

SIMPÓSIO 19

ESCRITAS POÉTICAS EM LÍNGUA PORTUGUESA:  
DIÁLOGOS CRÍTICOS

COORDERNADORES

Alexandre Pilati  
(Universidade de Brasília)

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa  
(Universidade Federal de Goiás)



## PROGRESSO E SENTIDO DA HISTÓRIA EM *O CARRO DA MISÉRIA*, DE MÁRIO DE ANDRADE<sup>1</sup>

Alexandre PILATI<sup>2</sup>

### RESUMO

A obra de Mário de Andrade *Carro da miséria*, apropria-se literariamente do clima histórico da Revolução de 1930 e da Revolução Constitucionalista de 1932 e dos desdobramentos desses fatos durante a década de 1930. Como um tributo ao espírito da época, Mário produz uma das mais interessantes reflexões poéticas sobre o que é o progresso no Brasil e qual é o sentido da história brasileira na primeira metade do século XX. Os eventos históricos fazem o autor reconsiderar, agora de modo mais dialeticamente tensionado, as ilusões do modernismo e as possibilidades de um lirismo nacional profundamente vinculado à tradição popular. Mário produz, então, um texto consciente da exigência expressiva do presente do país exige expressão poética. Isso leva o autor a desmobilizar certezas modernistas e criar um poema estranhamente desconexo, que, segundo alguns críticos, não possui “integridade estética”. O desafio desta leitura é interpretar as desconexões da obra como valores de sua integridade estética, assumindo a hipótese de que o poema é um todo complexo, armado em chave de disjunção.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; poesia modernista; modernismo e política

### 1. Elementos da *integridade artística* de “O Carro da Miséria”

No “Ensaio de interpretação de ‘O Carro da Miséria’”, infelizmente inacabado, Mário de Andrade faz uma afirmação bastante curiosa sobre obra que estava propondo-se a interpretar. Dizia ele, logo na abertura do pretenso “Ensaio”:

Um dos meus poemas que mais despertaram minha curiosidade sobre a sua criação, e, valha a verdade, mais me dignificam é ‘O Carro da Miséria’. Não será talvez o mais belo, o mais perfeito como *integridade estética*, mas é sem

---

1 A produção e apresentação deste trabalho no âmbito do Simpósio 19 do V SIMELP só foi possível graças ao apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF) por meio do Edital 02/2015.

2Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Instituto Central de Ciências – ICC – Sala B1001. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Asa Norte, CEP: 70910-900, Brasília-DF, Brasil. Email: alexandre\_pilati@yahoo.com.br.

dúvida um dos mais realizados como *integridade artística*. (Andrade, 1994: 177, grifos nossos)

O que interessa sublinhar destas afirmações é o desejo de Mário de Andrade de empreender no Ensaio de interpretação uma espécie de reflexão sobre o que seria a diferença entre as expressões que ele próprio usa para referir-se à sua obra em geral e aos textos de “O Carro da Miséria” em particular, ou seja: *integridade estética* e *integridade artística*. Tentaremos tomar a ideia de *integridade artística* como pressuposto fundamental para a leitura de “O Carro da Miséria” e como norteador deste texto. Evidentemente, não se deseja aqui de intuir o que Mário concebia como *integridade artística a priori*, em oposição ao que chama de *integridade estética*, mas de colher pistas que nos ajudem a formar uma ideia mais ou menos coerente com a prática poética do autor do que seja tal *integridade*. Para isso, deixaremos em suspenso, por enquanto, as palavras do autor a respeito de “O Carro da Miséria”, remetendo-nos a dois críticos da poética de Mário de Andrade que podem nos ajudar a aquilatar a *integridade artística* do texto, que, segundo ele próprio, valeria, ao mesmo tempo, mais e menos do que a *integridade estética* da sua poesia.

No ensaio “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, Roberto Schwarz (1981) irá delinear três “atitudes fundamentais” da poética do autor de “O Carro da miséria”, concebendo-as como manifestações, mais ou menos bem resolvidas conforme o caso, das contradições do psicologismo inerente à obra especulativa e artística de Mário. Vale a pena recuperar brevemente essa distinção feita por Schwarz a fim de caracterizarmos, com algum distanciamento crítico, a disjunção *integridade estética* X *integridade artística*. No início de seu ensaio, Schwarz caracteriza dessa forma as três atitudes fundamentais de Mário de Andrade:

1 – momento individualista, poesia = grafia do subconsciente (lirismo), com um mínimo de interferência técnica; 2 – momento antiindividualista; poesia = grafia do subconsciente *transformado em arte e tornado socialmente significativo pela interferência da técnica*; o lirismo individual pode mesmo desaparecer em favor de uma fonte de emoção coletiva, o folclore; a valorização está toda no preparo técnico e cultural que permitirá a realização da tarefa *nacionalista*; 3 – superação dos momentos anteriores, que desponta no conceito de *técnica pessoal*, em que *um* lirismo específico (subconsciente individual) encontra *uma técnica* (nível consciente) capaz de realiza-lo no plano do significado geral. (Schwarz, 1981:15)

É bom lembrar que no ensaio o crítico está tratando da faceta especulativa da obra de Mário de Andrade, que conseguiu construir, para além das limitações de alcance sistematizador que se exigiriam de um esteta rigoroso, um sistema explicativo das necessidades renovadoras da arte e da literatura brasileiras no contexto da viração modernista. Entretanto, embora a divisão proposta por Schwarz valha imediatamente para a reflexão estética de Mário, não é impossível fazermos um exercício de transposição dessa estrutura para as suas obras poéticas, claro, levando em conta as indispensáveis mediações adaptativas. Na divisão proposta por Schwarz, os “três reinados” da poética de Mário de Andrade ordenam-se segundo um princípio cronológico, embora evidentemente não se trate de um seccionamento estanque, uma vez que as três dimensões se intercambiam e contaminam-se mutuamente, e isso de modo especial se observamos a sua poesia.

O termo central para a leitura de Schwarz dessas três atitudes fundamentais é psicologismo, de onde derivaria, segundo o crítico, “um quadro conceitual de polaridades irreduzíveis” (Schwarz, 1981: 15), composto por antinomias tais como “lirismo-técnica”, “subconsciente-consciente”, “indivíduo-sociedade”, “ser-parecer”. No mais das vezes, na obra especulativa de Mário de Andrade, essas antinomias subsistiriam como algo tão dicotômico que resistiriam a realizar-se em um terceiro plano, essencialmente dialético, que consistiria na síntese superadora do impasse, capaz de complexificar a experiência artísticadotando-lhede mais fibra e exigência.

Assim, por exemplo, no caso da primeira atitude, sempre conforme Schwarz, a poesia seria concebida como “pura grafia do lirismo”, para a qual seria deletéria, por mínima que fosse, qualquer interferência de ordem material ou intelectual. O conjunto de argumentos do crítico aqui está amparado nas afirmações de Mário em *A escrava que não é Isaura*. Ali, para Schwarz, o autor de “O Carro da Miséria” considera poesia algo que respeita, de modo integral, os movimentos do subconsciente. O limite desse gesto é a substituição da “ordem exterior”, tão obcecadamente perseguida pela estética parnasiana que se desejava destruir, pela “(des)ordem interior”, num gesto poético que é capaz de fazer continuar o movimento da subjetividade no mundo. Para Schwarz, ao levarmos ao ponto mais intenso essa concepção de poesia como lirismo, a consequência mais radical seria a de cristalizar-se como poesia a exigência da vida e não a da escritura. Ou seja, para o crítico, a poesia perderia o seu papel criador, uma vez que se completa exatamente quando comprometida com a verdade subconsciente, que passa a ser critério de valor.

Para desenvolver o argumento acerca da segunda atitude fundamental da poética de Mário, Schwarz baseia-se no posfácio de 1924 para *A escrava que não é Isaura* e também no ensaio sobre o cabotinismo presente no *Empalhador de passarinho*. Neste texto, o crítico identifica uma mudança em relação à primeira atitude, que consiste na permanência, com valores trocados, da antinomia que caracterizava a primeira atitude. Para ele, embora a subconsciência resista como “força espontânea de vida”, a sua força libertária seria algo da ordem de uma energia destrutiva e anti-social. A poesia, desse modo seria a disciplina dessa energia pela via da técnica. Daí nasceria, segundo Schwarz (1981:19): “a curiosa teoria das duas sinceridades, uma da realidade primeira, outra de máscaras, que perfazem a sinceridade total”. Dentro desse imbróglio dicotômico, carente de dialética, vale mais o que é socialmente útil e inteligível e menos o que a poesia manifesta em termos de essência. Por isso, a poesia passaria a ser algo integralmente impregnado pela ideia de nacionalismo: uma máscara que, sendo mentira ou aparato, seria também verdadeira por dar a ver algo da essência real do país, devendo configurar-se como “um passo construtivo na tradição que se elabora” (Schwarz, 1981:20). Na leitura do crítico, essa mudança de valência na relação subconsciente X técnica, preserva, todavia, a observação da arte enquanto visualização específica, agora enunciando que a técnica não faz quase nada além de “vestir as emoções”.

Para sustentar a caracterização da terceira posição, Schwarz escolhe, de modo pontual, os textos “Elegia de abril”, de *Aspectos da Literatura Brasileira*, e o esquema dedicado a *Sentimento e expressão* do *Curso de Filosofia e História da arte*. Esta terceira posição, para o crítico, é ligada à fase de politização da obra de Mário, cuja ênfase estava evidentemente no apelo social da arte. Desse modo, é o conceito de técnica pessoal que para ele pode ser caracterizado como uma tentativa de superação dialética das antinomias inconciliáveis das atitudes anteriormente referidas. A técnica pessoal é um achado luminoso do trabalho especulativo de Mário de Andrade, uma vez que concebe a expressão mais rigorosa da verdade pessoal como fundamento da universalização que possibilita a construção da arte exigente. A técnica, assim, não seria mais um oposto ao lirismo, mas a própria condição de realização deste. Com isso, para Schwarz, Mário sai de “seu poço”, ou resolve dialeticamente as antinomias entre essência do eu e técnica, com grandes consequências para o alcance estético/político de sua concepção de arte. A sugestão que fica, portanto, dessa análise da poética de Mário de Andrade para a interpretação da *integridade artística* de “O Carro da Miséria” é que esta seria garantida pelo fato de o poema ser uma concretização do gesto dialético que

supera o psicologismo de Mário de Andrade, demandando uma interpretação que considere fundamentalmente a noção de técnica pessoal, conforme o crítico a recupera.

Guardemos esse achado crítico que julgamos de grande valia para a leitura crítica de “O Carro da Miséria” e passemos agora ao recolhimento do conjunto de observações pontuais feitas por João Luiz Lafetá (2004) em alguns de seus estudos sobre poesia brasileira. O que fazemos é apenas um recorte, tendo em vista que não cabe aqui estender em demasia a análise. Tentaremos combinar, posteriormente, as indicações colhidas em Lafetá (2004) com aquelas colhidas em Schwarz (1981), a fim de que possamos construir uma noção válida *integridade artística* coerente com a de Mário de Andrade, mas não encerrada em seus próprios limites por ser complementada pela visão de dois críticos importantes de sua obra.

Lafetá (2004) refere-se a “O Carro da Miséria” pontualmente nos seguintes textos críticos que integram o volume *A dimensão da noite*: “Traduzir-se”, “Mário de Andrade, o arlequim estudioso”, “Dois pobres e duas medidas”, “A poesia de Mário de Andrade”, “A meditação sobre o Tietê”. A maneira como “O Carro da Miséria” aparece nesses textos é sempre como termo comparativo em relação a três elementos fundamentais: a própria obra de Mário de Andrade, a literatura brasileira dos anos 1930 (na qual o traço dominante é o ideológico), a literatura brasileira de vocação civil (notadamente a obra de Ferreira Gullar *Poema sujo*). Embora valorize sempre muito positivamente “O carro da miséria”, Lafetá não se deteve em uma crítica aprofundada desse conjunto de textos, deixando entretanto, sugestões contrastivas que ajudam o leitor interessado em investigar a *integridade artística* da obra em diálogo com outros textos, na tentativa deslindar-lhe um lugar no sistema literário brasileiro.

Começemos lembrando o trecho mais extenso que Lafetá (2004) dedica a “O Carro da Miséria”, no contexto de seu brilhante ensaio “A poesia de Mário de Andrade”. Diz ele referindo-se à guinada política que representam obras como *Lira Paulistana* e *O Carro da Miséria*:

E com um passo já estamos diante de uma nova atitude de pesquisa, que descobre aspectos insuspeitados do país e conforma outro tipo de consciência: é o *poeta político*, de *O carro da miséria*, *Lira paulistana* e *Café*. Esses livros, algo diferentes entre si enquanto linguagem, têm entretanto vários pontos em comum: a denúncia da exploração social, a revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude, a esperança da transformação, a resistência, e a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo. O último ponto é, de todos, o

mais característico, e prova-nos outra vez como o empenho interessado do poeta – agora no interior da luta de classes – constitui um prolongamento das suas inquietações íntimas.

*O carro da miséria*, por exemplo, que dos três livros engajados me parece o mais interessante (porque conjuga a luta política e o estilo da destruição com muita habilidade), nasceu dos incômodos produzidos no poeta por duas revoluções (1930 e 1932), que o fizeram rever antigas crenças e modificar muitas atitudes. A imagem do “eu”, postado diante dos problemas sociais, é ainda a imagem do “eu” atormentado, dividido, que se procura sempre. (Lafetá, 2004: 334-335)

Podemos verificar, portanto, que, assim como Schwarz falava de um salto qualitativo em relação a um momento que as antinomias entre técnica e psicologismo não se resolviam senão dicotomicamente, Lafetá (2004) aqui alude também a uma espécie de salto dialéctico na produção poética de Mário de Andrade. Para Lafetá (2004), este é o momento em que a nova consciência poética, a do *poeta político*, é capaz de expressar-se por meio de uma dicção lírica em que “o sentimento do mundo e o sentimento do indivíduo aparecem fundidos” (Lafetá, 2004: 335) dialeticamente. Trata-se de uma nova relação entre a subjetividade e a objetividade, que supera a dicotomia técnica X subconsciência, fazendo com que o estilo novo brote como função da renovada tensão entre “eu” e “mundo”. “O Carro da Miséria”, como exemplo mais cabal dessa nova fase, é capaz de sintetizar em uma forma radical elementos graves, antigos e novos, da poética de Mário de Andrade, tais como a denúncia, a resistência, a angústia diante do desconcerto do mundo, agora concebido como terreno da luta de classes. Para dar conta disso, é preciso desenvolver, como já vimos, uma nova *técnica pessoal*, não mais uma máscara representativa de um real verdadeiro porém inexprimível. Esta nova técnica exprime a luta política através de um “estilo da destruição”, que revela a vivência íntima do eu que se exprime liricamente.

O essencial do que pensa Lafetá a respeito da posição de “O Carro da Miséria” no conjunto da obra de Mário de Andrade está aí. No texto “Mário de Andrade, arlequim estudioso” encontram-se mais uma vez delineadas essas coordenadas, com alguma novidade na caracterização do “estilo destruidor”:

Mas ao mesmo tempo, em outra vertente, o poeta compunha também uma poesia extremamente política, revoltada contra a miséria e a exploração. São os poemas de *Lira paulistana* e de *O carro da miséria*, escritos durante o Estado Novo e publicados em 1946, logo após a morte de Mário. Aí, a linguagem se torna contundente, a intimidade é exibida pelo avesso, a doçura

desaparece, e fica apenas o grito doído de protesto contra as injustiças sociais. Em *O carro da miséria*, procura deliberadamente um estilo dilacerado que vai da paródia ao grotesco, deformando as palavras e utilizando termos chulos, no intuito de exprimir desespero e nojo (Lafetá, 2004: 234)

A função da poesia, então, nesse contexto se modifica. Coloca-se em movimento um impulso que transforma as palavras em formas radicalizadas da revolta contra um mundo injusto que se deve reconstruir. Tal função se estende das mais ostensivas às mais profundas camadas da técnica poética banhando cada gesto do “eu”, cada sentimento seu, cada sílaba escolhida em um “estilo dilacerado” votado à destruição. Esse estilo, conforme sugerimos aqui, é tributário daquela dialética renovadora da poética de Mário de Andrade anotada por Schwarz (1981) e está lastreada subjetivamente pelo objetivo fundamental de que a poesia se converta em expressão dilacerada e destruidora do desespero e do nojo que o poeta sente pelas contradições sociais que são tomadas como insuportáveis. O “estilo destruidor” de “O Carro da Miséria”, deriva pois de um enfoque diferente em relação ao mundo social, que, finalmente encontra uma dicção incomodada à altura das demandas desse mesmo mundo social, porque absolutamente fiel aos movimentos violentos da subjetividade do “eu” poético tendente ao dilaceramento decorrente da vivência íntima da luta de classes. A poesia em “O Carro da Miséria” estará, para Mário de Andrade, de acordo com Lafetá (2004), em um outro nível de exigência. Como diz o crítico:

o que exigia a partir daí, da arte de seu tempo, era que incorporasse à sua linguagem – à própria forma – o mal-estar da vida contemporânea, representando negativamente a sociedade capitalista e ajudando a destruí-la [...] Na poesia, um bom exemplo desse percurso politizador da estética é o poema “O carro da miséria”, escrito pela primeira vez por ocasião da Revolução de 1930, reescrito quase dois anos depois, quando da revolução constitucionalista, e finalmente concluído nos anos 1940. (Lafetá, 2004: 541)

Portanto, caberia perguntar, a partir dessas indicações acerca do “estilo destruidor” ou “estilo dilacerado”, se a *integridade artística* de que fala Mário de Andrade não estaria também no fato de que “O Carro da Miséria” se compõe como expressão violentamente incomodada do mal-estar diante do mundo político que lhe é contemporâneo, aproveitando-se de suas contradições essenciais para construir uma técnica pessoal própria que tem a ver com um novo patamar dialético para a tensão eu X mundo na poesia de Mário de Andrade. Poderíamos inferir que, para Lafetá (2004), a guinada politizante representada por “O Carro da Miséria” alcança êxito graças à *integridade*

*artística* da forma, que acha no campo do caos, da destruição, do grotesco e do “destampatório”, os elementos que tornam esteticamente consequente a crítica ao mundo e a si mesmo desejada pelo poeta.

Assim, o “Carro da Miséria” passa a ser visto como uma obra superadora das tendências anteriores da obra de Mário de Andrade, assumindo lugar no fluxo das melhores tendências politizantes da literatura brasileira da geração dos anos de 1930. É sintomático que, ao falar de “O Carro da Miséria” em textos que tratam da obra de Ferreira Gullar, “Traduzir-se” e “Dois pobres e duas medidas”, Lafetá (2004) trate de torná-lo termo de comparação com a produção por assim dizer “ideológica” dos anos 1930, com a chamada geração de 1945 e com a produção da poesia de tonalidade civil que o autor maranhense produziria com a escrita do *Poema Sujo*. O parágrafo em que aparece a menção a “O Carro da Miséria” é uma síntese emblemática das tendências que fluíam no sistema literário brasileiro após o Modernismo heroico, cuja marca foi a da ruptura com a estética passadista do parnasianismo. Retomemos o parágrafo, para concluir nossa mirada sobre a presença de “O Carro da Miséria”, nas leituras de Lafetá (2004):

A geração de 45 nasce, portanto, da derrota de uma das tendências do Modernismo. Ou, se quisermos, da incapacidade mostrada por esta tendência para superar o lado de simples denúncia populista, característico da literatura social dos anos 1930, e ultrapassar o papel de consciência modernizadora que o movimento cumpriu durante algum tempo. De fato, as últimas obras de Mário de Andrade (*Café, Lira Paulistana e O carro da miséria*), bem como *A rosa do povo* e o romance de Graciliano Ramos, mostram essa possibilidade de superação da consciência burguesa: o Modernismo esteve perto de colocar o conflito de classes no centro de sua produção. (Lafetá, 2004:128)

Como podemos notar, Lafetá (2004) focaliza “O Carro da miséria” num contexto do sistema literário brasileiro dos anos 1930, no qual ele se acha na companhia de exemplares de alta solução estética, *A rosa do povo* e “os romances de Graciliano Ramos”. Junto com eles, portanto, “O Carro da Miséria” estaria desempenhando um papel fundamental de corrigir sistemicamente o curso do esteticismo modernista, que já vinha se agastando via normalização canônica, lançando a poesia em um patamar de exigência política que tinha a ver com a produção que derivava e era resultado da preocupação dos autores de levarem a literatura ao centro do problema do mundo contemporâneo, ou seja, a superação da consciência burguesa pela tentativa de produzir uma forma poética que problematizasse a complexa representação dilemática da luta de

classes. Uma superação que implicava pensar um modelo de técnica poética que não desprezasse nenhum elemento da dinâmica dos encontros dilacerados do eu com o mundo e com a linguagem. A solução encontrada Mário de Andrade em “O Carro da Miséria”, segundo Lafetá, passa por um emprego da coloquialidade que não seria nem aquela pitoresca do primeiro modernismo, nem aquela do estilo médio do Ferreira Gullar de *Poema sujo*. Em suas palavras fica assim definida essa dicção especialmente política de “O Carro da Miséria”: “o destampatório rude [que] imprime ao coloquial uma contundência que o *Poema sujo* não tem” (Lafetá, 2004: 239).

A partir do que relacionamos até aqui, é possível delinear algumas linhas de força do que desejamos caracterizar como *integridade artística* de “O Carro da Miséria”, que passa por aquilo que dois críticos importantes da poética e da poesia de Mário de Andrade concebem como um salto qualitativo estético que garante força política à sua obra. Relembrando os termos essenciais da caracterização que desejamos estabelecer, diríamos, na esteira de Roberto Schwarz (1981) que “O Carro da Miséria” dá forma poética ao salto qualitativo que faz o autor superar a dicotomia psicologismo e técnica de fases anteriores de sua produção especulativa, crítica e poética, alçando a noção de técnica pessoal como uma representação dialética da tensão “eu” X “mundo” que encaminha a forma a uma superação do particularismo no sentido da universalidade. Do que recolhemos em Lafetá (2004), podemos sublinhar, sobretudo, a noção de “estilo destruidor”, cuja imanência “dilacerada” ou “destampatória” tem o condão de expressar poeticamente o núcleo político de luta de classes como fronteira que a literatura do tempo estava empenhada em romper. Esses podem ser concebidos até aqui, a nosso ver, como elementos fundamentais da *integridade artística* do poema, os quais podem ser tomados como pressupostos para a chave de leitura que estamos empenhados em construir.

Caberá agora agregar a esses elementos algo da visão do próprio Mário de Andrade acerca dos textos de “O Carro da Miséria”, a fim de complexificar um pouco tal chave.

### **“Origens”, “causas profundas” e a “falcatrua lírica”**

São dois os documentos básicos produzidos por Mário de Andrade a respeito de “O Carro da Miséria”. Da leitura deles tentaremos apreender algumas questões

fundamentais que nos ajudarão na construção da noção de *integridade artística*, conseqüentemente, na elaboração da chave de leitura para o texto. O primeiro desses documentos é a famosa carta de Mário de Andrade a Carlos Lacerda, datada de 05 de setembro de 1944, divulgada pela primeira vez por Lygia Fernandes em *71 cartas de Mário de Andrade*. O outro documento, cuja redação infelizmente não foi concluída pelo autor, é o “Projeto” de *Ensaio de interpretação de “O Carro da Miséria”*, publicado por José Paulo Paes na Revista do IEB número 36, de 1994. Recuperaremos desses dois textos aspectos que são reiterados em um e em outro, a fim de tentar nos aproximarmos do núcleo de preocupações expressivas de que Mário se ocupou seja na elaboração dos poemas, seja na sua tentativa de explicação dele a seus interlocutores.

Na “Carta de Mário de Andrade a Carlos Lacerda”, o autor de “O Carro da Miséria” concentra-se em duas tarefas relativas à explicação do texto. A primeira dessas tarefas é estabelecer uma cronologia de construção do poema que passa pelas datas a que já nos referimos anteriormente, a fim de revelar “as origens” do texto. A segunda tarefa consiste em revolver a subjetividade incomodada do poeta, e assim descortinar as “causas profundas” de “O Carro da Miséria”. Na “Carta”, Mário de Andrade (2004:274) afirma que o poema é algo “muito sério pela importância biográfica e psicológica que assume”. É essa importância biográfica e psicológica que ele busca interpretar dirigindo-se a Lacerda. São traços fundamentais desse lastro psicológico de “O Carro da Miséria” o processo de catarse pessoal que envolve as duas primeiras versões, de 1930 e de 1932, bem como a intervenção racionalizante que estabeleceria a versão final do poema. “O Carro da Miséria” seria, assim, na argumentação de seu próprio autor, fruto de dois momentos de “criação”, “estouro de doido” e de um terceiro momento de ordenação intelectual, que viria a estabelecer a versão definitiva do texto.

Os dois “estouros” ocupam boa parte da argumentação de Mário na “Carta”, que busca explica-los pela constatação de que disparos sociais e pessoais, intensamente interligados e determinantes para a forma final que o poema assume. O autor recorda que no mês de dezembro de 1930, desiludido com a “República Nova”, ressentido com problemas familiares, entregara-se à bebedeira e, numa certa noite, “de agitação horrível”. Nas palavras de Mário, esta é a gênese de “O Carro da Miséria”, o seu primeiro momento de “criação”:

“Não lúcido mas com a cabeça trabalhando que era um vesúvio. Fui nesse estado de bebedeira integral para a minha secretária e principiei escrevendo

uma coisa parecida com verso e assim escrevendo atravessei a madrugada inteira. Quando acabei pus o título “O carro da miséria”, sugerido pelo que vinha vindo durante a escritura...mediúnica. (Andrade, 2004:275)

O segundo momento de criação, relata Mário a Carlos Lacerda, ocorrido em 11 de outubro de 1932, é semelhante ao estado de “arrebentação” de 1930. As decepções políticas agora tinham como alvo, entretanto, a revolução de 1932. Acrescia-se ainda a esse mesmo quadro de desilusão política, bebedeira, frenesi psicológico um sentimento novo e avassalador: a raiva. Vale a pena recuperar a narrativa deste momento nas palavras do próprio autor:

Cheguei em casa por volta das 23 horas, muito bêbado, pensei em deitar, mas me sentei na secretária um bocado, peguei no poema, principiei lendo mas uma noção nejoada de que “já sabia” evitou logo o desperdício da leitura, principiei corrigindo. Mas uma correção puxava outra, vinham sobretudo muito intensas as ideias ordenadas e esclarecedoras da barafunda da 1ª versão, e na verdade eu estava era refazendo integralmente o poema. E o refiz todinho. Quando acabei não tinha quase nenhum verso sem mudança [...] E, está claro, a não ser uma ou outra palavra, o poema foi feito nessas duas noites. (Andrade, 2004, 276)

“O Carro da Miséria” segundo o seu autor foi “criado” em dois momentos de um estado psicológico semelhante que acompanhavam momentos de convulsão política. Em suma, produziu-se a partir de “duas datas pós-revolução, duas bebedeiras, duas motivações psicológicas idênticas” (Andrade, 2004:276). São esses momentos da “fase purgatória”, ou da “fase sócio-estourante”, como Mário refere em outros trechos da carta, que serão responsáveis pela “criação” de “O Carro da Miséria”. A avaliação geral do poema que Mário constrói nessa fase, conforme afirma ele na “Carta” é a de que tratava-se de um texto “muito carecido de contexto, mas que, no entanto, “era isso mesmo”. O trabalho empreendido com o poema em dezembro de 1943, justifica-se, como etapa final da obra, nas palavras de Mário, “só por isso: substituição de algumas palavras e, num caso necessário, de três ou quatro versos” (Andrade, 2004:274). A substituição tinha por objetivo principal limpar o poema de excessos de termos chulos e palavrões, que, segundo o autor, estavam a “perfumar” por demais a prosa de ficção do tempo. Esse é um final “de inteligência lógica, sem lógica, mas de motivação consciente e intelectual” (Andrade, 2004:276). Como se vê, este terceiro momento, conforme relatado na “Carta” é racionalizador, uma vez que limpa certas arestas, ao mesmo tempo que procura preservar a consistência de caos que guardava conteúdo de estouro catártico de seus momentos criadores.

Até aqui delineamos as “origens” do poema. Do que vimos até aqui na “Carta”, podemos depreender que “O Carro da Miséria” deriva de dois “surtos catárticos” iniciais, intimamente ligados a fatos políticos de relevo nacional, e um terceiro momento ordenador, que visava limpar um pouco o poema de sua terminologia suja impregnada da raiva catártica daqueles primeiros momentos criativos. A necessidade de estouro, no entanto, vinha de uma complexa dialética entre ressentimento individual e noção política da sociedade e da arte.

Nesse caso, tratava-se do mal-estar do poeta com a sua insuperável condição burguesa, do fato de reconhecer-se burguês “da pior burguesaria”. Esse é o núcleo de inquietação social e individual, ou seja, as “causas profundas” de “O Carro da Miséria” segundo seu próprio autor. Mário começa a explanar essa inquietação fundamental recuperando o artigo de 1934 onde se auto-declarava “comunista”, como forma de contribuir para (e de dar vazão a) o que ele chamava de necessidade de uma “mudança drástica de ideologia” (Andrade, 2004:276) para a correção dos rumos da história. A reflexão que doidamente atravessa o poeta no decorrer dos anos 30 leva-o a encarar várias vezes a ideia de suicídio. Esse “drama” vivido no íntimo é, segundo o autor, o verdadeiro assunto psicológico de “O Carro da Miséria”. E o drama é o reconhecimento pelo poeta dessa inexorável condição burguesa, que seria necessário ultrapassar, no plano da qual “O Carro da Miséria” se ergue, ao mesmo tempo, como documento e tentativa de ruptura. Nas palavras de Mário, fica assim delineada a dimensão política e íntima do assunto do poema:

E esse assunto do poema, que agora vai esclarecer o sentido dele todo e de numerosos versos e mesmo partes inteiras dele, é a leitura do burguês gostoso, satisfeito das suas regalias, filho-da-putamente encastado nas prerrogativas da sua classe, a luta do burguês pra abandonar todos os seus preconceitos e prazeres em proveito de um ideal social mais perfeito. Ideal a que a inteligência dele já tinha chegado por dedução lógica e estudo, e que a noção moral aprovava e consentia, mas a que tudo o mais nele não consentia, não queria saber. Simplesmente porque estava gostoso. (Andrade, 2004:277)

A dialética entre o ser burguês, confortável em seu posto de escritor, ainda que empenhado em escrever contra o sistema, e o imperativo de impulso revolucionário votado a transformar o mundo é, portanto, um importante dado para recolhermos para a construção da chave de leitura de “O Carro da Miséria”. Segundo Mário, esse conjunto de movimentos essenciais presentes poema advêm da consciência “muito ‘sentida’ e muito ‘vívida’ de atualmente”. As dimensões ética, moral, política, logo, não adentram

o poema em forma de tese prévia ou de finalidade prática transformadora (engajada). Elas formam um conjunto revoltoso, no qual o sentido da história é vivido intimamente por um poeta que precisa dilacerar a sua própria condição no mundo do trabalho, tornando-a forma agônica de um impasse pessoal profundo que só é inteligível se não for separada dos impasses do mundo. É ainda o drama de, através da inteligência, reconhecer que um “socialismo, meu Deus!, comunístico tem de ser a mais próxima forma social do homem, mas que eu devo, modestamente devo, sem nenhuma vanglória e sem nenhuma ‘esperança’ de beneficiamento pessoal, combater por” (Andrade, 2004:278). O impasse se concretiza de modo ainda mais agudo no desfecho da “Carta”:

Evidentemente, como sensibilidade, eu não creio que possa, que ninguém possa superar a marca da sua classe e de toda a sua vida, a vida que fez em menino e na mocidade. Isto é: superar, pode, porque a superação é sempre um valor nascido na consciência e realizado na vontade. Mas não pode mudar. A não ser que uma mudança externa drástica traga uma realidade ambiente outra, com a qual a sensibilidade acabe se acostumando. E essa mudança não veio e eu sou o que sempre fui. A superação foi de ordem consciente, que sempre será a ordem pelo menos mais nobre e mais conclusiva do ser. E é nisto, agora, que o final do poema adquire todo o seu valor. (Andrade, 2004:280)

A questão que se coloca, portanto, ao crítico que deseja compreender esse dilema, e a forma como ele está presente em uma poética capaz de universalizar o problema alçando-o para além das contingências individuais é: em que medida o estilo “destruidor” e a “vocalizaçãodestampatória” seriam mecanismos de uma *integridade artística* consequente e politizante, que coloca a vivência do problema de classes como centro da expressão literária?

Para responder a tal questão, seria interessante considerar ainda mais um elemento da intentada interpretação do poema no “Ensaio de Interpretação de O Carro da Miséria” que Mário de Andrade, infelizmente, deixou inacabado. Trata-se do elemento ligado à “falcatrua lírica”, que, conforme enuncia o autor, consiste no fato de o poema ser coberto de penduricalhos que escondem o “eu” autoral. Sua avaliação é a esse respeito é a seguinte:

Eu me escondi de mil maneiras. E a mais ingênua foi essa de fazer um hermetismo falso, desnecessário. E talvez às vezes forçado. Quero dizer: Se o poema é bastante claro de interpretação para mim, botei coisas nele que estou convencido, não têm absolutamente nenhuma interpretação possível. [...] eu botei mesmo, no poema, elementos que não querem dizer coisíssima

nenhuma, que proposital, voluntária e...inconscientemente nada significam, não têm sentido nenhum interpretável. (Andrade, 1994, 177)

Lida assim em destacado, a afirmação pode levar o leitor a conceber “O Carro da Miséria” como um engodo poético mal acabado, graças ao desejo de o poeta construí-lo lançando mão de diversos expedientes de disfarce poético, afim de preencher sua forma com o que ele mesmo chamou de “falcatrua lírica”. Tal “falcatrua”, todavia, ganha outro sentido se a observarmos como técnica conscientemente empregada pelo autor para lastrear a *integridade artística* de “O Carro da Miséria”. As palavras do próprio autor são esclarecedoras desse sentido técnico do recurso. Ao fim do pequeno documento, Mário afirma que se valeu do expediente da “hermetização artificial” do texto:

Porque no momento, o estado de estraçalho, de autodestruição (muito mais auto-destruição que punição, em que eu estava) em que eu estava e queria, o que carecia era a palavra que não dissesse nada. Pra prejudicar. Pra prejudicar até o próprio poema se entenda bem. (Andrade, 1994:178)

Essa intenção de prejudicar, que permanece nas diversas versões de “O Carro da Miséria” como algo patente ao leitor que com ele se depara pela primeira vez, teria talvez algo a ver com um certo incômodo sistêmico da arte literária com a sua condição de refém dos pactos burgueses de transmissão da cultura e da condição da própria autoria. Lembremos aqui de algo como o “hermetismo injurioso” que empregava Drummond nas obras que marcam a sua guinada classicizante, que assume no nível do ritmo e na proposta de exagero de hermetismo uma função crítica para o mundo das letras em desagregação no país periférico.

Será preciso tomar essas importantes informações fornecidas por Mário na sua interpretação do poema com o cuidado de não assumi-las como dados trazidos sem mediação para a leitura de “O Carro da Miséria”. Entretanto, não há como desprezar algumas de suas afirmações para a apreciação da consistência da *integridade artística* do texto. Tal integridade garante-se, a nosso ver, em um “fio de coerência”, que não é visível, como afirma Paes (1994), mas que tem a ver com a capacidade de desenvolver uma técnica pessoal que dialeticamente funde o dilema pessoal ao dilema social, a mais imediata contingência com a reflexão universalisante sobre o sentido da história humana. Mas resta ainda saber em que medida essa universalidade está garantida em termos de recursos formais ostensivos e intensivos do texto.

## Considerações finais

Até aqui, tentamos construir uma chave de leitura, da qual os elementos centrais são:

1. O desenvolvimento em ato de uma técnica pessoal que supera a dicotomia psicologismo técnica poética;
2. A articulação do poema a certas linhas de força do sistema literário brasileiro dos anos 1930.
3. A força politizante da tensão eu burguês x mundo a se transformar que constitui o princípio estético fundamental do texto.

Todos esses são elementos que estruturam a proposta de chave de leitura para o “Carro da Miséria” que até aqui expusemos. Chegar a uma especificação maior dessas tendências só será possível, entretanto, se for empreendida uma leitura miúda dos diversos aspectos literários que o constituem como um todo homogêneo e múltiplo que é capaz de revelar as contradições do progresso e o sentido da história a contrapelo desse funcionamento burguês. A radicalidade de “O Carro da Miséria” (e, portanto, a sua *integridade estética*) deriva dessa sua necessidade incontrolável de compor uma outra narrativa para a história futura, nem que para isso, tenha de assumir o risco de desagregar si mesmo como peça literária.

A presença fundamental dos vencidos, que é estruturante, reconhecível na camada mais evidente do poema, ao mesmo tempo aguda, permanente e incidental, configura a profunda “ordem” na desordem aparente do texto. Delineiam-se, assim, as suas duas constâncias, garantidoras de sua *integridade estética*: o poeta revirado pelo avesso querendo transformar-se negando o seu próprio mundo e o universo popular, que não se afirma no texto sem carrear junto consigo os dilemas e as contradições da miséria que passa em desfile e que, portanto, não fosse a raiva contra si mesmo e a negatividade do estilo destruidor, poderia ser consumida também como beleza anódina, à distância alheia do olhar do leitor/autor burguês. É um poema que nos interpela politicamente enquanto leitores de literatura brasileira e modernista. Eis aí talvez o seu sentido último em contato com o sentido da história brasileira.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Andrade, M. de. 1983. “O carro da miséria”. In: *De Paulicéia desvairada a Café* (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro.

\_\_\_\_\_. 1994. Projeto do ensaio de interpretação de “O Carro da Miséria”. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nº 36. São Paulo.

\_\_\_\_\_. 2004. Carta de Mário de Andrade a Carlos Lacerda. Revista Brasileira. Nº39. Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro.

Lafetá, J. L. 2004. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades/34.

Paes, J.P. Sobre “O carro da miséria”. 1994. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nº 36. São Paulo.

