, 2010, p.46), resta

aquartelar sua insônia em 7 versos de ritmo dissoluto e sincopado, fechando num oitavo que, “dobrado”, jamais fechará coisa alguma.

À guisa de conclusão, enfatizemos que há considerável distância estética e ético-ideológica, inclusive geracional, entre os poetas contemporâneos Ferreira Gullar e Donizete Galvão e, por conseguinte, entre os poemas apresentados. No entanto, ambos são estruturados por “fatos sociais” e “fatos históricos” que devêm “fatos estéticos”, e ambos revelam a “historiografia inconsciente” que inevitavelmente permeia, no plasmar formal-construtivo, este ou aquele objeto estético. Por isto os dois poemas se irmanam na denúncia da coisificação que nosso mundo técnico e desencantado (agora animadinho por mecanismos e dispositivos renováveis de constante espetacularização) continua a impingir a nossa sensibilidade e a nossa inteligência. Hoje, mais do que nunca, é preciso resistir, uma vez que a poesia é um direito adquirido e ainda serve, parafraseando Carlos Felipe Moisés, de antídoto contra o “*excesso de realidade*” (MOISÉS, 2007, p.111) com que nos avassalam continuamente.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2006.

_____. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN et al. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os pensadores). p.193-208.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, C. D. de. *A rosa do povo*. Posfácio de Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BANDEIRA, M. O ritmo dissoluto. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.103-121.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002. p.77-92.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.235-263.

_____. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.161-180.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

FACINA, A. *Literatura & sociedade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

GOLDMANN, L. et al. *Sociologia da literatura*. Tradução de Franco de Sousa. Lisboa: Estampa, 1980; São Paulo: Mandacaru, 1989. p.77-137.

GULLAR, F. Dentro da noite veloz. In: _____. *Toda poesia*. 14.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004. p.153-229.

IANNI, O. Sociologia e literatura. *Primeira versão*, Campinas, n.72, p.1-46, Setembro/97.

_____. Sociologia e literatura. In: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. (Org.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999. p.9-42.

MELO NETO, J. C. de. A educação pela pedra. In: _____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.1-40.

MOISÉS, C. F. *Poesia & utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras, 2007.

PAZ, O. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

SOUSA, C. e. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

VIEIRA, A. Sermão décimo quarto do Rosário. In: _____. *Padre Antônio Vieira essencial*. Organização e introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (Clássicos Penguin Companhia). p.170-206.

_____. Sermão de Nossa Senhora do Ó. In: _____. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1951 (Obras Completas, vol. X). p.207-236.

O FAZER POÉTICO E A ESCRITA DO CORPO EM *CHUVA DE OURO*

Nismária Alves DAVID (UEG)⁶⁴⁰

Resumo: Este trabalho estuda o entrelaçamento de fazer poético e escrita do corpo em *Chuva de ouro* (2000), da escritora goiana Yêda Schmaltz. Neste livro de poemas, manifesta-se uma voz feminina que se apresenta como poeta e explora o erotismo feminino. Desse modo, a matéria erótica torna-se matéria de poesia, constituindo-se em uma forma de liberação da subjetividade e de expressão do desejo da mulher, mediante um discurso de sensações que permitem ao leitor recriar a experiência erótica.

Palavras-chave: Poesia. Corpo. Erotismo. Mulher. Yêda Schmaltz.

Dentre as várias vozes da poesia brasileira contemporânea, este trabalho elege a lírica da escritora goiana Yêda Schmaltz (1941-2003), a fim de estudar o entrelaçamento entre o fazer poético e a escrita do corpo no livro de poemas *Chuva de ouro*, publicado em 2000, e, assim, divulgar a literariedade da escrita schmaltziana, contribuindo com a área de Estudos Literários, especialmente no que se refere à reflexão sobre a poesia de autoria feminina.

Embora tenha nascido em Pernambuco, Yêda radicou-se no estado de Goiás desde a infância. Graduada em Letras e em Direito, foi artista plástica e professora na Universidade Federal de Goiás. Participou de antologias e se dedicou à elaboração de ensaios e à organização de antologias poéticas. Integrou o Grupo de Escritores Novos (GEN), no período de 1963-1969, o qual pretendia dar um rumo inovador à literatura goiana. (COELHO, 1993 apud SCHMALTZ, 2000). Sua produção literária compreende as seguintes publicações: *Caminhos de mim* (1964), *Tempo de semear* (1969), *Secreta ária* (1973), *O peixenauta* (1975), *A alquimia dos nós* (1979), *Miserere* (1980), *Anima mea* (1984), *Baco e Anas brasileiras* (1985), *Atalanta* (1987), *A ti Áthis* (1988), *A forma do coração* (1990), *Prometeu americano* (1996), *Ecos* (1996), *Rayon* (1997), *Vrum* (1999), *Chuva de Ouro* (2000), *Urucum e Alfenins* (2002) e *Noiva d'água* (2006, obra póstuma). Conforme Coelho (1993), trata-se de uma obra de alto nível de realização, mas, no entanto, ainda pouco conhecida do grande público.

A análise da produção literária feita por mulher possibilita o rompimento de preconceitos sociais ao destacar a presença feminina num meio dominado por homens (PAIXÃO, 1990, p.55). Em conformidade, Telles (1992) destaca que a literatura é uma instituição social e não corresponde a uma categoria derivada da Biologia, porém aponta a intervenção dos estudos sobre a literatura de autoria feminina como fundamental para novos modos de leitura, ampliação e reordenação dos cânones.

A crítica literária brasileira aponta Gilka Machado como a primeira escritora a escrever poemas eróticos em *Meu glorioso pecado* (1928). Nessa linha, temos a poesia de Yêda Schmaltz, centrada no corpo, a qual, segundo Vieira Jr. (2009), apresenta-se herdeira de uma tradição lírico-amorosa e realiza a atualização do mito de Eros no conjunto de sua poética. Para pensar o tema da corporalidade, recorreremos às categorias corpo erotizado e corpo liberado que se incluem na tipologia da representação do corpo na literatura feita por mulheres, proposta por Elódia Xavier, em *Que corpo é esse?* – a partir do sociólogo Arthur Frank. Embora a referida estudiosa tenha se dedicado à abordagem de narrativas,

⁶⁴⁰ Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Pires do Rio, Brasil. E-mail: nisdavid@yahoo.com.br.

consideramos pertinente a escolha de ambas as categorias para a compreensão do objeto aqui focalizado.

A respeito do corpo erotizado, Xavier (2007) esclarece que, sobretudo, a partir dos anos 70, as feministas veem-se senhoras de seus corpos, dos quais obtêm o prazer. Especialmente, na literatura, manifestam-se mulheres que desafiam os tabus, escrevem sobre os prazeres carnavais e rompem “o silêncio sobre o próprio corpo” (XAVIER, 2007, p. 155). Nessa perspectiva, as mulheres conscientizam-se, questionam sua própria condição, conquistam espaços e marcam presença no meio literário.

Em *Chuva de Ouro*, o primeiro aspecto que nos chama a atenção são os paratextos, principalmente títulos e epígrafes, os quais, como ensina Genette (1982) sobre a paratextualidade, estabelecem relação com o conteúdo da obra e colaboram com o leitor no trabalho de construção dos sentidos. Em especial, a seleção de epígrafes de importantes escritores (J. D. Morrison, Nietzsche, J. P. Goldberg, W. Stevens, Keats e Pablo Neruda) focaliza tanto o fazer poético quanto a escrita do corpo, por meio de metáforas expressas em vocábulos como, por exemplo, cantar, consolo, cura, milagre, criador, artífice, cópulas, entre outros.

Composto por duas partes, intituladas “Dânae” e “Obelysco”, o livro de Yêda apresenta um detalhe do quadro *Dánae* (1907-1908), do pintor simbolista austríaco Gustav Klimt, na ilustração da capa e antecipa ao leitor o mito de Dânae, motivador do título *Chuva de Ouro*. Na mitologia grega, Dânae é filha de Acrísio, Rei de Argos, que a prende numa torre de bronze para evitar o cumprimento do oráculo que predissera que um filho dela o mataria. Zeus metamorfoseia-se numa chuva de ouro, adentra no local, cai sobre o colo da jovem e, dessa união, nasce Perseu. De acordo com Goldberg e D’Ambrósio (1992), o mito de Dânae permite estabelecer a analogia entre a chuva e o sêmen, pois ambos são fecundantes.

Todavia, na pintura de Klimt, o tema não é a procriação, mas sim o corpo nu da mulher que está adormecida, absorta, com sensualidade e erotismo, representando um “ícone do narcisismo feminino” (MOLINA & JUSTO, 2010, p. 133). Da mesma forma, na lírica de Yêda, o foco desloca-se para a mulher que se constitui como poeta e reflete sobre seu próprio fazer poético. Na citação de Wallace Stevens, epígrafe de abertura da Parte I - Dânae, lemos:

Ela era a única artífice do mundo/ Em que cantava. E, ao cantar o mar,/ Fosse o que fosse antes, se tornava/ O ser do canto dela, a criadora. E nós,/ Ao vê-la esplêndida e sozinha, compreendemos/ Que nunca houve para ela outro mundo/ Senão aquele que, ao cantar, ela criava. (Tradução de Paulo Henriques Britto). (SCHMALTZ, 2000, p. 15).

Constatamos a marca do gênero feminino, visto que o criador é a mulher, “Ela” (a criadora). Seu canto é solitário e cria o mundo. Também, nos poemas schmaltzianos, a mulher é a criadora e, com autonomia, faz surgir sua “Dânae tupiniquim [...] possuída/ por um amor de mentira” (SCHMALTZ, 2000, p. 23). A poeta toca a questão do amor (ou irrealização do amor) e apresenta a mulher como o sujeito que ama (ou deseja), mediante a expressão de um olhar erótico sobre o corpo e a poesia. Por essa razão, torna-se fundamental a abordagem realizada por Paz (1994) que relaciona a criação poética ao erotismo, no sentido de que a poesia é uma erótica verbal e o erotismo é, por sua vez, uma poética corporal.

Dentre o total de 60 poemas da Parte I, inicialmente, tomamos o seguinte exemplo:

5 (Escrita)

O músculo teso e retesado.
Ah, garapa de cana, quero água!
Ardência dilatada,

agonia no casulo,
 uma estrela por dentro
 destroçada.
 E tudo desabrocha
 do meu pulso. (SCHMALTZ, 2000, p. 25).

Ao mesmo tempo, o sujeito lírico parece relatar a experiência poética e a experiência erótica. Tanto o ato poético quanto o ato erótico aparecem como ritual e sacrifício. Nos versos schmaltzianos, o ato de escrever é metaforizado como ardência e agonia. A propósito, Schmaltz (2000, p. 31) poetiza: “[...] A poesia a se rasgar, como um tecido/ colado na pele/ que não consigo arrancar./ Seria o vestido do amor ex-/colhido? [...]”. Considerando isso, recordamos Soares (1999, p. 44) ao mencionar que, “por ser erótico, o fazer literário inclui a violência”.

No que se refere ao erotismo poético na lírica brasileira contemporânea de autoria feminina, Soares (1999) aborda a tensão entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário. A matéria erótica como matéria de poesia é uma forma de liberação da subjetividade e de expressão do desejo. Em outras palavras, trazer o erotismo na poesia é um modo de “conscientização da necessidade de ruptura dos paradigmas masculinos repressores” (SOARES, 1999, p. 57).