Schwarz, R. 1981. “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

## REALISMO E NATUREZA MORTA EM “BOI MORTO”, DE MANUEL BANDEIRA

Ana Laura dos Reis CORRÊA<sup>3</sup>

### RESUMO

Este texto pretende ler o poema “Boi morto”, de Manuel Bandeira, como uma forma estética realista, isto é, como reflexo artístico do que existe. Considerar o texto poético como um reflexo, implica em aceitar que ele mantém relações estreitas com a realidade de onde partiu; entretanto, trata-se de um tipo específico de reflexo, o artístico; o que demanda também a compreensão de que os elementos que conectam o texto literário ao seu mundo de origem se constituem como forma mediada de representação da realidade, nunca como cópia ou como imitação imediata do mundo. Assim, o texto é reflexo de algo que existe a despeito da consciência humana, mas, ao mesmo tempo, é também prova viva da marca que o homem imprime no que existe para além dele mesmo. No interior do texto literário, portanto, toma forma (estética) a relação dialética, histórica e ontológica entre objeto e sujeito, entre mundo natural e mundo humano, como realidades específicas que, no entanto, caminham uma em direção a outra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo artístico; lirismo; dialética sujeito-objeto; reflexo estético e natureza morta; "Boi morto".

“Sólo verbalmente es paradójica la tesis de que una conformación autenticamente poética de la primavera o del invierno indica la posición del poeta respecto de las corrientes y las luchas verdaderamente grandes de su época” (Lukács, 1965a: 331).

O texto literário éo reflexo antropomorfizado do mundo. O reflexo artístico é, para além da imitação, o mundo tocado pelas mãos do homem, o mundo dos homens, não como documento, mas como forma reorganizada pela linguagem transfiguradora da

---

3UnB, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012, Campus Universitário Darcy Ribeiro, Asa Norte, CEP: 70910-900, Brasília, DF, Brasil, [analaura@unb.br](mailto:analaura@unb.br)

poesia íntima da vida humana; trata-se da consciência do homem a respeito de si mesmo no mundo; nesse sentido é que o texto estético é realista. A própria ontologia do texto literário, seu modo de ser, o impede de ser o mundo natural separado do humano e o impele a ser um mundo criado pelo trabalho humano, pelo trabalho estético realizado pelo poeta.

Já Aristóteles (1966), na *Poética*, afirmava que a mimese é a imitação da natureza das ações humanas, isto é, do mundo humano. O caráter mimético da arte se irradiaria, portanto, não exatamente da reprodução imediata da realidade, mas da possibilidade de o poeta criar um mundo textual em que as relações do homem com a natureza, com ele mesmo e com os outros homens estivessem representadas no texto a partir das ações dos personagens, de seu modo de reagir diante daquilo que se lhes apresenta no interior do mundo do texto. Por essa razão, o mito (ou a ação) não está inteiramente condicionado à imitação daquilo que de fato acontece, mas se expande para o terreno do que poderia acontecer, que se torna crível e vivo desde que os acontecimentos poéticos e as ações do personagem no interior deles sejam articulados por uma lei interna ao texto poético, organizados pela lógica da verossimilhança e da necessidade. Essa lógica interna, regida pelo poético, determina o que é necessário para que o mundo do texto se apresente como possível, mesmo quando se trata da narrativa poética de uma ação impossível. Assim, a necessidade se apresenta como elemento ao mesmo tempo externo (matéria social a ser representada artisticamente) e interno (a forma adequada ao conteúdo social a ser representado) ao texto artístico que submete o mundo externo à organização estruturante do interior da arte. Isso sinaliza para o fato de que, como mais tarde se clarifica, o caráter mimético da arte se realiza em região mais profunda e orgânica do texto poético, sua superfície é aparência de uma essência profundamente humana que está na vida e na história e se internaliza na forma literária como ação artística e não como mera descrição do que acontece na camada imediata da vida.

A mimese é a representação artística das ações humanas e isto lhe confere a tarefa de captar o mundo vivido, isto é, em movimento (em ação), sempre para além do que pode ser captado pelas relações de causa e efeito, sempre para além da descrição de algo fixo, estático, imobilizado. Por essa razão, tempo e espaço se apresentam no texto artístico como estruturas estéticas em conexão profunda, indissociáveis, e, dessa forma, antropomorfizadas. Não se trata do tempo ou do espaço entendidos como conceitos isolados, independentes da ação humana, tal qual a ciência os encara, mas de uma

materialidade processual que se configura constantemente pela ação do homem no mundo frente à barreira natural que a natureza lhe impõe. Assim, em um texto literário, na construção do tempo e do espaço se condensam passado, presente e futuro na vida dos personagens como amplificação da história em movimento da humanidade inteira. O realismo, ou a mimese, seria, então, essa internalização homogênea e intensiva, na estrutura literária, das ações humanas no curso heterogêneo e extensivo da história dos homens.

O realismo se define como representação das ações humanas no tempo e no espaço em construção no fluxo de uma história não linear reduzida à estrutura estética para, assim, amplificar, na ação de um personagem, a totalidade das ações humanas. Sendo assim, centrado na ação dos personagens em relação ao tempo e ao espaço, seria o realismo uma realização formal evidente na narrativa, mas, por outro lado, impossível à lírica? Em que sentido o lirismo produz-se como reflexo artístico? De que modo um poema lírico é realista? Procuraremos enfrentar essas questões na leitura de “Boi morto”:

BOI MORTO

Como em turvas águas de enchente,  
Me sinto a meio submergido  
Entre destroços do presente  
Dividido, subdividido,  
Onde rola, enorme, o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Árvores da paisagem calma,  
Convosco – altas, tão marginais! –  
Fica a alma, a atônita alma,  
Atônita para jamais.  
Que o corpo, esse vai com o boi morto.

Boi morto, boi morto, boi morto.

Boi morto, boi descomedido,  
Boi espantosamente, boi  
Morto, sem forma ou sentido  
Ou significado. O que foi

Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

(Bandeira, 2009: 158)

## 1. Atividade lírica e memória do vivido em “Boi morto”

“Boi morto” é parte do livro *Opus 10*, de Manuel Bandeira, publicado em 1952. É um poema da maturidade do poeta, que, nesse momento, já contava 66 anos. Mas “Boi morto” é também um poema que, como tantos outros do conjunto da obra de Bandeira, evoca a infância no Recife, condensada em imagens, especialmente a do boi morto arrastado pelas águas da enchente. Esse acontecimento vivido na infância se refere muito claramente à relação entre os homens (a família do poeta, ele mesmo ainda criança, as pessoas que compunham aquela realidade) e a natureza (a enchente das águas do rio Capibaribe e o boi). Como fato, foi retomado literariamente pelo escritor em vários textos de gêneros diferentes, antes e depois da concepção de “Boi morto”: no poema “Evocação ao Recife”, de *Libertinagem*, em 1930; no relato memorialístico *Itinerário de Pasárgada*, de 1954; na crônica “Cheia! As cheias!”, de 1960. Essa referência, explícita nos textos citados e implícita em tantos outros momentos da obra de Bandeira, fez desse acontecimento autobiográfico um tema recorrente, ora atado à lembrança que pode ser recuperada e contada, ora, afrouxando o laço com o episódio vivido, aumentado no tom “descomedido” de “Boi morto”.

O percurso diversificado na obra de Bandeira da memória desse episódio vivido testemunha o seu impacto na vida do menino e destaca o fato vivido como elemento significativo na sua formação como homem e como poeta. Mas as modulações de tom no reaparecimento do episódio vivido, entre o autobiográfico e o transfigurado, dão conta de algo mais: o problema do realismo na lírica. Aparentemente, o escritor está mais próximo da realidade ou da verdade do fato, quando opta pela prosa memorialística, enquanto a transfiguração poética do fato parece tomar distância e saltar para um mundo muito mais amplo que o da infância do poeta, sem, no entanto, se desligar totalmente do ponto de partida que apoia o gesto poético, este sim, a alavanca para alçar a singularidade do fato à dimensão espantosamente universalizada que

adquire em “Boi morto”. Logo, este poema de Bandeira de que agora nos ocupamos é e não é autobiográfico. Em “Boi morto”, é possível perceber de que maneira a atividade lírica transporta o vivido ou sentido pelo poeta, em última instância o biográfico ou o singular ou o cotidiano, para outra esfera, a da arte.

Sendo assim, no interior do poema “Boi morto”, estão o núcleo original do vivido e, ao mesmo tempo, a sua dilatação em imagem universal, não mais apenas relativa ao acontecimento em si, mas amplificada na dimensão mais funda da subjetividade estética. O gesto poético, a atividade lírica, submete o vivido à lei interna que vai compondo o poema, que, neste caso, como veremos adiante, parece ser a do ritmo dos versos. Importa ressaltar agora que a vida do menino, o vivido, não mais conformado em memorialística, crônica ou mesmo evocação, permanece, subjacentemente, em “Boi morto”, mas, modulado pela atividade lírica do poeta, faz crescer e avultar o que antes era circunstância singular, vivência infantil, mundo familiar, para chegar ao canto lírico, a uma melodia mais grave e universal, amadurecida, mundificada. Entre o singular do vivido e o tom universalizante da lírica, erige-se o mundo particular do poema, onde se articulam, se movem e se tocam o que foi e o que será.

Nessa conformação que se ergue para mediar a relação entre o singular e o universal, é nela que reside, talvez, o realismo da lírica, como um particular que alcança o típico, isto é, o nervo vivo da vida, que não é apenas o fato vivido, nem estritamente a sua elevação à universal, mas, antes, a conexão entre ambos. O particular que se erige no poema não se restringe ao singular do vivido, embora o inclua, nem tampouco se encastela no universal, ainda que ele seja, aparentemente, o efeito estético final. Dessa forma, o particular é a relação entre o singular e o universal, posta em ação na dança das palavras que compõem o mundo particular do poema. Antes de entrar nesse movimento ritmado, ainda que monocórdico, das palavras em relação umas com as outras, é preciso entender como o particular, essa conexão entre singular e universal, se apresenta na lírica, marcadamente subjetiva.

## **2. Mundo natural e subjetividade lírica**

Como já se disse, o episódio exterior internalizado poeticamente em “Boi morto” remete à relação entre homem e natureza: o menino e o rio Capibaribe. Ao ser

internalizado no mundo do poema, o mundo natural, objetivo, que existe de forma independente da consciência humana, é antropomorfizado, isto é, não mais se apresenta como objetividade isolada, que em si mesma nada tem de estético.

Na *Estética*, Lukács (1965a) faz uma grande discussão sobre beleza natural – “Problemas de la belleza natural” –, para afirmar que nas emanações sentimentais do homem frente à beleza natural, essa sensação de beleza não advém da natureza em si (objetividade extrema), nem tampouco da projeção dos sentimentos humanos na tela do mundo natural (subjetividade arbitrária), mas, antes, do metabolismo entre natureza e sociedade (dupla objetividade). Por um lado, – a primeira objetividade – são os atributos objetivos dos elementos da natureza que possibilitam sua inserção no metabolismo entre natureza e sociedade; por outro, – a segunda objetividade –

el qué y el como de sua elección – la constitución de lo que há de ser objeto de aquel metabolismo, (...) así como la decisión acerca de lo que va a permanecer fuera del conocimiento, lo que va a constituir simplemente um horizonte natural que puede ser incluso amenazador – dependen del nivel de evolución por las fuerzas productivas, o sea, de la estructura de la sociedad.  
(Lukács, 1965a: 316)

Assim, ao contrário do que prevalecia na concepção estética idealista, a beleza natural não pode resultar da relação imediata entre homem e natureza em si, pois, em toda concepção estética, é preciso chegar à universalidade e, portanto, o mundo natural deve ser apresentado em sua totalidade, ou seja, em sua dupla objetividade: a do metabolismo natureza e sociedade. O Ser-em-si da natureza reconhecido pela ciência e pela prática cotidiana (por exemplo, as cheias de um rio) permanece presente na verdade objetiva que resulta da relação mediada do homem com seu mundo imediato, isto é, a de que, quando a natureza é tomada como objeto isolado, desvinculado da vida humana, seu reflexo para os homens é desantropomorfizador e, assim, “aparece al sujeto de la vivencia como una falsedad” (Lukács, 1965a: 317). A inserção do mundo natural no mundo dos homens não apaga a objetividade primeira da natureza como Ser-em-si, independente do homem, mas produz uma nova objetividade que sublinha o movimento entre o mundo natural e as forças sociais humanas; o que implica em que o homem “no puede realmente ponerse en relación más que com la naturaleza objetivamente referida a él mismo”(Lukács, 1965a: 318).

A negação dessa dupla objetividade ou a sua separação metodológica em campos desassociados (natureza/sociedade) produz um reflexo desantropomorfizado da vida e rechaça a possibilidade de alcançar qualquer perspectiva artística de totalidade da

existência, que supõe sempre a dupla objetividade do metabolismo entre natureza e sociedade. Essa divisão é crescente e avassaladora na complexidade da sociedade capitalista que se volta na direção de uma nova ameaça: a da transformação de todas as coisas em natureza morta; problema que assombra o poema “Boi morto”, conforme veremos ao final.

Pensando o problema dessa dupla objetividade na arte, Lukács afirma que a arte reúne os sentimentos humanos e os objetos circundantes e os insere na elaboração de um reflexo estético da realidade total, submetendo tudo isso aos princípios estéticos que formam o gênero escolhido pelo escritor. Assim, vivências humanas da natureza que, em sua origem, nada tiveram a ver com o estético, produzem efeito estético quando conformadas artisticamente. Em “Boi morto”, o episódio das cheias que arrastam o boi morto, vivenciado pelo poeta na infância, que, naquele momento, em si mesmo, nada carregava de estético, recebe uma conformação artística, e tanto o sujeito da vivência quanto a vivência mesma são convertidos em objeto estético, portanto, “el receptor se encuentra no com la naturaleza misma, sino con la evocación artísticamente conformada de una vivencia de la naturaleza”(Lukács, 1965a: 327). A natureza, as turvas águas de enchente, o boi morto, as árvores altas e mesmo a posição do eu lírico no poema (Me sinto a meio submergido / dividido subdividido), tudo isso se condensa no mundo do poema. A significação biográfica e fenomênica da enchente em sua singularidade é subordinada ao contexto vital configurado no poema. Sendo assim, o episódio já não ocupa lugar privilegiado e desatado do todo do poema, mas é trabalhado artisticamente de modo a fundir-se à constelação de elementos que formam o poema: “la universalidad del arte se manifiesta precisamente em el hecho de que en él pueden fundirse todos los fenómenos de la vida humana, em el reflejo estético de la totalidad de esta”(Lukács, 1965a: 327).

Embora o boi morto arrastado pela enchente se torne cada vez mais crescente no corpo do poema, até parecer ser todo ele, isto é, ser o próprio poema, seu agigantamento não advém diretamente da natureza, da força das águas da enchente, mas resulta do fluxo estético que corre pelos versos do poema que, claramente (basta ver que a primeira palavra do poema é o comparativo “como”), converte e conforma artisticamente a natureza, dobrando a força das águas da enchente à potência estética do curso do ritmo que configura o poema, na condensação de conexões vitais que explodem no poema, inclusive atribuindo uma figuração selvagem ao domesticado.

Pode-se dizer, então, que “Boi morto” nasce de uma situação objetiva – a vivência das cheias do Capibaribe pelo poeta na infância –, mas essa situação objetiva é submetida à subjetividade lírica: “las relaciones de los objetos y sus vinculaciones no están determinadas por la objetividad misma, sino precisamente por la subjetividad para expresar cuyo estado e cuyo movimiento momentáneos nació el poema”(Lukács, 1965a: 328). Mas, se é assim, se na lírica a fusão indissolúvel entre externo (a situação objetiva vivida) e interno (o que dessa situação restou de mais significativo para a alma do sujeito que a viveu) resulta da subjetividade, como motor último ou como centro sensivelmente poético da obra, de que maneira o poema pode alcançar a totalidade, ou seja, pode inserir a dupla objetividade do metabolismo natureza e sociedade? Em suma, como um poema lírico pode ser realista?

Na medida em que “la forma lírica nace del reflejo sintetizador de las interacciones entre el hombre entero de la cotidianidad y el ámbito vital que suscita em él la vivencia actual del momento”(Lukács, 1965a: 331). Ou seja, na lírica, o sujeito poético é uma síntese entre criador e criado, ativo e passivo, momentâneo e duradouro, por isso trata-se de uma particularidade em gênese ou de *natura naturans* (Lukács, 2009). Na subjetividade lírica se configura o particular, conforme já dito, e é nesse particular que se apresenta o sujeito lírico como elemento típico, que se refere “al comportamiento subjetivo del hombre” em geral, mas não como uma abstração generalizante, pois “el mundo conformado del poema hace visibiles la subjetividad privada situada em la realidad que sirve de modelo y la relación de esa subjetividad com el género humano”(Lukács, 1965a: 331), isto inclui, no interior do sujeito poético, as relações com as formas objetivas, históricas e sociais, isto é, o metabolismo natureza e sociedade.

Em “Boi morto”, como se configura esse metabolismo? Para compreendê-lo, é preciso acompanhar o ritmo do poema que vai gerando a cada estrofe, de forma estruturalmente crescente, o reflexo artístico da realidade “entre os destroços do presente”. Antes, porém, é preciso, para fechar este tópico, ressaltar algo que mais tarde será significativo para compreender de que maneira o metabolismo natureza e sociedade se configura artisticamente no poema. O mundo natural em “Boi morto” não se conforma como beleza natural, ou pelo menos não é a beleza das árvores da paisagem calma que prevalece como forma sintetizadora no poema, mas sim a imagem hiperbólica do boi morto: algo que fica fora do conhecimento, algo que pode ser inclusive ameaçador?

### **3. A dança das palavras em “Boi morto”: o ritmo e o metabolismo interno do poema**

Ao analisar o poema “Boi morto”, Arrigucci Jr. (1990) afirma que os elementos poéticos que transfiguram o motivo tirado do espaço da memória compõem uma “dança das palavras”. A partir dessa perspectiva do movimento interno das palavras no poema, o crítico faz uma acurada análise do ritmo dos versos. Dessa análise detalhada convém retomar, para o que queremos ressaltar aqui, o quanto os versos octossílabos articulam as palavras em uma cadência própria, plena de significado poético que ancora a fatura das imagens e a organização das estrofes em três quintetos arrematados sempre pelo mesmo verso, ditado em ritmo monocórdico: “Boi morto, boi morto, boi morto”.

A música dos versos orchestra a dança das palavras, das imagens poéticas, acentuando nuances que, consteladas, vão compondo o mundo do poema. O ritmo compõe uma cena, entrelaçando o tom à visão de um quadro vivo, não descritivo, mas móvel (cinematográfico, no dizer de Arrigucci Jr.): o ritmo dos versos recria a imagem das águas do rio subindo e arrastando consigo o que pode ser levado – o eu lírico, o corpo, o boi morto, que se misturam sob a figura da comparação que abre o poema: “Como em turvas águas de enchente”. Entretanto, não se trata de uma recriação descritiva, ela não se esgota na reprodução do movimento natural das cheias, mas, ao contrário, captura esteticamente a força natural do rio para dobrá-la ao curso imposto pelo ritmo poético.

O ritmo, pensamos, gera o metabolismo próprio do poema, que internaliza em si o metabolismo natureza e sociedade. Nesse metabolismo interno há a crescente prevalência do “o” fechado, que marca o ritmo do refrão – “Boi morto, boi morto, boi morto” –, e vai se avolumando pouco a pouco nas estrofes até se tornar predominante no último quinteto:

Boi morto, boi descomedido,  
Boi espantosamente, boi  
Morto, sem forma ou sentido  
Que significado. O que foi  
Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Essa predominância gradativa se compõe no contraste com as vogais “e”, predominante na primeira estrofe, e com a vogal “a” que vigora no segundo quinteto:

Como em turvas águas deenechente,  
Me sinto a meio submergido

Entre destroços do presente

Dividido, subdividido,

Onde rola, enorme, o boi morto,

(...)

Árvores da paisagem calma.

Convosco – altas, tão marginais! –

Ficaaaalma, aatônitaaaalma.

Atônita para jamais.

Que o corpo, esse vai com o boi morto.

Na primeira estrofe, a vogal “e”, nasalizada, reforça a imagem da condição do momento do eu lírico na atualidade do mundo do poema, que se sobrepõe ao passado vivido, arrastando-o para configurá-lo como um dos destroços do presente. Não é do passado apenas que se fala, a ênfase na vogal “e”, contaminada pela nasalizante, submete o passado vivido à atividade lírica que se realiza como particularidade em gênese. O eu lírico “submergido”, “Dividido, subdividido”, formas imagéticas que se aprumam na repetição da vogal “i”, sintetiza o metabolismo do poema que pouco a pouco se configura como metabolismo às avessas, isto é, o do desenvolvimento da decomposição em natureza morta no interior da composição dos versos.

Na segunda estrofe, a prevalência da vogal “a” integra à paisagem sonora do canto lírico de *Opus 10* uma contraparte com tonalidade diversa: há o vocativo, o exclamativo, que introduzem uma “paisagem calma”. Ela, no entanto, se resiste não é arrastada pelo fluxo do ritmo do poema em direção ao último quinteto, não escapa do metabolismo interno da composição. As árvores não são um refúgio seguro, a alma que “fica”, enquanto o corpo vai com o boi morto, fica como presa do espanto: atônita para jamais.

Retomando a terceira e última estrofe, a prevalência do “o” fechado opera o cumprimento daquilo que se anunciava no refrão que liga as três estrofes – “Agora é boi morto”:

Boi morto, boi descomedido,

Boi espantosamente, boi

Morto, sem forma ou sentido

Que significado. Que foi

Ninguém sabe. Agora é boi morto,

No enjambement entre os versos dois e três, as palavras se entrelaçam de tal forma pelo ritmo acidentado do poema, que tropeçam umas nas outras, se decompõem para no contato entre elas formular algo novo que, há muito, já transfigurou o vivido. O

metabolismo do ritmo do poema, acumulando os versos uns sobre os outros na última estrofe, amontoa-os em fluxo crescente que dá volume hiperbólico ao boi morto. A última imagem do poema (boi morto) se reúne ao título que nomeia o texto produzido pelo poeta. O boi descomedido, boi espantosamente, não é descritivo, mas produto do metabolismo interno da composição poética, não mais estritamente referencial, o boi morto toma conta de todo o corpo do poema, e sem forma, sentido ou significado, ressoa como “boi morto, boi morto, boi morto”. Se, por um lado, o que foi ninguém sabe, agora é boi morto. Esse hermetismo da imagem, essa resistência ao sentido ou significado diz respeito ao próprio corpo do poema; o estético é corpo que, *natura naturans*, fala também de si mesmo para que seja possível, então, falar da história como um todo, aquela onde se ancora a própria história da fatura do poema.

Essa forma lírica, portanto, tem história, e essa história está também decomposta no poema ou, talvez, seria melhor dizer, submergida nele, condensada ou sintetizada no corpo do poema afogado no fluxo do metabolismo natureza e sociedade. O poema dá forma a uma experiência subjetiva profunda que reúne o passado e o agora, e que se expande do individual para o geral.

#### **4. O que foi ninguém sabe: a história submersa no poema**

Esse belo (e difícil) poema já tem ele mesmo uma história, problematizada por Wilson Flores (2011) no sentido de demonstrar que a fortuna crítica que liga, às vezesmonoliticamente, a poesia de Bandeira a uma poética “menor”, da humildade, da cotidianidade, da banalidade, não se verifica em “Boi morto”, poema que “surge de reminiscências, mobiliza pulsões, culpas, recalques, emerge do trabalho intenso de forças profundas, pouco afeitas a visadas conciliatórias e características da literatura moderna, ao menos, desde Baudelaire” (Flores, 2011: 04.).

“Boi morto” foi publicado pela primeira vez em um suplemento dominical de 1951, e, desde então foi lido diversas vezes pela crítica literária. Sua aparição inicial provocou intensa polêmica, alimentada pelo seu autor, que, se divertindo com o dissenso na recepção do poema, comparado à pedra no caminho de Drummond, declarou que o nascimento do poema se deveu à audição de um disco arranhado em que o poema “Evocação ao Recife” travava e repetia indefinidamente a expressão “boi morto”.

A polêmica assinalava a dificuldade de classificar o poema: os acadêmicos julgaram-no insensato modernismo; os comunistas, excessivamente hermético, desligado da realidade; outros generalizaram para o todo do poema os destroços simbolistas ou parnasianos que ele, talvez, arrastasse consigo, no interior de seu fluxo poético; enfim, alguns viam “Boi morto” como elemento regressivo na corrente do nosso sistema literário, como uma redução meramente material do eu ao inorgânico.

Mas a história do poema é ainda mais antiga, pois quando há um sistema literário formado, o poeta não escreve mais sozinho, ele está inserido na corrente que liga um a um os poemas que formam nossa tradição lírica, e rola nesse fluxo, submergindo nele, engrossando a enchente.

A imagem central do poema – boi morto – já sintetiza em si um fluxo bastante intenso e contraditório. Boi não é um animal que constitua um motivo tradicionalmente lírico; não é um animal poético, como aqueles que engrossaram a corrente de nossa lírica: o sabiá, o cisne, os cavalos... O boi é um animal domesticado; folclórico; popular, longe do sublime. Tampouco é um animal urbano, mas uma imagem que evoca o campo. Não se trata, porém, de um animal que componha a atmosfera campestre do bucolismo arcádico, com suas ovelhas e pastores. Por outro lado, não traz em si a natureza vibrante do mundo natural na configuração vibrante dos românticos: lobos, serpentes, águias ou condor. Trata-se de um boi, e está morto.

O boi morto é, portanto, uma imagem do mundo natural que de domesticado e popular vai se transfigurando em forma selvagem e refinada pela composição do ritmo do poema, que se constitui também como tempo do poema, o seu agora. Nesse tempo se condensa o metabolismo natureza e sociedade, que no Brasil confluiu forças sociais e estéticas contraditórias: campo e cidade; local e universal; grandiosidade da natureza e atraso social.

Aquilo que já foi um dia rola submerso na enchente construída de forma refinada e trabalhada no ritmo do poema de Bandeira. A antiga grandiosidade da natureza local, como *locus amoenus* de paisagens calmas ou como tonalidade vibrante da enchente de cor local, está submersa em “Boi morto”, como destroços do presente, agora é boi morto.

A grandiosidade da terra, o empenho, o campo, a cidade, o atraso selvagem, o grito da matéria local domesticado em formas incharacterísticas, tudo isso está submerso onde rola enorme o boi morto. As forças sociais da formação de nossa literatura e dos dilemas frente a possibilidade e a impossibilidade de formação do nosso país como

nação dão influxo às águas que produzem o boi morto. A violência lírica que se amiudava nas formas que compensavam o atraso social se conforma como imagem descomedida e ameaçadora no “Boi morto”.

O dilaceramento do eu lírico, sua submersão, divisão e subdivisão sintetizam o dilema do poeta periférico, a quem já é possível produzir uma forma artística refinada com matéria prima decomposta. O fluxo, portanto, é local e universal e o problema que ele arma é enorme, descomedido.

## 5. Boi morto: realismo, natureza morta e o poeta no capitalismo

Escrevendo acerca da história da obra de Manuel Bandeira, em *Estrela da vida inteira*, Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza (1993) chamam a atenção para o fato de que “No plano das coisas vistas, esta maneira tende à natureza morta, isto é, à organização arbitrária de objetos tirados dos seus contextos naturais para formarem um contexto novo” (Candido; Melo e Souza, 1993: 15). A afirmação dos autores em relação à maneira de “natureza morta” da composição na poesia de Bandeira diz respeito, salvo engano, à técnica pictórica que ressalta o movimento que desloca os sentidos imediatos da realidade objetiva (“objetos tirados dos seus contextos naturais”) para que, desvestidos de seu sentido primeiro, sua aparência imediata, possam ser revestidos pelo trabalho poético, arbitrário na perspectiva de sua liberdade criativa, de um novo sentido (“para formarem um contexto novo”), uma segunda aparência, uma outra imediaticidade, que diverge da natural para alcançar a perspectiva social dessa naturalidade, que, em sentido histórico, já não pode ser, para o homem, outra que não seja a natureza humanizada, transformada pelo trabalho, pela ação humana (Marx, 2004).

Esse movimento, próprio do trabalho artístico, se configura efetivamente no poema “Boi morto”, que dá conformação artística a reminiscências do passado do poeta e a fatos efetivamente possíveis e vívidos, criando uma forma nova, a poética, capaz de conectar essa superfície do individual ou factual a camadas mais profundas, nem sempre acessíveis na cotidianidade. Nesse sentido, o poema, como afirma Flores (2011), não se circunscreve à poética do cotidiano, pois, a nosso ver, a articula ao fluxo contínuo da história sempre em movimento.

O que nos dizem essas camadas mais profundas, para as quais o poema nos traga, nos arrasta? Primeiramente, é possível reconhecer nelas, pela dissonância com a representação artística da beleza natural na tradição lírica, um elemento autorreferente, ligado ao próprio ofício do poeta no presente:

Como em turvas águas de enchente,  
Me sinto a meio submergido  
Entre destroços do presente  
Dividido, subdividido,  
Onde rola, enorme, o boi morto

O caráter dilacerado dos versos, em que o eu lírico se confessa submergido, dividido e subdividido, alcança com potência lírica uma área extensa: “Onde rola, enorme, o boi morto”. Onde? No mundo do poema, na vida do poeta, na história? A imagem feroz, definida plasticamente como “boi morto”, é decomposta ao longo do poema a ponto de chegar a uma indefinição: “sem forma ou sentido/Ou significado”. Indefinição que deforma esteticamente os limites imediatos do sentido natural da imagem até que ela se diferencie do original e se torne “boi descomedido, Boi espantosamente, boi”. Não é possível ao leitor reconhecer o boi como ele era originalmente: “O que foi/ Ninguém sabe”. Prevalece o espanto do que ele é agora, da forma em tempo presente: “Agora é boi morto/ Boi morto, boi morto, boi morto”.

O eco desse canto fúnebre ou elegíaco repete, em sonoridade, a extensão do espaço a que nos remete o poema. Esse espaço extenso, intensificado na forma (imagem e sonoridade poética) de “Boi morto”, inclui a subjetividade do poeta (a doença, a morte, o passado revisitado, o presente dilacerado), mas alcança também a dimensão da subjetividade estética, que articula o mundo natural à dinâmica da vida social. A conformação artística do “Boi morto” não se dá como alegoria, uma vez que o trabalho poético deixa turvas as águas, descomedidos os limites da imagem, indefinido o passado e fixado o presente – “Agora é boi morto”. Não é possível entrincheirar o sentido do poema na perspectiva da memória, do existencial ou do meramente factual. O enigma, que se assemelha ao da pedra no meio do caminho de Drummond, impossibilita a perspectiva alegórica, tragando o leitor para dentro do mundo do poema e intensificando a experiência de cisão e morte, em suas camadas mais profundas. O caráter cindido do eu lírico entre alma (“Convosco – altas, tão marginais! – Fica a alma, a atônita alma”) e corpo (“esse vai com o boi morto”) é uma contraposição dialética, porque forma um conjunto único em construção – o mundo do poema –, e se expressa na oposição entre o

fechamento no mundo próprio do poema (quando vigora a sonoridade fechada em “o”) e a possibilidade de abertura para além da enchente dos versos (quando vigora a sonoridade aberta em “a”): “Árvores da paisagem calma”. Como não é possível uma determinação efetiva do sentido da imagem do “Boi morto”, nem tão pouco contornar a concretude poética de sua imagem – “Agora é boi morto”, somos dirigidos pela hermenêutica interna dos versos no seu ritmo monocórdico, ao coração do poema, seu metabolismo interno, sua ontologia, seu modo de ser e se fazer poema: a tensão que se localiza no nó entre alma e corpo, entre forma e conteúdo, entre forma poética e matéria social, entre fenômeno e essência, entre singular e universal, ou seja, como reflexo estético realista em composição, em movimento, em *natura naturans*:

A realidade representada na lírica se manifesta de certo modo diante de nós *in statu nascendi*; ao contrário, as formas da épica e do drama – também aqui com base na ação da dialética subjetiva – representam apenas, na realidade poeticamente refletida, a dialética objetiva de fenômeno e essência. O que na épica e no drama se desenvolve como *natura naturata*, ou seja, em sua dinâmica objetivamente dialética, aparece-nos na lírica como *natura naturans*. (Lukács, 2009: 247).

Os dilemas do eu lírico são dilemas experimentados subjetivamente e alçados a dilemas estéticos, trata-se, portanto, de dilemas relativos à forma que o poeta dá à realidade sensível, à dialética objetiva de fenômeno e essência. Nesse sentido, seria interessante retomar a percepção de Candido; Melo e Souza (1993) acerca da tendência à “natureza morta”, em sentido pictórico, na obra de Bandeira, e associá-la à discussão de Lukács (1965b) a respeito da conformação artística em “Narrar ou descrever”.

Nesse estudo, Lukács também recuperadas artes figurativas o conceito de natureza morta para confrontar o método de composição narrativo e descritivo; escapando da mera oposição formal, demonstra as profundas relações de ambos a momentos determinados do desenvolvimento do capitalismo. O método narrativo condensa a tensão entre a perspectiva universal da história humana e a singularidade de um determinado momento histórico; no caso do romance realista clássico, como o de Balzac, por exemplo, trata-se do momento do capitalismo em que a sociedade burguesa está ainda se formando, se consolidando, atravessando crises diversas e “caminhos tortuosos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo” (Lukács, 1965b: 56), com seus avanços e suas contradições. O método descritivo, ao contrário, reproduz estaticamente a singularidade do momento determinado, imediato e

isolado – o capitalismo da burguesia em sua fase apologética<sup>4</sup>, já cristalizada e constituída, da qual os artistas, como Flaubert e Zola, se recusavam a participar e para qual buscavam uma forma estética nova, na qual a descrição passa de elemento secundário a principal. Assim, no método descritivo se revela “a tragédia de uma importante geração de artistas da época de transição”, que, “como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa” (Lukács, 1965b: 57). O método descritivo é, portanto, para além da mera descrição, um protesto diante da decadência da vida burguesa neste momento do capitalismo e, ao mesmo tempo, um efeito dessa própria circunstância histórica imediata. Envoltos nesse paradoxo, mesmo o grande artista – como Flaubert ou Zola – tem imensas dificuldades para encontrar a forma estética que seja capaz de fazer a crítica da vida burguesa sem apresentá-la como forma acabada da vida dos homens e de sua história. Dessa forma, a arte, de efeito, torna-se também causa dessa decadência que os artistas tentam em vão combater reproduzindo o momento imediato como se fosse o todo da história. Assim, separando a arte da história, a descrição reduz a realidade a natureza morta: “Em lugar do novo homem aparecer como dominador das coisas, como pretendem tais romances, ele aparece como acessório delas, como elemento de uma natureza morta à qual são atribuídas dimensões monumentais” (Lukács, 1965b: 97).

Na imagem do “Boi morto”, tão discrepante do belo natural da tradição lírica, tão “descomedido” e “espantosamente, boi”, podemos reconhecer sem dúvida uma expressão da natureza morta. Essa imagem poética, como vimos, não se reduz a alegoria ou a uma referência imediata de um fato vivido, ela se expande e se fixa de maneira enigmática no presente do poema. Acompanhamos a sua formulação como reflexo estético do que existe, como composição artística de algo que o poeta experimenta em sua realidade sensível, na dialética entre a objetividade e a subjetividade, entre a natureza e a sociedade. Seria essa forma estética, como reflexo da dialética objetiva de fenômeno e essência, uma forma composta em chave descritiva e, portanto, não realista? Nela, a coisa (o boi morto), retirada de seu contexto natural, estenderia ao sujeito lírico (submergido, dividido, subdividido, cujo corpo vai com o boi morto) sua

---

<sup>4</sup>De acordo com Lukács, na segunda metade do século XIX, o capitalismo entra em uma nova fase, após as derrotas das revoluções de 1848, em que ficam evidentes os efeitos da decadência ideológica burguesa, agora em sua fase apologética, isto é, uma classe que permanece como dirigente, mas sem representatividade efetiva que lhe garanta a capacidade de atender a necessidade do historicamente novo, da superação das contradições e do avanço no progresso do gênero humano.

imobilidade e ininteligibilidade de natureza morta, transformando-o “em acessório das coisas, em ser imóvel, elemento estático de uma natureza morta”? O ritmo monocórdico do refrão – “Boi morto, boi morto, boi morto” – acarretaria a monotonia compositiva da descrição que mimetiza a transformação “operadano homem real pelo capitalismo real?” (Lukács, 1965b: 86).

Bandeira, como todo grande poeta, está diante do dilema de dar forma poética e inteligível à realidade vivida, que cada vez mais se mostra hostil à poesia, cada vez mais ininteligível. Diante da complexidade e dos limites dessa realidade, em suas encruzilhadas históricas, o poeta busca a forma que esteja à altura dos desafios da realidade, assim, pensamos, pode ser compreendida a composição do “Boi morto” de Bandeira. O poema tanto reflete a ameaça de submersão do homem entre os destroços do presente, quanto, pela sua beleza melancólica, pelo seu ritmo que oscila tristemente entre o fechamento e a aberturadas vogais, reflete para o leitor a necessidade e a possibilidade de dobrar o curso da história, como o poema dobra e modela o passado biográfico, o factual, a subjetividade e a objetividade imediatas, tudo é desmedido, espantosamente modificado para atender à subjetividade estética, que só se realiza na conexão entre a singularidade e a universalidade, consideradas na dimensão da totalidade histórica.

O efeito sensível que o poema causa no leitor instiga-o a perceber que há algo definitivo na imagem, algo que é e ao mesmo tempo ultrapassa a natureza morta. É pelo trabalho artístico que a realidade imediata se transforma em um poema enigmático que desafia o leitor com a mesma força com que a realidade, como enigma, desafia o poeta. A realidade de Bandeira, seu chão histórico no momento da composição do poema, é a de um país periférico: o Brasil da segunda metade do século XX. Nesse momento, a história do país se confronta fortemente com vias opostas em relação ao seu destino: ou avançar na nacionalização da economia e na ampliação e consolidação do Estado, via defendida pelos trabalhadores e representantes da esquerda e por João Goulart, então ministro do trabalho de Getúlio Vargas; ou abrir a economia nacional ao capital estrangeiro e adotar medidas monetaristas para o controle das atividades econômicas e dos índices inflacionários, caminho defendido pelo empresariado nacional, pelos militares e por políticos liberais, como Carlos Lacerda, que por meio dos órgãos de imprensa acusava o governo de promover a “esquerdização” do Brasil e de praticar corrupção política. Essa encruzilhada histórica, como é possível experimentar no nosso presente, ainda não encontrou solução, isto é, para nós também, “Agora é boi morto”. O

poema permite ao leitor a experiência viva de nossa própria história, submergida nos versos e condensada na imagem do “Boi morto”, tão descomedido e informe que nele cabem nossas dores e contradições individuais e coletivas.