Nos poemas de *Chuva de Ouro*, explora-se o erotismo feminino e, segundo Fernandes (2000), Schmaltz exprime “um discurso altamente erótico”. Acerca disso, De Rosa (1999, p.75 apud BITTENCOURT, 1999, p. 19) pontua que “a mulher transborda dos versos de Yêda, como um rio em cheia inunda toda a sua obra desde o início, tornando-se uma peculiaridade de toda a produção poética da escritora goiana”. Há, portanto, o corpo erotizado que, na perspectiva de Xavier (2007), é o corpo que vive sua sensualidade, usufrui desse prazer e emprega um discurso de sensações disponibilizadas ao leitor para que este possa recriar a experiência erótica. Isso se observa no poema abaixo:

22 (Vontade & vontade)

Uma vontade de tirar a blusa
 entre dois *drinks*,
 levantar um pouco a saia, derramar o líquido:
 um desgoverno que me governa.
 Tenho um corpo lindo e branco
 que você não sabe – pele de seda;
 tenho um corpo lindo que não
 me cabe, que me sofre, um turbilhão,
 uma sofrença de sofre-
 guidão! Pêlos, não tenho quase,
 Sou loura natural em todos os locais
 e coisa e *tais*
 e a minha carne é fraca demais
 e eu não tenho opinião contra ela
 e nem vontade. (SCHMALTZ, 2000, p. 59, grifo do autor).

Sem pudor, a voz feminina fala do desejo e o erotismo transborda nos versos. A representação do corpo erotizado se dá por atitudes sensuais e exploração de sinestésias. A mente sempre foi privilegiada em detrimento do corpo, por isso, “a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber” (XAVIER, 2007, p. 20). Conforme Telles (1992), por

sua vez, as identidades de gênero são máscaras, são artificiais, e a condição da poeta-mulher é retratada no poema a seguir:

38 (Inveja)

A inveja que sinto dos poetas-homens
é não poder dizer “sou um sujeito”,
do jeito que eles falam:
sou um sujeito apaixonado,
sou um sujeito sem jeito,
sou um sujeito qualquer coisa.
Uma *sujeita*, não dá certo;
é igual poetiza: minimiza.
Uma *sujeita*, não dá certo.
Eu não tenho predicados
e não sou um complemento
do sujeito. (SCHMALTZ, 2000, p. 91, grifo do autor).

Nesse poema, o sujeito lírico é representado por uma voz feminina que discorre sobre a questão da autoria feminina e se apresenta como um corpo liberado. Xavier (2007, p. 169) aborda a categoria corpo liberado e esclarece que, especialmente a partir dos anos 90, a mulher se torna sujeito de sua história, redescobre valores num processo de autoconhecimento.

No decorrer do livro *Chuva de Ouro*, há a presença da poeta-mulher que busca se autoconhecer, expõe traços físicos (loura, magricela, feinha) e fala de fatos cotidianos como, por exemplo:

13 (Temperos)

Hoje fiz almôndegas,
aliteração e farofa.
Já me costumei com o *cooper*
do escritório para a cozinha.
Entre o cheiro das cebolas,
meus dedos escorrem
as lágrimas de uma canção.
Haja coração e pernas para tanto.

Os rapazes da Saneago
quebraram a calçada e o asfalto,
para consertar o encanamento.
Estou juntando água da chuva
para os cozinhamentos.
Esta saudade cheia de comedimentos,
amargosa amargura;
esta vida sem condimentos,
esta vida de *alhoiteiração*. (SCHMALTZ, 2000, p. 41, grifo do autor).

Segundo Xavier (2007), a análise da representação dos corpos é um meio de conhecer as práticas sociais vigentes. No poema supracitado, verificamos que a manifestação do feminino traduz-se num sujeito dividido entre a identidade de dona de casa e a identidade de escritora, outro papel oferecido à mulher. Além disso, é importante considerar o poema a seguir:

VIII

Ó meu poeta indescritível,
 ó indescrito,
 ó índex, ó escrito, inscrito
 dentro de mim!
 O nosso amor em discordância
 com o mundo, à revelia
 de nós mesmos.
 Ó ardiloso de ardis feitos de ardências
 e de ardentes ausências sobre entranhas.
 Traços de lembrança,
 traços de possuí-lo costurado em mim,
 troços de um olho vesgo
 de infame visgo. (SCHMALTZ, 2000, p. 155).

Ora fala do poeta, ora fala do amor. Num tom confessional, a intimidade do sujeito lírico feminino torna-se pública ao leitor no obelisco-poema. Expõe várias imagens centradas no sujeito, recupera objetos comuns e do cotidiano, bem como de modo criativo mistura elementos do fazer poético com elementos de uso culturalmente feminino:

IX

Ó minha renda, meu alinhavo,
 meu entremeio, minha entre-
 linha, meu ponto e vírgula, meu ponto
 atrás, meu ponto de cruz, meu alfinete,
 meu alfenim, meu croché e meu tricô;
 meu nó, meu maior embaraço.
 A tua perdidez que me trespassa.
 Ó meu cravo, minha prenda,
 meu ponto de crivo, meu arre-
 mate, meu crivado de luzes,
 minhas estre-
 Linhas num céu sem nuvens.
 A tua perdidez é que me enreda. (SCHMALTZ, 2000, p. 157).

Em “Obelysco”, a poeta dirige-se a uma segunda pessoa (Tu), canta e é afligida por “a tua perdidez” que a inquieta e lhe provoca uma série de reações. Permanece a solidão, porém resulta a poesia, a “chuva de ouro”. Nesse caso, torna-se pertinente observar o que disse Angélica Soares (1999, p. 40) sobre o poema schmaltziano, denominado “A fala do amor”: “Parece-nos querer dizer enfim, Yêda Schmaltz que, narcisticamente, a literatura, enquanto fala do amor, é fala de si própria”.