É evidente que a ligação íntima do poema com a história não está na superfície do texto, tampouco se quer afirmar aqui que as contradições históricas vigentes no momento de sua fatura, e agora reemergidas na vida imediata do Brasil de 2015, estavam no cálculo da arquitetura poética de Bandeira. Mas como responder ao enigma que o poema nos apresenta – o boi morto – sem considerar a nossa realidade em relação ao todo de nossa história, de nossa vida, aquela que “o que foi ninguém sabe”? A história, como turvas águas de enchente, invade sem pedir licença a subjetividade lírica e o mundo do poema, e nos faz encarar o “boi morto”.

O poema “Boi morto” é reflexo da história e das lutas de nosso tempo não porque fale delas abertamente, mas porque reflete para o leitor movimentos e formas em contradição: disputando o espaço do poema, onde rola, enorme, o boi morto, está tanto a força das turvas águas da enchente, que em seu movimento cego tudo arrasta e deixa a alma atônita; quanto a força daquilo que permanece na imagem das árvores da paisagem calma, que resistem, altas e duradouras, às margens dos destroços do presente. Assim se reflete no poema a dialética viva da história de cada um e de todos, entre a tumultuosa aparência e a permanência do essencial: a ação do homem na natureza e na sociedade, à procura da forma exata para dobrar as determinações naturais e para dar, como o fez Bandeira, forma poética às grandes contradições e lutas de seu tempo. Diante do poema o leitor compreende e se pergunta: Agora, ainda, é boi morto, até quando?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles. 1966. *A poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo.

Arrigucci Jr, Davi. 1990. “Entre destroços do presente”. In: *Humildade paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras.

Arrigucci Jr, Davi. 2000. “A beleza humilde e áspera”. In: *O cacto e as ruínas*. 2.ed. São Paulo: Editora 34.

Bandeira, Manuel. 2009. *Poesia completa e prosa*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Candido, Antonio;Meloe Souza, Gilda. 1993.“Introdução”. In: Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Flores, Wilson. 2011. “Destroços e fragmentos: dilaceramento subjetivo em “Boi morto”, de Manuel Bandeira”. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba:UFPR. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0214-1.pdf>>. Acesso em: 29 de março de 2013.

Lukács, György.1965a.*Estética*. La peculiaridad de lo estético. Vol. 2. Tradução Manuel Sacristán. Barcelona, México: Ediciones Grijalbo.

Lukács, György. 1965b. “Narrar ou descrever”. Tradução Giseh Vianna Konder. In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Lukács, György. 2009. “A característica mais geral do reflexo lírico”. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução José Paulo Neto e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ.

Marx, Karl. 2004. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo.



De volta ao futuro da língua portuguesa.

Atas do X<sup>o</sup> CONGRESSO Mundial de Estudos de Língua Portuguesa

Simpósio 19 - Escritas poéticas em língua portuguesa: diálogos críticos, 1485-1498

ISBN 978-88-8305-127-2

DOI 10.1285/i9788883051272p1485

<http://siba-ese.unisalento.it>, © 2017 Università del Salento

## SAÍDA À FRANCESA – POETAS FRANCESES E DILEMAS BRASILEIROS NA POESIA DE DRUMMOND NOS ANOS 50

Homero Vizeu ARAÚJO<sup>5</sup>

### RESUMO

Discussão da relação de Carlos Drummond de Andrade com poetas franceses, especialmente Baudelaire e Valéry, ao escrever sua obra situada nos anos 50 do século XX, em especial os livros *Claro enigma* e *Fazendeiro do ar*. Este estudo procura revelar aspectos da forma literária que compõe reflexão e provocação para reelaborar contradições e dilemas da cultura e da experiência histórica brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Drummond de Andrade; Charles Baudelaire; Antonio Candido; poesia brasileira; poesia francesa

Mas fazer o inútil sabendo  
que ele é inútil, e bem sabendo  
que é inútil e que seu sentido  
não será sequer pressentido,  
fazer: porque ele é mais difícil  
do que não fazer, e dificil-  
mente se poderá dizer  
com mais desdém, ou então dizer  
mais direto ao leitor Ninguém  
que o feito o foi para ninguém.

**João Cabral de Melo Neto**

### O problema brasileiro e os poetas franceses

Já se encontram bem estabelecidas as linhas de contato entre Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. O próprio João Cabral parafraseou a

---

<sup>5</sup> Professor associado UFRGS. UFRGS, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Endereço correspondência: rua São Vicente, 548, ap. 314. Bairro Rio Branco, Porto Alegre, RS. Cep 90630-180. [homerovizeu@gmail.com](mailto:homerovizeu@gmail.com)

*Quadrilha* drummondiana nos seu poema *Os três mal-amados*, de 1953, e reconheceu a impacto da poesia de Drummond sobre sua poesia. Já é razoavelmente claro que a experimentação de João Cabral nos anos 50 pode ganhar uma avaliação mais substancial se levarmos em conta a obra de Drummond. Seria a partir da poderosa síntese irônica, melancólica e brasileira do poeta mineiro que o poeta pernambucano teria estabelecido sua dicção antilírica e descarnada.

Também é possível perceber em João Cabral a postulação explícita de um leitor com um perfil específico, um leitor virtual capaz de atender às exigências de uma poesia que se pretende distante do lirismo confessional e emotivo, de tão forte presença na literatura de língua portuguesa. Tal postulação do leitor cabível encontra-se desenvolvida, em larga medida, no poema *Uma faca só lâmina*, de 1955. Ora, o poeta Drummond, a partir de *Claro Enigma* (1951), articula sua já célebre ironia modernista com uma disposição introspectiva repleta de melancolia e ambivalência, um novo momento em que se percebem com força os ecos de Baudelaire e Valéry no esforço de autoanálise e de compreensão do mundo. Enquanto Drummond, o nosso grande poeta público, na expressão de Otto Maria Carpeaux, dava as costas ao público, João Cabral trata de explicitar suas exigências ao público possível, agora já sem pretensões a uma aliança emancipatória e libertária, tal como aquelas evidenciadas por Drummond em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*.

*Claro enigma*, diga-se, é um livro escrito sob o signo da melancolia, que cria forte contraste com a disposição polêmica e solar de *A rosa do povo*, o grande livro de 1945. O título já sugere a contradição e certa ambivalência: no mistério que se apresenta de forma clara num enigma que seria obscuro, se me é permitida esta paráfrase que está longe de esgotar a polissemia do título. E sob o negro sol da melancolia Drummond retoma a forma soneto, mas também se vale do experimentalismo sem alarde.

Os exemplos são eloquentes.

Para desestabilizar as certezas e talvez mesmo as dúvidas, vem *Cantiga de enganar: Silêncio: que quer dizer?/ Que diz a boca do mundo?/ Meu bem, o mundo é fechado,/ se não for antes vazio./ O mundo é talvez: e só./ Talvez nem seja talvez./ O mundo não vale a pena,/ mas a pena não existe./ Meu bem, façamos de conta./ De sofrer e de olvidar,/ de lembrar e de fruir,/ de escolher nossas lembranças/ e revertê-*

las, acaso/ se lembrem demais em nós.<sup>6</sup> Neste poema o possível diálogo carinhoso e quase erótico (*meu bem*) não chega a ser diálogo, é um jogo de provocações em que o poeta vai construindo o mundo em nossa frente para o desmontar na frase seguinte, numa dança feérica de ditos e desditos. De especial pungência é o punhado de poemas dedicado a Minas Gerais, pátria e província deste mineiro solidamente estabelecido no Rio de Janeiro. Dentre eles, destaca-se longo e majestoso *Os bens e o sangue*, onde os antepassados dirigem-se ao poeta urbano e crítico: *Mais que todos deser damos/ deste nosso oblíquo modo/ um menino inda não nado/ (e melhor não fora nado)/ que de nada lhe daremos/ sua parte de nonada/ e que nada, porém nada/ o há de ter desenganado.*

O poema prossegue e lá pelas tantas Drummond responde aos terríveis e irônicos antepassados: *Ó monstros lajos e andridos que me perseguis com vossas barganhas/ sobre meu berço imaturo e de minhas minas me expulsais./ Os parentes que eu amo expiraram solteiros./ Os parentes que eu tenho não circulam em mim./ Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos (...).* Renegando seu passado e afirmando seu vínculo tenso e irremediável com ele, o poeta alcança, aqui e no conjunto do livro, um patamar de provocação e beleza que altera a cena da literatura brasileira.

Porém, ao que parece, a nova disposição do eu-lírico drummondiano implica distanciamento da disposição empenhada, a qual teria caracterizado a formação da Literatura Brasileira segundo a célebre tese de Antonio Candido, e permanecido entre nós mesmo depois do sistema já constituído. Examinar os resultados formais do nova disposição permitiria avaliar também a posição específica de Drummond no sistema literário brasileiro, cujo grau de especialização e organicidade naquela quadra pode ser melhor caracterizado se nos valermos do conceito de campo literário, nos termos de Pierre Bourdieu.

Mediante o conceito de campo literário e sistema literário, podem-se revelar dilemas e impasses da forma literária em Drummond em diálogo e polêmica com os tensões e rupturas da cultura brasileira. Para escândalo dos nacionalistas mais estritos, torna-se necessário e possível captar dados estruturais da experiência brasileira na forma literária justamente quando a poesia se torna mais cosmopolita e exigente, quando Drummond reelabora e reconfigura a melancolia e a ironia de Baudelaire, a ambição classicizante e dilacerada de Valéry, a disposição elevada e estoica de Supervielle.

---

<sup>6</sup> Todos os poemas de Carlos Drummond de Andrade provém de *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

Sendo assim, procuraríamos aqui uma versão de literatura comparada desenvolvida a partir de questões brasileiras que refratam e reelaboram dinâmicas emanadas da complexa cultura francesa.

### O efeito Paul Valéry

São notáveis os ecos de *O cemitério marinho*, de Paul Valéry, em *Relógio do Rosário*, poema de *Claro enigma*, mas o jogo intertextual entre os dois poetas está longe de se esgotar aí. John Gledson, em *Influências e impasses – Drummond e alguns contemporâneos*, chama atenção para a célebre epígrafe de *Claro Enigma*, (“Les événements m’ennuient”) que define certo estado de espírito drummondiano nos anos cinquenta a aproximá-lo dos ideais da *poésie pure* valéryana, embora a identificação com os momentos mórbidos de Drummond tenham traços tipicamente baudelaireanos, de que trataremos adiante. De resto há várias pistas a serem seguidas e pesquisadas na obra de Valéry que podem iluminar a posição peculiar de Drummond nos anos 50; mesmo a comparação entre as pretensões valéryanas de João Cabral também rende razoável esclarecimento da posição de Drummond, no que os dois poetas brasileiros têm de contato e atrito.

No caso específico de *Claro Enigma*, John Gledson é enfático ao apontar que se trata de um momento de crise na consciência poética de Drummond, a qual contara, pelo menos desde a coletânea *Sentimento do mundo* (1940), com a afirmação da comunidade, ainda que dilacerada, na vida dos homens. Uma disposição participativa que bloqueava os ímpetos mais estetizantes, irônicos e agressivos do poeta. Com a guinada classicizante de *Claro Enigma*, a qual vem acompanhada de forte dose de ceticismo e ironia, a afirmação quase heróica da atividade poética, tal como entendida por Valéry e outros, apresenta-se como alento renovado na hora da crise.

O flerte aberto e flagrante com o pessimismo filosófico, numa forma tão declarada e até perigosa, é sinal de uma dificuldade em conciliar a poesia e sua justificação. A escrita é produzida por simples prazer – “contentamento de escrever” – e o egoísmo dessa posição produz seu próprio sentimento de culpa. Os problemas formal e lingüístico estão ligados a isso. Os poemas não mais se formam através da experiência, que em si é a garantia de contato com a realidade; o poeta começa a sentir menos confiança em sua própria expressão e a utilizar o pensamento de outros para exprimir o seu próprio. Devemos notar,

entretanto, que os poetas escolhidos por Drummond – Valéry, Rilke e Pessoa são os que mencionamos – são todos heróis da “profissão”, que ou superaram períodos de silêncio, ou viveram sua vida em função da poesia. Sua fé na validade e na necessidade de sua arte foi, podemos ter certeza, uma inspiração para Drummond. (GLEDSON, 2003, p. 168)

Uma inspiração não isenta de resistência, já que Drummond sente-se pouco à vontade no solipsismo racionalista de Valéry, com o mineiro tratando de desequilibrar a influência construtiva e harmônica do francês. Se como querem Antonio Candido e Leda Tenório da Mota, esta autora ainda mais enfática do que aquele, há presença forte de Baudelaire em *Claro Enigma*, tratar-se-ia de um livro em que a disposição para a harmonia classicizante viu-se subvertida pela verve insubordinada modernista, temperada pelo *ennui* baudelairiano. Se Gledson não vê Baudelaire aí, nem por isso deixa de mencionar a culpa que atormenta o poeta, afastado de sua pretérita crença de elaborar seus poemas no contato solidário com a vida do país. Voltaremos a Baudelaire enunciado por Antonio Candido em breve, mas cumpre notar que os achados de John Gledson dão continuidade a comentários e análises de João Guilherme Merquior, Luiz Costa Lima e Silviano Santiago, que estão longe de esgotar o assunto.

### **A memória e a ironia do fazendeiro do ar**

Ainda no capítulo das influências e parentesco espiritual, o poeta Jules Supervielle também deveria ser estudado mais atentamente, em particular no tratamento dispensado à poesia que tem por tema a memória e a família, que são assuntos reincidentes no poeta mineiro. John Gledson esboça este paralelo que merece também maior atenção e desenvolvimento em um ensaio que trate de contrastes e aproximações com a poesia francesa. De resto, propriamente no âmbito da memória brasileira, com Drummond e João Cabral vemos algo do apogeu de *fazendeiro do ar*, título inspirado do livro de 1954, mas também expressão adotada por Roberto Schwarz:

Uma figura tradicional da literatura brasileira deste século é o “fazendeiro do ar”: o homem que vem da propriedade rural para a cidade, onde recorda, analisa e critica, em prosa e verso, o contato com a terra, com a família, com a tradição e com o povo, que o latifúndio lhe possibilitara. É a literatura da decadência rural. (SCHWARZ, 1992, p. 92)

Vale notar que o pacto autobiográfico em Drummond e João Cabral, necessariamente passaria por uma definição de persona poética, para além da autobiografia pessoal. O experimentalismo verbal, o sarcasmo e a ironia de tais poetas denunciam o caráter inventado e ficcional de suas memórias. Daí o necessário cuidado para não reduzir seus poemas e escritos a testemunho autobiográfico, uma vez que nos dois autores há mediação literária muito requintada.

Explorando as presenças francesas e a dimensão provocativa enfática, é possível demonstrar o inconformismo da poesia supostamente classicizante e conservadora do autor. Isto é, o fazendeiro do ar repensa seu próprio empenho solidário e progressista e arma um salto negativo e melancólico que lhe proporciona enunciar os impasses de uma formação nacional bloqueada. “Que ele tenha referido assim o jeito de ser brasileiro, na década de 1950, quando tantas promessas democráticas e industrializantes apontavam para um destino melhor para o país, não deixa de soar profético para quem contempla o processo mais de cinquenta anos depois.”(ARAÚJO, 2014, p.186)

A presença francesa vai numa raríssima citação direta, que é seguida de outra citação local em um poema célebre de *Fazendeiro do ar* (1954).

**Eterno**

E como ficou chato ser moderno.  
Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!  
O Padre Eterno,  
a vida eterna,  
o fogo eterno.

*(Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.)*

- O que é eterno, Yayá Lindinha?  
- Ingrato! é o amor que te tenho.

Eternalidade eternite eternaltivamente  
eternuávamos  
eterníssíssimo  
A cada instante se criam novas categorias do eterno.

(...)

O poema se estende em uma sequência espantosa de achados, mas cujo exame nos deixaria longe desta abertura à francesa, digamos. Vale registrar nela o quanto o enunciado curto e coloquial (*chato*) rende um efeito humorístico ao descartar-se das pretensões à vanguarda e/ou ao moderno. Talvez porque o moderno tenha se tornado mesmo descartável ou fácil. A seguir a piada vai para a pretensão à eternidade, como se

bastasse a reivindicação (*Agora serei eterno.*) para se alcançar a imortalidade. A própria frase, curta e grossa, afirma o desejo e o desautoriza, dada sua desfaçatez. A próxima estrofe ostenta as exclamações de pregão autopromocional (de feira? de bolsa de valores?) que antecedem a mitologia cristã sobre a transcendência: o padre, a vida e o fogo. A sequência crua com a incidência maliciosa do adjetivo *eterno* insinua o caráter mecânico e obsessivo da tal busca da eternidade, além de apontar a irrelevância pretensiosa do esforço.

Enfim chegamos à estrofe francesa, com sua rara citação, à que se segue a segunda citação; a primeira citação, no original francês, é de Pascal (1623-1662), a outra é de Machado de Assis, que era leitor e admirador do filósofo em causa. Se “o silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora”, a entrada de Yayá Lindinha e seu interlocutor provocam riso e talvez certo alívio. Depois da frase em tom elevado enunciada pelo filósofo canônico, vem o trecho de diálogo coloquial e desprezioso, que é o desfecho de um conto razoavelmente obscuro de Machado de Assis: *Eterno!*, da coletânea *Páginas recolhidas*, de 1889. Então ficamos aqui entre o epigrama francês, lapidar e elevado, e a prosaica, mas não necessariamente trivial, repreensão amorosa desfechada pela brasileiríssima Yayá Lindinha. O desnível entre os versos é parte da estratégia de provocação do poeta, que diz e desdiz, em drible das expectativas de quem lê.

Vale notar a perícia do lance: Drummond desencavou o octossílabo no idílio apatifado machadiano, sem falar que a frase de Pascal é conhecidíssima, enquanto o conto é pouco conhecido. Neste poema, a influência francesa anotada por John Gledson vai na língua original, o que acentua o caráter cosmopolita e abstrato (*eterno, espaços infinitos*) para contrastar com a eternidade sentimental e local de Yayá. Como se vê, a saída à francesa de Drummond está longe de se esgotar em epígrafe e também pode conduzir ao contraste irônico e à provocação galhofeira.

Estamos lidando aqui com forma literária de grande complexidade, que justamente por isso tem capacidade de desvelamento de tensões históricas, o que abre um debate interessante no âmbito da sociologia da literatura, que pode aproximar as perspectivas de Pierre Bourdieu e de Antonio Candido.

## **Campo literário e sistema**

Resumindo um problema complexo, é argumentável que a partir do campo literário tal como definido por Pierre Bourdieu, Vagner Camilo, em *Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, procura estabelecer o alcance da alteração civilizatória ocorrida no Brasil nos anos 50, com o paulatino aumento da urbanização e industrialização e o surgimento do mercado intelectual mais especializado. A especialização do trabalho artístico ocorrida nos anos 40-50 do século XX seria um dos fatores a contribuir para a guinada classicizante dos poetas, mas também para o surgimento da prosa experimental de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Murilo Rubião. Mesmo os prosadores deixaram de assumir a responsabilidade por representar o Brasil e seus impasses a serem mapeados regionalmente, talvez porque tal tarefa já tivesse sido executada pela afirmação do país novo dos modernistas e pelo chamado romance de 30 (Jorge Amado, José Lins do Rego, Erico Veríssimo, etc).

No pós-guerra começa a se definir um quadro de mercado nacional para as obras literárias em geral, um público que também é nacional e, finalmente, editoras nacionais (José Olympio e Globo, no mínimo) que tratam de se dedicar ao mercado interno a ser explorado. Paradoxalmente a literatura deixa de ter relevância porque o entretenimento que se firma popularmente é o rádio, radionovela e canção popular (sambas, boleros, marchas, etc). Ou o apelo mais ou menos popularesco dos jornais. Isto é, quando há editoras para abastecer mercado interno finalmente unificado, o público da literatura é reformulado na voragem dos meios de comunicação em massa e o prestígio da literatura junto à elite também se reduz, paulatinamente substituído pelo discurso mais ou menos especializado dos burocratas, dos cientistas, dos tecnocratas, etc. Sem mencionar que surge, enfim, uma elite pós-letrada que pode valorizar mais a canção popular ou o cinema do que propriamente a expressão literária.

Crucial, para nossos fins aqui, é perceber que o campo literário autônomo, com seu conseqüente formalismo e especialização do trabalho artístico, está fortemente relacionado à crise da disposição empenhada na literatura brasileira, para referir a fórmula já clássica de Antonio Cândido em *Formação da Literatura Brasileira*. Crise que é um dado relevante para a definição do *ennui* mencionado na citação de abertura de *Claro Enigma*, aquele momento em que Drummond, dubitativo e repleto de aporias, trataria de invocar o auxílio luxuoso de poetas como Valéry, Fernando Pessoa e Rilke, segundo o argumento de John Gledson.

Daí viria boa parte dos dilemas do poeta altamente qualificado que escreve para o escasso público de poesia em um país de analfabetos em uma língua desconhecida do resto do mundo. O Brasil está se preparando para deixar de ser predominantemente agrário, e este país, em que a literatura fora crucial para discussão e estabelecimento do destino nacional, vê surgir a poesia suprema de *Claro Enigma*, no bojo da guinada classicizante que é coletiva na poesia (veja-se *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, *Ouro Preto* de Murilo Mendes e o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meirelles). No caso da poesia de Drummond, tal guinada classicizante convive com o tédio, a provocação e a eventual agressão ao leitor, além de agregar a disposição irônica que busca a parceria alerta - faça só lâmina - a suprema exigência que inclui o hermetismo injurioso e o ajuste de contas sem nostalgia, entre patético e irônico, com o passado latifundiário e patriarcal.

Com relação à memória e à história, a seção de poemas *Selo de Minas*, em *Claro Enigma*, registra que o passado mineiro é enfrentado sem condescendência, o que permite o contraste com os demais poetas. É um momento específico da dinâmica cultural brasileira que reavalia o passado:

É interessante no caso contrastar a posição heterodoxa de *Claro Enigma* ao tipo de posição mais oficialista ou, no limite, patriótica mesmo, assumido pelo *Romanceiro* ceciliano. A comparação é nos quase imposta pelo fato de que nessas duas obras máximas enfrenta-se a questão de Ouro Preto. Na primeira metade dos anos 50, já como resultado do acúmulo de saberes e práticas culturais impulsionado pelo Serviço de Patrimônio Histórico, cria-se a situação, aqui anteriormente mencionada, em que a poesia dispõe-se a assumir sua responsabilidade histórica. Ouro Preto apresenta-se como tema ou mote privilegiado.

A cidade, declarada monumento histórico, é simbólica. A Inconfidência é um referencial heróico. Nos anos 50, Ouro Preto desempenha o papel que depois do tropicalismo veio a ser desempenhado pela Bahia. Relíquia viva, fonte e foco da nacionalidade. Assim como o *Romanceiro* de Cecília e os poemas de Drummond, há *Contemplanção de Ouro Preto*, de Murilo, há sonetos de Bandeira e há seu pioneiro Guia daquela cidade, há, enfim, a poesia de Henriqueta Lisboa. (MORICONI, 2002, p. 91)

Do que resulta uma poesia ambiciosa, que renega o caráter empenhado – sem perder o gume crítico, muito pelo contrário - que viria desde os autores do séc. XIX e da formação da literatura brasileira, para que se configurar um salto de qualidade e exigência. Assim o conceito de campo intelectual, na linha de Bourdieu, ilumina a

posição peculiar do poeta, mas necessitaria passar pela noção de sistema literário tal como enunciado por Antonio Candido para desvendar a cena literária no país de andamento combinado e desigual em relação ao centro capitalista. Até porque em Antonio Candido temos, antes de mais nada, um crítico literário que também é sociólogo e historiador, para quem, portanto, o juízo estético é fundamental para se avaliarem historicamente as obras. Para Pierre Bourdieu, o interesse propriamente estético e a avaliação da forma são relativamente secundários, o que tornaria fecundo um debate entre a perspectiva de um e outro. No mínimo porque para Bourdieu as noções de mercado, hierarquia e disputa simbólica são muito mais precisas do que aquelas esboçadas por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*.

### **O fazendeiro do ar repassa Baudelaire**

De resto, cabe situar historicamente a culpa detectada pelo citado Antonio Candido em um ensaio famoso, *Inquietudes na poesia de Drummond*.

Na obra de Drummond a inquietude com o eu vai desde as formas ligeiras do humor até à autonegação pelo sentimento de culpa -, que nela é fundamental como tipo de identificação da personalidade, manifestando-se por meio de traços duma saliência baudelaireana:

Tenho horror, tenho pena de mim mesmo  
e tenho muitos outros sentimentos  
violentos.

(“Estrambote melancólico” – *Fazendeiro do Ar*)

As manifestações indiretas são talvez mais expressivas, como a frequência das alusões à náusea, à sujeira, ou o mergulho em estados angustiosos de sonho, sufocação e, no caso extremo, sepultamento, chegando ao sentimento da inumação em vida. Este tema, que se poderia chamar de emparedamento, manifesta uma opressão do ser que chega a assumir a forma de morte antecipada -, visível na fase mais recente da sua obra. (CANDIDO, 1995, p. 118-9)

E em nota de rodapé, no ensaio citado, o crítico indica poemas de *Claro Enigma* e de *Fazendeiro do Ar*, do que se conclui que a fase mais recente é a dos anos 50 e início de 60. Levando adiante os achados de Gledson e Vagner Camilo, caberia argumentar que no pós-guerra Drummond alcança, para além dos dilemas metafísicos,

uma consciência aguda das aporias da cultura e da sociedade brasileira. Consciência a enunciar uma culpa que inclui a disposição mórbida e agressiva a aproximá-lo de Baudelaire, no comentário certo de Antonio Candido.

Depois da militância humanista próxima do Partido Comunista vem um relativo afastamento da cena contemporânea, mas que não deve ser exagerado. Sem dúvida o desencanto com a participação política faz parte relevante dos assuntos e ritmos de *Claro Enigma*, mas o ressentimento e a melancolia do poeta estão enquadrados pelo esgotamento, ainda que circunstancial, da disposição empenhada da literatura brasileira, ou seja, pelo enfraquecimento da síndrome formativa, e pela percepção do surgimento de uma sociedade de massas, urbana e industrial.

E o desencanto e a ironia não dispensam os efeitos de provocação de poemas como *Legado* e *Confissão*, cuja autoironia e autodenúncia podem provocar a recusa das expectativas do respeitável público, talvez um tanto viciado pela disposição empenhada – e não necessariamente de esquerda - herdada da formação da literatura brasileira. Em *Remissão*, que junto com os outros dois poemas citados e mais alguns constitui a abertura de *Claro Enigma*, a avaliação é implacável.

#### **Remissão**

Tua memória, pasto de poesia,  
tua poesia, pasto dos vulgares,  
vão se engastando numa coisa fria  
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? Perguntaria,  
se esse travo de angústia nos cantares,  
se o que dorme na base da elegia  
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves  
e te forçou ao exílio das palavras,  
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves  
ou longas, que sutil interpretavas,  
se evapora no fundo de teu ser?

Se a poesia virou pasto dos vulgares, onde ficou a proposta de apelo ao homem do povo e ao público em geral? Desqualificando o público, o poeta exprime desamor pelo próximo e também por si mesmo, mas a poesia de sintaxe maleável, rigor métrico e argumentação mais ou menos abstrata faz exigência à capacidade do leitor, assim como demonstra a perícia do poeta. Os procedimentos classicizantes e as metáforas herméticas bloqueiam a desqualificação, que a rigor já vinha carregada de ironia e paradoxo. Um impasse configurado na forma literária aqui tensionada na semântica, na fonética, na sintaxe, etc. Uma solução estética muito refinada que estaria reverberando culpa de classe, consciência artística e crise do tardio empenho formativo. Assim é possível esboçar uma redefinição do diagnóstico apresentado por Vagner Camilo, para quem o poeta, acossado pela melancolia das ilusões perdidas do engajamento, teria reagido através de certo formalismo e hermetismo poéticos ao barateamento panfletário do realismo socialista, mas também teria escapado da convenção estreita da geração de 45 mediante a tematização reiterada do risco alienante da *torre de marfim*.

Se a culpa está aqui presente, como nota Antonio Candido, cabe estudá-la em sua dinâmica de morbidez e de autonegação sem confundir tal dinâmica com um abstrato pessimismo. O Drummond ressabiado e cultor de Valéry dos anos 50 faria uma síntese poderosa com os procedimentos de Baudelaire, também ele mórbido, irônico e complexo a ponto de poder ser reivindicado pelo marxismo visionário de Walter Benjamin, pelo esteticismo espiritualista de Jean Pommier ou ainda pela rebeldia existencialista de Sartre. Como se vê, uma discussão de razoável complexidade e que está demandando o exame da obra de Baudelaire e de pelo menos parte de sua vasta fortuna crítica a fim de que se melhor avalie o impacto sobre a poesia de Drummond.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética*. 2002. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na Literatura Brasileira*. 2014. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte- gênese e estrutura do campo literário*. 1996. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

CAMILO, Vagner. *Drummond – Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 2001. São Paulo: Ateliê Editorial.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 1981. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 2v.

\_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 1995. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas cidades.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. 1981. São Paulo: Duas Cidades.

\_\_\_\_\_. *Influências e impasses – Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. 2003. São Paulo: Cia das Letras.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. 1976. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

MORICONI, Italo. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. 2002. São Paulo: Objetiva.

MOTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. 2002. São Paulo: Imago.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 1992. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. 1991. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras.



## AUTENTICIDADE, NECESSIDADE E DESENCANTO NO ITINERÁRIO POÉTICO DE JOSÉ TERRA

Fernando Carmino MARQUES<sup>7</sup>

### RESUMO

Descrevemos aqui, de forma sucinta, o itinerário poético de José Terra. Fundador das revistas *Árvore* e *Centopeia*, José Terra representa uma das vozes mais significativas da poesia portuguesa do início da segunda metade do século XX. A sua obra que se insere por completo nas grandes linhas de orientação e preocupações estéticas que marcaram a poesia portuguesa e europeia de então, revela ao mesmo tempo um constante antagonismo entre a expressão lírica do eue a permanente reflexão sobre a necessidade dessa mesma expressão.

**PALAVRAS- CHAVE:** autenticidade; desencanto; itinerário; necessidade; poesia.

Sobre José Terra pode dizer-se que o essencial da sua poesia se encontra nos quatro livros que em Lisboa se publicaram entre 1949 e 1959. Apesar de a sua atividade poética ter sido permanente ao longo da vida (como se verifica pelos poemas publicados em algumas revistas nacionais e pelos inéditos que, juntamente com a obra já conhecida, recentemente foram editados na cidade do Porto<sup>8</sup>), foi durante esse período de dez anos que o poeta se revelou e atingiu a plenitude da sua criatividade. É sobre o seu itinerário poético, que, de forma sucinta, aqui falaremos. Itinerário que nos permite verificar o ponto de partida e a evolução da sua poesia, constatando ao mesmo tempo que o seu percurso se enquadra por completo nos pressupostos teóricos e estruturais que uma grande parte da poesia portuguesa e europeia da segunda metade do século XX teve como linhas de orientação. Nesta perspetiva, destaca-se a importância da revista de poesia *Árvore* que no início da década de 50 do século passado muito contribuiu para a evolução da poesia portuguesa, constituindo uma ponte entre as várias sensibilidades e tendências poéticas nacionais, e na divulgação das mais inovadoras sensibilidades

---

<sup>7</sup>UDI-IPG, Unidade Técnico Científica de Línguas e Culturas. Av. Dr. Francisco Sá Carneiro, 50, 6300-599 Guarda, Portugal. [carmino@ipg.pt](mailto:carmino@ipg.pt)

<sup>8</sup>*Obra Poética*, Porto, Modo de Ler, 2014.

internacionais, especialmente a francesa. Por ter sido um dos fundadores, e um dos seus principais impulsionadores, o nome de José Terra é indissociável da revista *Árvore*.

### 1. José Terra e a revista *Árvore*

De efémera duração, quatro fascículos, publicados entre 1951 e 1953, *Árvore*, publicação literária independente, contém nas suas páginas poemas de jovens e diversos autores, recensões críticas e textos de carácter teórico nos quais se afirmam os pressupostos para a criação poética dos seus editores e próximos colaboradores, entre eles José Terra cujo contacto com as ideias expostas e defendidas na revista parece ter contribuído em grande medida para a evolução da sua poesia como adiante veremos. De facto, quando se comparam os dois primeiros livros, *Canto da Ave Prisioneira* e *Para o Poema da Criação*, publicados respetivamente em 1949 e 1953, a diferença é notória: o poeta passa de um canto oprimido, prisioneiro, que aspira libertar-se, para uma elegia à natureza que, pela sua tonalidade, nos remete indiretamente para as *Elegias Duínode* Rainer Maria Rilke – a segunda destas *Elegias*, numa tradução de Paulo Quintela, fora publicada, junto com uma fotografia do autor, nas páginas 141-143 do 2º fascículo da revista<sup>9</sup>.

O primeiro e o principal critério da revista *Árvore*, expresso no primeiro dos quatro fascículos, era o da autenticidade na poesia, conceito ambíguo pela sua subjetividade mas que para os editores da revista significava a liberdade e a fidelidade do poeta para consigo e para com os seus irmãos terrestres; um dos seus colaboradores, Álvaro Salema, declara que: “Toda a verdadeira poesia é fiel à humanidade e por isso partidária”. Ou seja, o princípio da solidariedade aparece assim subjacente à criação poética, e isto porque a poesia é uma necessidade “tanto no plano da criação como no da demanda social”, como se pode ler num texto intitulado «A necessidade da poesia»<sup>10</sup>. Autenticidade e necessidade são encaradas como pressupostos teóricos aos quais o poeta se deve cingir. Mais do que qualquer outra forma de arte, a poesia deveria ser,

---

9 José Manuel Esteves, no seu prefácio à *Obra Poética* de José Terra, pp.13,14, cita, como exemplo demonstrativo da possível influência destas *Elegias de Duíno* sobre José Terra, as páginas 645-652, da dissertação de doutoramento de Maria Antónia Henriques J. F. Horster, *Para a História de uma Recepção Rainer Maria Rilke em Portugal* (1920-1960). Lisboa, F. C. Gulbenkian, 2001.

10 *Árvore*, folhas de poesia, 1º fascículo, outono de 1951, pp.13,14.

para os editores da revista, “a mais perfeita expressão do homem, a sua mais alta operação espiritual”, ideia expressa pelo poeta e crítico francês Jean Cassou, que junto com René Char, Paul Éluard e Henri Michaud, Vicente Aleixandre, Garcia Lorca, Antonio Machado, Rafael Alberti, e outros, constitui uma referência para os editores da revista. A poesia deveria ser a expressão da autenticidade do poeta mas também a manifestação pela arte da sua confiança nos destinos do homem, crença que será, como veremos, o ponto de partida da poesia de José Terra, para depois evoluir e se transformar na expressão de um antagonismo entre o pessoal e o social, o ser e o dever, acabando por se tornar a expressão do seu desencanto para com o mundo mas também um refúgio e único remédio para irremediável condição humana.

## **2. Autenticidade, necessidade e desencanto no itinerário poético de José Terra**

Conforme assinalamos, o essencial da poesia de José Terra foi publicado num curto período de tempo. Com vinte e um anos o poeta publica, em edição de autor, *Canto da Ave Prisioneira*, e dez anos depois *Espelho do Invisível*, entre estas datas publica *Para o Poema da Criação*, em 1953, e *Canto Submerso*, em 1956. Nestes dez anos verifica-se na obra do poeta a passagem de uma entusiasta declaração de solidariedade humana, e apelo à liberdade, a uma introspectiva e dilacerante interrogação e, finalmente, um questionamento sobre a essência da matéria poética e sua necessidade numa época que parecia ter esquecido que o “sentido da verdadeira poesia é a prodigiosa ascensão do homem”, conforme se podia ler nas páginas iniciais do 1º fascículo da revista *Árvore*.

Se descrever é uma forma de clarificar também é, quase sempre, uma forma de limitar, portanto, é plenamente conscientes dos limites de toda e qualquer interpretação que nos propomos seguir aqui o itinerário poético de José Terra, a partir daquilo que efetivamente o poeta diz e não sobre o que se pode pressupor que ele tenha dito. Deixamos, assim, o comentário sobre o comentário para outros comentários e seguiremos, numa perspectiva diacrónica, o percurso da sua evolução poética que julgamos poder resumir nas palavras autenticidade, necessidade, desencanto, distinguindo, deste modo, três fases do seu itinerário.

## 2.1. Autenticidade e Necessidade

O conjunto de poemas que constitui o *Canto da Ave Prisioneira* tem como tema principal, numa perspetiva herdada do romantismo tardio, a autodefinição do poeta e qual a sua finalidade num mundo, sombrio, impiedoso, privado de liberdade. Assim, o poeta deve abandonar a sua torre de marfim e abrir os olhos para o presente, tornando-se a voz dos homens esmagados pelas circunstâncias históricas, políticas e sociais. “O benjamim dos poetas portugueses”, conforme o autor se apresenta logo no primeiro poema, interpela, no soneto intitulado «Canto para o Próprio Poeta», os outros poetas para lhes indicar o caminho a seguir:

Poeta!, meu amigo, desce à rua,  
Cheira a bafio a torre de marfim,  
Vem transformar num lírico jardim  
Ao sol da poesia a terra nua!

Pois que os poetas são a voz que estua  
No coração do povo, luta! – e, assim,  
teu canto irá rasgando até ao fim  
A noite má que sobre nós flutua

[...] Simples e artista: há sempre algo de novo  
Ao pé de ti, nas coisas quotidianas,  
Ó poeta, fala ao coração do povo.