A imagem “chuva de ouro” sugere a manifestação da poesia no corpo do poema, como constatamos no poema 60 do livro analisado:

60 (Chuva de Ouro)
 Então, aqui estou: herdeira.
 O meu poeta
 me legou tesouros,
 estes que nasceram
 das minhas mãos
 vazias – versos, linhas
 de pétalas de ouros. (SCHMALTZ, 2000, p. 135).

De acordo com Amaral (2003, p. 8), “a mulher, enquanto sujeito, faz-se representar pelo sujeito lírico, sendo, pois, materializada no discurso poético, como se o discurso poético fosse, ele próprio, um corpo”. Cientes disso, concluímos que, na lírica de Yêda Schmaltz, a mulher torna-se sujeito e realiza um processo de autoconhecimento. A voz feminina fala sobre aquilo que a constitui e também aquilo que constitui o poeta. Realiza a reflexão sobre o próprio ato criador, e o fazer poético se estabelece como uma experiência erotizada, metalinguagem erótica. A poeta tem o poder criador, o poder do uso da palavra, e compartilha o ouro poético com o leitor. Desvela-se como corpo erotizado, mas também como corpo liberado plenamente por meio da poesia, já que esta lhe permite a (re)criação de realidades.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Ana Luísa. Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres. In: AMARAL, Ana Luísa et. al. (Org.). *Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e Identidades*. Porto: Editora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003, p. 105-120.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1996.

DE ROSA, Gian Luigi. O arquétipo mitológico na escrita de Yêda Schmaltz. In: BITTENCOURT, Frederico Luís Domingues. *Ecos de Narciso: Leitura do livro Ecos, de Yêda Schmaltz*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

FERNANDES, José. In: SCHMALTZ, Yêda. *Chuva de ouro*. Goiânia: Editora da UFG, 2000. (Coleção Vertentes).

FUNARI, Pedro Paulo et. al (Org.). *História antiga: contribuições brasileiras*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GOLDBERG, Jacob Pinheiro; D'AMBRÓSIO, Oscar. *A clave da morte*. São Paulo: Maltese, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

MOLINA, José Artur & JUSTO, José Sterza. As mulheres de Gustav Klimt. In: *Interthesis*. Florianópolis: UFSC, v.7, n.02, p.107-142, jul./dez. 2010. Disponível em <<http://150.162.1.115/index.php/interthesis/article/view/11785/16227>>. Acesso em 10 abr. 2013.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. O olhar condescendente. *Travessia: revista do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC (Florianópolis)*, p.50-63, 2. semestre de 1990. Disponível em <www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/.../15775>. Acesso em 17 mar. 2013.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SARAIVA, Márcia Raquel de Brito, Os obeliscos e suas escrituras. *Egiptomania*. 2006. Disponível em <<http://www.pucrs.br/ffch/historia/egiptomania/publicacoes.htm>> Acesso em 20 abr. 2013.

SCHMALTZ, Yêda. *Chuva de ouro*. Goiânia: UFG, 2000. (Coleção Vertentes).

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

TELLES, Norma. Autor+ia. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

VIEIRA JR., Paulo Antônio. *Eros reinventado: uma leitura da poesia de Yêda Schmaltz*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

OS LIMITES ENTRE PROSA E POESIA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Poliane Vieira Nogueira VALADÃO (UFG)⁶⁴¹
Goiandira Ortiz CAMARGO (UFG)⁶⁴²

Resumo: Na poesia contemporânea, os limites entre prosa e poesia são muito tênues, praticamente inexistentes, devido ao livre trânsito do poeta entre os gêneros. Lacoue-Labarthe afirma que essa é a coragem da poesia atual, ela tem coragem de ser prosa. Discutiremos essa constatação a partir de poemas em prosa de Luís Miguel Nava e do romance *Casa entre Vértebras*, de Wesley Peres que pode ser lido como uma obra poética. Esse afrouxamento dos limites da poesia levando-a a se aproximar tanto da prosa a ponto de confundir-se com ela suscita-nos uma dúvida, se não estaríamos nós caminhando em direção a uma espécie de escrita literária cuja modalidade não esteja demarcada.

Palavras-chave: Poesia. Prosa. Limite.

Ao olharmos para a criação poética no mundo contemporâneo nos deparamos com a dificuldade de defini-la ou compreender os seus mecanismos de produção. Os moldes de se fazer poesia que circularam há muito, desde a *Poética*, de Aristóteles (1933), passando pelo rigor dos classicistas que têm na *Arte Poética*, de Boileau (1979) o seu manual de como fazer poesia e pelos manuais de métrica dos parnasianos que, podem ser considerados, o último sopro da tentativa de manualizar a escrita poética, não se enquadram mais na forma em que o poeta contemporâneo produz. É praticamente impossível se pensar em um manual que ensine a fazer tal poesia, até mesmo o seu estudo e descrição se tornam complicados.

Tal dificuldade se dá por três motivos. O primeiro se refere ao fato de que estamos vivendo no mesmo momento em que essa poesia está sendo produzida, o que dificulta a nossa visão crítica sobre ela, uma vez que os seus moldes de produção ainda estão sendo definidos. Os textos do romantismo, por sua vez, já os temos definidos e assim podemos observar o todo dessa produção e a partir daí estudá-la. No entanto, Agamben (2009) atesta que o contemporâneo é aquele que é capaz de ver o escuro de seu tempo, neutralizando as luzes de tal época, que sabe ver essa obscuridade do presente para expressá-la na escrita. Para ele, “ser contemporâneo é, antes de tudo uma questão de coragem” (AGAMBEN, 2009, p.65), visto que é necessário mais que ver o escuro, mas também enxergar nele uma luz que mesmo dirigida a nós se distancia de nós.

O segundo motivo nasce do fato de que hoje não possuímos movimentos de produção literária, mas percursos individuais. Isso se dá porque vivemos em um mundo não mais fechado, mais plural, com mais explosões de subjetividade, um mundo sem balizas. Assim que nosso mundo não permite mais movimentos e sistematizações consistentes que agregavam a produção literária, ao contrário, hoje se permite movimentos que definem o mundo e não necessariamente a literatura. Para Celia Pedrosa (2008, p.41-42), essa pluralidade está relacionada à democratização da produção poética. Assim não há conflito entre as obras porque há espaço para todos os pontos de vista, devido à pluralidade dessa produção, de forma que cada poeta tenta a sua maneira garantir o seu lugar ao sol.

⁶⁴¹ Poliane Vieira Nogueira é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás em Goiânia, Brasil. E-mail: polianevieiranogueira@gmail.com

⁶⁴² Goiandira Ortiz de Camargo orientou o desenvolvimento desse estudo, é professora na área de Teoria da Literatura do curso de Letras, da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, Brasil. E-mail: g.ortiz@uol.com.br

Entretanto, esse contexto impõe uma dificuldade ao crítico, o de agrupar a poesia contemporânea para estudá-la, visto que estamos acostumados a discutir a poesia a partir de movimentos literários e, atualmente, já não encontramos tão facilmente um poeta que consiga sozinho fundar uma tradição poética. Contudo, estudiosos como Agamben (2009), Ítalo Moriconi (1998, p.11-26), Marcos Siscar (2008, p. 209-218) e Celia Pedrosa (2007, p.07-23) apresentam estudos consistentes que nos levam a perceber tendências dessa poesia, que independem do percurso particular de cada poeta como: o afastamento do culto do eu, a erosão do sistema literário, o anacronismo, a fragmentação do homem contemporâneo, a descrença pelo novo e o a presença de vozes de outros poetas da tradição.

Outra característica que marca o poeta contemporâneo é a sua liberdade diante da criação poética, ele se sente livre de qualquer regra literária, de forma que o limite do poema passa a ser o limite da escrita poética e o poema uma entidade discursiva (MARTELO, 2004, p. 218). Nesse contexto, um mesmo poeta se sente à vontade para passear por métricas clássicas, pelo verso livre, ora em poemas mais, ora em poemas menos discursivos. Berardinelli (2007, p.16) define essa liberdade como uma subversão do gênero poético que força a dissociação de poesia do lírico.

Essa liberdade de que falamos permitiu também que os poetas ultrapassassem os limites do gênero poético passeando também pela prosa. Segundo Berardinelli (2007, p.16) até da década de 1970 se “definia a língua poética como algo que escapa à discursividade, à emotividade e à representação”. No mundo contemporâneo, sequer há limites para a produção poética, se produz poesia discursiva, visual, interativa, dentre outras formas.

Entretanto, é nas ideias de Philippe Lacoue-Labarthe (2000, p. 277-299) que nos fiaremos para compreender os limites da poesia contemporânea, esse avançar em direção à prosa, mas sem abandonar a linguagem poética que, para ele, é a coragem da poesia. Philippe Lacoue-Labarthe (2000, p. 277-299) possui um capítulo intitulado “A coragem da poesia”, em sua obra *A imitação dos modernos*, em que defende que há coragem em poesia quando ela parte da ausência, visto que não é mais um Deus que dita a poesia, como era para os antigos, mas é a falta dele que possibilita o poema. Não se trata também do deus dos clássicos que, no que diz respeito à produção poética, eram os manuais que ensinavam passo a passo como escrever um poema. Foram os românticos que iniciaram essa máquina de ausência de Deus, pois, embora fossem místicos, eram movidos por uma baliza teocrática. Os românticos eram místicos fundados em si mesmos, no eu que diz eu sobre si mesmo. Assim, a poesia contemporânea descreve o que é para sinalizar o que não é ou o que não há mais.

É coragem da poesia recorrer ao mito dando-lhe uma linguagem comum para se tornar a essência como língua, a poesia original. Recorrer ao mito como fala que mostra e que designa faz parte da natureza da poesia. Mostra porque sinaliza, aponta para, mas a aponta nomeando, designando, e isso, como verdade, dá corpo à coisa mostrada, designada, monumentalizando-a, que é fazê-la conviver com todos os tempos. Assim, a poesia cumpre o seu desígnio de vociferar a vinda do Deus a partir da ausência dele.

Para isso, a poesia fala a verdade. Se Heidegger estava certo, mais certo ainda, antes dele, estava Nietzsche, para quem somente a arte (no caso, a poesia) tem consciência da ilusão que é dizer as coisas, logo, o dizer as coisas é, pois, mais sincero pela arte, e por ser sincero é verdadeiro. Nesse sentido, dizer a verdade ou falar em nome dela é não atestar o que se diz nos limites da referencialidade nem nos limites da experiência objetiva. A poesia passa a ser, então o Ditame. Ao dizer o poema, o poeta dita a vida, de forma que se pode pensar na coragem do poeta pela coragem da poesia.

Há coragem da poesia quando esta se abre ao combate que decide para a fuga ou para o advento do Deus. Dar o Deus pela poesia é dar a possibilidade de salvação, organizando politicamente as crenças e comportamentos (valores) de um povo para o povo, formando um signo destinal, que vindo de antes e indo ao devir, configura-se em monumento, porque

aponta para o passado e se inclina para o futuro, quer dizer, mostra, e assim se realiza presente perene no presente, porque designa, e, finalmente, diz a verdade, uma vez não se submete à prova da referência da ilusão do real.