Falando ao coração do povo, o escolhido dos deuses, o iluminado, o messias conhecedor do segredo da palavra, imagem estereotipada que desde Baudelaire e Rimbaud se prolonga até ao século XX, o poeta despertará nos homens a sua adormecida dignidade apontando-lhes o caminho do florir da primavera que ele presente e já vislumbra. Então: “levantar-se-ão os homens que dormiam” e “as virgens sem amor que à chuva apodreciam”, juntos alumiarão “a estrada às livres multidões” («Triunfo»), porque a nova primavera por eles espera: “A nova primavera já caminha/Sobre os ombros dos homens destemidos” («Primavera»). É por isso que o poeta deve cantar o presente, mesmo se sombrio e pesado, e não o futuro: “Ó poeta sê da hora, no futuro não te embales” («Exortação»). Mas, ser a voz do “florir da primavera” («Mau Tempo») tem o seu preço, o poeta sabe que estar só entre aqueles a quem dá voz é a sua condição, ele que nasceu com dor e com dor há de morrer, “Nasci com dor, com

dor hei-de morrer” («Dois poemas de Angústia e de Esperança»), sabe também que a ternura, o amor, e a alegria, são um sono, um engano, ao qual não deve ceder para poder assim cumprir a sua missão:

Tenho medo de ti, ó meu irmão,  
Dessas palavras mansas tenho medo.

[...] Tenho receio amor, dessa canção  
Que tu me cantas, desse teu enredo.  
Será teu corpo a nau para o degredo,  
Teus braços nus as grades da prisão?

Minha mãe! minha mãe! Não te confio  
O meu destino e é vão esse teu pranto! («Insegurança»)

Despreendimento e estoicismo, tal um apóstolo sacrificado, que o poeta justifica pela necessidade que os homens têm de poesia levando-o a escrever que a vida é maior que a dor e a revolta, o sopro que anima essa mesma vida:

Se a dor é grande, o homem é maior!  
E a vida é negra para os derrotados

[...] Meus versos rudes, sabem-nos de cor  
Os que erguem os braços decepados  
Como um trofeu aos astros desflorados

[...]A revolta é um sinal de vida. («Cântico à Vida»)

A veemência deste “canto da ave prisioneira” deve ser entendida dentro do contexto político e cultural em que o livro foi escrito e publicado (e logo proibido pela censura!), no entanto, este desafio lançado aos homens e aos seus companheiros de letras, esses interlocutores a quem o “benjamim dos poetas” se dirige – “Ó poeta, sê da hora” («Exortação»), encontra no próprio autor a sua finalidade e a sua razão de ser. Mais do que um meio com fins estéticos, a poesia tem aqui outros objetivos; é por isso que o poeta, consciente da emoção e autenticidade que pôs nos seus versos, promete limar as arestas de granito da sua arte, florir os seus versos, “sem cravos nem camélias”, e medir os seus “poemas hirsutos, sem medida” («Pórtico»). No fundo, “a sua lira é arma e os seus versos são balas!” («O Poeta Agora já não é uma Sombra Vaga»).

O segundo livro, *Para O Poema da Criação*, apresenta-nos uma temática diferente. O poeta distancia-se de um presente sombrio, pesado, e do “florir da

primavera” para os seus irmãos terrestres, e encontra no deslumbramento da natureza a sua inspiração. Para trás deixou a influência neorrealista e a construção verbal romântica sobre o poeta iluminado. Agora é o espetáculo da natureza que o seu olhar retém e o leva, no poema inicial, a enfatizar o seu desapontamento: o advérbio antes, colocado depois do sujeito, retoricamente expresso no plural, além de, pela anáfora, estruturar o poema, confirma esta impressão:

Falemos antes de um pomar, rio  
Qualquer coisa que floresce ou corre.

[...] Falemos antes de um lírio, uma criança  
brincando entre os cabelos do crepúsculo.

Da Natureza depende também o renascer da sua própria condição de poeta, por isso, reconhece perante ela, a sua inteira submissão:

Se existo é porque existes, ó fecundo  
veio de água, sangue iluminado.  
E por ti que a vida se anuncia,  
anjo aparecido entre rio e margem. («Se existo é porque existes, ó fecundo»)

Submisso, por Natureza e poesia serem indissociáveis, o poeta confessa então o seu deslumbramento num poema cujo título é por si significativo («*Paradise Regained*»): “O poema mais belo é o que desponta do teu profundo ser, ó natureza”. A poesia é agora o lugar do poeta. É nela que ele se confunde e se perde:

Porque tu percorres o meu sangue  
E paras de repente no meu cérebro  
Teus olhos procuram a flor da pele  
Buscando a existência fugidia  
[...] E se te reconheço é porque quero  
entre meus dedos destruir teus olhos.  
Para que tu existas e eu exista  
Nenhum sinal de nós deve existir. («Porque tu percorres meu sangue»)

Se no *Canto da Ave Prisioneira* a necessidade da poesia se manifesta como um gesto solidário para com o mundo exterior, em *Para o Poema da Criação* a necessidade da poesia é introspetiva, uma razão de ser, não apenas um meio para alcançar um fim mas a própria essência do poeta:

Buscava-te na aragem.  
Entre o lume do sonho tateava-te no escuro.  
Desenhava o teu nome na fonte das montanhas,

nos dias iguais da minha solidão.

[...] Agora tu existes, tua suave presença

é meus passos, meu nome.

Nosso humilde destino

Está completo em nossas mãos unidas. («Buscava-te na aragem»)

É esta percepção, este deslumbre, que o poeta pretende agora partilhar com os seus irmãos terrestres: um instante, uma imagem fugidia, uma sensação são suficientes para a poesia fluir, basta abrir o coração e deixar-se pela poesia envolver:

Passa na bicicleta

Uma frágil menina

Como flor que se move

Como haste de brisa

Homens de rosto duro

E coração de cinza,

abri a vossa alma

e deixa-a passar. («Apontamento»)

Se da natureza brota a poesia, é poético todo o instante que passa, logo, viver é também um ato poético:

Sinto-me livre, fresco, aureoreal

neste rio de sombra e de silêncio.

Nele descubro a força e as origens

inevitáveis origens dos meus passos. («Sinto-me livre, fresco, aureoreal»)

Tal como Alberto Caeiro, no último poema de «O Guardador de Rebanhos», desejava ao cair da noite “Sentir a vida correr por mim como em rio em seu leito”, o poeta José Terra, desejava aos vinte e cinco anos “aproveitar os dias até à última migalha/e receber a noite como se recebe a amante” («Quando na minha terra as flores se anunciam»).

Da autenticidade exigida ao poeta, em nome da finalidade social da poesia, no livro inicial, e o reconhecimento da necessidade ontológica da poesia ao desencanto, patente nos dois últimos livros, seis anos apenas foram necessários para que a transformação se realizasse e o poeta passasse da exortação a uma dilacerada introspeção, e nele assistisse, não sem alguma angústia, ao antagonismo entre o poético e o humano.

## 2.2. Desencanto

Três anos depois da elegia à natureza que constitui *Para o Poema da Criação*, desse diluir do ser na sua poesia, surgem, em *Canto Submerso*, as primeiras notas de um desencanto perante o mundo, os homens e a própria poesia. Numa forma clássica bastante apreciada pelo poeta, o soneto, o quotidiano do poeta aparece agora sufocante:

Em Lisboa acorda-se com o crânio apertado  
entre duas mãos ou entre duas sombras.  
Abrem-se as janelas e entra o nevoeiro  
que nos sufoca e reduz ao ângulo da casa. («Soneto para o estrangeiro»)

Sufocante e desesperante, é um quotidiano sem outra expectativa que a consciência desse sufoco:

O céu não existe. Estamos nós. E se falam  
de céu, fundo do mar, abismo, noite opaca,  
é de nós que falam. Contudo, nós fingimos  
que não. E inventamos céu e superfície.  
Estamos sob a pedra. É um facto. A única saída  
Existe em nós, Nós sabemos isso. E mais: que não podemos nada.

Consciência que leva o poeta a rejeitar o que antes desejava. A noite deixou de ser recebida de braços abertos, “como se recebe a amante”, numa espécie de êxtase, para ser agora sentida como causadora de angústia e dor, num registo e tonalidade que nos remetem indiretamente para Álvaro de Campos:

noite desamparada noite irmã dos suplícios  
noite da redução ao absurdo noite dos jardins suspensos noite subterrânea  
noite aérea [...]noite perpendicular à morte  
(eu a estrangulo em minhas mãos e lhe arranco os olhos  
enterro-a no canalial ponho-lhe o coração por cima)  
[...] noite intrínseca e múltipla onde procuro incessantemente a minha  
definição. («Noite a Ocidente»)

Os momentos anteriores, sentidos e vividos poeticamente a cada instante, estão agora carregados de amargura, expressos numa tonalidade suscetível de descrever o seu estado de espírito:

Escreve-se um poema com uma rosa de tempo  
que esfolhamos para ver quem menos nos odeia  
[...] Esquecer, por exemplo, a torneira do gás  
é um belo truque para escrever um poema”. («Escreve-se um poema com  
uma rosa de tempo»)

A poesia deixou de fluir da contemplação da Natureza tornou-se áspera, o poeta, para não sucumbir ao silêncio, luta agora com ele próprio:

Áspera poesia/quase sem palavras  
Agora o silêncio/torce-se em meus nervos  
E é assim que nascem estes versos duros.

Por isso, ser ou não compreendido deixou de ter qualquer importância:

À severa face/dos meus breves poemas  
Lancem o desprezo da vossa alegria. («Áspera poesia»)

No presente apenas o vento, que o levará como sombra a mergulhar na sombra, tem ainda qualquer significado: “Que eu estou aqui/entre o mar e a terra/À espera do vento”.O desânimo, que se verifica em quase todos os poemas que constituem Canto Submerso, conduz o poeta a renunciar nesta sua púdica, mas intensa, confissão, em encontrar um interlocutor para os seus versos, alguém que justifique a razão de ser da sua poesia:

Eu não me importo que ninguém me leia  
Sei que um dia alguém tropeçará num meu verso  
Dirá: este que esquelético foi  
[...]mergulhou como sombra pela sombra. («Eu não me importo que ninguém me leia»)

Neste seu desespero e solidão, restam os livros e a palavra que insubmissa resiste, eles são o seu refúgio, um sopro de vida:

Em frente, na mesa,  
Livros: Oh amigos  
Tão certos, tão claros,  
E, contudo, livros!

É então que ela  
levemente desce  
entre fumo e o sono.  
É então que ela  
reclina a fronte  
nos versos que escrevo. («Em frente, na mesa»)

Inconformado, o poeta reconhece então que o seu percurso é pessoal e admite ter sido vão o caminho que escolheu percorrer, daí, talvez, o seu momentâneo despeito para com os seus contemporâneos, os mesmos a quem exortava alguns anos antes:

Os outros passam,  
dizem adeus.  
Olho-os de frente.  
E o riso breve  
na minha boca  
é esse seco  
protesto ao fácil  
caminho deles. («Construo o barco»)

Não surpreende, portanto, que nos trinta e cinco sonetos que constituem o último livro de José Terra, *O Espelhado Invisível*, se torne dominante uma tendência já expressa em alguns poemas anteriores, sobretudo em *Canto Submerso*, e isto porque “farto de lidar com homens, deuses, o eterno e o efêmero” («Mas de onde vem este fluído frio») o poeta prefere agora refletir, quase exclusivamente, na essência da sua poesia, embrenhar-se nos mistérios da língua, mas sem ingenuidade e generoso deslumbramento:

As palavras reduzem-se ao esqueleto  
E o esqueleto o tempo o espolia  
[...] que ingénuo era quando sorrias, quando  
a leve brisa te servia de alma  
e um verso era cada teu gesto puro. («As palavras reduzem-se ao esqueleto»)

A poesia torna-se assim autorreflexiva, procura, ao desvendar-se, compreender a sua essência e o seu mistério:

perscrutando  
Estou o reino aonde o olhar não chega,  
Aonde as mãos mergulham mas não vêem. («Serenos resplendor por onde descem»)

Um mistério onde o poeta se perde na tentativa de encontrar uma resposta, correndo, se necessário, o risco de nessa busca se perder:

A um raro verso o obscuro cinde-se  
E no comércio entre mim e o obscuro  
A moeda é o fogo em que me salvo. («Cinjo a palavra ao objecto. Risco»)

Busca angustiante, destruidora, que é também um confronto, agora, não com os homens, mas com os deuses que os perseguem e de cada um dos seus gestos se alimentam:

Tropeço em cada instante em deuses  
[...] ávidos espiam-nos a alma  
e de cada gesto nosso se alimentam.

Perseguido, encurralado sou  
por este enxames de deuses, este rosto  
velho e esqualido, imemorial, difuso. («Tropeço a cada instante em deuses»)

Porém, cansado de lutar pela perfeição humana, pela busca da palavra certa  
“juguladora dos deuses e seus gestos” («Cinjo a palavra ao objecto. Risco»),  
resignado, o poeta acaba por ceder:

[...] ó boca hiante  
amplexo de sombra, vem e encerra-me  
no teu sopro doce e demoníaco  
isto que sou, isto que sou destrói-o,  
abismo, abismo, tem piedade, absorve-me. («O roçar daquela forma  
ausente»)

Poesia e criação ficam assim em suspenso porque o poeta nos sabe condenados a  
uma “Terrível solidão que a alma oprime” (como nos confessa no quinto soneto),  
vivendo sob a implacável lei do real e da sobrevivência:

Adere, adstringe-te ao objeto,  
e a só sobrevivência que te espera  
e deixa a *jonglerie* entre punhais.

Por isso, lúcido, pode então dizer que o mais importante é a fidelidade a nós  
próprios e ao que sabemos indizível, misteriosamente inatingível:

De resto o que importa é não trair  
A luz que nós buscamos e cintila  
Em nosso ouvido num rumor longínquo,  
Longe das fontes de angústia em que bebemos.

Não é palavra amor que nos importa,  
É o sorriso inacessível dentro  
da carapaça do ser que se defende,  
o rio oculto sob o tempo e o espaço. («De resto o que importa é não trair»)

Como o rio se dilui no mar, o ato poético, a melodia verbal, apazigua-se então  
no silêncio que espera pelo poeta e, com o tempo, por todos nós:

Face a face o tempo e o poema olham-se.  
E para além do tempo e do poema  
Que resíduos de luz, de som, de brisa  
Os reflectem no glacial espelho?

[...] O Poema e o tempo  
lutam em seu olhar pela passagem

através das comportas do silêncio  
para o que não é mais que o sussurro  
adivinhado, grávido, incessante, sob a límpida orla do Universo. («Face e a  
face o tempo e o poema olham-se»)

Deste modo, nada esperando, e em paz, o poeta pode por fim emitir o desejo de regressar à origem:

por aqui,  
quero a passagem para o reino oculto,  
o inteiro resplendor, a água virgem,  
o amoroso sono sobre o tempo,  
a morte intacta e serena  
coincidindo com a luz e o dia. («Aqui escrevo sobre a pedra um nome»)

Numa perspetiva formal, O Espelho do Invisível, com os seus trinta e cinco sonetos, sem título, sequencialmente numerados, dir-se-ia estruturado como um amplo movimento musical, uma sucessão de variações em torno de um pequeno grupo de leitmotifs (o fluir do tempo, o desencanto, o mistério da inspiração poética, a busca da palavra redentora) que o poeta, tal um compositor, explora até ao limite em busca de novas sonoridades; a unidade e a coerência do texto estariam asseguradas pela escolha exclusivo de uma forma rigorosa por excelência, o soneto (mesmo, como é aqui o caso, em verso livre e métrica irregular), que apresenta claras analogias com a sonata.

Um texto no qual as referências mitológicas e literárias, sejam estas intertextuais ou não (Circe, Oriana, Zénon, Nautilus, a Esfinge, Tebas, Centauro, Casanova, Werther), e o uso de um léxico culto (adstringente, alígero velo, amplexo, estuante, empíreo, haustos, hiante, infrene, libar, solerte) dão à poesia de José Terra uma tonalidade muito própria, sibilina, como se pelo fascínio da palavra, a sua musicalidade, o poeta, graças “as suas armas e a sua técnica” («Construo o Barco»), pretendesse ofuscar o imediato entendimento do conteúdo e, deste modo, nos convidasse a com ele descobrir “o reino oculto/o inteiro resplendor, a água virgem” (soneto XXXV) da poesia.

Se as três palavras que escolhemos, autenticidade, necessidade e desencanto, para definir, ainda que sucintamente, o itinerário poético de José Terra nos parecem agora justificadas, tal constatação não responde, porém, à questão implícita na obra poética que acabamos de percorrer, questão que o poeta, logo no seu primeiro livro, se coloca e indiretamente nos questiona: pode o poeta, numa época (como foi a de José Terra e até nós se prolonga), quase exclusivamente dominada por questões e interesses

meramente económicos, sair da sua suposta torre de marfim sem correr o risco de se silenciar? A resposta, pelo que acabamos de ver na poesia de José Terra, parece tão evidente que qualquer palavra mais seria supérflua. No entanto, e apesar da adversidade das circunstâncias, a necessidade da poesia mantém-se inerente à condição humana. Resta-nos, por isso, continuar a acreditar nas palavras de outro dos fundadores da revista *Árvore*, o poeta António Ramos Rosa, para quem: “A primeira coisa por que devemos lutar é pela confiança nos destinos da poesia que nós confundimos com o próprio destino do homem”<sup>11</sup>.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Carreira, Maria Helena Araújo (Org.).2003. *Árvore et la poésie portugaise des années cinquante (1951-1953)*, Actes du colloque international. Paris: Éditions Lusophone.

Gonda, Cinda. “*Árvore*”: Breve História de uma revista. Disponível em: <[http://uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02\\_2008/06\\_artigo\\_cinda\\_gonda.pdf](http://uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/06_artigo_cinda_gonda.pdf)>, consultado em 19.09.2015.

Martinho, Fernando J. B. 1996. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Ed. Colibri.

Martins, Albano (Org.). 2005. *Nos 50 Anos de Árvore - Folhas de Poesia: Actas do Colóquio realizado em 16 de março de 2003*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.

Reynaud, Maria João. 2005. “*Árvore –um olhar transversal*”, in, *Estudos em homenagem ao Prof. Doutor Mário Vilela*. Porto: Univ. do Porto. Faculdade de Letras, pp.679-683. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4597.pdf>>, consultado em 19.09.2015.

Saraiva, Arnaldo. 2002. *Para a História da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Lisboa: Assírio & Alvim.

---

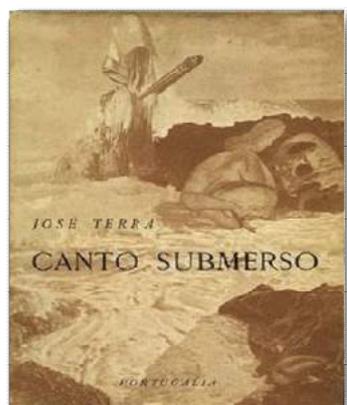
<sup>11</sup>*Árvore*, fascículo nº 1.



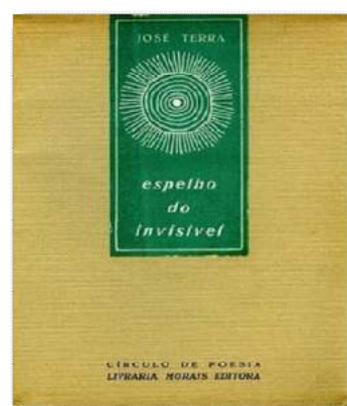
Capa do primeiro livro de José Terra publicado em Lisboa, em 1949



Capa do segundo livro de José Terra publicado em Lisboa, em 1953



Capa do terceiro livro de José Terra publicado em Lisboa, em 1956



Capa do quarto livro de José Terra publicado em Lisboa, em 1959



Capa da reedição da obra completa de José Terra publicada no Porto, em 2014

## ARTE E INTELIGIBILIDADE: “NÃO-COISA”, DE FERREIRA GULLAR.

Bernard Herman HESS<sup>12</sup>

### RESUMO

O presente estudo pretende investigar no poema “Não-coisa”, de Ferreira Gullar, a natureza da relação estética entre a linguagem poética e os dilemas do mundo representado. Procura-se como essa relação se estrutura no texto, como os problemas do mundo objetivo se relacionam com os problemas subjetivos, quais são os expedientes formais de um poema autorreferente que supera o texto metalinguístico. Opera-se uma observação dos elementos do processo comunicativo, das vozes da enunciação e da recepção, e a natureza formal dessas vozes. A história dos sentidos humanos de fruição estética é plasmada numa representação simultaneamente crítica e criativa, capaz de revelar na natureza humana o duplo processo de conhecimento: consciência e autoconsciência. Ferreira Gullar discute ainda a poesia como trabalho, como atividade necessariamente humana. Mas o mundo representado no poema “Não-coisa” é o mundo da representação literária, e também o da impossibilidade da representação. Contudo, se já é impossível dizer, o poema teima em dizer.

PALAVRAS-CHAVE: Ferreira Gullar; “Não-coisa”; comunicação; realismo; história.

### 1. Introdução

Sob o impacto da primeira leitura do poema “Não-coisa”, e, depois, do contato mais íntimo com ele, sentimos uma irresistível necessidade de compartilhar impressões; desde aquelas primeiras que teimaram em permanecer, até outras, tantas outras, que vão se somando às primeiras, enriquecendo-as ou, simplesmente, complicando-as. Mas, o que, por fim, colhemos, como saldo, das repetidas leituras, algumas realizadas em espaços coletivos, expondo-a à crítica do público, outras realizadas solitariamente, foi uma impressão um pouco mais densa, adensada pelas considerações da crítica e da teoria literária. Principalmente, tivemos, em determinado momento, a impressão de começávamos a acertar, trazendo o poema para a totalidade da produção poética de

---

12UnB, Faculdade de Planaltina, Licenciatura em Educação do Campo, Área Universitária 01 – Vila Nossa Senhora de Fátima, Campus de Planaltina, CEP: 73.345-010, Planaltina, DF, Brasil, [bernard@unb.br](mailto:bernard@unb.br)

Ferreira Gullar, entendendo as suas premissas históricas, contidas no poema. Nesse sentido, passamos a notar que, como não podia deixar de ser, neste poema e neste momento específico da produção poética de Gullar (e também da história brasileira) se apresenta um primoroso trabalho de síntese, síntese de poesia e síntese de poeta.

Como já se disse, e pretendo me orientar por essas leituras da crítica literária histórica e dialética, Ferreira Gullar discute a poesia como trabalho, como atividade necessariamente humana. Aqui, no poema “Não-coisa”, o trabalho social do escritor é apresentado como parte do trabalho socialmente necessário aos homens, na medida em que recusa uma reificação completa e restabelece a possibilidade de inteligibilidade do mundo humano. Ou, no mínimo, a necessidade de sua inteligibilidade. Mas na poesia que tem esse caráter (o do autoquestionamento e do desafio da autoconsciência humana), o escritor expõe também os seus próprios impasses, torna-os parte dos impasses dos outros homens, na condição de escritor que participa de uma sociedade com valores fetichizados e alienados. Gullar, neste poema, apresenta o desafio da arte: expor as relações históricas e ontológicas entre o mundo natural e a subjetividade do homem, no processo da edificação social do mundo. Assim, a poesia revela as leis gerais da vida que se ocultam sob a capa da aparência fetichizada da vida cotidiana capitalista. Embora a poesia emane da vida cotidiana fetichizada, ela deve retornar a ela, iluminando-a, enriquecendo-a ao permitir que os homens (parte dela enquanto sujeitos objetivados) a compreendam, adquiram consciência de si mesmos, como seres sociais, e, assim, desfetichizando-a, comunicando-se com ela (isto é, com os outros homens, também seres sociais). Disso deriva, finalmente, que o conhecimento do mundo humano – e, por extensão, a sua transformação – é inerente ao mundo humano. Ou seja, se o homem, como afirma Marx, transforma a natureza e, assim agindo, transforma a si mesmo, se humanizando, ele é igualmente capaz de compreender o mundo desumanizado e reumanizá-lo, libertá-lo, relativamente, das determinações materiais imediatas. Que na forma artística desse poema de Ferreira Gullar residem, hibernados, esses desejos de apropriação e superação, é o que tentaremos demonstrar neste pequeno estudo analítico. Portanto, propomo-nos investigar, no texto poético, a imbricada relação entre forma estética e processo social em curso; forma estética que acreditamos estar vinculada à real ausência de comunicação entre os homens e a necessidade histórica do seu reestabelecimento.

Isso nos leva a pressupor que a linguagem poética de Ferreira Gullar, de um modo geral, pode ser entendida como algo em contínua e obsessiva elaboração formal,

linguagem que se elabora no dever de, inexoravelmente, lançar luz sobre as contradições da história: ao apresentar destinos humanos, estabelece nexos históricos entre fatos que se apresentam na vida cotidiana como isolados e meramente contingenciais, logo, obscuros e impenetráveis. A poesia de Ferreira Gullar é, assim, resgate e reconhecimento do fenômeno popular brasileiro: aquilo que se encontra à sombra e ao rés do chão ganha luz, movimento e vida própria; aquilo que se apresenta na vida cotidiana como fato trágico necessário, como fatalidade, é dotado pela poesia de nexos causais, isto é, torna-se inteligível. O desafio dessa poesia é a de elaborar uma linguagem literária que revele a complexidade da vida real, uma complexidade histórica. É nessa relação complexa dos elementos concretos e elementos formais que a poesia de Ferreira Gullar captura em seus limites o movimento do tempo histórico e tendo em vista que é da íntima relação entre a matéria, sua organização interna e o trabalho poético que a poesia por mais que voltada sobre si busca um autoconhecimento da humanidade.

O poema em questão, como esboçamos acima, se apresenta como uma espécie de síntese das tentativas estéticas anteriores, pesquisas de formas literárias que o poeta desenvolveu ao longo de seu trabalho de criação. Como produto estético dessa pesquisa, o poema apresenta o problema da dialética como sendo inerente da natureza do fazer poético, isto é, em que dois polos considerados normalmente como antagônicos passam a compor uma unidade na qual eles ao mesmo tempo são provisórios e plenos. Desse modo, a linguagem poética é concebida como objeto, mas, simultaneamente, é objeto humanizado, quer dizer, carrega a marca subjetiva na medida em que é negação parcial e histórica (emancipadora) do mundo objetivo natural; assim, converte-se em possibilidade de comunicação, de inteligibilidade do mundo, é luz que convida a ingressar no movimento da história da humanidade. E, por isso mesmo, é grande arte, pois é o resultado da capacidade de transfiguração da vida cotidiana ao proporcionar transparência estética e ontológica à relação entre o homem e a natureza.

É o que acreditamos reconhecer no poema “Não-coisa”. Dedicaremos, agora, nossos esforços para demonstrar, a partir do próprio texto, as nossas afirmações.

## **2. O todo do poema**

A nossa investigação, nesse primeiro momento, se dará no campo formal.

Interessa-nos aqui, em particular, conhecer a estrutura mais ampla do poema, sua arquitetura geral e específica, seus elementos constitutivos. Vamos, então, ao poema:

NÃO-COISA

O que o poeta quer dizer  
no discurso não cabe  
e se o diz é pra saber  
o que ainda não sabe.

Uma fruta uma flor  
um odor que relume...  
Como dizer o sabor,  
seu clarão seu perfume?

Como enfim traduzir  
na lógica do ouvido  
o que na coisa é coisa  
e que não tem sentido?

A linguagem dispõe  
de conceitos, de nomes  
mas o gosto da fruta  
só o sabes se a comes

só o sabes no corpo  
o sabor que assimilas  
e que na boca é festa  
de saliva e papilas

invadindo-te inteiro  
tal do mar o marulho  
e que a fala submerge  
e reduz a um barulho,

um tumulto de vozes  
de gozos, de espasmos,  
vertiginoso e pleno  
como são os orgasmos

No entanto, o poeta  
desafia o impossível

e tenta no poema  
dizer o indizível:

subverte a sintaxe  
implode a fala, ousa  
incurtir na linguagem  
densidade de coisa

sem permitir, porém,  
que perca a transparência  
já que a coisa é fechada  
à humana consciência.

O que o poeta faz  
mais do que mencioná-la  
é torná-la aparência  
pura — e iluminá-la.

Toda coisa tem peso:  
uma noite em seu centro.  
O poema é uma coisa  
que não tem nada dentro,

a não ser o ressoar  
de uma imprecisa voz  
que não quer se apagar  
— essa voz somos nós.

(Gullar, 2004: 158)

Começando pelo título, apresenta-se nele, como espécie de anúncio, uma antítese, pois o binômio composto por não e coisa (ligados, por hífen, numa unidade) sugerem outro ser/objeto, que seria a negação da palavra/objeto “coisa”. Mas fica aqui já clara ao leitor, embora de modo velado, sugerido – logo, mais ou menos declarado – a tentativa de o poema tratar de matéria complexa e contraditória, de apresentar algo que é e não é. Quer, na verdade, tratar do ofício do escritor, mas como um problema que encerra em si uma contradição interna, dialética, que nega algo, mas também o afirma, para, como síntese, superar o seu original, abolindo-o e conservando-o.

De que se compõem, portanto, as partes que irão constituir o poema, que irão compor os elementos dessa unidade contraditória? À primeira vista, parece-nos evidente a divisão do poema em duas grandes partes, ou momentos. (Opto aqui por adotar o termo momento, pois creio que são partes que se sucedem não de modo mecânico e metafísico, mas se complementam e se superam dialeticamente e historicamente.) Os dois momentos do poema se apresentam nitidamente, o primeiro se encerrando na 7ª estrofe, e o segundo entrando em cena na 8ª estrofe, na qual o problema anunciado na primeira estrofe é retomado em outro nível, mais elevado, quantitativa e qualitativamente.

Nota-se, já numa primeira leitura do poema, o esforço da voz da enunciação em expressar o problema do escritor (isto é, do intelectual brasileiro), o esforço quase retórico em apresentar a dificuldade do poeta em revelar o mundo objetivo no poema, a objetividade do mundo contraditório e impenetrável, indecifrável, irreconhecível. Esse esforço se apresenta inicialmente como inútil, como tentativa vã, e deixa transparecer o sentimento de quem executa um ofício em desuso, superado pelo tempo e pelo mundo das necessidades práticas, imediatas<sup>13</sup>. Ao sentimento derivado desse anacronismo e impotência da arte, poderíamos chamar, talvez, de angústia ou dilaceramento. O que nos leva a tal hipótese? Ela se oferece como chave de leitura inicial, quando lemos versos iniciais:

O que o poeta quer dizer  
no discurso não cabe  
e se o diz é pra saber  
o que ainda não sabe.

É verdade que a primeira coisa que nos chama a atenção aqui é que se trata de um poema autorreferente, pois o ofício a que se refere o poema que lemos (e cuja dificuldade e necessidade o poema analisa) é exercido também por quem constrói este mesmo poema. Mas, logo que identificamos e aceitamos esse fato, reconhecemos o problema que o poeta nos anuncia: a impossibilidade de dizer. Por outro lado,

---

13 Kafka, no conto “Um artista da fome”, apresenta, alegoricamente, o ofício do escritor (do artista, da arte) como algo ameaçado e aniquilado pelo mundo moderno, isto é, pela hostilidade da forma capitalista. Um jejuador (o artista da fome), admirado e exaltado pela sua capacidade de jejuar, permanece trancado em uma jaula por muitos dias. O público reveza-se, dia e noite, infatigavelmente, na vigília frente à jaula do jejuador, fazendo valer as regras daquele ofício. Mas, com o passar dos anos, os circos, vindos de longe, se apresentam com novidades, entre as quais, animais exóticos e feras que vivem em jaulas; a jaula do jejuador, agora uma entre tantas outras, é ignorada pelo público; ninguém mais se interessa pela antiga profissão e, esquecido pelos funcionários do circo, o jejuador morre de fome: seu o corpo acaba por confundir-se com a palha seca da jaula.

observando com cuidado esta mesma estrofe, virando-a pelo avesso, nota-se, imediatamente, que há, declarada, uma insistência, uma teimosia do poeta, em querer dizer, em procurar formular, conceitualmente, alguma coisa não compreendida, em enunciar um problema, mesmo que esse problema seja a incapacidade da linguagem discursiva. Essa teimosia (ou ousadia, como dito na nona estrofe) apresenta, como alternativa à impossibilidade do discurso, uma possibilidade. Possibilidade de revelar algo que ainda não se sabe, ou seja, que nem o emissor nem o referente e nem o receptor sabem, procuraram formular e tornar inteligível. Ou seja, afirma-se que o poeta tem algo a dizer (mas que não cabe no discurso); mas também tem algo a aprender. Logo, se quer dizer algo (“O que o poeta quer dizer”), isso não pode ser mais dito (“no discurso não cabe”); mas, apesar da impotência, ele aposta na hipótese de dizer (“e se o diz...”), pois, dizendo, quer aprender, quer conhecer: “...é pra saber o que ainda não sabe”

A voz da enunciação, nas estrofes 2 e 3, se propõe a demonstrar, a partir de exemplos da vida cotidiana, a natureza contraditória e dinâmica do impasse apresentado inicialmente, entre a coisa e o entendimento da coisa. Da estrofe 4 à estrofe 7, o poema descreve o método de apropriação pelo homem das propriedades do mundo natural, o processo de assimilação pela consciência, pelo discurso racional-intelectivo, das características físicas e químicas do mundo orgânico-material. Processo que, como sabemos, explica o desenvolvimento dos cinco sentidos estéticos do ser social. Mas trataremos disso, de modo mais detalhado, só no tópico seguinte, no qual nos dedicaremos à investigação das partes do poema.

A voz do poeta, espécie de eu lírico que – mesmo não falando em primeira pessoa – reflete aqui sobre o seu próprio ofício, reaparece na oitava estrofe, com a qual se inicia o segundo momento do poema:

No entanto, o poeta  
desafia o impossível  
e tenta no poema  
dizer o indizível:

Após a digressão (do primeiro momento do poema) sobre a formação ontogênica dos sentidos humanos, o dilema do ofício do poeta volta à tona com o impasse anunciado na primeira estrofe: há a impossibilidade. Mas agora esta reaparece, desde o primeiro verso, relativizada, colocando o dilema em esfera mais elevada. O elemento adversativo “No entanto” se opõe ao anteriormente afirmado, sobretudo, à estrofe

inicial; nesta, a coisa não cabe no discurso, pois a coisa desconhecida (“o que ainda não sabe”). Entretanto, o advérbio “ainda” sugere que o conhecimento é possível no futuro, ao menos no campo do desejo. A subsequente incursão no processo da aquisição dos conceitos, da linguagem discursiva, que deriva do contato empírico do homem com a coisa, atribui uma relativa – pequena – certeza ao poeta (emissor, referente e, no limite, receptor) de que o conhecimento do mundo objetivo pode ser possível; por isso ele “desafia o impossível/e tenta no poema/dizer o indizível”. Se a coisa é indizível, (“fechada à humana consciência”, linhas 40/41), o poeta, no poema, teima em dizer o impossível.

Nas estrofes seguintes (o segundo momento do poema) o poema opera uma segunda incursão, agora no mundo da natureza poética, das suas necessidades estéticas. Poderíamos, aqui, nos fazer as seguintes perguntas: como a proposição (teimosa, insana) de “dizer o indizível” pode ser aceita? O que ainda faz do poema uma possibilidade? Como o trabalho poético pode ser justificado? Qual é – em que reside – a possibilidade de êxito dessa tentativa ousada?

“Dizer o indizível” encerra uma contradição aparentemente insolúvel, mas, se (como se verifica no primeiro momento do poema) alguma coisa nova saiu da unidade contraditória “não-coisa”, é porque há algo de novo e necessário que se opõe à completa coisificação, logo, sugere-se que há uma possibilidade para o ressurgimento do par antitético da coisa, ou seja, a não-coisa; retoma-se, portanto, a quase apagada perspectiva do sujeito, da coisa humanizada, do mundo humano.

O texto poético que analisamos apresenta, já no fechamento deste segundo momento, o próprio poema como coisa, como parte e produto do mundo humano reificado. No entanto, a estrofe final contradiz a fatalidade de uma reificação completa. Nesse sentido, embora o poema seja “uma coisa que não tem nada dentro”, linhas 47/48), ele é logo “rendido” por uma ressalva, a de uma recôndita possibilidade: “a não ser o ressoar de uma imprecisa voz/que não quer se apagar – essa voz somos nós.” (Linhas 49 a 52). Mas, a maneira como essa possibilidade é intuída permite ainda outras variáveis para a nossa interpretação, que precisamos fundamentar melhor. É o que faremos em seguida.

### 3. As partes do poema

Como vimos, nos versos iniciais do poema reconhece-se o grande impasse do poeta e da poesia brasileira: o objetivo impedimento do fazer poético e seu contraponto paradoxal, a insistência no ato de escrever. Tal problema é retomado no meio do poema (8ª estrofe), agora como elemento adversativo à primeira tentativa de evidenciar a possibilidade da linguagem humana e da comunicação entre o sujeito e o mundo concreto original. Como também apontamos, no segundo momento do poema, procura-se averiguar a natureza do texto poético, para entrever nele as suas possibilidades de êxito, a sua potência desfetichizadora, a sua capacidade de rebelar-se contra a sua própria reificação e contra a coisificação absoluta do mundo humano.

Propomo-nos, neste momento, observar, de modo minucioso, a incursão do poema no problema da aquisição ontológica, quer dizer, histórica, da subjetividade; ou seja, nesse sentido, do processo contraditório e rico da formação ontogênica. Assim, no primeiro momento do texto, todo o esforço do poema se concentra em lançar luz sobre o processo de aquisição dos sentidos humanos e da linguagem conceitual:

Uma fruta uma flor  
um odor que relume...  
Como dizer o sabor,  
seu clarão seu perfume?

Como enfim traduzir  
na lógica do ouvido  
o que na coisa é coisa  
e que não tem sentido?

O esforço em expor a natureza do processo de aquisição da consciência e da linguagem humana se dá com base em exemplos. A expressão genérica “coisa” ganha nomes específicos, singulares: “uma fruta uma flor...”; mais: esses objetos singulares têm propriedades objetivas, naturais (físicas, químicas etc.). Uma fruta, assim como uma flor, tem odor, emite luz, tem sabor. Mas, a indagação que o poema se faz é: “como *dizer* o sabor,/seu clarão seu perfume? ” (Grifo meu). O sabor da fruta, o perfume da flor etc., podem ser definidos conceitualmente e, para isso, recebem nomes, atribuídos pelos homens, (azedo, doce etc.). A coisa tem propriedades, ou seja, características que lhe são próprias, naturais ou não; mas, sempre de natureza material. Mas a linguagem

humana é conceitual e discursiva. A lógica do discurso é inteligível ao ouvido humano, e pode ser articulado pelo aparato fonético dos homens. O poema expõe aqui, entretanto, um aparente fosso entre essas duas esferas do mundo objetivo: de um lado, a coisa, com todas as suas propriedades intrínsecas, por outro, uma lógica discursiva abstrata, linguagem que contém nomes e conceitos, mas cujos nexos com a realidade se perderam. Numa linguagem mais filosófica, diríamos que a verdade se oculta sob a capa dos fenômenos. O sentido que existe para o homem em cada objeto, está, no primeiro momento, encerrado na coisa-em-si, ele é inapreensível para a consciência humana, isto é, se alienou.