A sobriedade é coragem da poesia, uma vez que ela é identificada por Benjamin com a prosa, pode-se dizer que a coragem da poesia é a prosa, ainda que não estejamos excluindo qualquer versificação. É justamente nesse ponto que nos deteremos, na coragem da poesia contemporânea em ser prosa. Para isso, convocaremos o poeta português Luís Miguel Nava, que se vale da discursividade e por vezes, da narratividade próprias da prosa para a construção de seus poemas e o poeta brasileiro Wesley Peres, que podemos considerar um exemplo mais radical dessa coragem, uma vez que o seu romance *Casa entre Vértebras*, ganhador do Prêmio Sesc de Literatura em 2006 como melhor romance, pode ser lido também como uma obra poética. Ambos poetas arruinam forma e conteúdo, paradigma por onde se tem olhado a arte desde seu surgimento, Nava com seus poemas sem limites de forma e Peres com o seu romance sem limite do que diz. Assim, poderíamos dizer que Peres escreveu um romance que tem a coragem da poesia e Nava poemas que têm a coragem da prosa.

Poeta e ensaísta, o escritor português Luís Miguel Nava possui uma produção poética marcada por uma vontade narrativa, como bem define Fernando Pinto Amaral (2002, p.19) no prefácio de *Poesia Completa* do poeta, e por sua criatividade metafórica construída a partir de relações semânticas de áreas distintas. A memória e o constante regresso à infância é matéria de criação de boa parte de sua poética que tem o corpo em sua nudez como centro.

Nava não abandona o verso, no entanto, desde a sua primeira publicação em 1979 de *Películas* aparecem poemas em prosa como é o caso de “Sketch”, “Apenas a folhagem”, “Olhando o muro”, “A preto e branco”, “Entrelinhas” e “A saída”. Visualmente, em sua disposição na página impressa, tais poemas se assemelham a minicontos, contudo a leitura do texto nos mostra que estamos diante de poemas. O enredo, próprio da prosa, não fica claro ao leitor, a linguagem metafórica e a abstração temática saltam aos olhos, ainda que possamos demarcar também a presença de narratividade. Vejamos o poema “A saída”:

Havia no seu corpo uma saída.

Podia através dela ir até onde quisesse, de momento que a porta não ficasse a bater com um ruído que a maior parte das pessoas confundia com o bater do coração. Não consta que o sangue o perseguisse senão muito raramente e mesmo assim não para além da beira-mar.

Trazia há algum tempo na memória um espelho onde quem quer que se abeirasse dele podia contemplar-se pelo espelho era possível ver os poços através dos quais a pele desaparece, as ondas momentaneamente imóveis, as areias a assaltar-lhe o coração.

(NAVA, 2002, p. 57)

Esse poema é construído a partir da narratividade, no entanto, não temos aí uma narrativa com enredo bem definido e personagens. Há sim, um eu-lírico que fala do outro, do que acontece no interior desse outro. O eu-lírico que jamais chega a ser o narrador que encontramos na prosa ressalta que esse ser do qual ele fala serve de espelho para que outras pessoas encontrem-se consigo mesmas, afirmando dessa forma que é no outro que encontramos a nós mesmos, temática que também é explorada por Wesley Peres em *Casa entre Vértebras*.

Em outro poema de *Películas*, “Em entrelinhas”, aparece uma figura que vai permear toda a sua produção, um rapaz que sequer sabemos o nome:

Tem furos na consciência, este rapaz. Tem a memória em cacos. Que fará da minha infância quando entrar no rasgão com que deu a todo o comprimento dela? Que sabe ele do labirinto onde uma letra se extravía ou do horizonte em que pressinto um sublinhado? Ignoro o que ele fará, bem como o que dirá ao ver num poema o céu em entrelinhas.

(NAVA, 2002, p. 56)

A presença constante desse rapaz em sua obra não faz dele uma personagem, uma vez que não lhe é dado características recorrentes, marcas comportamentais recursivas, ou seja, uma identidade literária real. Ele é apenas uma abstração, a qual Gastão Cruz (2002, p.25), no prefácio de Fernando Pinto Amaral, definiu como uma arqui-personagem que “corresponde a uma imagem cujo brilho se prolonga desde sempre”, chegando a chamá-lo de “rapaz-relâmpago”. As características que lhe são atribuídas são apenas aquelas que vêm do mar agitado, a sua violência e beleza, sua figura é trazida constantemente pela memória. Podemos considerar o poema como um fragmento, uma ruína do épico, que por sua condição de fragmento, é lírica. É ruína do épico porque o traz em parcelas, aos pedaços, que nunca serão reconstituídos numa epopeia. Desse modo, porque pedaços, porque vivíveis neles uma subjetividade, são líricos.

Os dois poemas citados anteriormente se abstêm do emprego do verso anulam o verso e dão o formato gráfico de prosa ao poema, apresentam uma narratividade, mas não um enredo. No caso do poema “Manuel”, mantém-se a versificação própria da poesia, mas conseguimos mensurar as ações desse homem, Manuel, chegando a organizar um percurso, talvez o foco de ação de uma cena:

Fui ter com ele à Feira Popular, donde minutos
depois partimos para Sintra. Lembro-me
de o carro avançar à velocidade do meu sangue.
No guincho, onde momentos antes
De o sol se pôr parámos, vi o mar
Ganhar no espírito dele outra ondulação
de nós, assim o soube, erguem paisagens
as viagens. Entre a pele e o coração alçam-se as pontes.
(NAVA, 2002, p. 62)

A poética de Nava toma corpo de prosa, da modalidade prosa como escrita cursiva e não como ritmo de fala, um tanto quanto forma, do cotidiano. Temos aí, uma poesia com coragem de tomar corpo de prosa. Nava o faz de uma maneira em que o poético não perde para o prosaico, o que vemos aí é o hibridismo entre poesia e prosa para a construção de uma poética cuja força de expressão é pouco frequente na lírica portuguesa, como ressalta Fernando Pinto do Amaral (2002, p. 19).