Mas o discurso desenvolvido pelo poema de Gullar não para aqui, não quer se conformar com a aparência, não aceita o fato por ele mesmo constatado. Por trás do fato inegável, há uma realidade em formação, há um objeto/nome em movimento, produto do próprio trabalho humano, trabalho que transforma a coisa-em-si em coisa-para-nós; logo, os homens (seres sociais) se apropriam do mundo transformado por eles e para eles. É o que podemos entrever das estrofes seguintes:

A linguagem dispõe  
de conceitos, de nomes  
mas o gosto da fruta  
só o sabes se a comes

só o sabes no corpo  
o sabor que assimilas  
e que na boca é festa  
de saliva e papilas

invadindo-te inteiro  
tal do mar o marulho  
e que a fala submerge  
e reduz a um barulho,

um tumulto de vozes  
de gozos, de espasmos,  
vertiginoso e pleno  
como são os orgasmos

A linguagem humana é o saber codificado, compreende conceitos e nomes. Mas essa mesma linguagem, esses conceitos e nomes, vem da coisa; e vem da coisa como

processo de aquisição, de apropriação. Aquilo que estava fora do mundo humano foi agora apropriado por ele, torna-se, inclusive linguagem, recebe um nome. Quando um cientista da natureza descobre, por exemplo, uma nova espécie animal ou vegetal, ele precisa pesquisar suas características, seus hábitos, suas propriedades físicas e químicas etc. Desse modo, este novo ser deixa de ser pura coisa, coisa-em-si, para constituir-se em coisa-para-nós.

Esse “tomar conhecimento” e “conferir nomenclatura” pressupõe que as propriedades naturais devam ser conhecidas, experimentadas, apreendidas empiricamente. É essa a natureza do processo do trabalho no entendimento de Marx (2004). O trabalho cria sempre a partir da natureza, de onde vem toda a riqueza humana. Nada pode ser criado “sem o mundo exterior sensível (*sinnlich*)”. O trabalhador “se apropria do mundo externo, da natureza sensível, por meio do seu trabalho” (Marx, 2004: 81). Esse é o fundamento filosófico do qual parte o poema na 4ª estrofe.

As três estrofes seguintes são o desenvolvimento deste princípio, representado por um exemplo específico, o exemplo de um dos cinco sentidos humanos, antes assinalados simbolicamente. Há uma forma humana da apropriação do mundo exterior (a coisa) que o poema irá apresentar e desenvolver. Para tornar viva a experiência expressa no exemplo, o poema cria aqui uma outra pessoa, uma segunda pessoa, um “tu” que “escuta” o eu-lírico: “mas o gosto da fruta/ só o sabes se a comes.” Mas trataremos da importância desse interlocutor mais adiante. Por enquanto precisamos analisar como o poema descreve o processo de apropriação da coisa pelo homem.

Aqui, a coisa é representada simbolicamente, pelo objeto “fruta”, apropriada por outro objeto, já humanizado, o corpo humano, dotado de sentidos humanos, estéticos. O paladar é capaz de fruir (desfrutar) “o gosto da fruta”. Mas esse sentido não está dado a priori, nem é meramente conceitual e abstrato, ele é formado, apreendido, apreensão operada materialmente, no corpo, através do ato de “comer”. Logo, “saber” e “comer” são facetas de um único processo ontológico: do saber e do fazer, isto é, do saber fazer, da práxis. Trata-se aqui, portanto, simbolicamente, do processo da aprendizagem, da formação dos cinco sentidos, formação ontogênica e histórica (ontológica).

É “no corpo”, então, que se dá a atividade da apropriação conceitual da coisa. A aprendizagem é assimilação, é apropriação sensível: “só o sabes no corpo/ o sabor que assimilas”. No corpo, mais especificamente pela boca, na qual o sabor da fruta é experimentado (“festa de saliva e papilas”). A experiência empírica é apresentada como vivência decisiva, determinante, a ponto de fazer submergir a fala, de suspender

temporariamente a linguagem conceitual, de permitir que prevaleça essa suspensão da razão e que os sentidos se abram a “um tumulto de vozes, de gozos, de espasmos”, um tumulto de vozes como uma sinfonia de sensações anteriormente vividas, produtora de formas inéditas de conhecimentos e de realidades humanas, “vertiginosas e plenas”.

Este primeiro momento do poema, que aproxima a experiência do poeta (do eu lírico) do desejo de conhecer do interlocutor (leitor), dá margem a uma fantasia singular, dentro do microcosmo de conhecimento criado pelo poema.

Mas, como que sacudido no meio de um sonho bom, mas também por ele animado, o poema nos recoloca o problema inicial: “No entanto, o poeta/desafia o impossível/e tenta no poema/dizer o indizível”. A partir desta estrofe, a relação entre sujeito e objeto, entre coisa e não-coisa, é colocada em novo patamar: trata-se de colocar, como o poema e a linguagem conceitual podem recriar o mundo objetivo, na perspectiva de sua inteligibilidade e de sua superação.

Para “dizer o indizível”, o poema (a literatura) recria o mundo objetivo (a coisa-em-si) para, recriado, como mundo ficcionalizado (segunda aparência/immediatez) fazer ver o mundo humanizado (coisa-para-nós). Para isso o poema “subverte a sintaxe/implode a fala, ousa/incutir na linguagem/densidade de coisa”, recursos das quais o poeta lança mão para dar a ver a história humana em movimento. “Incutir na linguagem densidade de coisa” é o aspecto primeiro da obra de arte, e também da poética, pois os fatos da vida cotidiana devem estar contidos na linguagem artística, não podem dela se ausentar. Mas, por outro lado, esses fatos precisam se apresentar de modo inteligível. O poeta deve incutir na linguagem densidade de coisa “sem permitir, porém,/que perca a transparência/já que a coisa é fechada/ à humana consciência.”

Na definição da estética marxista, o particular é a categoria central da obra de arte, pois é no particular, na situação típica, que as qualidades reinantes no mundo objetivo se apresentam; mas elas se apresentam sempre de modo concentrado, em forma simbólica. Esse mecanismo de representar com máxima tipicidade determinada situação, determinado personagem ou determinada atitude humana é inerente à arte realista. Diferentemente do procedimento naturalista, que nivela e petrifica as formas sociais vigentes, o realismo, como método, permite à literatura plasmar o mundo e a história humana em movimento, em formação. Assim, através da grande obra de arte, realista, somos capazes de nos apropriarmos do nosso próprio mundo como algo que é produto das ações humanas; ou seja, passamos a conceber o mundo não mais como algo

dado e definitivo, mas como uma realidade em sua processualidade, como realidade passível de superação.

A linguagem poética proposta pelo poema “Não-coisa” exige que nela a coisa esteja contida, dando a ela densidade e complexidade; mas esse mundo factual não deve ser apresentado de maneira ininteligível, opaca, pois a coisa “é fechada/ à humana consciência”. O poema precisa revelar as leis universais da vida social representada, as suas determinações materiais, seus limites concretos, suas possibilidades de superação. Logo, não basta fazer referência aos dados factuais, é preciso dar lhes transparência: “O que o poeta faz/mais do que mencioná-la [a coisa]/é torná-la aparência pura – e iluminá-la”. O mundo ficcional criado é “aparência pura”, uma segunda aparência, similar ao mundo real (verossímil), mas é também outro, puro, iluminado, em que as contradições do nosso mundo se elucidem em sua historicidade.

Todos os objetos e forças sociais criados pelo homem se voltam contra ele, exercendo suas potências obscuras, ocultas. O ocultismo interessa apenas à ordem opressora; aos oprimidos interessa que o poema lance luz sobre os nexos sociais reais, obscurecidos pelo fetichismo da mercadoria, pela reificação das relações sociais. “Toda coisa tem peso:/ uma noite em seu centro./O poema é uma coisa/ que não tem nada dentro”. O poema também é coisa, é objeto criado pelo homem objeto aparentemente inútil, vazio. Não atende a nenhuma necessidade material imediata. Mas, como já havíamos esboçado acima, apesar de se tratar de um negativismo real, não ficcional, ele é “rendido” por uma vaga ressalva, por uma recôndita possibilidade: aparentemente o poema é uma coisa “que não tem nada dentro”, “a não ser o ressoar de uma imprecisa voz/que não quer se apagar – essa voz somos nós”.

Para finalizar as nossas observações sobre o segundo momento do poema, o fato que aqui ainda nos chama a atenção é essa nova modalização do discurso, quando o traço fundamental de uma fatal reificação é relativizado pela presença de uma “terceira” voz, que ressoa de modo impreciso, talvez confuso e rouco, mas que “não quer se apagar”, que reluta e, cismado com o discurso da ordem naturalizada, simplesmente destoa. Essa terceira voz, que aqui aparece, não é outra voz qualquer, de uma terceira personagem. Não, lembremos: ouve-se “o ressoar de uma imprecisa voz/que não quer se apagar/ - essa voz somos nós” A voz que se ouve não é de outrem, mas a “nossa”, ou, melhor, é voz coletiva, é a voz de um coletivo. Ou, para ser fiel ao texto: “essa voz somos nós”. A voz não pertence a alguém, ela é alguém. Mas a voz da enunciação, até o momento falando em terceira pessoa, aqui se manifesta em primeira pessoa. E mais: na

primeira pessoa do plural. Nessa primeira pessoa do plural estão dialeticamente reunidos e superados: o eu lírico e o interlocutor/leitor (o tu que aparece nas flexões verbais “sabes”, “comes”, “assimilas”).

#### **4. O sentido das partes no todo: o eu o tu e o nós**

Ao longo de nossas observações preliminares, registramos a ocorrência de dois momentos (partes) do poema e, dentro destes, a presença de três vozes do discurso, sendo a terceira a superação dialética das duas primeiras. O nosso esforço aqui é o de extrair desses dois fatos um sentido maior, algo derivado das partes e dos momentos constitutivos do poema, assim como da sutil presença dessas “três” vozes.

A nossa sugestão é que o primeiro momento do poema seja a configuração necessária, preliminar, do segundo momento. Os dois se realizam em níveis qualitativos diversos, mas são elementos constitutivos de um único processo.

No primeiro momento, o poema opera uma espécie de demonstração da natureza material do ser social, da sua relação intrínseca com o mundo natural, da natureza histórica do seu processo evolutivo, ou melhor, do seu desenvolvimento, natural e social. Nesse sentido, o poema traz à lembrança do leitor (que aparece, sorrateiramente, como interlocutor) o caráter ontológico da vida humana, do desenvolvimento ontogênico dos sentidos estéticos, convencendo-o disso ao oferecer-lhe a oportunidade de se entregar à fruição de uma experiência material.

O segundo momento do poema retoma o primeiro implicitamente, pois parte do pressuposto de um leitor convicto do necessário conhecimento do mundo natural, conhecimento do qual somos partícipes e resultado histórico. O exemplo apresentado no primeiro momento serve, como metáfora, também para tornar plástico os mecanismos metodológicos da poesia e da literatura: o poema – coisa cuja linguagem recebe a densidade das coisas – serve para iluminá-las, torná-las inteligíveis, de modo similar como foi vivo e claro experimentar no corpo, na boca, o sabor da fruta. Mas se agora o trabalho do poeta ganha centralidade, pois o próprio poema tematiza os desafios da literatura, suas dificuldades, seus esforços por eficácia estética e de representação da coisa, é por que, nesse segundo momento, volta com toda a força a necessidade de

apropriação do mundo social. O mundo dos homens, objetivo, real, pesado, obscuro, precisa ser conhecido, precisa da luz que a poesia pode lançar.

O que o poeta diz no poema sobre o ofício de um poeta é compartilhado com uma segunda pessoa. Esta é tragada pela experiência e pelo desafio proposto, pois, tal qual o poeta, é arrastado para um desafio vital, como o desafio lançado pela esfinge de Tebas: “decifra-me, ou te devoro”. Só que, como vimos, as duas vozes conhecidas se reúnem no final, em uma única voz. E se mesmo assim não são uma só voz, ou vozes que podem ser, passivamente, ouvidas, é porque, pela inflexão da sintaxe, as vozes que ouvimos somos nós mesmos. Não há, portanto, no poema, separação entre aquilo que é dito ou que dizemos (voz) e aquilo que somos, pois: “essa voz somos nós”.

Nesse sentido, a voz e o dono da voz são inseparáveis. Então, entre a voz do leitor e a voz do poeta, coloca-se, como sugestão, a comunhão. Em “uma luz do chão”, Gullar afirma: “O ato de ler, assim, funda a verdade da literatura. Porque de fato, a página é rasa e a palavra não é mais que um rabisco impresso nela. Só a carência de outro homem pode oferecer um corpo onde de novo se faça vida o que o poeta falou.” (Gullar, 1978:42).

A poesia de Ferreira Gullar quer descobrir na obra (como uma espécie de “sismógrafo”) os ecos das relações sociais que nos cercam desde então, e que nos apontam a “natureza social” do mundo atual, suas carências, seus limites, suas necessidades e possibilidades futuras.

A busca da apropriação do conhecimento literário se torna uma questão política, porque a literatura é já em si um processo social e político, é o grito que não quer se calar, é a teimosia da comunicação num mundo sem comunicação. O poeta tem algo a dizer, e existe no outro extremo do poema – e da comunicação – um outro que também tem o que dizer, que, nesse anseio, se confunde com o poeta. Vozes, muitas vozes, que encontram eco na voz do poeta, ou a voz do poeta que quer colher o “ressoar” de uma voz.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Gullar, Ferreira. 1978. *Uma luz do Chão*. Rio de Janeiro: Avenir.

Gullar, Ferreira. 2004. *Toda poesia (1950-1999)*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio.

Marx, Karl. 2004. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Aristóteles. 1987. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto: Casa da Moeda.
- Bastos, Hermenegildo; Araújo, Adriana (org.). 2011. *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB.
- Bastos, Hermenegildo. 2012. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras expressões.
- Camenietzki, Eleonora Ziller. 2006. *Poesia e Política: A trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan.
- Candido, Antonio. 2002. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- Candido, Antonio. 2004. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas.
- Frederico, Celso. 1997. *Lukács um Clássico do século XX*. São Paulo: Moderna.
- Gullar, Ferreira. 1969. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Gullar, Ferreira. 2010. *Poema Sujo*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio.
- Konder, Leandro. 2005. *As artes da palavra*. São Paulo: Boitempo.
- Lafetá, João Luiz. 2004. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34.
- Lukács, György. 1965. "Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels". In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,
- Lukács, György. 1972. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Tradução Manuel Sacristán. Barcelona, México: Ediciones Grijalbo.
- Lukács, György. 1978. A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade. In: *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lukács, György. 2009. "A característica mais geral do reflexo lírico". In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: ED. UFRJ.
- Lukács, György. 2010. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular.
- Pilati, Alexandre. 2008. *A condição de autor periférico em Ferreira Gullar*. Brasília: CEELL.
- Turchi, Maria Zaira. 1985. *Ferreira Gullar: A busca da poesia*. Rio de Janeiro: Presença.
- Villaça, Alcides. 2010. "Em torno do Poema sujo." In: Gullar, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: José Olympio.

## O DIÁLOGO POR UM FIO – DE ARIANE – NA LÍRICA CONTEMPORÂNEA ESCRITA POR MULHERES.

Maria Severina Batista GUIMARÃES<sup>14</sup>

### RESUMO

Nesse estudo, propõe-se a ouvir a voz feminina pela enunciação lírica das poetisas brasileiras Dora Ferreira da Silva e Hilda Hilst em consonância com a poeta portuguesa Ana Luísa Amaral, quando as três abordam em sua poesia o mito do labirinto e seus mitemas, evocando a visão do sujeito feminino sobre esse mito, especialmente enfocando a figura de Ariane, cuja voz parece ser a voz de todas as mulheres que são sempre coadjuvantes na história em que o homem ocupa o papel principal. Com a abordagem a esse tema da tradição clássica, as poetisas releem a narrativa mitológica dando aos personagens a importância que lhes convém para um ajuste do papel social feminino em nossos tempos. Tal sujeito poético se revela e se esconde em situações marcadas pela tensão que se estabelece por meio das imagens que falam por si mesmas, as quais serão analisadas ao longo do estudo. Para o corpus, selecionou-se uma parte do livro *Júbilo, Memória e Noviciado da paixão*, de Hilda Hilst, parte do livro *Poemas da estrangeira*, de Dora Ferreira da Silva, e alguns poemas do livro *Imagens*, de Ana Luísa Amaral. O estudo será realizado por meio de pesquisa bibliográfica em autores que abordam a importância do imaginário na fertilização da poesia em todos os tempos, na relevância da subjetividade na poesia contemporânea e na questão da voz lírica feminina frente aos desafios dos tempos atuais. Para tal, autores como Gilbert Durand, Dominique Combe, Alfonso Berardinelli, Michel Hamburger, entre outros, darão suporte teórico ao estudo. Espera-se que a pesquisa contribua com a fortuna crítica da poesia lírica do final do século XX e início do atual e, sobretudo, com o diálogo entre as produções poéticas de Portugal e do Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diálogos, escritas poéticas, tradição literária, mito do labirinto.

Que as barcas do tempo me  
devolvam

A primitiva urna das palavras  
(...)

Que eu te devolva a fonte  
[do meu primeiro grito

Hilda Hilst

---

<sup>14</sup>Professora do Curso de Letras da UEG, Campus de São Luís de Montes Belos.

Rua São Domingos, nº 1443, Setor Bela Vista, CEP 76100 000, São Luís de Montes Belos, Goiás, Brasil.

Maria.guimaraes@ueg.br

O aprendizado é inútil:  
teces a partir da origem  
neblinas duros perfis de pedra  
[ e a imagem que não ensina  
de si mesma aprendiz  
Dora Ferreira da Silva

( E do palácio já saiu Teseu  
Mapa e espada na mão  
Mas sem o fio.)  
Ana Luísa Amaral

Convocada pela imaginação a se expressar por meio das imagens, a poesia busca juntar o fora e o dentro da realidade das coisas num todo forjado no excesso de significado que o jogo entre as palavras pode produzir. As imagens são produtos de uma experiência interior que busca conhecer o âmago das coisas por suas qualidades e semelhanças, reproduzindo as sensações que essas qualidades provocam. Todavia, não se conhece uma qualidade por meio de descrições ou argumentos, frutos da capacidade racional do humano. As qualidades de um ser se revelam pelas sensações que produzem e pelas similaridades entre o abstrato e o concreto. Sendo assim, conhecer por imagens é fazer sentir, é tornar a coisa uma presença pela força da imaginação e desta uma experiência muda ao ato da palavra, valendo-se da concretude da imagem que esta pode criar. Só conhecemos bem as qualidades das coisas com as quais temos um contato amoroso e, por isso, se tornam presença sensível em nossa existência. Dessa forma, a qualidade imaginada nos revela a nós mesmos, pois acrescentamos a elas um valor subjetivo e uma linguagem própria. O canto poético se elabora pelas imagens e por elas evidencia as qualidades dos seres, provocando-nos sensações como se fossem as mesmas sentidas pelo sujeito lírico porque essa voz tem raízes nas origens de cada um.

Na poesia em que ecoa a voz feminina, essas imagens se inserem num universo poético e político-ideológico próprio da situação da mulher, pois essa voz suprimida por uma tradição patriarcal se eleva também como manifestação de uma energia represada, de uma necessidade premente de se fazer ouvida para afirmação de um sujeito que quer mostrar sua capacidade de organizar sua experiência e se identificar. Nesse artigo, propõe-se a ouvir essa voz feminina pela enunciação lírica das poetisas brasileiras Dora Ferreira da Silva e Hilda Hilst em consonância com a poeta portuguesa Ana Luísa

Amaral, quando as três abordam em sua poesia o mito do labirinto e seus mitemas, evocando a visão do sujeito feminino sobre esse mito, especialmente enfocando a figura de Ariane, cuja voz parece ser a voz de todas as mulheres que são sempre coadjuvantes na história em que o homem ocupa o papel principal.

Com a abordagem a esse tema da tradição clássica, as poetisas relêem a narrativa mitológica dando aos personagens a importância que lhes convém para um ajuste ao papel social feminino em nossos tempos. Tal sujeito poético se revela e se esconde em situações marcadas pela tensão que se estabelece por meio das imagens que falam por si mesmas, as quais serão analisadas ao longo do estudo. *Para o corpus, selecionou-se uma parte do livro Júbilo, Memória e Noviciado da paixão, de Hilda Hilst, parte do livro Poemas da estrangeira, de Dora Ferreira da Silva, e alguns poemas do livro Imagens, de Ana Luísa Amaral.*

A opção por estudar as três autoras se deve principalmente ao intento de pôr em evidência um traço representativo da lírica contemporânea pela consonância dessas vozes ao entoar o canto lírico num tom inconfundivelmente feminino, utilizando o mito do labirinto de forma a desvelar algo essencial da natureza feminina de das identidades que se formam nessa constante busca do Outro. As três têm em comum a mesma língua, são coevas, partilham, portanto, o mesmo momento histórico e vêm de uma tradição ibérica com a mesma influência da cultura ocidental herdada dos gregos.

Sendo assim, as três poetisas pousam um olhar crítico-ideológico sobre o mito do labirinto e seus mitemas, que reflete uma visão de mundo semelhante, revisando o cânone literário e os arquétipos mitológicos ao confrontar pontos de vista da tradição literária num sentido revisionista. Ariane é elevada ao estatuto de protagonista da narrativa mitológica pelas escritoras e investida de um poder de agenciamento que esteve soterrado pela tradição patriarcalista por longos anos. Pela revisitação dos arquétipos culturais helenistas, as poetisas apropriam-se do cânone clássico e fazem uma releitura da tradição, subvertendo o discurso dominante ao dar voz à personagem feminina, cujos sentimentos não foram ainda expressos como experiência lírica em sua própria voz.

Os mitos são considerados vertentes culturais de onde emanam variadas fontes de conhecimento. Reutilizar essas fontes com outra leitura, adaptando a situações históricas peculiares e determinadas visões de mundo poderá revelar meandros e emaranhados de fios de nossos próprios labirintos, pois através do mito é dado ao ser humano a oportunidade de se situar, além de redescobrir ou reavaliar seus caminhos. A

recuperação dessa cultura grega se faz geralmente para repensar modelos de identidades formadas sob o júdice de normas morais impostas pela classe dominante de determinado momento histórico. A utilização do labirinto e suas variantes pelas poetisas deixa entrever um caráter de denúncia, virando-se do avesso a tradição, num diálogo em que a subversão de valores mostra a mesma perspectiva em relação a uma ideologia em comum. A figura feminina nas três autoras detém o conhecimento dos meandros labirínticos e assume o discurso para falar de si, de seus desejos, de sua posição social e da iniciativa de procurar seu próprio caminho para encontrar a felicidade. Trata-se de uma mulher que sabe dos obstáculos que encontrará pelo caminho e os enfrenta com a mesma coragem com que Teseu enfrenta o Minotauro.

Na introdução de seu livro *A imaginação simbólica* (1988), Durand diz que há duas maneiras de representar o mundo: uma direta, em que a coisa se apresenta à mente como percepção ou simples sensação e outra indireta, na qual o objeto ausente é re-apresentado à consciência por uma imagem<sup>15</sup>, essas imagens se configuram por meio de símbolos, por sua vez configurados em signos complexos como alegorias, apólogos, emblemas, para assim chegar à imaginação simbólica, “quando o significado não é mais absolutamente apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido, não a um objeto sensível” (DURAND, 1988, p. 13-4). Sendo assim, por meio de uma relação natural, algo ausente ou difícil de ser percebido é evocado e aparece como numa epifania, em que o inefável se torna evidente, o indizível dito de forma indireta e o inapreensível uma sensação da sublimidade. Daí a imagem simbólica ser uma “transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” e o símbolo “uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério” (DURAND, 1988, p. 15). O trabalho do/a poeta consiste em fazer surgir, por intermédio de uma combinatória inesperada de palavras ou pelo jogo de uma narrativa com caráter de exemplaridade, a presença física da imagem para comunicar uma ideia. Para tanto, símbolos há muito condensados na memória são evocados e renascidos, de onde falam aos nossos sentidos a linguagem nova, que nos remete ao mais verdadeiro e profundo de nosso ser. Assim, o texto poético vem imbuído desse caráter sagrado, da crença no mistério, mas também como repositório da cultura, onde se deposita a memória ancestral revivida nos mitos e lendas.

---

15 Imagem num sentido mais amplo, como um grau extremo de representação, em que o signo é destituído de seu significado direto para se tornar símbolo.

O labirinto é um dos mitos mais evocados ao longo dos tempos, quer no todo ou em seus mitemas constituintes, e é também o que melhor representa a complexidade dos tempos modernos. Dédalo, Minotauro, Ícaro, e a figura feminina de Ariane (ou Ariadne) são símbolos que fertilizam a literatura, em especial a poesia lírica da tradição herdada dos gregos e romanos, chegando até nós impregnados de significados e valores antigos.

Os textos mitológicos são narrativas que passaram da oralidade para a escrita lançando reflexos de luz do passado no presente e futuro da humanidade. Esse nada que é tudo, conforme diz Fernando Pessoa, é resultado de um processo simbólico que opera a partir da realidade empírica para se estender a um agenciamento simbólico capaz de traduzir ou explicar situações humanas com uma validade perene e universal. O mito, pelo seu aspecto fabular, aproxima-se mais da épica e do dramático do que da lírica. Entretanto, a tendência já constatada na poesia lírica contemporânea de utilizar de fragmentos narrativos para estruturar poemas em blocos, envolvendo personagens atuando numa fábula, combinando diferentes gêneros, predispõe à utilização de partes das narrativas mitológicas para exprimir os conflitos da alma humana.

Há mitos que são criados na literatura e há outros que preexistiam e foram colhidos da cultura popular oral para ilustrar e dar vida aos processos da ficção literária, constituindo-se elemento de identidade cultural coletiva ou individual. Há, portanto, mitos que antecedem o texto literário, mas sobrevive através dele, e outros engendrados na ficção literária que são vivificados na memória popular. Enquanto texto literalizado, ou seja, um registro posterior a sua origem, essas narrativas funcionam de diferentes maneiras em contextos variados, de acordo com sua reconstrução. Assim, os mitos são construtos ou reconstruções socioculturais que recebem diferentes conotações tanto no nível coletivo quanto individual em diferentes épocas. Na poesia lírica contemporânea, principalmente a escrita por mulheres, o símbolo é um meio de dar significado ao mundo, em especial ao universo feminino, tão carregado de menosprezo, de valores impostos, de dores caladas, de desejos reprimidos: “Povoa-se o mundo de sinais/dizeres mudos” (SILVA, 1999, P. 272), que essa voz vai desvelando para si mesma e para os leitores.

Na poesia das três autoras em estudo, os poemas são estruturados em uma linguagem tão depurada que beiram o silêncio. A economia da linguagem se faz com a técnica das eliminações sucessivas, com a depuração ou purificação da linguagem até atingir o ponto chave, o cerne da palavra despojada capaz de registrar fiapos da

imaginação. Tal economia só é possível porque as palavras evocam símbolos e cada símbolo engendra uma imagem que fala por si mesma. O silêncio, nesse caso, não é a incomunicabilidade, é a comunicação plena, quando os sinais não são mais imprescindíveis. Só o símbolo pode dizer calando. O universo todo significa para quem sabe desvendar seus símbolos: “Gravamos nas folhas (como insetos)/ signos arbitrários/futuros dicionários/ para aprendizes de símbolos”(SILVA, PR, 1999, P. 137).

Sendo assim, o labirinto é um símbolo que fala por si mesmo, fazendo parte de um tipo de discurso narrativo que representa as dificuldades humanas. Seus mitemas como Dédalo, o Minotauro, são representações da presença das fatalidades negativas em nossas vidas. Já Ariane com seu fio traz características positivas da solidariedade necessária para superação dos obstáculos. Teseu é o que há de força e coragem para lutar e vencer esses obstáculos, sendo, no entanto, imprescindível a colaboração de Ariane. Quer dizer, trata-se de uma narrativa que é a história das labutas diárias em que estão em oposição o bem e o mal. No corpus selecionado para esta análise, o labirinto assume uma carga simbólica mais poderosa na poesia da Ana Luísa Amaral. Em Dora Ferreira da Silva, ele aparece como uma fatalidade: “Não contratei os serviços de Dédalo/ ele mandou-me o labirinto de graça/ para que o experimentasse nas horas de ócio/ certamente acharia o centro” (SILVA, 1999, p. 284). Na poesia de Hilda Hilst o labirinto não é mencionado nominalmente, mas seus personagens femininos, principalmente Ariane, estão sempre em movimento labiríntico em busca do outro sem nunca alcançá-lo.

Não se conhecem as fontes de origem desse mito, os textos antigos de Ovídio serviram de hipotextos para a exploração que a literatura tem feito dele durante séculos. Já nesses textos antigos o Minotauro era visto como uma representação do lado animal e da maldade latente em cada humano, o que deve ser combatido e dominado para prevalecer a racionalidade e a bondade. Aí entra a figura de Teseu, com uma aura de luz, conduzido pelo célebre fio de Ariane, que o leva para fora do labirinto após o herói ter abatido o Minotauro. Há muitas versões para essa narrativa. Segundo algumas, Teseu teria lutado com o temido general minóico Tauros e teria vencido. O Minotauro não teria a função de matar e comer os jovens, seria um filho bastardo de Tauros que poderia usurpar o trono. Assim, Teseu teria a incumbência de matá-lo, fazendo um bem para a coletividade e recebendo como prêmio Ariane, que o teria como herói.

Ana Luísa Amaral é hoje uma das vozes mais importantes da literatura portuguesa. Fortemente influenciada pela poesia inglesa e partilhando alguns valores

estéticos da sua geração (nasceu em 1956), é traduzida em várias línguas, do espanhol ao francês, passando pelo alemão, o holandês, o russo e o croata, sem faltar, é claro, o inglês, que também nutre a sua vida profissional, professora que é de literatura anglo-saxônica (MACHADO, <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais>).

Maria Irene Ramalho (2011), que prefaciou sua obra *Avessos*, resume assim as temáticas das obras mais importantes de Ana Luísa Amaral:

*Minha senhora de quê* (1990) e o estatuto da mulher poeta; *Coisas de partir* (1993) e a reinvenção do erotismo; *Epopéias* (1994) e a tradição virada do avesso; *E muitos os caminhos* (1995) e a história da forma poética; *Às vezes o paraíso* (1998) e revisitados os mitos de terras sem povo para povos sem terra; *Imagens* (2000) e o labirinto recriado a partir de Creta e retomado de *E muitos os caminhos*; *Imagias* (2002) e anjos caídos de amores desencontrados; *A arte de ser tigre* (2003) e o primeiro esboço de inversos da vida e da poesia; *A gênese do amor* (2005) e a revisitação erótico-poética de Petrarca, Camões, Dante e suas mulheres; *Entre dois rios e outras noites* (2007) e a poética e a política do lugar; *Se fosse um intervalo* (2009) e a prosa dos seus versos aos inversos que povoam esta secção de *A arte de ser tigre* que a poeta vai mais tarde buscar este título geral para os seus vinte anos de poesia. (RAMALHO, *Colóquio-Letras*, n.º 177, Maio 2011, p. 191-199.)

Conforme a maioria dos críticos de Ana Luísa Amaral<sup>16</sup>, com o livro *Imagens*, do ano 2000, a poesia dessa autora dá um salto de qualidade tanto na forma como no imaginário, o qual atinge uma capacidade de expressão bastante ampliada em relação aos trabalhos anteriores. Nessa obra, as intertextualidades remetem para os clássicos, sobretudo os gregos, pela referência a elementos da mitologia e da história, como a esfinge, o labirinto, Ulisses, o Cavalo de Troia, Teseu e, principalmente, Ariadne/Penélope, desconfiada, incrédula, tentando desenrolar o novelo de emoções no tempo da espera, tudo isso costurado por uma voz narradora que às vezes se torna avaliativa: “E esta a lei da história:/os seus heróis:/uma idêntica esfinge.” (2005, p.121).

Em *Imagens*, os poemas breves e densos organizam-se como um todo, ligados entre si por uma densa unidade temática e por vocábulos recorrentes da tradição, de que a autora se apropriou. Os poemas unem-se ainda por uma partição estrutural idêntica: os primeiros versos pertencem a um narrador anônimo, impessoal, que refere a situações e

---

16 Alguns críticos de ALA: Arnaldo Saraiva, Rosa Maria Martelo, Osvaldo Manuel Silvestre, Paula Morão, Isabel Allegro de Magalhães, Maria Irene Ramalho e outros/as.

acontecimentos de histórias guardadas na memória, - Teseu e Ulisses, Ariadne e Penélope - ou da tradição judaico-cristã: “e Jonas emergindo,/e Jonas percorrido por terror.”[...] (2005, p. 327)

O livro é composto de vinte e quatro poemas, mantendo uma sequência em que se pode ouvir a mesma voz em todos eles. Identificar essa voz é percorrer um labirinto no tempo e espaço: ora Penélope e seus bordados, ora Ariadne e seu novelo, outras vezes as duas juntas, e ainda uma terceira que, como narradora, colada às anteriores, desvenda-lhes os sentimentos mais íntimos, mas que, em alguns poemas, se situa no presente e faz reflexões como: “*no espaço mais azul da ilusão/as coisas acontecem,/verdadeiras/deixam de ser miragem.//E passam a habitar/o tempo certo.*” Essa voz é marcada por um tipo de letra diferente, em itálico, lembrando a forma do texto dramático.

No terceiro poema do livro aparece a imagem do labirinto, o qual se percorre entre as ilhas gregas:

Primeiro labirinto

Como esse olhar de frente,  
em sobressalto.  
Curto pequeno almoço sobre Rodas  
ou Creta.  
E a pergunta chegara,  
azul de labirinto.

“Nada”, dissera ela.  
e Teseu descansara.

O enfrentamento, a atitude ativa que está expressa no primeiro verso perpassa todos os poemas. Porém, a imagem azul do primeiro labirinto se fecha para estampar o nada no segundo, em que aparece Penélope/Ariadne negando sua condição de vigilante do lar em eterna espera marcada pela incerteza:

Segundo labirinto

Defrente, agora,  
ao monte mais sereno do Olimpo,  
as cores eram já outras: não azul.  
Mas o salto em vazio e sobre o mar,  
e uma esplanada quente sobre nada  
de Corfu, Creta, Rodas,

mantinha-se de lado, quase igual.

“Nada”, dissera então.

E Ariadne parecera sossegar.

Em movimento pelas ilhas gregas, a personagem vai mudando sua posição e evocando diferentes episódios da história antiga. No poema ‘Primeiro esboço de imagem’, a imaginação do eu lírico leva para dentro do Cavalo de Troia, de onde se podem visualizar os raios de sol, ou seja, alguns momentos de alegria, mas com o sol entra também o vento que sopra a chama do ciúme e a aparência de calma se desfaz no poema seguinte, diante de um ‘cais inexistente’, a voz de Ariane nega mais uma vez: ”nunca”.

Terceiro labirinto

Ficar-se no bordado e em labirinto  
era pasmar o sol,  
torná-lo coisa igual  
e queijo ou circular pequeno almoço.  
Rodes, ou Creta, eo sono.  
Ponto de caramelo ou rebuçado  
Onde a história se faz.

“Nada”, dissera ela,  
adormecendo a língua,  
devagar.

Entretanto uma Penélope sonhadora continua a bordar ou a tecer sonhos periodicamente desfeitos até ao infinito. A projeção do futuro e, ao mesmo tempo, o apego às memórias do passado se prolongam nos poemas seguintes, em que a voz de Penélope/Ariane soa ainda do labirinto, todavia em outro tom: “volta”, “Fica” “Inventa”, para em seguida, ser novamente atormentada pela dúvida: “talvez”, depois definitivamente: “mais não”.

Último labirinto

Mas os seus passos soam hoje ainda  
a soluço inquietante.  
Por entre a rocha subterrânea e húmida,  
sabem de cor o labirinto igual,  
mas teimam em tentar  
vê-lo de novo,  
descobrir estalactites com desenhos

de barcos por chegar,  
de velas enfunadas.  
São um grupo inquietante e prisioneiro  
de gregos e troianos  
e invenções do Testamento Antigo.  
“Inimigos?”, pergunta,  
Fingindo-se indecisa ao sonhá-los  
Amigos.

É o final do novelo que já fora todo tricotado, deixando o real intervir no sonho, numa junção perfeita do sujeito do conhecimento com o sujeito da imaginação, a forma sonhada apropriada pelo intelecto, o mundo sensível é o mesmo inteligível, tornando possível ao ser organizar sua experiência para torná-la consciência de um sujeito de muitas faces: grego, troiano, cristão. Esse sujeito se faz durante o caminho percorrido, o labirinto e seus obstáculos dão a exata medida da condição humana, sempre sonhando que o bem vencerá.

Hilda Hilst tornou-se bastante conhecida depois que a Editora Globo republicou quase toda sua obra e também graças às polêmicas amplamente noticiadas pela imprensa sobre as vozes do além que afirmava ouvir em sua chácara nas proximidades de Campinas (SP), porém nem tanto lida ou compreendida, já que adquiriu fama de escritora difícil. Talvez pelo desafio que representa, há uma fortuna crítica bastante vasta sobre sua poesia, teatro e prosa, principalmente sobre o livro *A obscena Senhora D* (1982). Levando, na cidade de São Paulo, uma vida social intensa que não conciliava com o desejo de se dedicar exclusivamente à literatura, Hilda Hilst passou a viver quase reclusa na Casa do Sol de 1963 até 2004, quando morre, deixando mais de vinte obras publicadas.

Em *Júbilo, memória e noviciado da paixão*(2004),há um bloco de poemas com intenção direta: De Ariana a Dionísio. Narra o mito que Dionísio, tendo a mãe Sêmele morta antes de ter-lhe dado à luz, o pai, Zeus, tê-lo-ia costurado no interior de sua coxa para que ali aguardasse o momento de nascer. Perseguido por Hera, esposa de Zeus, o menino teve que se camuflar, vestir de mulher, transformar-se em bode, para não ser pego. Daí a relação de Dionísio com a perda da identidade, com a fuga, com a loucura. Morto e esquartejado, esse deus simboliza a dissolução da personalidade, a regressão para as formas primordiais da vida e a tendência de se livrar de toda sujeição.

Nos dez poemas que compõem o bloco de poemas de Hilda Hilst, a voz do eu lírico é a voz confessional de Ariana que se eleva para cantar o amor dionisíaco em versos que se constroem da “sábia ausência do amado”, pois é dessa falta que sobrevive sua poesia. O ser de linguagem que é Dionísio é dádiva da criação poética, pois, como exprime a voz enunciadora: “Tu sabes Dionísio/ Que a teu lado te amando,/ Antes de ser mulher sou inteira poeta./ E que o teu corpo existe porque o meu/ Sempre existiu cantando.” (...). Sabe-se que, de acordo com a narração mítica, Ariana (ou Ariadne) foi a jovem que deu o novelo para que Teseu, após matar o Minotauro, encontrasse o caminho de volta e, então, tomasse-a como esposa. Só que Dionísio era apaixonado por ela e apareceu em sonho a Teseu ordenando que a abandonasse sozinha na ilha onde descansavam antes de seguir viagem. Depois de se desesperar por se sentir rejeitada e traída, a jovem é resgatada por Dionísio e vão felizes residir no Olimpo, segundo a lenda.

A voz que clama pelo amor de Dionísio na poesia de Hilda é a da mulher que ressentida a falta do amado, cobra sua presença e quer ser amada não por um deus, mas por um homem. No entanto, a Casa como o espaço do corpo, busca a permanência que o deus nega por ser casado com outra. A eloquência amorosa aparece com intensidade no poema VII (2001, p. 65):

É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher  
Virá à minha Casa, para aprender comigo  
Minha extensa e difícil dialética lírica?  
Canção e liberdade não se aprendem  
(...)

Luxúria, embriaguez e até loucura são os sentimentos expressos nos versos dionisíacos de Hilda Hilst. A ausência do amado é a causa principal de sua ‘dialética lírica’, que se concentra no jogo entre o dionisíaco e o apolíneo. A ‘intensa e difícil’ dialética impele o sujeito ao reconhecimento de sua condição e ao enfrentamento próprio de quem quer se afirmar como pessoa com uma personalidade complexa: “Reverso de sua própria placidez/ escudo e crueldade a cada gesto//Porque te amo, Dionísio,/ É que me faço assim tão simultânea//madura, adolescente// E por isso talvez/ te aborreças de mim”. Essa mulher decidida não se importa com a opinião alheia, para ela só importa o amor de Dionísio. Sua condição de poeta é que sustenta a autoestima:

Que se a mim não me deram  
Esplêndida beleza

Deram-me a garganta  
Esplandecida: a palavra de ouro  
A canção imantada  
O sumarento gozo de cantar  
Iluminada, ungida

Nessa condição de quem possui um dom especial, pode sugerir ao amado a não desejar o impossível: “Que seja terra o que é celeste/ E que terrestre não seja o que é só terra” (VIII, 2001, p. 66), pois, segundo a crença dos gregos, cada coisa já vem determinada pelo destino. Os desígnios dos deuses é que regem os eventos e distribuem na justa medida bônus e abonos dos mortais.

Entre as vozes pouco reconhecidas na poesia brasileira contemporânea, apesar de seu tom bem definido, soa a de Dora Ferreira da Silva, poeta que escreveu desde 1948, mas que só publicou seu primeiro livro em 1970, década em que Hilda Hilst também já se dedicava inteiramente à literatura com sua poesia provocadora, exprimindo o universo feminino numa linguagem tensa entre o poético e o prosaico. Essas duas vozes se somam a outras que exploram o mesmo veio da poesia lírica, porém a consonância entre as duas não passa despercebida, seja pelos temas abordados, seja pela forma ousada como o discurso lírico feminino é elaborado, explorando as narrativas mitológicas como forma de representação da condição da mulher, assim como o faz também a portuguesa Ana Luísa Amaral.

Dionísio representa também a humanização dos deuses e a divinização do homem. É considerado ainda a seiva da vida, a energia sexual, o deus do vinho. Deus também da alegria, seus adeptos visam a escapar de sua condição humana pelo êxtase da unção divina. Assim, esse impulso para a vida convive com a fatalidade irreversível da morte, ambas unindo as duas pontas do mesmo novelo. Essa convivência impõe dois movimentos arquetípicos da consciência que conduzem à indagação metafísica e, em alguns casos, à experiência poética (PEIXOTO, 2003). No poema *Dionisos dendrites* (PR, 1999, p.358), Dora Ferreira canta o deus, segundo o próprio título indica, como figura petrificada que recorda a voragem do rito dionisíaco: (...) “Faces mergulham à sombra corpos se avizinham:/ trêmulas tríades presas ao peito/ de Dionisos trácio. Sussurra a noite/ e os corpos deslizam no vórtice da festa consagrada”.

No livro *Poemas da estrangeira*, da mesma autora, há um bloco intitulado *Ciclo de Teseu*, composto de seis poemas em que a autora relê o mito do labirinto começando no poema I com os versos “Não contratei os serviços de Dédalo/ ele mandou-me o

labirinto de graça”. A esse eu junta-se a figura de Ariana como um duplo que procura por Teseu. O segundo poema menciona poetas de leitura mais recente, como Joyce e Borges bem como o faz Ana Luísa Amaral ao evocar alguns poetas coevos. No terceiro bloco, o eu já fala como a própria Ariana, dirigindo-se a Teseu e trazendo à luz a imagem dos espelhos para configurar a duplicidade. No quarto poema a busca de si mesma na figura do outro:

Dois espelhos se confrontam mudos:  
Entre eles nós dois nos interpomos.  
Alguém sabe quem somos? Simples nomes  
Ou reflexos falantes de um espelho?  
[...]  
Os cegos vivem sempre pelo avesso  
Mas a trama do direito é o sentido.  
O espelho é atrás da face que se vê  
Que sendo verdadeira não hesita.

Levy Strauss (Apud DURAND, 1988, p. 46) diz que o ser humano traz, ao nascer, certas estruturas mentais esboçadas que vão definir suas relações com o mundo. Assim, o ser se constitui numa polimorfia em que, além dessas heranças, o meio cultural impõe também seus valores, censurando ou reforçando formas de ação e pensamento, no entanto o que fica depositado no fundo de reservas está pronto para se manifestar quando a vigilância se descuida. As proibições e interditos vigoram no nível da consciência, mas imagens daquele universo primitivo e original pode se manifestar como uma irrupção inesperada ou mesmo camuflada. O olhar que se volta para o interior do ser reflete essas imagens muitas vezes pelo seu avesso. Só o simbolismo daria sentido a essas manifestações quando são representadas por meios que fogem ao controle do eu lírico, pois há surpresas e novidades neste campo, já que a capacidade criadora do ser humano é ilimitada e não há explicações convincentes sobre a fonte de que se origina.

No gesto da criação expresso por Dora, ouve-se o grito de louvor da Sibila em agonia, por tempos silenciada, cruzando as camadas do inconsciente e intuindo os vazios, as carências da humanidade. As lendárias profetisas, que deveriam ser castas e viver como esposas da divindade, eram as vozes do oráculo, de onde emanava toda a sabedoria como revelação dos desígnios celestes. A adivinhação, matéria essencial da criação, é um dom ou uma maldição conferida à mulher. Escrever é adivinhar a si e ao outro. O desejo de recriar os espaços e torná-los individualizados e sagrados tem

ressonância no anseio de recriar o mundo e estabelecer a ordem cósmica, consagrando os lugares por onde passamos ou onde habitamos. O lugar onde habita Ariane na obra das autoras é o labirinto, pois essa personagem está em permanente movimento em busca do Outro e da Casa, um lugar onde possa repousar em paz.

Apesar do título do bloco de poemas *Ciclo de Teseu* apontar para a personagem masculina, em todos os poemas o que se ouve é a voz de um eu feminino que se junta à figura de Ariane assumindo a posição de sujeito disposta a salvar ‘sete virgens e efebos do ‘provável minotauro’. No quinto poema seguem estrofes em quadras, feitas em redondilhas maiores, com rimas cruzadas, impondo um ritmo das cantigas clássicas: “Dentro de teus olhos cegos/ firmamento constelado/ sou eu mesma e tu o aedo/ sonhando um sonho deixado.” E no último poema, a figura de Ariana se descola do eu lírico e sobressai como uma terceira pessoa, retomando a perenidade do mito e expandindo o sentido do poema sobre o enigma de quem guia ou é guiado, definindo, na última estrofe, a posição do ser feminino:

Ela vive escondida em seu casulo  
Fiando o fio que a outros servirá  
São muitos os Teseus extraviados  
E uma Ariana sempre os guiará

Portanto, na obra das três autoras, a utilização da narrativa mítica é uma recorrência significativa, pois, juntando-se com o erotismo e a religião, esse tema é desencadeador dos questionamentos e da preocupação existencial que sustenta a poesia de Ana Luísa, Dora e Hilda Hilst. Sendo assim, seus projetos estéticos sofrem variações, oscilando entre essas duas naturezas que constituem as elevações anímicas e movimentam a dialética lírica das autoras em torno da reflexão sobre a condição humana. A loucura e embriaguez dionisíacas são estados que assomam a alma de um deus que antevê seu esquarteramento e a perda de identidade. A angústia que o eu lírico dessas autoras apresenta e que leva a um estado dionisíaco são oriundas da mesma situação, por isso, muitas vezes, buscam no sonho um subterfúgio para organizar a experiência em discurso.

Somente a imaginação fértil propiciaria a criação das imagens inusitadas que embelezam a obra das autoras, todavia o espírito reflete e toma consciência do corpo e da alma e se expressa nessa dialética que põe em jogo a medida e a desmedida, encontrando para ambas o fiel da balança, a expressão adequada e capaz de perdurar, criando espaços imaginários onde seja possível viver o sonho.

Diz Virgínia Woolf, em *Um teto todo seu* (2004), que a “mestra suprema dos cânticos” é a poesia, no entanto quando as mulheres, no século XIX, começaram a sobressair na literatura, foi com romances, que exigem menos concentração, já que a mulher não tinha nem espaço nem tempo para si mesma. O labirinto e seus mistérios era trilha para mentes aventureiras e corajosas, à mulher coube quase sempre o papel de coadjuvante. Além do mais, “uma vez que a liberdade e plenitude de expressão são da essência da arte” (WOOLF, 2004, p. 86), a impossibilidade de usufruir desses requisitos certamente afetou a produção literária das mulheres, que agora querem redimensionar seu papel. Sendo assim, “a revolução feminista na sociedade, na cultura e na literatura deixa para o século 21 o legado de um bruto imbróglio nas relações entre masculino e feminino” (MORICONI, 2001, p. 19), que o estudo da ressignificação da figura feminina perante o mito labiríntico na obra das três poetisas contemporâneas pode ajudar a esclarecer.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AMARAL, Ana Luísa. 2005. *Poesia reunida: 1990 – 2005*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quase.

DURAND, Gilbert. 2002. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes.

HILST, Hilda. 2001. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

RAMALHO, Maria Irene. 2011. *Versos Inversos : A Poesia Quase Toda de Ana Luísa Amaral (Colóquio-Letras,)* n.º 177, Maio 2011, p. 191-199.

MACHADO Everton Vasconcelos. *Ana Luísa Amaral - Imagens de uma poeta singular*. Disponível em <http://www.stormmagazine.com/novodb/arqmais.php?id=193&sec=&secn=>

BARBAS, Helena. Imagens: uma outra forma de interrogar a esfinge  
[file:///C:/Documents and Settings/NET1/Meus documentos/Escritas - Helena Barbas Ana Luisa Amaral - Imagens.htm](file:///C:/Documents%20and%20Settings/NET1/Meus%20documentos/Escritas%20-%20Helena%20Barbas%20Ana%20Luisa%20Amaral%20-%20Imagens.htm)

MASCARENHAS, Marta Pessanha. 2012. Labirintos Femininos na poesia de Ana Luisa do Amaral e Amália Bautista.  
[ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/1577/1381](http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/1577/1381) Moderna Sprok .

STRAUSS, Levy. Apu DURAND, Gilbert. 2002. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes.

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

WOOLF, Virgínia. 2004. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

## POETAS ANÔNIMOS E PRODUÇÕES MARGINAIS PERIFÉRICAS: PROCESSOS DE AUTORIA E SUBJETIVAÇÃO

Eliane Aparecida BACOCINA<sup>17</sup>

### RESUMO

O presente trabalho, produção de pesquisa de Doutorado em andamento, se propõe a cartografar práticas de invenção (escrita e produção poética) postas em ação por sujeitos em uma comunidade de escritores, a partir de um trabalho de interlocução com um grupo que atua de maneira não formal com produção de poemas. Propõe-se pensar sobre o poder da escrita em diálogos como grupo, que atua no litoral sul paulista com o objetivo de fazer pensar sobre questões sociais, políticas e cotidianas. O grupo, denominado Sarau das Ostras, constitui-se por cinco integrantes escritores de poemas e tem como inspiração a ostra, elemento comum no litoral, que diante dos obstáculos, resiste e produz a pérola, assim como o grupo que, frente às dificuldades, produz a poesia. A pesquisa pretende trazer à discussão, entre outros temas, o papel e o lugar da escrita poética e o modo como dela se utiliza, nos dias atuais, para manifestar pensamentos e inquietações. Entre o referencial teórico utilizado estão aportes da história cultural, tendo Chartier e Certeau como autores chaves, além dos estudos da linguagem, com Rancière, Foucault e Bakhtin, que entendem a escrita enquanto processo na totalidade de sua relação entre locutor/autor-palavra (falada/escrita) - ouvinte/leitor, bem como suas relações com o campo da arte. Desvendar sentidos dos processos de escritas contemporâneas a partir de situações de interlocução e atividades artísticas é uma forma de conhecer e valorizar os saberes trazidos por poetas não canônicos que compõem e atuam nos espaços de produção escrita.

**PALAVRAS-CHAVE:** espaços da escrita; linguagem poética; contemporaneidade.

*Me dejé en Hungría mi diario de escritura secreta, y también mis primeros poemas. También dejé a mis hermanos, mis padres; sin avisarles, sin despedirme de ellos, sin decirles adiós. Pero sobre todo, ese día, ese día de finales de noviembre del año 1956, perdí definitivamente mi pertenencia a un pueblo.* (Kristof, 2006: 51).

---

17Doutoranda pela UNESP, Programa de Pós Graduação em Educação, Departamento de Educação e professora na FAAL, Faculdade de Administração e Artes de Limeira. Endereço para correspondência: Rua Visconde do Rio Branco, 657 – Centro. CEP: 13490-000 – Cordeirópolis - São Paulo – Brasil. Endereço eletrônico: [elianeab3@gmail.com](mailto:elianeab3@gmail.com).

No momento em que começo a pensar sobre a estrutura desse texto, um livro me chega às mãos: *La analfabeta*, de Agota Kristof (2006). Escrito em espanhol, uma língua que não é aquela na qual fui alfabetizada, mas em um momento da minha vida, tive que aprender. Descubro que a autora, que o publica como um relato autobiográfico, não o escreveu nessa língua. Trata-se de uma tradução. Nascida e alfabetizada na Hungria, local onde, logo na infância, se apaixonou pela leitura e tomou para si o ato de escrever, foi obrigada, após os 21 anos de idade, quando passou pela fronteira entre países até chegar à Suíça, a atravessar outra fronteira: aprender a língua francesa, considerada por ela e por seu povo como uma língua inimiga.

Refugiada de seu país, considera que, ao atravessar tal fronteira, encontra-se numa situação de perda de parte de si mesma: perdeu a pertença a um povo, pertença que envolve uma língua, uma cultura, um modo de ser. Essa situação é considerada por ela como um “deserto” e ela tem que reaprender e descobrir um novo modo de ser quem é, escritora, diante de uma nova situação: analfabeta em um novo país. Escrever, para ela, passa a ser uma necessidade: “(...) para soportar el dolor de la separación, sólo me queda una solución: escribir”. (Kristof, 2006: 18).

Como pensar a condição de um refugiado? Quantos exemplos temos de pessoas foram excluídas de uma cultura por um sistema político, que se reinventaram para continuarem existindo enquanto pessoas que escrevem.

Também o Brasil possui um histórico de pessoas que viveram algo parecido com o que a autora relata. Paulo Freire, em *À sombra desta mangueira* (2001) reflete sobre sua situação de exilado. Em diálogo com esse texto, o escritor Fernando Batinga escreve o texto *Carta a Paulo Freire*, no qual apresenta também a visão de língua enquanto cultura, bem como a angústia de quem tem a função de escrever em outro país:

O escritor exilado sofre as mesmas agruras que os demais exilados, embora carregue uma outra cruz, que é a língua, a comunicação, a necessidade de contato com outros escritores e leitores. No exílio, o escritor se depara com a mais brutal das solidões. (...) o escritor no exílio está mais só; resta-lhe apenas o papel, a máquina; e nesta luta desigual ele deve expressar o sussurro de seu povo, resistência de uma cultura encurralada. (Batinga, 1978: 286).

Artistas como Chico Buarque, Caetano e tantos outros que, em suas canções, enviavam seus recados.

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia

Você vai ter que ver  
A manhã renascer  
E esbanjar poesia  
Como vai se explicar  
Vendo o céu clarear  
De repente, impunemente  
Como vai abafar  
Nosso coro a cantar  
Na sua frente. (BUARQUE, 1978).

E atualmente, quantos se consideram “analfabetos” de uma cultura elitizada e, diante disso, constroem seus próprios modos de dizer, ler, escrever...

Neste sentido, o presente trabalho é uma produção de tese de Doutorado em andamento, cujo objetivo é aprofundar práticas de leitura e escrita de um grupo de poetas do litoral do estado de São Paulo, que produz literatura marginal periférica. Que vem a ser essa literatura, marginal e, ao mesmo tempo, representante de uma cultura, um modo de ser autor da própria história e da própria vida?

## 1. Sobre a pesquisa em andamento

*Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ela forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma. (Rancière, 1995: 7).*

O trabalho de pesquisa se desenvolve no Programa de Pós Graduação em Educação da UNESP de Rio Claro, a partir de um trabalho de interlocução com um grupo de poetas, denominado Sarau das Ostras, e tem como objetivos:

- Cartografar práticas de invenção (escrita e produção poética) postas em ação por sujeitos em comunidades de escritores;
- Estabelecer uma relação de interlocução compráticas de escrita e leitura, buscando conjuntamente construir com os sujeitos, conhecimentos e sentidos;
- Dialogar com os diferentes “atores” que atuam nesse espaço, convidando-os a apresentar suas leituras de mundo a partir da linguagem poética;
- Apontar elementos que contribuam para a invenção de novos / outros modos de compreensão da leitura, escrita e da formação de leitores e escritores.

Constituem-se questões da pesquisa: De que forma se constituem os sentidos que movem a criação de poetas anônimos? Que caminhos encontram, cotidianamente, para escreverem a si mesmos? Quais possibilidades encontram e inventam para tornar conhecidos seus escritos? Que conhecimentos terão esses sujeitos a respeito de aspectos referentes à língua escrita? O que seus textos possibilitam aos leitores / expectadores, enquanto obras de arte? Como foi o processo de formação desses “artistas”? E como os espaços por eles utilizados constituem-se enquanto espaços de formação?

Que sentidos tais leituras podem despertar no leitor / ouvinte dos poemas e de que modos podem transformar as relações dos mesmos em seus processos de leitura e escrita?

Neste texto, trago algumas reflexões sobre o que é a escrita marginal periférica e os processos de autoria envolvidos nessa produção, pensando, com Rancière, as políticas envolvidas nessas relações: mão e corpo de quem escreve, corpo e alma, alma e comunidade. Escrita que é fortemente social, textos que dialogam com outros e entre si, olhar de quem escreve e se posiciona, consigo mesmo e com o mundo que habita.

## **2. A literatura marginal periférica**

*Cómo explicarle, sin ofenderle, y con las pocas palabras que sé de francés, que su bello país no es más que un desierto para nosotros, los refugiados, un desierto que hemos atravesado para llegar a lo que se llama “integración”, “asimilación”. En ese momento, todavía no sé que algunos nunca lo lograrán.*(Kristof, 2006; 64).

Num país colonizado, cuja história é marcada por explorações e injustiças, diferenças sociais, alguns autores se autodenominam “marginais”, buscando subverter os padrões da literatura, desde a década de 1970, com o contexto da ditadura militar, em que jovens de classe média ou alta, ligados a universidades e atividades artísticas, tais como cinema, música e teatro produziam literatura. Escondidos atrás de pseudônimos, por meio da escrita, estes poetas denunciavam, em universidades, bares e demais ambientes frequentados pela classe média, situações de exploração, quase sempre políticas, utilizando-se de palavrões e estruturas que rompiam com as vanguardas da época, como é o caso do concretismo. Nos dias atuais, esse termo, marginal, é utilizado por poetas de periferia, para denunciar situações de violência, carência de bens materiais e práticas das classes populares, expressando-se por meio de poemas e músicas do *rap* e *hip hop*.

Tais poetas não precisam esconder sua identidade, assim como o faziam aqueles que viviam num regime de ditadura. Pelo contrário, fazem questão de dizer quem são, de mostrar seus rostos e revelar sua voz. É possível identificar nesses movimentos as estratégias e táticas de que trata Certeau: “ ‘o Povo fala’. Palavra ora sedutora ora perigosa, única, perdida...” (Certeau, 1998: 222).

Érica Peçanha do Nascimento (2006), em sua pesquisa de Mestrado realizada na Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, analisa a apropriação recente da expressão “literatura marginal” por escritores oriundos da periferia de São Paulo e estabelece algumas comparações entre a geração dos anos 70 e a atual. Uma das diferenças apontadas pela autora é que “esses dois movimentos brasileiros de literatura marginal se concentraram em espaços geográficos diferentes. Os poetas marginais dos anos 1970 proliferaram em maior número no estado do Rio de Janeiro e a nova geração de escritores marginais, constituída por escritores da periferia, é predominantemente composta por moradores de São Paulo – embora seja preciso considerar que os dois estados componham o eixo cultural dominante no país”. (Nascimento, 2006: 20). Alguns representantes do movimento atual da literatura marginal, à qual se acrescentou o termo “periférica” são Ferréz, que é considerado um dos precursores, Sacolinha, Alessandro Buzo e Sérgio Vaz, o último deles também fundador de uma cooperativa e um sarau que ganhou espaço nos últimos anos na periferia de São Paulo, à qual se deu o nome de Cooperifa.

Nascimento (2006), ao analisar três edições da Revista *Caros Amigos* que abordaram a temática, apresentando poemas periféricos, destaca algumas características dessa escrita e dos seus escritores:

textos relacionados aos problemas sociais, à vida e à prática social dos membros das classes populares, ou nos termos dos escritores estudados, do “povo da periferia”. Os temas privilegiados foram: o cotidiano das classes populares, a violência urbana, a carência de bens e equipamentos culturais, as relações de trabalho e a precariedade da infra-estrutura urbana – sempre calcados numa ideia comum sobre o espaço social da periferia. Do mesmo modo, a descrição física dos cenários (das casas, das favelas, das ruas sem asfalto, do esgoto a céu aberto, etc.) e das características das personagens (negros humilhados pela polícia e pela sociedade, mães que se tornaram arrimo de família, pais alcoólatras, jovens sem oportunidades educacionais e de trabalho, trabalhadores explorados por maus patrões, vizinhos solidários, etc) estão relacionados aos problemas encontrados neste espaço. (Nascimento, 2006: 34).

A autora, a partir dos estudos da Antropologia, interpreta a literatura marginal como um “movimento literário-cultural” e observa também que “a maior parte dos autores demonstrou

pouco domínio dos códigos tidos como cultos, construindo seus textos a partir de recursos literários simples”, assim como o uso da linguagem coloquial, o emprego de gírias das periferias urbanas brasileiras e palavrões. “Um diferencial importante é que os escritores apresentaram regras próprias de concordância verbal e do uso do plural que destoam das normas da língua portuguesa, tanto nas construções das frases como nos neologismos exibidos”. (Nascimento, 2006: 35). Em continuidade da análise, a autora afirma que as produções podem ser consideradas como “materializações bem-sucedidas de escritores originários de um grupo social que, tradicionalmente, está excluído como sujeito do processo literário. (2006:56).

Enfim, pode-se afirmar que tais escritores se propõem a produzir uma literatura que seja porta-voz dos marginalizados sociais, que possa transformar em palavras, vozes e sons aquilo que moradores das periferias urbanas vivem e pensam sobre o mundo. É um movimento que têm, a cada dia, conquistado seguidores, como é o caso do grupo ao qual nos reportaremos a seguir, protagonista da pesquisa aqui apresentada.

### **3. O grupo Sarau das Ostras**

*Seria um movimento, o Movimento Sarau das Ostras. Mas acabou fechando no grupo. Às vezes o pessoal pergunta: “Mas você é do Sarau das Ostras?”  
Dá vontade de falar assim: “Não, você também é.”*

*Fernandes: Claro. Porque você participa.*

*Ludimar: Você é rapper. Então, você também é. Mas eles falam do Sarau das Ostras como sendo aquele grupo. (falas dos participantes durante as Conversas Poéticas, realizadas em 2014).*

Na casa de uma das protagonistas, em Praia Grande / SP, os diálogos acontecem. Diálogos poéticos entre seis pessoas encantadas por poesia. Uma é pesquisadora e autora deste trabalho. Os demais, poetas. O que os diferencia? No momento dos diálogos praticamente nada. Embora uma pergunte, com curiosidade, e os demais respondam, todos sentem-se à vontade para perguntar uns aos outros, a complementar as histórias que são contadas... a compartilhar afetos... Em alguns encontros, em nossa pesquisa denominados Conversas Poéticas, todos estão presentes; em outros, algum deles não está, mas não deixa de fazer parte do sentimento de união dos companheiros do grupo.

Aquela que se apresenta como pesquisadora foi professora de dois dos protagonistas em um curso de Pedagogia do local onde estão situados, estabeleceu-se uma relação de admiração, amizade e curiosidade e, nas apresentações nas quais pôde

acompanhar o trabalho do grupo, surgiu a proposta de pesquisa que aqui se apresenta. Aqui, de outro lugar, ela não mais ensina – aprende poesia.

Os poetas: Ludimar, Nego Panda, Poeta Fernandes, RO3P e Abel.

Conheceram-se em grupos de poesia dos quais participavam – alguns, mais formais, outros, direcionados ao *rap* e ao *hip hop*. Três deles possuem livros publicados. Outros, CDs de *rap* com algumas de suas composições incluídas. Em alguns grupos, sentiam que faltava algo de dinâmico e vivo e, a partir de uma identificação de estilos, acabaram por construir juntos outros modos de se apresentar.

Foi Nego Panda que, com base nos saraus de literatura marginal periférica que acontecem nas periferias de São Paulo, entre os quais se destaca a Cooperifa, que tem como principal representante o poeta Sérgio Vaz, decidiu organizar encontros em que tivessem lugar os poemas de literatura marginal. A ideia era essa: ser um sarau de linguagem periférica. Solicitou o local – uma biblioteca localizada em Praia Grande, que se intitula Porto do Saber – e convidou alguns amigos com os quais se identificava e que pudessem se interessar pela proposta. Era 2010, ano de Copa do Mundo, e a data combinada acabou por coincidir com um dos jogos do Brasil. Foram convidados todos os amigos da região que eles acharam que tinham relação com a linguagem periférica. Muitos convidados não estiveram presentes e foram eles – Ludimar, Nego Panda, Poeta Fernandes, RO3P e Abel, que acabaram se definindo como o grupo Sarau das Ostras, naquela data, oficializado. Nego Panda preparou o espaço e os colegas chegaram e sentavam-se nas cadeiras destinadas à plateia, como se fossem espectadores, pensando que seria o amigo a se apresentar. Foi quando ele chamou todos à frente, dizendo: “Venham pra cá! O Sarau é nosso! O Sarau das Ostras somos nós!” Outros encontros se sucederam e, novamente, a presença dos cinco poetas se repetia. Daí os futuros convites para apresentações, direcionados ao Sarau das Ostras, serem automaticamente destinado a esses cinco integrantes.

“O grupo surgiu do inusitado.” (Poeta Fernandes)

Sobre o nome do grupo, Sarau das Ostras, Nego Panda conta que precisava apenas de um nome para registrar a atividade, num pequeno projeto. E um dia, pensando em como registrar o projeto, surgiu a ele que: “Nós estamos no litoral. No litoral tem ostra e a ostra tem pérola. A poesia é a nossa pérola”.

Com o tempo, a ideia foi sendo melhor elaborada e o Poeta Fernandes, elaborou uma explicação que eles consideram mais “científica”, e hoje faz parte de um folder que é distribuído pelo grupo nas apresentações:

O Sarau das Ostras nasceu da ideia que a ostra é um ser presente na natureza e que vive no mar, essência dos moradores do litoral. Por outro lado, também vemos a ostra, como motivo de cobiça, por parte de exploradores sem escrúpulos que visam somente o lucro, em busca das pérolas preciosas. Estas por sua vez, são reações do molusco a corpos estranhos que invadem seu organismo, assim, como vermes ou grãos de areia. Nós a nossa maneira, com o sentimento de reação contra tudo o que nos incomoda, produzimos versos, poemas e letras, muitas de protestos e de conscientização dos problemas de nossa sociedade, estas traduzem, veemente, o valor de nossas pérolas. (Blog do grupo Sarau das Ostras. Disponível em: <<http://saraudasostras.blogspot.com.br/>>)

Hoje, eles contam que para cada um deles o nome do grupo tem um significado singular. Nem todos sabem colocar esse sentido em forma de palavras. Porém, a ideia: “a poesia é a nossa pérola” permanece, assim como o objetivo de deixar registrada para o mundo a mensagem de transformação social que cada um traz consigo.

### **3.1. Os poetas do Sarau das Ostras**

Abaixo, apresento, em poucas linhas, cada um dos poetas que participam / compõem o grupo Sarau das Ostras:

**Ludimar-** a conheci por entre as carteiras da sala de aula, como professora de uma faculdade de Pedagogia. Aos 59 anos de idade, ela realizava o sonho de cursar o ensino superior, após ter concluído o ensino fundamental e médio na Educação de Jovens e Adultos e após passar muitos anos escrevendo poesias e, de forma autodidata, estudando Língua Portuguesa. Muito me surpreendeu a qualidade de escrita de seus poemas, alguns premiados por meio de Concursos regionais e nacionais, bem como dos conhecimentos que trazia consigo. Ela me contava que, durante muito tempo, impedida de estudar pelos pais e pelo marido, em momentos escondidos, lia romances e, inspirada pelas leituras, escrevia poemas. Seus escritos ficaram, durante muito tempo, guardados na gaveta, e pareciam “gritar”, como se pedindo para serem mostrados, divulgados. Até que, no momento em que retoma os estudos e começa a apresentá-los a seus professores, que a acompanhavam na EJA, ela resolve inscrevê-los em concursos literários e, com isso, consegue sair do anonimato, tornando possível “dizer sua palavra”

ao mundo. Alguns poemas são ficcionais, outros, autobiográficos. Há aqueles que foram escritos em momentos difíceis, em que a autora passou por uma síndrome do pânico, ficou viúva, perdeu amigos queridos. Outros são homenagens a pessoas que a acompanham e incentivam – filhos, professores, amigos. Ao mesmo tempo em que volta a frequentar a escola, ela é também apresentada a diferentes grupos de poetas, que criam espaços para trocar experiências e divulgar sua arte. Acompanhei o lançamento de dois de seus livros – *Entre pedras e gavetas* (2011a) e *Ludicidade* (2011b). Em contato com diversos grupos de poetas, o Sarau das Ostras é o que, no momento, tem ocupado suas atividades, e junto com o grupo, ela tem se apresentado em escolas, fundações de recuperação de adolescentes, eventos diversos. Ela me conta que, atualmente, seus poemas têm saído com a batida do rap. Escrever é, para ela, uma necessidade:

*Por que eu escrevo? Porque eu preciso viver. Eu escrevo porque... nossa, escrever pra mim é uma das prioridades da minha vida. Eu preciso escrever. Assim como eu preciso ler eu preciso escrever. Escrever é o que me faz sentir viva. É o que me faz sentir livre. É o que me faz crescer. É o que me faz me comunicar. Praticamente é tudo. (Ludimar, informação verbal, em uma das Conversas Poéticas, realizadas em 2014).*

**Poeta Fernandes**, nascido na Praia Grande há 32 anos. Começou a escrever poesia por influência da escola, entre a 7ª e 8ª série, quando foi premiado por alguns poemas que escreveu:

*(...) ganhei prêmio com isso na escola. E aí eu falei: “cara, esse negócio de fazer poesia é legal!” Aí depois veio “droga é uma droga” que ficou uma droga, mas ficou legal também... na época, 14 anos. Aí eu falei: Cara! Dá pra você expor as suas ideias em forma de poesia. Foi aí quando eu comecei a descobrir. Uma era uma paródia e a outra era que droga é uma droga. Foram duas poesias que deram um sopoetão assim pra mim. E influências vieram depois, que com o Ensino Médio a gente começa a estudar os autores da própria literatura portuguesa e a brasileira e a gente vai pra Camões, passa um pouco em Gregório de Matos, vou passear um pouco em Gil Vicente, dou uma passeadinha de leve no cara dos 100 sonetos, o Bocage. E Bocage já não soa nos poemas que eu mais gosto, porque ele nega tudo aquilo que afirma o que ele é, é um soneto. E foi quando eu me prendi aos sonetos... fiz quase 100 sonetos em um ano, era quase um soneto a cada 3 dias, foi quando eu fui participar da Casa do Poeta pela primeira vez e mostrei um soneto que eu havia feito. (...) Depois veio o Modernismo, algumas inspirações. Quando eu conheci... tive o meu encontro com Drummond e com Fernando Pessoa, foram duas paixões, e aí eu esmiuicei nos próximos dois anos lendo tudo sobre eles. E com o advento da internet foi quando eu pude buscar e caí de cabeça neles. Drummond e Fernando Pessoa, foram os dois ícones. Aí tem um pouco de Augusto dos Anjos, mas esses dois assim são mais presentes. (Fernandes, informação verbal, em uma das conversas poéticas, realizadas em 2014).*

Seu livro publicado, *Minhas pegadas na areia* (2011), apresenta alguns de seus poemas, escritos ao longo desse processo. Atualmente, diz estar mais aberto aos versos livres, sem a necessidade da métrica. Em sua fala, Fernandes enfatiza também as subjetividades que coloca em seus poemas. Uma delas é a margem do papel. Fernandes conta que, em alguns poemas, escritos para serem declamados e que têm em vista a oralidade, gostaria de inserir todas as ideias numa linha só.

**Nego Panda** - *rapper* e representante da literatura marginal periférica no litoral de São Paulo. Seu livro publicado é intitulado *Poemas de um mundo louco*. Foi estudante de Pedagogia na mesma faculdade que Ludimar. Como professora, sempre me chamou a atenção seu olhar atento e crítico, questionador.

Cheguei aqui na Praia Grande eu tinha 11 anos de idade e agora tenho 38. 27 anos de Praia Grande. Eu comecei a escrever eu tinha 12 anos de idade. Eu comecei a escrever através das histórias em quadrinhos, de super heróis. Quando eu morava na Cohab a gente tinha um grupo de amigos (...) e a gente ficava criando as histórias de super heróis, criava os personagens, criava as histórias, ficava lendo pra molecada da rua. Daí eu comecei a desenvolver minha escrita. Escrever mais... Quando eu comecei a escrever rap o auge era Racionais, Taíde e eu disse: “eu tenho que cantar rap”. (...) O hip hop mudou minha vida. A partir do momento que eu conheci o hip hop eu passei a ver o mundo de uma forma diferente. (Nego Panda, informação verbal, em uma das conversas poéticas, realizadas em 2014).

Como apresentado no capítulo anterior, foi o idealizador do grupo, a partir da influência dos saraus realizados na periferia de São Paulo. Quando questionado se considera sua escrita como autobiográfica, traz como resposta:

Quando a gente escreve sobre injustiça social, essas coisas e a gente é pobre, basicamente muita coisa já aconteceu com a gente. Quando a gente escreve sobre preconceito por ser pobre, preto, morador da favela, o pessoal já te olha assim com o olhar torto então muita coisa já... não é... você não faz uma autobiografia, mas muitas coisas acabam sendo, meio que acabam caminhando lado a lado. (Nego Panda, informação verbal, em uma das conversas poéticas, realizadas em 2014).

Vemos em sua resposta, indícios que mostram um papel coletivo da escrita. Uma escrita que retrata o social, uma cultura de comunidade, uma relação entre a alma de quem escreve e a comunidade na qual está inserido, tal como evidencia Rancière (1995).

**RO3P** – participante do grupo, *tem 32 anos e nasceu em Praia Grande. Diz não ter recebido influências da experiência escolar, mas, assim como Nego Panda, do contato com o rap.*

*A paixão pela escrita foi muito pouco de ler assim, até hoje. Antes quando eu era mais novo eu não lia por não ter tanto interesse de leitura porque na escola a gente não tinha incentivo de professor algum pra poder ler. Não tinha... E hoje atualmente eu não leio tanto por falta de tempo. (...) A minha participação no movimento hoje na literatura foi por conta do Fernandes, do Panda. Comecei escrever rap, fazer rap em 96 e automaticamente o rap me forçou um pouco a ler também. Por mais que eu leia pouco a gente tem que procurar estar se informando por causa da nossa escrita, o que a gente escreve é a nossa vivência, então adquirindo informação, conhecimento ajuda mais ainda. (RO3P, informação verbal, em uma das conversas poéticas, realizadas em 2014).*

Sobre seu processo de produção artística, destaca o hábito da escrita:

*Escrever... bom, acho que é dom divino. É engraçado que eu não tinha o hábito de ler, mas eu escrevia que era uma barbaridade, principalmente no começo do rap assim... 96, 97, era coisa de eu escrever 2 ou 3 músicas por dia. Eu já tinha uns 16 anos, 17 anos. Quando era criança nada eu não escrevia nada, mal estudava, até falei hoje que se eu pudesse voltar atrás e pudesse estudar tudo de novo acho que eu encarava porque faz falta. (...) Escrevo mais letras de rap, os poemas surgiram... em muitos saraus que a gente participa eu recito minhas próprias letras e apenas eu vou adaptar elas da forma pra interpretar, é mais a interpretação. (RO3P, informação verbal, em uma das conversas poéticas, realizadas em 2014).*

Ao comentar sua participação no Sarau das Ostras, enfatiza também o papel da literatura marginal periférica:

O Panda me conhece desde pivete, andava muito com o meu irmão, ia pro baile com o meu irmão. Quando eu comecei a me envolver com o hip hop, com o rap em si, o Panda já cantava e foi aí que despertou o dom da escrita, eu comecei a escrever a gente já tinha uma proximidade de longos anos. Aí quando o Panda veio com a ideia ele falou assim: ‘Negão, eu to com um projeto, cara, aí de fazer um sarau.’ Aí ele me explicou o que eu já sabia, que era o que rolava na Cooperifa com o Sérgio Vaz, sobre a literatura periférica, ele me abriu um pouco mais minha mente, e ele falou: isso que a gente escreve é poesia, você sabe disso, só que agora a gente vai adaptar a nossa poesia de outra forma para que as pessoas possam entender, a gente sabe o quanto que é difícil às vezes num rap a pessoa entender o que você ta

querendo passar, mas se você tirar essa instrumental do rap, a música e se deixar só a poesia e você expor isso é bem capaz das pessoas entenderem. (...) Foi aí que surgiu, convocou o Fernandes e em tão pouco tempo a gente conheceu a Ludimar e se tornou essa família toda. Foi bem bacana a primeira apresentação do Sarau das Ostras que foi no Porto do Saber, foi bem legal, bem importante. (RO3P, informação verbal, em uma das conversas poéticas, realizadas em 2014).