Contudo, o exemplo mais radical dessa sentença: “A poesia tem coragem de ser prosa” é *Casa entre Vertebras* de Wesley Peres, visto que se trata de uma obra poética que também é um romance. Trata-se de uma obra formada por cento e sessenta e três cartas poéticas que mantêm relação entre si, que narram a história do desejo do protagonista em escrever uma carta para Ana. No entanto, a poesia emerge de cada carta, uma vez que a subjetividade do eu-lírico ganha força a cada carta em forma de imagens próprias da lírica.

São cartas escritas na solidão de sua casa por um sujeito lírico que busca encontrar sua identidade e o faz por meio da linguagem. O seu olhar é todo direcionado para a linguagem, tudo é narrado pela metáfora. A própria sistematização textual, sua produção de metáforas e

verbalização são todas vertidas para a própria linguagem e para o seu encantamento ou sua impossibilidade de dizer o mundo e o homem.

Mantém-se o mesmo espaço durante toda a obra, a casa, mais precisamente, o quarto. As cartas escritas ali mostram que o sujeito lírico se identifica com essa casa, que é a imagem de si mesmo, ele a vê como um espelho que o reflete: “E, no fundo, águas me precedem e me preveem. Minha casa é só um modo de falar das águas. Minha casa também me precede” (PERES, 2007, p. 58). Ele tanto acredita que a casa o precede que a situa, na carta 8, anterior ao princípio, no verbo que era Deus. À medida que as cartas vão sendo escritas intensifica-se cada vez mais a relação casa-eu:

Minha fala, no tempo-criança, quase estritamente interna, ela fala acerca da casa-fora, mas isso era uma pseudo-desobediência, além de secreta. Um discurso ancorado em casa-fora é um discurso circulando em torno da casa-dentro, é ainda estar de frente para o espelho da casa, dizendo-se gloriosamente; vejam como sou sestro, enquanto vocês apregoam a destreza de minhas vírgulas, de meu corpo, de meus passos; veja como tenho pensamentos azuis, enquanto a casa é de atmosfera amarelada sempre incorporando a brisa de domingo; (...) De meu ser da casa construí o meu ser da Casa, e de meu silêncio emoldurado aprendi a fala emoldurada. (PERES, 2002, p. 158 – carta 116)

A casa guarda a sua identidade e é na gaveta de guardados do seu quarto que está a memória que, assim como na poética de Luís Miguel Nava, vai permear toda a obra. O narrador/eu-lírico, do qual não ficamos sabendo o nome, busca, via memória e linguagem, retornar às suas origens para reconstruir o seu ser que se encontra fragmentado. Por via da memória aparecem algumas mini histórias originadas de suas lembranças em suas cartas:

Soube, certa vez, de um homem que decidiu escrever toda a sua vida no momento mesmo em que ela acontecendo; então, o seu livro. Aquilo era o instantâneo do seu ato de escrita, uma esfera de espelho” (PERES, 2007, p. 21)

Uma vez, com seu constante ar de galhofa filosófica, meu tio me disse “É que a noite a alma também é corpo”. Meu tio profetizava coisas, olhou para as paredes da casa e viu, antes que existissem, nas paredes, imensas rachaduras; e, de fato, elas nunca apareceram. Profeta pode ser também aquele que lê, nos olhos de um menino, o silêncio (PERES, 2007, p.34)

Três horas e quinze, eu andava pela rua e, de repente, não sabia mais dos meus próprios passos, do mesmo modo que eu, criança, ria do vento, não sabendo que o vento, no futuro daquelas três horas e quinze seria a melhor definição de certo sentimento constante, esteio de minhas palavras. E eu ia falando comigo em silêncio, e, quanta estranheza!, num instante, admiti sem esforço, aquilo que sabia desde sempre: eu era um homem às três horas e quinze e sem história (PERES, 2002, p. 53)

Eu, aos quatro anos, encontro uma borboleta azul ensolarada e entontecida no chão, o que desencadeia em mim um misto de asco e deslumbramento; resultado: piso na borboleta, esfregando-a no cimento, até que só sua síntese reste no mundo – o seu sangue azul ensolarado. Então, é assim que minha história começa? Com um crime banal e sem porquê. (PERES, 2002, p.81)

No entanto, são apenas fragmentos de uma mente que busca se reconstruir como se tratasse de um quebra-cabeça em que cada lembrança fosse uma peça chave para se compreender, porém trata-se de um esforço para que essas peças levem a outras mais profundas e que realmente importam. Essas lembranças que, exceto o último fragmento, falam do outro porque é no outro que nos encontramos, já esse último é uma tentativa de na infância encontrar onde começa o seu eu, a sua história: “procuro, quase sempre quando algum sono não me vem, o ponto desencadeador da minha própria história” (PERES, 2007, p. 81). Como podemos perceber, o quebra-cabeça vai sendo montado a partir da leitura do romance, é caminhando pelas cartas que se descobre Ana e se compreende a tentativa vã do narrador de escrever-lhe uma carta de amor. Tentativa essa que o leva a deparar-se consigo ao falar dela nessas peças de quebra-cabeça que parece não se encaixar para esse sujeito que busca impaciente montá-lo.

Em algumas cartas a narratividade se torna mais visível. A carta 9 o faz na ambientação e na descrição da ação de encontrar e abrir o caderno para instalar o quarto como parte de si mesmo, chegando a afirmar que tudo que diz é a partir do quarto. Na carta 52 são apontadas uma localização e uma ação (caminhar pelas ruas de Goiânia) e aparece uma personagem, a mulher com a qual ele se identifica. Tais referências ajudam o leitor a situar esse sujeito que narra em sua própria história.