**Abel** – escreve desde os 13 anos de idade. Começou seu processo de escrita, assim como os dois colegas, a partir do contato com o rap:

*Escrevo rap e pra mim foi uma porta a mais pra eu poder estar articulando as coisas que eu componho. Muita coisa que a gente não consegue passar pela música, passa pela literatura, pelo sarau. (...) Influência que eu tive foi do meu pai, meu pai sempre sonhou em ser escritor ele acabou deixando esse sonho de lado e acabou morrendo com ele eu como já tinha passado muita coisa com ele, muitas desavenças que eu tinha, escrevendo foi um meio pra eu estar me comunicando. Meu pai escrevia poesia, apesar que ele não deixava a gente ver nada, ficava tudo escondido. (Abel, informação verbal, em uma das conversas poéticas, realizadas em 2014).*

Vi Abel pela primeira vez em um evento de poesia, a Roda Literária. Despertou minha atenção o modo como ele chegou, encontrou uma cadeira vazia, um lugar na roda, abriu um caderno em espiral e começou a escrever, de forma compenetrada. As leituras e declamações de poemas aconteciam ao girar da roda e, quando chegou sua vez, ele abriu o caderno e leu o poema. Seria aquele que ele havia acabado de escrever? No momento de conversa poética com ele, vi a oportunidade de satisfazer a curiosidade:

*“Todo sarau que eu vou eu levo o caderno. Já tem coisas escritas e eu acabo escrevendo na hora pra eu não esquecer. Aí eu olho e falo, não quer dizer que eu chego lá e faço na hora. Todo mundo acha isso”.*

*Em conversa com o grupo, vem à tona um de seus textos que, segundo os colegas, a cada vez que ele declama, tem algo novo. Algo como um poema que não quer terminar.*

*A Egos e ambições era uma letra de rap que eu havia feito, coisas que você passa e que você almeja ao mesmo tempo e ao mesmo tempo não é nada disso às vezes conforme uma ambição que você tem eu tenho até vontade de continuar como se fosse o homem da estrada, até então a minha vida é simples era uma parte da egos e ambições que eu tinha feito e depois eu resolvi cortar... (...) É uma poesia que eu procuro não repetir as palavras. (...) uma vez que eu estava conversando com o Pelé e falei: ‘Tive uma ideia, eu vou fazer um disco, fazendo assim, começando saindo de casa... cada*

*faixa vai ser contínua da outra sem parar, sem parar e sem repetir nenhuma coisa e vai trocando as faixas, mas vai continuar, vai voltar, sem refrão, sem nada...’ (Abel, informação verbal, em uma das conversas poéticas, realizadas em 2014).*

Poemas que não terminam... textos que extrapolam as margens do papel...palavras de protesto... vivências coletivas... experiências singulares... O que pode haver por trás do processo de autoria de um texto ou de um poema?

#### **4. O papel e o lugar da escrita e da autoria**

“o autor se encontra naquele momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem intimamente, e é na forma onde mais percebemos sua presença.” (Bakhtin, 2003:399).

Considerando o processo de autoria como um processo singular e, na poesia, sendo permitido quebrar regras e, apesar das formas e rimas, romper com modelos pré-estabelecidos, colocar a própria presença na forma de apresentar o conteúdo, ousar pensar: Processo leve? Ou repleto de tensão? Nos versos de Fernandes Oliveira, o Poeta Fernandes, indiciam particularidades do processo de criação poética, que movimenta os sentidos:

(...) rimo de modo singular  
uma pluralidade de sentidos  
há vezes que ter sentido não faz sentido,  
porém meu verso estremece o cardio,  
intumesce o lábio e o deixa parecer falho,  
mas falo de modo obtuso e análogo,  
os caminhos que percorro sozinho  
são feito campo árido  
coberto de espinhos  
e nunca houve rosas, nem dádiva esperançosa  
todas as frases se intercalam  
assim como o poeta também se cala  
à medida que o absolvem e não o absorvem  
sinto dores no peito e peço um fim  
afinal o entendimento do verso  
não passa pelo certo e errado  
muitos deles nem saíram de mim. (Fernandes Oliveira, 2011: 59).

Saíram de quem? De que lugar? Qual o sentido?

Bakhtin (2003) quando fala sobre o problema da compreensão, vê “a compreensão como visão do sentido, não uma visão fenomênica e sim uma visão do sentido vivo da vivência na expressão, uma visão do fenômeno internamente compreendido, por assim dizer, autocompreendido”. (p. 396).

Pensamos, então, que a palavra é viva, vivenciada, vivida. Segue os caminhos pelos quais percorrem o corpo e a mente do escritor.

As palavras possuem limites? Ou encontram-se à margem dos limites e das fronteiras, “táticas desviacionistas” que Michel de Certeau (1998: 92) nos apresenta quando discorre sobre as “maneiras de fazer’ – de caminhar, ler, produzir, falar”?

Produtores desconhecidos, poetas de seus negócios, inventores de trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista, os consumidores produzem uma coisa que se assemelha às “linhas de erre” de que fala Deligny. Traçam ‘trajetórias indeterminadas’, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. (Certeau, 1991: 97).

Na linguagem poética, é possível dizer de forma, muitas vezes, subliminar, ideias não permitidas por algumas regras e leis. Onde pode se esconder a palavra?

São frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas. Embora tenham como material os vocábulos das línguas recebidas (o vocabulário da TV, o do jornal, o do supermercado ou das disposições urbanísticas), embora fiquem enquadradas por sintaxes prescritas (modos temporais dos horários, organizações paradigmáticas dos lugares etc.), essas ‘trilhas’ continuam heterogêneas aos sistemas onde se infiltram e onde esboçam as astúcias de interesses e de desejos diferentes. Elas circulam, vão e vêm, saem da linha e derivam num relevo imposto, ondulações espumantes de um mar que se insinua entre os rochedos e os dédalos de uma ordem estabelecida. (Certeau, 1991: 97).

Assim, Certeau discorre sobre as estratégias e táticas, sobre os modos como a palavra adquire novas formas, assim como os poemas produzidos pelo grupo Sarau das Ostras.

Deleuze e Guattari (2003), ao analisarem a escrita de Kafka, escrevem sobre o valor daquilo que chamam “literatura menor”: “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa linguagem maior.” (Deleuze; Guattari, 2003:38). E acrescentam:

É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade activa apesar do cepticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de

uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (Deleuze; Guattari, 2003:40).

Nego Panda, um dos participantes do grupo, que lançou o livro *Poesias de um mundo louco*(2011), enfatiza esse papel coletivo da escrita, ao comenta sobre a sua produção:

*(...) quando eu lancei meu livro eu falei que aquele livro não era uma vitória minha, era uma vitória de quem morava na periferia, que não tinha um contato assim, como vou falar... aquele contato direto com o autor ou com a literatura em si. Esse contato surge maior para nós moradores de periferia de 99, acho que de 99 pra cá, 99, 98 pra cá, em que começa a explosão da literatura marginal periférica. Vem com o Ferréz, a explosão começa com o Ferréz, mas tem uns livros antes que foram publicados pelo Sérgio Vaz; o Sérgio Vaz publica alguma coisa antes, mas a explosão começa com o Ferréz. A partir desse momento eu percebo que a gente que é da periferia encontra uma porta de escape dentro da literatura e a gente consegue se ver como autor, como escritor. Então quando eu fiz meu livro, a intenção era essa, era mostrar que a gente que tá jogado nos confins da cidade, lá na parte esquecida da cidade, também pode fazer literatura. Não são só os clássicos que estão pra isso. Então o meu livro... eu fiz, mas eu não sinto que ele é meu, eu sinto que ele é da comunidade, ele é da população. (Nego Panda - fala gravada em áudio em março de 2014).*

Talvez uma das pistas encontradas nessa investigação, ainda inconclusa e em andamento, seja a produção de uma escrita que é singular, possui particularidades, mas que ao mesmo tempo é coletiva, evidencia uma voz que é de quem escreve, mas que reflete a voz de uma comunidade que possui em comum revoltas, inquietações, sentimentos e que se sente representada naquilo que ouve e lê. Práticas de leitura, escrita e comunicação que questionam e resistem a um poder estabelecido e, a partir dessa resistência, criam e recriam a existência e os modos de expressão.

## 5. O compartilhar e os processos de formação

o texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo. Salientamos que este contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) (...). Por trás desse contato está o contato entre indivíduos e não entre coisas. (Bakhtin, 2003: 401).

Os poetas do Sarau das Ostras, por entre relatos da constituição do grupo, nos contam histórias de amizade. Pessoas que foram se conhecendo, se acolhendo e, juntos, construindo seus caminhos em poesia.

*“Não dá pra imaginar um sem o outro. E tudo o que vou fazer, penso numa forma de incluir todos eles. (...) Já que eles me aceitaram com tanto carinho no grupo... Parece que é tudo meu filho... A gente é muito unido. Um pensa muito no outro. A gente quer fazer tudo junto.”* (Ludimar).

Penso, então, nos caminhos da formação, repletos de encontros, contato com o outro e o que se produz em tais encontros. Reporto-me aos caminhos que o grupo pesquisado propõe enquanto formação. Não uma formação engessada, que pretende formatar o outro aos padrões desejados, mas uma formação que instiga pensamentos, fomenta processos criativos e convida cada participante a, também, produzir seus textos. Formação que não pressupõe alguém superior que ensina a quem, supostamente, não sabe. Formação que se torna “emancipação de saberes”, como propõe Rancière:

Mais ainda, o homem sabe que há outros seres que a ele se assemelham e aos quais poderá comunicar os sentimentos que experimenta desde que os situe nas circunstâncias às quais deve suas penas e seus prazeres. Assim que ele conhece o que o comoveu, ele pode se exercitar em comover os outros, se ele estuda a escolha e o emprego dos meios de comunicação. É uma língua que ele deve aprender. (Rancière, 2002: 76).

Aprender essa língua, comover-se e comover os outros é um ato que requer abertura e convida a conhecer outros mares, trilhar outros caminhos, não apenas os já trilhados – requer abertura para navegar, compartilhar.

Olhando para o grupo, penso em cada um e em suas experiências, particularidades de suas produções escritas:

Ludimar... excluída de oportunidades de frequentar a escola, encontra caminhos para ler e escrever, estudando junto com os filhos, lendo após a casa estar em ordem... guardando nas gavetas os seus escritos poéticos...

Fernandes... em suas experiências escolares, aprende poesia. Será que era aquilo mesmo que a escola pretendia ensinar? Ou encontrou táticas para aprender a partir de seu encantamento pela poesia?

Nego Panda e RO3P, que por meio do *rap* encontram um modo de dar sentido às palavras escritas e rimadas, e passam, a partir daí, a rimar as experiências do povo da periferia....

Abel, que escreve em um caderno suas palavras, criando textos que não querem terminar...

Kristof... Chico Buarque...e tantos outros... como encontram seus caminhos singulares de deixarem escritos nos espaços por onde passam, a si mesmos, às suas visões de mundo, as suas emoções?

Letras, palavras, poemas, romances... escritos que se formam por meio de políticas e estéticas, partilhas... formam, deformam, transformam... pessoas, lugares, caminhos, mundos... em seus espaços infinitos...

Reporto-me, então, ao meu próprio caminho para chegar até aqui, educadora / pesquisadora. Caminho que iniciou quando uma menina de aproximadamente 7 anos de idade decidiu ser professora, trilhou diferentes rotas – algumas retas, outras tortuosas, algumas floridas, outras pedregosas - encontrou algumas “inspirações” em pessoas que encontrou – professores (as), alunos de diferentes idades, companheiros de jornada - e até os dias de hoje busca quebrar limites, ultrapassar fronteiras, romper hierarquias e encontrar formas inusitadas de encontrar brechas e valorizar diferenças / singularidades.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Bakhtin, Mikhail M. (1990). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1990.

\_\_\_\_\_. (2003). *Estética da criação verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Batinga, Fernando. (1978). Carta a Paulo Freire. In: Cavalcanti, Pedro C. Uchôa; Ramos, Jovelino. (org.). (1978). *Memórias do Exílio*. Brasil: 1964-19???. 1. De muitos caminhos. São Paulo: Editora do Livramento Ltda. p. 277-286.

Buarque, Chico. (1978). Disponível em: <<http://chiconaditadura.blogspot.com.br/2009/09/apesar-de-voce.html>> Acesso em: 27/08/2015.

Certeau, Michel de. (1994). *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*; tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes.

Chartier, Roger. (org.). (1996). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (2003). *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Fernandes Oliveira. (2011). *Minhas pegadas na areia*. Praia Grande / SP: Literata.

Foucault, Michel. (2006). A escrita de si. In: *Ditos e escritos: estratégia, poder-saber*. Volume V. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p. 144-162.

Freire, Paulo. (2001). *À sombra desta mangueira*. São Paulo: Olho D'água.

Kristof, Ágota. (2006). *La analfabeta*. Barcelona: Ediciones Obelisco.

Molina, Ludimar Gomes. (2011a). *Entre pedras e gavetas*. São Vicente: Costelas Felinas.

MOLINA, Ludimar Gomes. (2011b). *Ludicidade*. Praia Grande / SP: Literata.

Nascimento, Érica Peçanha. (2006). "*Literatura marginal*": os escritores da periferia entram em cena. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo – USP.

Nascimento, Péricles. (2013). Crônicas de A a Z. In: RO3P. *O sonho dos guerreiros não morre!* CD. Praia Grande.

N.P. (2011). *Poesias de um mundo louco*. Praia Grande / SP: Literata.

Rancière, Jacques. (2002). *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. (1995). *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalho et al. Rio de Janeiro: Editora 34.

Rolnik, Suely. (2011). *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS.

## CONFLUÊNCIAS ENTRE POESIAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E CARLOS DE OLIVEIRA<sup>18</sup>

Kelly Beatriz do PRADO<sup>19</sup>

### RESUMO

Esta comunicação propõe uma leitura das confluências entre poesias de João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira, buscando evidenciar a presença de Cabral na Literatura Portuguesa. Ao centrar-se nos livros *Paisagens com figuras* de Cabral e *Micropaisagem* de Carlos de Oliveira, será abordada a reflexão sobre o papel do poeta como construtor no processo de elaboração poética. O livro de Cabral selecionado apresenta forte traço construtivo, movimentando-se entre o plano poético que se subordina ao plano metalingüístico, bem como de Carlos de Oliveira que dentre sua vasta obra destaca-se pela orientação metapoética. Além desse pendor construtivo dos livros em diálogo, há também uma preferência, conforme já sugerido pelos títulos dos livros, pela representação imagética de uma realidade concreta, especificamente o sertão nordestino, em Cabral, e Gândara, em Carlos de Oliveira, ambas as realidades sugerindo esterilidade, aridez e escassez; qualificadores da realidade representada que também adjetivam a escrita dos poetas. Essa preferência dos poetas pela figuração de uma dada realidade exterior faz com que a poesia deles reconfigure o conceito romântico-hegeliano de poesia lírica, segundo o qual a poesia é a expressão da subjetividade do poeta e, mesmo quando ele se volta para uma realidade que lhe é exterior, esta é apenas o ponto de partida para a expressão dos seus sentimentos. Diferentemente dessa tradição, na poesia de Cabral e Carlos de Oliveira, o eu só se dá a conhecer por meio da representação do objeto selecionado, “fora de si”, como diria Michel Collot.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia brasileira; poesia portuguesa; poesia objetiva.

### Introdução

A alusão à influência efetiva de João Cabral de Melo Neto em pesquisas embora não seja uma constante, tem se apresentado proficua entre estudos de literatura brasileira e portuguesa, mas é somente a partir do ano de dois mil que pesquisadores no Brasil

---

18 Trabalho vinculado à investigação de doutorado desenvolvida na UFG sob orientação da professora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

19 Poéticas da modernidade. UFG. Pós-Graduação em Estudos Literários. Avenida Sete de Setembro s/n, Bairro Maria dos Anjos, CEP 75810-000, Itarumã – GO, Brasil. [kellybeatrizdoprado@hotmail.com](mailto:kellybeatrizdoprado@hotmail.com)

começaram a estabelecer aproximações entre a poesia de João Cabral e Carlos de Oliveira. Segundo Ida Alves (2000) ainda que não haja nenhum indício que os dois poetas tenham se conhecido pessoalmente, é notória a presença de Cabral em Portugal nos fins da década de cinquenta, cujos laços de amizade com poetas portugueses e a consequente influência na poética desses, faz suspeitar também da influência exercida sobre Carlos de Oliveira com quem mantém estreita confluência poética.

A partir da leitura do trabalho poético de ambos e dos pressupostos acima levantados, se propõe um diálogo mais pontual entre as respectivas formas do fazer poético, a partir dos livros *Paisagens com figuras* de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1955 e *Micropaisagem* de Carlos de Oliveira, publicado em 1968. Se o livro de Cabral se apresenta como intensificador daquilo que já foi conquistado, o livro de Carlos de Oliveira constitui fratura na marcação progressiva de sua obra, já que se afirma como paradigma de uma poética de máxima concentração expressiva, com aguda consciência do processo criativo, traços já delineados na poesia de Cabral desde o livro *Psicologia da Composição*.

Os livros selecionados apresentam-se ancorados na representação imagética de uma realidade concreta, especificamente o sertão nordestino em Cabral e Gândara em Carlos de Oliveira. O descentramento do eu e a representação dessas realidades exteriores pautadas na memória, com espaços que remetem a paisagens vinculadas a infância dos poetas, marca a reconfiguração do conceito romântico-hegeliano de poesia lírica e a crise da figuração tanto romântica quanto realista da paisagem, que embasado em Collot (2013a) anuncia a tendência da arte na modernidade, de espaçamento do sujeito.

Ao reconfigurar o conceito de poesia lírica em seu sentido tradicional ligado ao romantismo, tanto Cabral quanto Carlos de Oliveira institui um projeto de construção poético norteado pelo rigor formal que dilui as marcas da presença do sujeito, propondo uma refacção da individualidade, quando o sujeito lírico se dá a conhecer por meio da representação do objeto, situando-se *fora de si*, como diria Collot (2013b). Tanto *Paisagens com Figuras* quanto *Micropaisagem* apresentam um tema estritamente lírico, pautado na memória recordante da infância, sob uma forma em que a subjetividade é circunscrita, delimitada por dados objetivos.

Collot (2013b) elabora a proposta da existência de um sujeito lírico, que posicionado *fora de si* vive a alteridade e tem acesso à objetividade a partir do preposto de que apesar do lirismo romântico ser a expressão de uma sensibilidade, está não

configura, como queria Hegel, pura interioridade, já que sofre influências exteriores. Hegel assim, já havia admitido que o elemento subjetivo da poesia ter-se-ia tornado mais evidente quando uma situação real se oferece ao poeta, de forma que para Collot (2013a) o romantismo parece antecipar a redefinição moderna das relações que se processam entre a consciência do sujeito e o mundo, que deixam de ser percebidas separadamente para integrar uma relação mais direta em que ambas se constituem mutuamente.

A correlação entre a consciência do sujeito e o mundo é nomeada por Collot (2013a) *estrutura do horizonte da paisagem*, em que esta se apresenta como dado irredutivelmente exterior e o horizonte como linha limite, delineando o traço dessa relação e instaurando entre o sujeito e a paisagem uma relação de alteridade. Essa saída de si, efetuada pelo poeta parece se tornar uma regra para João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira sendo notadamente perceptível em *Paisagens com figuras* e *Micropaisagem* quando a paisagem enquanto dado externo promove o desalojamento do sujeito lírico da interioridade pura, colocando-o numa situação de desterro que lhe permite estabelecer uma relação constitutiva com o mundo a partir dela.

As poesias de João Cabral e de Carlos de Oliveira não só propõe na perspectiva de Collot (2013a) a refutação da parcialidade do ponto de vista sobre o mundo, mas também corrigir as deformações surgidas dessa concepção por meio do processo de reflexão sobre a construção do poema. Ao *refigurar* a paisagem numa configuração inédita, o próprio sujeito assume uma nova figura, ou seja, frente à paisagem desfigurada, ele faz a tentativa de sua própria desfiguração, segundo Collot (2013a). Tanto Cabral como Carlos de Oliveira adota essa perspectiva a fim de fugir da descrição mimética por meio da configuração moderna da paisagem, que não se quer mais figurativa, e por isso se desfigura, refigura, transfigura-se até atingir nova configuração, a partir da redução da paisagem a seus traços essenciais.

É a partir desse posicionamento de construção da paisagem que se torna possível observar em *Paisagens com figuras* e *Micropaisagem* não só o redimensionamento da subjetividade lírica e a reação a uma tradição retórica de poesia, mas também os meios pelos quais isso ocorre partindo da refiguração da paisagem por meio da instalação de uma crítica a sublimação da mesma ou ainda do distanciamento do sentimento romântico da natureza enfatizado desde a construção formal do poema que contempla na forma, àquilo que se dará no conteúdo: a seleção de uma paisagem árida que pode ser entrevista nos dois livros em estudo.

A paisagem além de se apresentar como uma referência ao mundo, parte da vivência real dos poetas num espaço possível de identificação, também se apresenta como reduto lírico da infância e por isso passível de transformação pelo ponto de vista do sujeito, que produz nas palavras de Collot (2013a) “uma certa imagem de mundo”. Deste modo, embora tenha havido durante o romantismo ênfase nos valores de subjetividade, houve simultaneamente uma desestabilização e descentramento do sujeito, que pela experiência externa da paisagem encontrou uma forma de evasão e auto-reformulação. A paisagem, portanto situa o homem entre a sua subjetividade constituída pela memória com que a retoma e a alteridade propiciada pelo posicionamento *fora de si*, entre o que ele vê por dentro e o que ele vê no real externo, gerando uma tensão dissonante, própria das artes modernas.

### ***A refiguração da paisagem e a crítica à sublimação em Paisagens com Figuras***

O livro *Paisagens com figuras* de João Cabral de Melo Neto é formado por dezoito poemas, dos quais oito tematizam o nordeste, um em particular aborda tanto a paisagem de Pernambuco quanto a da Espanha. Alvo de interesse desse estudo e justificando-se por remeter à memória da infância do poeta, possibilitando um diálogo mais direto com a obra de Carlos de Oliveira, os poemas selecionados são aqueles que se centram na paisagem pernambucana. “Pregão Turístico do Recife”, o poema de abertura do livro aponta já a recusa de uma possível recordação no reduto lírico da infância, já que a cidade de Recife desde o título aparece leiloadada em ordem inversa, numa licitação a baixos preços expressa pela escolha da palavra “pregão”, notabilizando o tratamento social da paisagem que, marcado pela motivação regional, se submete ao processo de reflexão a que o poeta se propõe.

Partindo das várias formas da memória oferecidas pela experiência pessoal, a paisagem é conduzida ao tratamento consciente da necessidade de apuração linguística própria do fenômeno poético, já que o poeta transforma o objeto de uma experiência empírica em objeto de um conceito do Recife, segundo Nunes (2007) . A memória desfaz-se da sua intenção de recordação quando o poeta opta antes por uma problematização “narrativa” que pela composição descritiva da paisagem, uma vez que a linguagem intensifica a experiência através da atitude crítica, *refigurando-a* ao invés de nomeá-la.

Entre aquilo que é latente para o Recife turístico encontramos o mar, a cidade, o rio e o homem pernambucano num quadro imagético fragmentário com que o poeta recompõe a paisagem da cidade de Recife. Cabral encontra na paisagem, segundo a perspectiva de Collot (2013a) uma fonte de criação literária, que se abre a partir da própria realidade do poeta, um horizonte de possibilidades de trabalho de criação. No intento de desintegrar a paisagem da cidade turística, segundo os preceitos pelos quais ela se faz conhecida, o poeta compartimenta-a e a *refigura* pelo desdobramento da figura do mar, em “montanhas” “arrecifes” e “mangues rasos”, pelo desdobramento da figura da cidade em “velhos sobrados”, do rio em “sangue-lama” e do homem que representando a vida se desdobra em morte. A desintegração sofrida pela cidade é evidenciada no processo metonímico criado a partir de suas partes que se tornam símiles do Recife, fadada à lama, à estagnação, ao apodrecimento e conseqüentemente a morte.

As imagens iniciais, tal como mar, cidade, rio e homem pernambucano, apresentadas por Cabral são utilizadas para referir-se à imagem da imagem do objeto, ou seja, guardam ainda em si uma visão decorativa da paisagem do Recife. As imagens que se ramificam das iniciais adquirem autonomia e passam a se ligar diretamente a essa paisagem evidenciando uma face oculta da mesma. Os atributos negativos conduzem da abstração do conceito pré-concebido à concretude, uma vez que evidenciam a essência e a verdade da paisagem, que como ressalta Collot (2013a) despojada de ornamentos denuncia seus próprios artifícios com que disfarçava a realidade.

Sob a perspectiva de Collot (2013a), observa-se que a paisagem do Recife parece *desfigurada* quando altera consideravelmente sua iconografia tradicional substituindo-a por outras figuras. Esse processo conduz à purificação da linguagem que gradualmente torna-se a paisagem que já não pode ser representada. Devido a essa impossibilidade é que João Cabral conduz a abstração à concretude da paisagem, que surge como nova forma de expressão, em que embora o homem pareça estar ausente, encontra-se, enquanto ser de linguagem, “inteiramente na paisagem”.

O poeta extraíndo do real aquilo que é exemplo de lucidez e lhe permite captar a verdade da paisagem, aquilo que possibilita, segundo Secchin (2014), escavar além da aparência constituirá segundo a perspectiva de análise que aqui se realiza a primeira lição de *refiguração* da paisagem que remete mesmo que analogamente à lição de poesia. Se a paisagem vai ganhando concreção na passagem do mar à montanha, aos arrecifes até se consolidar como “fio de luz precisa,/ matemática ou metal” (Cabral, 2008:123) e da cidade ao se firmar sobre “ombros calcários” caracterizando a precisão,

o mesmo vai ocorrer com a linguagem, que impressa em quadras e com recorrência constante ao enjambement, acentua o caráter discursivo da poesia e imprime-lhe um tom seco, de corte que mineraliza a linguagem, aumentando sua justeza.

Em “Vale do Capibaribe”, João Cabral retrata a paisagem do rio que banha Pernambuco e que tem seu alto e médio curso situado no polígono das secas, onde se apresenta em regime temporário, desaguando no Oceano Atlântico depois de passar pelo centro da cidade de Recife. Recorrendo à imagem do Vale do Capibaribe em Santa Cruz e Toritama, municípios participantes do polígono das secas, o poeta ao constatar que a paisagem pudesse tornar-se “cena para crônicas,/ para épicas castelhanas” (Cabral, 2008:128) sobrepõe a paisagem ao seu conteúdo, estabelecendo crítica a uma possível narrativa grandiloquente de uma literatura que tivesse o intento de romantizar uma fingida história.

O poeta apresenta-se, segundo Barbosa (1975), como consciência desperta ao introduzir pela adversativa uma ressalva sobre o Vale do Capibaribe: “Mas é paisagem em que nada/ ocorreu em nenhum século/ (nem mesmo águas ocorrem/ na língua dos rios secos)” (Cabral, 2008:128). Esvaziando o sentido histórico da paisagem, já que não permeou os crônicas pela ausência de fatos históricos, tampouco os livros de geografia pela ausênciada água, o Vale do Capibaribe só pode ser legitimado na linguagem literária, em que aparece expresso agora. O poeta numa sondagem lúcida do solo, cuja paisagem renega toda e qualquer forma de sublimação, atenuando antes o que lá falta que o que existe, faz com que a paisagem sobre nova configuração, não encontre nem um modelo geográfico, nem antecedentes históricos.

O esvaziamento do sentido histórico e geográfico da paisagem constitui forma de espacialização do vazio e se apresenta como fundo que realça as figuras de carência e escassez em que a paisagem se define, construindo um modo de significação a partir da rarefação. Ironicamente o poeta cria uma história mítica para as ruínas do vale, com a existência de um “deus da seca” e aprofunda ainda mais a ideia de aridez que a palavra “seca” já anuncia no verso anterior:

Nada acontece embora  
a pedra pareça extinta  
e os ombros de monumentos  
finjam história e ruína.

(De que seriam ruína,  
de que já foram paredes?)

Do forno em que o deus da seca  
Acendia a sua sede?)  
(CABRAL, 2008:129)

Tendo como base a teoria de Collot (2013a) é possível depreender que Cabral ao *refigurar* a paisagem do Vale do Capibaribe, edifica um novo mundo que surge das “ruínas”, do caos, em que os restos juntam-se para compor essa nova paisagem, que embora construída de realidades incompatíveis entre si, se tornam coerentes pela aliança que estabelecem entre os contrários como água e fogo ou água e seca. A escassez da paisagem, também vai se tornando a escassez da linguagem com a qual constrói o poema, pela depuração “E também nada acontece/ (...) mais raro/ o crime não rotineiro” (Cabral, 2008:129), quando a conjunção aditiva e o verbo “acontece” pressupondo acréscimo da informação dada, acentua ainda mais o caráter de falta empregados junto ao advérbio “nada”.

O poeta pelo posicionamento reflexivo desmente a falsa paisagem do Vale do Capibaribe, para nas últimas estrofes afirmá-la na “luta contra o deserto”, que é a luta também da linguagem no sentido de outra via de acesso à realidade, que não a convencional:

No mentido alicerce de  
morta civilização  
a luta que sempre ocorre  
não é tema de canção.

É a luta contra o deserto,  
luta em que sangue não corre,  
em que o vencedor não mata  
mas aos vencidos absorve.

É uma luta contra a terra  
e sua boca sem saliva,  
seus intestinos de pedra,  
sua vocação de calíça,  
(Cabral, 2008:129)

A linguagem não menciona os elementos da paisagem, mas se afasta da realidade das coisas, como em “luta em que o sangue não corre”, “intestinos de pedra” se afastando da experiência empírica imediata, evidenciando o trajeto de elaboração crítica da paisagem “Se a paisagem é uma imagem, não se deve hesitar em denunciar sua idolatria e desfigurá-la, para achar sua mais profunda realidade” (Collot, 2013a:124). A paisagem

em “Vale do Capibaribe” vai se apresentar, segundo Cabral (2008) na sua vocação enquanto terra “sua vocação de caliça”, acentuando a semântica do “pó” como resíduo do nada.

A tríade de poesias “Cemitérios Pernambucanos”, caracterizada pelos municípios de Toritama, São Lourenço da Mata e Nossa Senhora da Luz respectivamente, fazem parte do polígono das secas e são banhados pelo Rio Capibaribe. Toritama ainda no século XX era uma fazenda de gado, situada à margem esquerda do Rio Capibaribe, cujo povoamento ocorreu em decorrência da construção de uma capela, vindo a emancipar-se em 1953. A origem do nome aceita e tratada no poema por Cabral é de que *tori* significa pedra e *tama*, região fazendo uma alusão às pedras com cerca de trinta metros de altura que dão a impressão de uma torre à margem direita do Rio, cuja paisagem é retratada por Cabral sob aspecto crítico-interrogativo: “Para que todo este muro?/ Por que isolar estas tumbas/ do outro ossário mais geral/ que é a paisagem defunta?” (Cabral, 2008:131).<sup>20</sup>

A referência à “ossário mais geral” caracteriza a própria cidade como túmulo de uma “paisagem defunta” que não só relata o nordeste das carências extremas, mas também a escassez e aridez que revela a paisagem temática do social, ainda que encoberta pela técnica construtivista. A ideia da paisagem atrelada à ideia do homem passa do abstrato ao concreto pelo processo de mineralização, numa linguagem convergente “ossário”; “cadáveres”, “caliça”, “ferro” e “cinzas”.

Desta forma a mineralização da linguagem, propõe também a convergência entre homem e paisagem, já a morte é a personificação desse homem, capaz de gerar “A morte nessa região/ gera dos mesmos cadáveres?/ Já não os gera de caliça?/ Terão alguma umidade?” e a paisagem seca análoga ao homem também capaz de semear “- Deve ser a sementeira/ o defendido hectare,/ onde se guardam as cinzas/ para o tempo de semear” (Cabral, 2008:131) ambos caracterizando o ciclo da morte, fechado em si mesmo.

Da construção do poema é possível extrair a equivalência estabelecida pelo poeta entre espaço humano, vegetal e mineral, orientados pelo mesmo processo de fecundação, que elimina a diferença entre os opostos num mundo construído a partir das impressões e das afetações da paisagem sobre o poeta, que segundo Collot (2013a)

---

20 As informações sobre a história de fundação da cidade de Toritama, bem como a origem do nome são disponibilizadas no site da Prefeitura de Toritama, no link “A cidade” – Conheça Toritama: <http://www.toritama.pe.gov.br/conheca-Toritama>

misturadas se cristalizam, possibilitando uma paisagem livre dos códigos e exigências da representação, refutando o modelo descritivo que prendia a percepção da paisagem ao real. A paisagem que se desenha a partir das figuras elencadas por Cabral é uma paisagem mineral elevada ao seu ponto máximo: uma cidade de pedra, entrevista nos próprios termos que lhe dá nome.

Tendo como principal atividade econômica, desde sua fundação, a cana-de-açúcar, São Lourenço da Mata foi cenário da existência dos engenhos do Brasil ainda colonial. Numa visão distanciada e crítica do caráter relevante que é atribuído historicamente à cidade, o cemitério de São Lourenço da Mata se apresenta como um típico cemitério pobre: carneiros enfileirados e mal identificados. Segundo Collot (2013a) deixando de opor imaginação à percepção, a paisagem construída se torna um prolongamento dos sentidos que a mantém de certa forma atrelada a tradição realista, para não ser de todo rejeitada em virtude do caráter assistemático dos sentidos.

A metáfora entre o mar e o canavial é estabelecida desde os primeiros versos “É cemitério marinho/ mas marinho de outro mar./ Foi aberto para os mortos/ que afoga o canavial.” (Cabral, 2008:133), ou seja, tal como a força devastadora do mar capaz de arrastar para dentro, o canavial “engole” os trabalhadores, enterrados no cemitério de São Lourenço da Mata. Num processo de desagregação da metáfora, técnica identificada por Nunes (2007), que permite a identificação entre imagens num progressivo desdobramento, Cabral estabelece relação entre a imagem da disposição das covas postas no chão e a imagem das ondas, a qual remete:

As covas no chão parecem  
as ondas de qualquer mar,  
mesmo as de cana, lá fora,  
lambendo os muros de cal.

Pois que os carneiros de terra  
Parecem ondas de mar,  
Não lavam nomes: uma onda  
Onde se viu batizar?  
(CABRAL, 2008:33)

Desta forma, a imagem da cova do trabalhador se desdobra na imagem da onda do mar que sucessivamente se desdobra nas covas de cana, separadas da cova do cortador apenas pelo muro, que as folhas dos pés de canas “lambem”. A identificação entre o humano, o vegetal e o mineral, tal como ocorre no primeiro poema da tríade do livro em

estudo, se estabelece, equiparando o ciclo de morte a que estão condenados paisagem e homem. Confirmando a pertinência da metáfora marinha ao cemitério de São Lourenço da Mata, o poeta reforça o aspecto de descaso com os mortos, em que “(...) as caídas cruzeiras que há/ são menos cruzeiras que mastros/ quando a meio naufragar” (Cabral, 2008:133).

Na perspectiva de Collot (2013a) reescrevendo a paisagem, o poeta estabelece um convite ao leitor para ultrapassar a linha visível do “horizonte”, a paisagem deixa de ser “figurada” e torna-se *refigurada* sob o ponto de vista do poeta, se abrindo ao reconhecimento estético. Cabral desfaz todas as figuras com que a arte pode revestir a paisagem, constrói metáforas inusitadas denunciando a miséria sob a qual o homem pernambucano é percebido, já que não há hierarquia de valores estabelecida entre as instâncias: humana, vegetal e mineral. Essa relação social implica também uma crítica do processo de significação do poema e evidencia a projeção de uma nova configuração da paisagem que rejeita a profundidade e a perspectiva, que passa a ser vista de cima não permitindo a distinção entre o homem e a flora, entre aquele que ocupa o primeiro e o segundo plano, já que ambos são percebidos do mesmo modo.

Encerrando a tríade, Cabral trata do cemitério de Nossa Senhora da Luz, cidade distrito de São Lourenço da Mata, conhecida por Matriz da Luz, teve importante papel para o desenvolvimento da região, servindo como entreposto para o recebimento de mercadorias. Praticamente inexistente para as instituições oficiais, o distrito de Nossa Senhora da Luz é descrito em Cabral de forma inóspita “Nesta terra ninguém jaz,/ pois também não jaz um rio/ noutra rio, nem o mar/ é cemitério de rios.” (Cabral, 2008:135). No poema, o esvaziamento da presença da vida é atrelado à escassez do rio, num espaço onde só a morte se derrama, promovendo a indistinção entre a instância humana e mineral, que atinge seu ponto máximo, o homem é parte integrante do chão onde reside:

Nenhum dos mortos daqui  
vem vestido de caixão.  
Portanto, eles não se enterram,  
são derramados no chão.

(...)

Mortos ao ar-livre, que eram,  
Hoje à terra-livre estão.  
São tão da terra que a terra

nem sente sua intrusão.