Todas essas cartas são direcionadas a Ana, uma personagem que serve como espelho do próprio narrador, escrever para ela é uma oportunidade de escrever de si para si. Contudo, considerar Ana somente um duplo desse eu-lírico que narra é limitar o seu papel na obra, uma vez que ela se faz real na efetividade narrativa do romance, não se trata de uma mera fantasia do autor das cartas. Assim como o “rapaz-relâmpago” de Nava, pouco sabemos de Ana, essa mulher cujo nome só é revelado a partir da carta 98. Aparece pela primeira vez na carta 6, o eu-lírico instala a sua interlocutora na ausência definitiva, reconhecendo sua inconcretude,

Minhas palavras se organizam em torno da ausência definitiva. Não tenho para onde enviar a carta e, na verdade, não quero mais ver você, nem mesmo por intermédio de papel e palavra. Por que escrevo? Para constituir um outro, tramitar os meus rumores até uma pátria que me seja estranha e me ensine a morrer menos. Escrevo-me a você para livrar da tirania de ser eu. Escrevo porque devo criar um caminho próprio para existir entre os homens. Não sei caminhar os caminhos dados. (PERES, 2007, p. 14-15)

No entanto, na obra toda não há indícios de interação entre os dois, nem sequer uma carta respondida volta às mãos do narrador/eu-lírico, trata-se de um monólogo, mas ele insiste em escrever para ela e sobre ela-eu na busca de que, constituindo esse outro, possa se conhecer ou se livrar de si mesmo. Contudo, o próprio eu-lírico reconhece que não escreve para ninguém, que ninguém lerá as suas cartas e que, logo, escreve a si mesmo: “Todo rumor me leva a esse ninguém que me escuta” (PERES, 2007, p. 50). Ana é para ele uma “ficção-eu”, ficção de si mesmo. Ele a reconhece como a sua própria casa, ambas, casa e Ana, são, senão ele mesmo.

A linguagem extremamente metafórica e a preferência pela abstração denotam o caráter poético de *Casa entre Vértebras*, ainda que não destitui a obra da condição de romance. Estamos diante de uma escrita em mosaico, cada carta tem autonomia, pode ser lida como um poema isolado, mas, em conjunto são interdependentes. Cada carta sugere um todo, que, na verdade e de resto, é somente uma ruína, ruína de enredo, ruína de cenário, ruína de episódio. A carta 73 exemplifica essa autonomia das partes que mencionamos, podemos lê-la como um poema isolado: “Que se saiba: preciso lavar a chuva, campear o vento, passar os dedos pelos contornos da Ásia, solfejar a pele das ostras, preciso empalhar o olho que me vigia para que a palavra possa me portar minimamente. (PERES, 2007, p.101)”.

Assim como a obra Wesley Peres, outros romances se valeram de uma linguagem poética, como *Avaloara*, de Osman Lins, *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, *A morte de Virgílio*, de Herman Broch (1982), por exemplo. Nessas obras vê-se claramente um enredo. *A morte de Virgílio*, por exemplo, narra as dezesseis horas anteriores a morte do poeta Virgílio e a sua angústia por queimar a sua obra, a *Eneida*. Broch versifica parte de seu romance, mas seus versos não perdem o caráter romanescos, uma vez que seguem a mesma linguagem e o mesmo estilo de sua narração. Nem mesmo a presença de versos descaracteriza sua obra como romance. Algo semelhante acontece em *Casa entre Vértebras*, nem mesmo a falta de versificação e a relação entre as cartas descaracterizam a sua obra como produção poética, da mesma forma que a presença de elementos poéticos não a descaracteriza como um romance.

Nessa perspectiva e considerando os dois poetas comentados é relevante pensar em mais um exemplo de Luís Miguel Nava. A sua obra *A Inércia da Deserção* pode ser comparada a *Casa entre Vértebras*, visto que se trata de um único poema composto de fragmentos de uma subjetividade. Tais fragmentos possuem relação entre si, assim como as cartas na obra de Wesley Peres, e do mesmo modo que esse último, constantemente se recorre à memória. Nava opta por ilustrar os silêncios que permeiam essas reflexões por longos espaços em branco na página, que remetem visualmente para a duração e existência do silêncio. Wesley Peres, por sua vez, prefere a constante discussão e reflexão acerca da palavra e do silêncio.

Há uma diferença capital entre Nava e Peres. No primeiro a poesia toma corpo de prosa, como definimos anteriormente, temos aí uma poesia com coragem de ser prosa. No segundo há, evidentemente, uma intenção de poesia, mas Peres também narra. Nesse caso, prosa é a ficção, o contar uma história nessa modalidade. A poesia invade a prosa, a narrativa de ficção. Aí está a coragem da poesia em *Casa entre Vértebras*, distinta da coragem da poesia na obra de Nava. Podemos asseverar a partir das ideias de Philippe Lacoue-Labarthe (2000) que ambos os poetas são corajosos e que *Casa entre Vértebras* é o máximo da coragem da poesia em ser prosa que conhecemos.

Referências Bibliográfica

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. SC: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Arte Poética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- BROCH, Hermann. *A morte de Virgílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- AMARAL, Luís Miguel Nava. As cicatrizes da lava. In. NAVA, Luís Miguel. *Poesia Completa: 1979-1994*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto (Portugal): Campo das Letras, 2004.
- MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e a volta do sublime na poesia brasileira. In. PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando. *Poesia Hoje*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998.
- NAVA, Luís Miguel. *Poesia Completa: 1979-1994*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

PEDROSA, Celia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In. PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (orgs). *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PERES, Wesley. *Casa entre Vértebras*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SECHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de nervos. In. PEDROSA, Célia; ALVES, Ida & PEDROSA, Celia (orgs.) *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea, Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.