(CABRAL, 2008:135)

Desta forma, a morte como instante final serve para iluminar o que foi a vida antes dela, o homem vivo na condição de bicho morto, cujo corpo “Vêm em redes de varandas/ abertas ao sol e à chuva./ Trazem suas próprias moscas./ O chão lhes vai como luva” (Cabral, 2008:135). Fechando o ciclo da morte, os cemitérios caracterizam a paisagem nordestina, seca, inóspita às condições de vida numa paisagem em que o Nordeste se apresenta como um grande cemitério.

No poema “Alto do Trapuá”, o poeta se refere ao mirante instalado na capela construída pelos donos do Engenho de mesmo nome. Sem apresentar regularidade métrica ou estrófica Cabral constrói a paisagem com figuras sem qualquer profundidade ou perspectivas, vistas do alto, que pelo distanciamento no tempo ganha conotação crítica, que chega a beirar o sarcasmo “Porém se a flora varia/ segundo o lado que se espia,/ uma espécie há, sempre a mesma,/ de qualquer lado que esteja”. (Cabral, 2008:138)

Há nos versos a intenção não só de promover uma identificação entre a percepção da paisagem da flora, como o algodão, a mamona, o abacaxi, o agave, a mandioca, o mato prolixo e os avelos e da gente que habita a região “Uma espécie bem estranha:/ tem algo de aparência humana,/ mas seu topor de vegetal/ é mais da história natural.” (Cabral, 2008:138), mas também de propiciar a indistinção entre ambos, já que embora tenha algo de humano, tenha “torpor de vegetal”, impossibilitando a natural sobreposição do humano sobre o vegetal.

Intensificando esse processo metafórico, o poeta estabelece a comparação do desenvolvimento da flora regional que se dá sem aguar ou adubar a terracom a forma com e o homem pernambucano se desenvolve “Estranhamente, no rebento/ cresce o ventre sem alimento,/ um ventre entretanto baldio/ que envolve só o vazio/ e que guardará somente ausência, quando ainda esse enorme abdome/ terá a proporção de sua fome.” (Cabral, 2008:138). A descrição do desenvolvimento do homem, característico da região não só de Pernambuco, mas de todo nordeste ainda se fará até a vida adulta, quando o ventre crescido se desfaz, desfazendo-se também a impressão de fruta:

(...)

Apesar do pouco que vinga,  
não é uma espécie extinta  
e multiplica-se até regularmente.

Mas é uma espécie indigente,  
é a planta mais franzina  
no ambiente de rapina,  
e como o coqueiro, consultivo,  
é difícil na região seu cultivo.  
(CABRAL, 2008:138)

Aqui o homem apesar de atrelado a instância vegetal, se mineraliza quando finda na fase adulta como “palha absoluta”, em essência seca. O poema contrasta a afirmação inicial do “Alto do Trapuá” com a afirmação final, quando o verão se torna “lente de aproximação” em que é possível lá de cima distinguir a tudo, menos ao desenvolvimento da “estranha espécie local” que foge à lógica.

O distanciamento com que o poeta se orienta, ocasionado pela percepção imagética apoiada na memória, se corre o risco de incidir na recordação memorialística, também possibilita o enviesamento pelo caráter reflexivo e crítico adotado por João Cabral, promovendo o que Collot (2013b) caracteriza como “embricamento do mundo interior e do mundo exterior”, nascido da projeção simultânea tanto do sujeito, quanto do objeto, porque o poeta enquanto sujeito não só sente a paisagem, mas também se sente na paisagem.

Existe nas palavras de Collot (2013b) uma ressonância interior daquilo que em Cabral pode ser visto a partir do espetáculo da paisagem, que ocorre e é igualmente inseparável no poema lírico. O poeta não produz a paisagem, apenas a faz ressoar por meio da linguagem, enquanto o lirismo externa o co-pertencimento do corpo e da alma, em que se enquadra o sujeito à paisagem e às palavras na emoção primeira. É certo que na poesia de Cabral, o processo de construção transpassa a emoção dando ênfase as palavras e desnudando o processo de criação no próprio poema.

No poema “Volta a Pernambuco” se evidencia o trabalho com a memória inscrito pela linguagem, em que todas as figuras exploradas concorrem para instalação da paisagem pernambucana em primeiro plano. Cabral constrói a paisagem do Recife menos pela memória do que viu em Albufeira, Valência que pela “maré baixa/ nos mangues do Tijipió”; “As janelas do cais da Aurora”; “e essas várzeas de Tiuma”, que desmente a afirmação de que “Todas lembravam o Recife”, já que é mais na paisagem do Recife que está contida a figura do mundo.

As lembranças apresentam-se como marca da existência de um sujeito que se volta sobre si mesmo até encontrar a memória, mas que se mostra incapaz de resgatar a verdade do real porque se encontra distanciado, pelo tempo. Desta forma, as imagens se

apresentam como vestígios daquilo que a memória é capaz de guardar, sujeitada à atividade crítica que o distanciamento no tempo propiciou: “Todas lembravam o Recife,/ este em todas se situa,/ em todas em que é um crime/ para o povo estar na rua” (Cabral, 2008:141).

A instância humana mais uma vez se mineraliza nas “lajes da cidade”, “nas pedras do calçamento” e torna-se parte da paisagem pernambucana quando o poeta afirma que o povo nas ruas “pôs nódoas de vida humana/ nas pedras do pavimento” (Cabral, 2008:141). Distanciado da memória nostálgica, as marcas de primeira pessoa como em “lembro”, “me surgiu”, “vêm devolver-me” se diluem na linguagem, e o que sobra é a escrita, tal qual o homem pernambucano que macula as pedras do pavimento, permanecendo a paisagem da cidade, na qual está integrado.

### **De Orfeu à Esfinge: formas de *refiguração* da paisagem na poesia de Carlos de Oliveira**

*Micropaisagem* de Carlos Oliveira remete a Gândara, local onde o poeta passou grande parte da infância e que embora não se apresente de forma declarada no livro, está anunciado num texto de mesmo título do livro em *O aprendiz de feiticeiro*. Nossa Senhora das Febres, hoje conhecida e identificada nos mapas por Febres é o nome da aldeia onde morou depois de sair de Belém com dois anos de idade até a idade de início dos estudos universitários, quando se deslocou para Coimbra. Gândara é um vocábulo galego-português que designa a partir de seu significado terra arenosa e improdutiva, que repercute como realidade da experiência agreste, pela terra dura, árida e seca, e consequentemente pobre e infortunada.

*Micropaisagem*, segundo Lourenço (1987) constitui obra nascida numa geração de poetas que se encontram entre escombros, em que só a poesia é digna de culto, cuja linguagem reforça a ideia da palavra poética como mediadora das relações entre imaginação e o mundo. Para ele, embora a palavra poética condense a experiência humana, o mundo à parte construído pela poesia proporciona uma imaginação feita de palavras, que constitui um exercício em si mesmo, e adquire uma segunda dimensão: a de poesia com referência a si mesmo.

Pela sua autotransparência a poesia passa a implicar maior objetividade, apresentando o ponto máximo de condensação da linguagem humana “A poesia é, pois,

um absoluto de expressão, mas só o é por, e na medida em que o homem se dá conta através dela da ineliminável *distância* que o constitui.” (Lourenço, 1987:68). Ao exprimir essa aproximação a poesia ao voltar-se ao Infinito, identifica a máscara permanente com que a realidade humana se acoberta. A partir da teoria de Collot (2013b) a poesia de Carlos de Oliveira se debruça sobre a construção a partir do conceito de despersonalização, que embora apresente marcas linguísticas da primeira pessoa, esse “eu” sempre caracteriza o sujeito que sai de si para se enunciar, abrindo-se à alteridade.

No poema “Estalactite”, Carlos de Oliveira assim como Cabral efetua um processo de recusa da recordação da paisagem sob a retórica do emocionalizado “(...) nas corolas de cal/ tão próximas de mim/ que julgo ouvir,/ filtrado pelo túnel/ do tempo, da colina,/ o orvalho num jardim.” (Oliveira, s/d:31), já que a memória não é projetada sobre o passado da recordação, mas sob o futuro “daqui a alguns milénios”. A ideia de uma memória que se volta para o futuro e apresenta-se como imaginação no II segmento do poema “Imaginar/ o som do orvalho”, anuncia a presença de um eu que é duplamente distanciando, tendo a linguagem como veículo de acesso a outras realidades possíveis e sustentadas não só pela realidade, mas também pela imaginação.

Na construção de uma realidade possível a linguagem também se refaz nas suas múltiplas possibilidades de forma a entrever “o peso da água” e a pedra dissolvida “gota a gota”. A memória “ao contrário/ de trás/ para diante”, segue “o ritmo da pedra”, ou seja, antecipa-se ao invés de recordar, porque conhece o processo e pode evidentemente acessar realidades por antecipação, servindo-se da imaginação para preencher as lacunas da memória “(...) o ritmo da pedra/ dissolvida/ quando poisa/ gota a gota/ nas flores antecipadas.” (Oliveira, s/d:32). A construção da paisagem por meio de uma memória projetada na antecipação desvincula a individualidade do poeta da paisagem construída, e evidencia seu caráter ficcional.

O espaço se apresenta como instância comumna comparação analógica que se estabelece entre paisagem e poesia. Segundo Coelho (1972) na gênese da memória do sujeito o tempo se coagula e é convertido em espaço na “frágil espessura/ do tempo”. O poema então surge como resultado do adensamento do tempo e do espaço que nele encontram-se projetados. Tal como as gotas de água ou pedra caem do “céu calcário”, as palavras encontram o espaço da folha em branco, sob a qual caem como:

(...)  
gotas de água  
ou pedra

levadas  
pelo seu peso,  
suaves acidentes  
da colina  
silenciosa para  
a cal  
forir  
nesta caligrafia  
de pétalas  
e letras.

(OLIVEIRA, s/d:35)

Segundo Collot (2013a) o posicionamento do sujeito *fora de si* se apresenta pela recorrência às metáforas espaciais, que exprimem o espaçamento do próprio sujeito para se propagar por todo o espaço circundante. Sob essa perspectiva a emoção da paisagem faz com que o sujeito lírico a experimente saindo de si, o distanciamento regido pela memória e a consequente atitude crítica do poeta assumida frente a paisagem, direciona essa evasão do sujeito para a necessidade de uma poesia que se volte sobre si mesma, evidenciando seu próprio processo de construção.

Em “Estalactite” há um paralelo constante entre a forma de construção da paisagem e a forma de construção do poema. A formação da estalactite “(...) donde morosas gotas/ de água ou pedra/ hão-de cair/ daqui a alguns milénios/ e acordar/ as ténues flores/ nas corolas de cal (...)” (Oliveira, s/d:31) se apresenta análoga à formação do poema “(...) um outro movimento/ mais subtil,/ o da estrutura/ em que se geram/ milénios depois/ estas imaginárias/ flores calcárias,/ acharia/ o seu micro-rigor.” (Oliveira, s/d:33). Aqui tal como em Cabral estabelece-se a noção de poesia como *trabalho oficial*, que conduz a produção do poema pelos caminhos da depuração da linguagem, reagindo ao tom confessional que a memória poderia imprimir ao poema.

O poema “Estalactite” é dividido em vinte e quatro segmentos, compostos de quatorze versos cada, sem divisão estrófica, assinalando a preocupação com o rigor da forma. A prévia delimitação na forma, daquilo que se dará no plano do conteúdo, possibilita uma duplicidade de efeito produzido: os poemas assumem uma feição discursiva, acentuada pelo uso frequente do enjambement, que atua como “o ponto morto/ onde a velocidade/ se fractura/ e aí/ determinar/ com exactidão/ o foco/ do silêncio.” (Oliveira, s/d:34).

A partir da recorrência ao enjambement, Carlos de oliveira, a partir do segmento de número XII dá início a um tom acentuadamente discursivo deixando de isolá-los sintaticamente por meio da continuidade “(...) reavê-las/ num grau de pureza/ XV /extrema,/ insuportável, (...)” (Oliveira, s/d:44-5) com que o poeta garante uma linguagem seca e uma brusca ruptura que não só reforça o caráter de discursividade, mas também se apresenta como fator efetivo de versificação.

O enjambement, ao efetuar a quebra da estrutura métrico-sintática, segundo Agamben (1999:31-32) se apresenta não só como tensão entre som e sentido, mas também um caráter híbrido já que “(...) é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para adiante (prosa)”. Os efeitos provocados pelos recursos formais utilizados constituem àquilo que Carlos de Oliveira define como micro-rigor e que se faz essencial para a produção de uma poesia que tende a cristalizar a estrutura no intuito de mineralizar as palavras “estas imaginárias/ flores calcárias”.

O poeta ao mencionar o ritmo, projeta-o sobre as palavras “de flor para flor”, aludindo ao seu caráter contínuo “através do espaço/ gradualmente espesso”, assim projetado por encerrar não só a linguagem corrente, mas a poética feita de “[água – cal]”, em que o ritmo passa a ser captado “(...) como/ se nascesse/ apenas/ por ser escrito.” (Oliveira:39). A espessura da linguagem conduz à densidade e surgem “algas ritmadas” capazes de concentrar a linguagem que pretenda instalar sua lógica “(...) as flores/ adiadas na cal/ escurece também/ e o seu caule/ esquivo/ se defaz/ em som[bra]/ apenas/ por ser escrito.” (Oliveira, s/d:54).

Tal como as estalactites que dormem água ou pedra, as palavras “caem” sobre a folha em branco, silenciosas, deixando-se dizer de “verso/ em verso”. Carlos de Oliveira evidencia assim, seu próprio fazer:

Caem  
do céu calcário,  
acordam flores  
milênios depois,  
rolam  
de verso  
em verso  
fechadas  
como gotas  
(OLIVEIRA, s/d, p. 38)

O impulso do pensamento e da imaginação deriva da contemplação da paisagem que nunca se restringe apenas à apreensão visual, prolongando-se, segundo Collot (2013b), a um devaneio que ocasiona uma indistinção entre sujeito e objeto, aos quais se une. É desta forma que a consciência esvaziada permite a introdução de fenômenos exteriores “(...) ouve-se/ ao fim/ da página/ um murmúrio/ orvalhado” (Oliveira, s/d:38), e configura-se um mundo de representação, orientado pela contemplação de objetos naturais tais como as estalactites; a árvore; o vulcão; o fogo, que ocasiona odesfacelamento simultâneo do sujeito projetado no objeto sem ser percebido, criando a impressão de que a paisagem tem existência autônoma.

Se na linguagem comunicativa “O peso/ da água/ a tal distancia/ é quase/ imperceptível (...)” (Oliveira, s/d:41), a linguagem poética que “pesa/ paira/ poisa” sobre o papel em branco traz em si um “passado/ de pedra”. Segundo Eduardo Coelho (1972) a relação estabelecida em “Estalactite” entre a cal e a água apresenta-se como explicação do enigma da escrita, já que o poema apresenta-se como (cal) i-grafia, ou seja, a grafia da cal, em que a combinação entre pétalas e letras formam as flores calcárias.

Depois de transformada a linguagem, o poeta pode reaver as palavras “num grau de pureza” levada ao seu potencial máximo que favorece a transformação pela concentração, a lucidez em energia que favorece a passagem da forma ao conteúdo “(...) não pode/ com mais silêncio/ oculto” (Oliveira, s/d:46). A linguagem ao se apresentar contraída pela forma “age/ ao inverso/ do excesso”, condensando-se. Confirmando a rejeição da subjetividade, a poesia que “entrando poro a poro/ pela mão/ que escreve (...)” (Oliveira, s/d:53) toma o poeta para a escrita do poema, encaminhando a mão “entre/ a pouca luz/ do texto/ à sílaba inicial/ da única palavra/ que é/ ao mesmo tempo/ água e pedra: sombra, som [...]” (Oliveira, s/d:53).

O processo de transfiguração da paisagem é passível de observação no poema “Árvore”, em que a paisagem se apresenta como uma imagem indissociável da subjetividade do poeta, explorando uma dimensão imaginária em que o eu opta pela aproximação analógica entre árvore/poesia e raízes/ palavras, afirmando que “(...) fugir ao tumulto/ em que as raízes/ grassam,/ engrossam, embarçam/ a escrita/ e o escritor:/ como podem/ crescer/ de tal modo” (Oliveira, s/d:57) em que fica expressa a nova configuração da paisagem que ganha vida pela re-configuração da linguagem e a simultânea *re-figuração* do poeta.

No poema “Fogo” o poeta retomará o mito de Orfeu “(...) silenciosas, as páginas/ quase vazias]/ nuvens,/ sombras/ que entristecem/ Orfeu” (Oliveira, s/d:72), anunciando na perspectiva teórica de Collot (2013b) a poesia que já não fala mais sobre a coisa, mas sobre o efeito que ela produz. O poeta diferente de Orfeu se projeta para *fora de si*, na imagem dessa poesia cujo canto não mais existe:

O meu canto,  
Euridice,  
esgota-se por fim  
na água exígua  
das sílabas que vês  
aqui  
d esp  
edaç ad  
a s  
entre as chamas  
dum inferno  
menor  
que o fogo  
deste fósforo.

(OLIVEIRA, s/d: 73)

Sem qualquer sobressalto, o poeta aponta para a baixa tonalidade afetiva expressa pelos versos, cujo fogo extingue pela pouca água capaz de alimentá-lo. A transformação operada pelo sujeito lírico sobre a paisagem em Gândara, sobre a micropaisagem percebida pelo fogo e pela seca, transforma a realidade objetiva em uma realidade subjetiva vivida, segundo Collot (2013b), o que faz com que ela deixe de encerrar uma verdade, sem deixar de centrar-se na materialidade, seja das coisas ou da palavra, como é possível notar no trabalho estético com a palavra “despedaçadas”.

O caráter metapoético evidente no poema corresponde a um processo de construção que perpassa a necessidade de transformar em “Aresta” “(...) o espírito/ em pedra preciosa,/ endurecendo-o/ pouco a pouco/ [pedra/ contra pedra],/ como/ e porquê/ se talha/ a aresta/ do diamante” (Oliveira, s/d:77) exprimindo o caráter paradoxal da expressão de um sujeito lírico *fora de si*, de uma poesia que segundo Collot (2013b) não implica necessariamente objetivismo.

“Puzzle” parece querer retomar o mistério da Esfinge, já que desde a significação do vocábulo aponta-se para o aspecto de enigma do poema. Segundo Lourenço (1987) a Esfinge embora tenha se apresentado como imagem definitiva do

mistério e por consequência do enigma, apresenta-se no espírito de seu criador como uma resposta. Na poesia de Carlos de Oliveira, a figura da Esfinge entrevista no enigma, remete à poesia, cujo criador envolto em “sono” não é capaz de vigiar a sua “criatura”.

Tal como na poesia, foi procurando pela resposta do enigma desvendado por Édipo na Grécia antiga, que consistia na identificação do homem, como resposta de todos os enigmas: “(...) dos homens/ esquecesse/ as mulheres/ em que o sangue/ transporta/ com leveza/ o esquema interior/ dum árvore/ à procura/ de poros e ar/ para florir/ o sono/ fazendo-as/ esquecer/os homens (...)” (Oliveira, s/d:83-4), já que se as peças do “puzzle” ficassem esquecidas de entrar uma nas outras, viriam a tornar-se um “leito estéril”. A relação analógica com a poesia implica a aceitação de que está requer-se enigma, quando deixa de sê-lo torna-se solo infértil, inabitável já que o poeta vê-se no papel do criador da Esfinge poema-a-poema.

O caráter metapoético implica um ideal estético, segundo Combe (2009-2010) que reage com veemência contra os excessos da sensibilidade romântica, cujo poeta baseando-se no poder da linguagem inaugura maior distanciamento entre a poesia e a vida. O que emerge do trabalho com a linguagem é a existência de um “eu” em direção a um “ele”, orientando-se sempre ao questionamento do eu, que garante a poesia o seu afastamento do mundo real, encaminhando-se para a “desrealização”.

No poema “Mapa” o poeta reforçará o caráter metapoético do livro, em que o mesmo se pergunta “O poeta/ [cartógrafo?]/ observa/ as suas/ ilhas caligráficas (...)” (Oliveira, s/d:95) reforçando todo trabalho efetuado ao nível da paisagem em que o objeto passa a ser simultaneamente a representação de si mesmo e do sujeito, apresentando-se *refigurados* “recifes desertos” dessa ilha, em que só é possível ao poeta sair, se for possível o voo na lucidez.

Se na perspectiva de Collot (2013b), o impulso objetivo da alma é favorecido por objetos externos ao sujeito, pode-se entrever que em *Paisagens com Figurase Micropaisagem*, isso se dá pela exuberância que a paisagem árida oferece ao poeta e à reflexão que ela propicia pela tensão com que se desenha, arrancando o poeta de sua subjetividade. É através da paisagem que ambos permitem-se sair de si para se abrir ao mundo em que a paisagem se apresenta como espaço de troca em duplo sentido: o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza.

A crise da paisagem é também a crise vivenciada pelo poeta frente ao desafio da representação, em que a paisagem romântica abre-se dolorosamente ao confronto com o vazio e a inacessibilidade do horizonte. Ao *refigurar* a paisagem numa configuração

inédita, o próprio sujeito criador assume uma nova figura, ou seja, frente a uma paisagem desfigurada, ele faz a tentativa de sua própria desfiguração, favorecendo que a poesia supere o testemunho autobiográfico graças àquilo que Combe (2009-2010) nomeou “ficcionalidade alegórica”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. 1999. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa, PT: Edições Cotovia.

ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. 2000. *Cultivar o deserto*: encontro entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto. Comunicação no Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturasno Mundo Lusofônico, organizado pela Academia Brasileira de Filologia, pelo Instituto de Letras da UERJ e pela Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, em julho de 2000, no Rio de Janeiro.

BARBOSA, João Alexandre. 1975. *A imitação da forma*: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades.

COELHO, Eduardo Prado. 1972. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora.

COLLOT, Michel. 2013a. *Poética e filosofia da paisagem*/ Michel Collot; tradução: Ida Alves... [et al.]. – 1.Ed.- Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.

\_\_\_\_\_. *O sujeito lírico fora de si*. 2013b. Trad. Zênia de Faria, Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*. V.25, n.1, jan/junho, p. 221-241.

COMBE, Dominique. 2009-2010. *O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *REVISTA USP*, São Paulo, n.48, p. 112-128, dezembro/fevereiro.

LIMA, Luiz Costa. 1995. *Lira antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2ª. Ed. Revista. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 273-290.

LOURENÇO, Eduardo. 1987. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'água.

MELO NETO, João Cabral de. 2008. *João Cabral de Melo Neto*: poesia completa e prosa/ João Cabral de Melo Neto; organizador Antonio Carlos Secchin. – 2.ed. - Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

NUNES, Benedito. 2007. *João Cabral*: A máquina do poema. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

OLIVEIRA, Carlos de. S/D. *Trabalho Poético*. 2º Vol. Lisboa: Sá da Costa.

SECCHIN, Antonio Carlos. 2014. A natureza rarefeita [Paisagens com figuras]. In: João Cabral: uma faca só lâmina. São Paulo: Cosac Naify.

## BANDEIRA, DRUMMOND E A NOVA POESIA BRASILEIRA

Raquel Beatriz Junqueira GUIMARÃES<sup>21</sup>

### RESUMO

Poeta e intelectual, Bandeira se tornou, no decorrer do século XX, um artista admirado e reverenciado e um historiador, crítico e teórico referenciado. Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, igualmente se empenhou na arte poética, no exercício crítico, nas experiências formais e tem sido constantemente retomado por escritores, seja de modo explícito, como faz Adélia Prado e Cacaso, seja por meio de alusões. Esta comunicação pretende discutir as tendências da poesia brasileira contemporânea e refletir sobre o modo como poetas das últimas décadas do século XX e deste início do século XXI mantêm com Bandeira e Drummond um expressivo diálogo criativo e, por vezes, teórico e estilístico. A base desta comunicação é a obra poética dos dois autores modernistas e a evidência de sua presença em textos poéticos de autores como Cacaso, Ana Cristina César, Sérgio Alcides, Angélica Freitas, Bruna Beber, Mário Alex Rosa dentre outros poetas brasileiros do final do século XX e do início do século XXI. O que se pretende é evidenciar que ritmos, temas, formas e concepções são retomados pelos novos autores e que alguns conceitos dos escritores modernistas são também experimentados pelos que hoje fazem a nova poesia brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia brasileira; novos escritores; Manuel Bandeira; Carlos Drummond.

“é difícil nascer novo”

(Carlos Drummond de Andrade)

Poeta, crítico e historiador da literatura, Bandeira se tornou, no decorrer do século XX, um artista admirado e reverenciado, um historiador, crítico e teórico referenciado. O mesmo ocorreu com Carlos Drummond de Andrade, poeta empenhado e inovador, crítico e leitor agudo que, constantemente, vem sendo retomado por escritores, seja de

---

21 PUC Minas, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Letras. Rua Vital Brasil, 231/102. 31.270-190. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. [raquel.beatriz@oi.com.br](mailto:raquel.beatriz@oi.com.br).

modo explícito, como faz Adélia Prado e Cacaso, seja por meio de alusões, ironias indiretas ou diretas, como o que ocorre nas poesias de Roberto Piva e Angélica Freitas.

Esse fenômeno, aqui discutido por meio do que ocorre nos processos de citação da poesia desses dois escritores modernistas, faz parte de uma tendência do procedimento criativo dos poetas contemporâneos qual seja o de “não tomar o novo como critério de valor, por não se fundamentar mais na estética da mudança” (Yokozawa; Bonafim, 2015: 7).

Juntamente com esse fenômeno próprio da Literatura, o de se retomar e se reescrever, como processos de retrospecto e prospecção, observa-se em publicações recentes que vários escritores, por diversos meios, passaram a reivindicar a herança de Bandeira e Drummond. Em alguns casos, os leitores especializados ou os editores dos novos escritores reivindicam essa herança poética.

Nossa comunicação pretende discutir os modos como a herança de Drummond e Bandeira é reivindicada pela crítica e pelos poetas das últimas décadas do século XX e deste início do século XXI. Supõe-se que um importante número de escritores mantém com Bandeira e Drummond um expressivo diálogo criativo e, por vezes, teórico e estilístico. A base dessa comunicação é a obra poética dos autores que constroem esse diálogo e tem a função de apresentar as primeiras notas de uma pesquisa que se inicia. Para isso, trazemos exemplos de textos críticos e poéticos de Cacaso, Ana Cristina César, Orides Fontela, Roberto Piva, Angélica Freitas, Bruna Beber, Sérgio Alcides e Mário Alex Rosa. O que se pretende é evidenciar algumas formas, ritmos, temas e concepções poéticas que são retomados pelos novos autores, ao fazerem um movimento de certa adesão ao cânone, afirmarem a tradição literária brasileira e, por vezes, ironizarem-na ao tentarem se distinguir dela para, de certo modo, participarem de sua criação.

Nosso interesse nessa questão iniciou-se pela observação de algumas apresentações editoriais e críticas dos novos autores, principalmente os do início do século XXI. Dentre esses podemos citar o texto de Newton Bignotto na orelha do livro *Pier*, de Sérgio Alcides, publicado em 2012:

O Mergulho de Sérgio Alcides nas profundezas do ser não faz dele, no entanto, um poeta metafísico. Na universalidade de seus temas, encontramos não apenas a referência à musa de carne e osso, que o transporta para além do cotidiano mesquinho das grandes cidades, mas também uma ligação com seu tempo literário e com seu país. *Herdeiro de poetas como Drummond e Bandeira, ele é também o escritor sensível à natureza e à história do Brasil.*

Sua obra evoca a crueza mineral do solo, as praias e a beleza do sertão.  
(Bignotto, 2012. Grifo nosso)

Nesse pequeno trecho-depoimento, Bignoto parece considerar, como traço de herança entre os poetas, o fato de Alcides ser escritor sensível à natureza e à história do Brasil, características que parecem estar presente nas obras de Drummond e Bandeira e que podem ser reconhecidas pelos leitores, ao entrarem em contato com a obra do autor de *Pter*.

Aproximação semelhante pode ser vista no texto de apresentação da escritora Bruna Beber, no livro *Balés*, publicado em 2009. O texto da orelha, sem assinatura, apresenta a autora do seguinte modo:

(...) Por essas e outras razões, trata-se de um livro corajoso e ousado, que compreende, com maturidade, que a poesia pode conter uma estrutura complexa e extensa, a reunir polos antagônicos. Conciliando-os por meio do rigor que toda poesia exige, encontram-se diversos aspectos díspares em *Balés*: o clássico e o popular, o tradicional e o renovador, o tom contido e o exagerado, entre muitos outros. *Dai a possibilidade de a sua obra também remeter os leitores à poesia de Manuel Bandeira e de Mário de Andrade.*  
(Grifo nosso)

Nesse caso, a jovem autora é aproximada a dois ícones do modernismo por fazer algo que eles, segundo o autor do texto de apresentação, já faziam: a reunião de polos antagônicos, evidenciando, mais uma vez, uma espécie de leitura corrente da obra dos autores canônicos.

Outro autor que também é associado a diversos escritores da poesia brasileira é o poeta Mário Alex Rosa. Embora seja poeta reconhecido em alguns grupos, seu primeiro livro de poesia foi publicado em 2012. De acordo com Murilo Marcondes de Moura, na apresentação da obra, nas orelhas da capa:

Grave e doloroso, o livro se funda, porém, na brandura da voz, no âmbito mais recôndito do sujeito, *que soube acolher, de modo muito próprio, diferentes lições de estilo, de Cláudio a Alphonsus e Affonso Ávila, de Bandeira a Murilo Mendes e Drummond*, filtrados, por vezes, no registro informal aprendido em Leminski, Cacaso, e ao menos em parte, Armando Freitas Filho. Essa confluência de vozes heterogêneas, ao invés de despersonalizar, antes potencializa a singularidade de Mário Alex Rosa  
(Moura, 2012)

No caso de Mário Alex, o crítico o coloca como uma espécie de herdeiro tanto dos poetas anteriores a Bandeira e Drummond, quanto de alguns posteriores a eles, mais

uma vez demonstrando a preocupação da crítica de filiar o novo escritor, ou o escritor recém-publicado, a uma espécie de tradição literária preexistente.

Esse mesmo procedimento crítico ocorre com escritores de outras gerações. Esse é o caso do que acontece com Orides Fontela. No *site* de Antônio Miranda, na apresentação da autora paulista, Fabrício Carpinejar escreve:

Orides Fontela, em *Teia*, se apresenta fiel à tríade dos grandes poetas brasileiros (Drummond, Cabral e Bandeira); prova disto são os poemas que ressaltam a importância do cânone brasileiro usando como recurso a metalinguagem como para reafirmar a inquietação drummondiana (“Para C.D.A” e “Perdi o bonde”), a precisão geométrica cabralina (“João” e “O pássaro-operário”) e a reinvenção do cotidiano de Bandeira (dada em *Teia* através do dito popular e da constatação súbita de uma realidade lírica) são elementos chave para criação de uma poética singular. (Carpinejar, 2007)

Por esse comentário, nota-se que, mais uma vez, a singularidade da artista está atribuída ao fato de ser “fiel” a grandes poetas e a reafirmar alguns elementos da poética daqueles: a metalinguagem, a expressão lírica da inquietação, a precisão geométrica e a reinvenção do cotidiano. Esse é um exemplo de que a aproximação de poetas novos a figuras canônicas da literatura não ocorre só neste século XXI. Também no século XX isso ocorreu, como no caso de Orides Fontela.

Situação semelhante é a que ocorre com Ana Cristina César. Silviano Santiago, para discutir a obra da autora, escreve um ensaio intitulado “A falta que ama”. No texto, Santiago afirma que a poesia de César “desabrocha pela noção de perda do centro (das atenções). A figura humana que ocupa o centro do drama encenado pelo poema – ou seja, o eu lírico – é obrigada a ceder o lugar privilegiado, que ocupava, para muitas viagens que o pai faz” (Santiago, 2004:104).

Para Santiago

Carlos Drummond surpreendeu com uma expressão notável a situação que estamos caracterizando, “a falta que ama”. Leiamos uma estrofe do poema que leva esse título:

Entre areia, sol e grama  
o que se esquiva se dá,  
enquanto a falta que ama  
procura alguém que não há.

É a falta que ama quem escreve os primeiros poemas de Ana Cristina.

(Santiago, 2004:104)

E, ao dizer isso, Santiago aproxima a poética de Ana Cristina da concepção lírica drummondiana. Com esse gesto, o crítico estabelece um vínculo entre uma obra e outra. E radicaliza ainda mais esse vínculo ao afirmar que Ana Cristina, ao escrever “e repitamos a amadora sou,/ armadora decerto atrás das portas” (Cesar, 2004:13), faz lembrar o processo da palavra-puxa-palavra de Carlos Drummond. Assim, Santiago a aproxima de uma espécie de processo de escrita que, sem deixar de ser particular, de Ana Cristina, já habita a ancestralidade literária da nova escritora, por ser, na verdade, a evocação de um processo de escrita de um poeta que constitui o cânone nacional.

Por esses exemplos apresentados até aqui, fica claro que um dos movimentos de convocação da tradição da poesia brasileira se dá, principalmente, pelo agir da crítica. Há, entretanto, outras formas de diálogo entre os escritores de tempos diferentes que são perceptíveis. É o que ocorre com os exemplos que elencamos a seguir.

### **Roberto Piva e o poema “Visão 1961”**

Roberto Piva, em seu poema “Visão 1961”, parece nos remeter à noção de caos presente em “Visão 1944”, de Carlos Drummond. Na visão da guerra, o poeta modernista se vê menor do que precisa, com seus olhos pequenos para ver o caos.

Meus olhos são pequenos para ver o mundo  
que se esvai em sujo e sangue,  
outro mundo que brota, qual nelumbo  
– mas vêem, pasmam, baixam deslumbrados. (Andrade, 2007:207)

O espanto provocado pela guerra vem contido pelas quadras, numa surpreendente regularidade estrófica que, de certo modo, agudiza o caos do que não se pode ver, por confrontá-lo com a forma poética regular que representa os limites do olhar lírico. Assim, o mundo que se esvai em sangue e o que brota como nelumbo, numa referência às plantas cujas raízes ficam submersas à lama e cujas flores desabrocham com os raios de sol, se encontram no olhar contido, assombrado e inquieto do sujeito poético. Roberto Piva, com seu poema “Visão 1961” traz outro caos, o das alucinações:

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo  
Invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma  
flor de saliva  
(...)  
minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria

plástica eriçando o pelo através das ruas iluminadas e nos arrebalde  
de lábios apodrecidos  
na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um  
Lótus colocando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu  
que renascer nas caminhadas  
(...)  
os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando  
em jejum de Vida as trombetas de  
fogo de Apocalipse  
(...)  
no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória  
atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores  
pulam no Caos. (Piva, 2007:54)

O que parece ser possível ver é o desbunde do efeito dos narcóticos, que promove imagens exóticas “como uma flor de saliva”, os “lábios apodrecidos” e as “máquinas de fezes”. Em meio aos conflitos delirantes, o poeta “marginal” parece que confirma o mundo-nelumbo anunciado pelo poeta de Itabira, mas percorre caminhos diferentes. Em um a contenção da estrofe regular, em outro a desmesura do verso livre e a constituição de um poema-prosa, prosaico até. Ainda assim, pode-se dizer que, nos dois textos, há a explicitação de que o eu lírico se encontra imerso em um trauma coletivo: a guerra, no primeiro, e o caos do delírio e da realidade delirante, para o outro.

### **Angélica Freitas: os óculos, o bigode e os sapos**

De outra geração, Angélica Freitas também elege o poeta itabirano para estabelecer seu diálogo com a tradição. Em *Rilke shake*, primeiro livro da autora, encontramos os seguintes versos:

Ai que bom seria ter um bigodinho  
além das lentes dos óculos ficar  
escondida por trás de uma taturana  
capilar

um bigodinho para poder estar

um bigodinho para sair à rua e ver  
o mundo mas se esconder (Freitas, 2009:11)

Esses versos nos remetem, por contraponto e ironia, ao “Poema de 7 faces”, de Carlos Drummond de Andrade, em especial em sua terceira estrofe:

O homem atrás do bigode  
é sério, simples e forte.  
Quase não conversa.  
Tem poucos, raros amigos  
o homem atrás dos óculos e do bigode. (Andrade, 1967)

Se contrapontarmos o “Poema de 7 faces” com os versos de Freitas, a voz feminina soa irônica por desejar ter um bigodinho, pois desnuda o homem ao denunciar que o bigode é mais um modo ocultar, do que de revelar a tessitura humana do sujeito que se afirma “sério”. É também forma de fragilizar o homem forte, ao evidenciar sua necessidade de se esconder, e mais, salienta o olhar de cobiça dos olhos que “não perguntam nada” diante do bonde que “passa cheio de pernas/ pernas brancas pretas amarelas.”

É, também, em Angélica Freitas que podemos avistar um diálogo com “Os sapos”, poema de Bandeira. No poeta pernambucano podemos ler nos versos do famoso poema:

Enfunando os papos,  
Saem da penumbra,  
Aos pulos, os sapos.

A luz os deslumbra.  
(...)

O sapo-tanociro,  
Parnasiano aguado,  
Diz: — Meu cancionero  
É bem martelado. (Bandeira, 1986:158)

Freitas também nos leva para a figura do sapo saltador. No poema “casino”<sup>22</sup>, palavra que alude a um só tempo à casa e ao jogo, a poeta parece dialogar com os que preferem a poesia rasa. Numa primeira estrofe pode-se ler:

você prefere o cru  
ao creme:  
boca ostra língua  
lago lua lugar  
paisagem com pinheiros  
ao fundo. (Freitas, 2007:27)

---

22 Casino, do francês, é, também, referência a um jogo de cartas para quatro parceiros

Com esses versos, apresenta-se uma reflexão sobre o fazer poético apressado, sem a maturação adequada, feito de imagens comuns. A segunda estrofe do poema oferece como que uma saída para os que preferem “o cru ao creme”:

você precisa  
habitar as elipses  
precisa dissecar  
o sapo da poesia  
— não abole o poço  
salta saltador  
o grande salto (Freitas, 2007:27)

Se, em Bandeira, o poema “Os sapos” ficou consagrado pela ironia aos parnasianos, numa espécie de gesto retrospectivo em relação a seu tempo, como que a desdenhar do passado e do gosto pela glória fácil de alguns escritores, na jovem autora a imagem do sapo parece ser prospectiva, uma espécie de tomada de consciência sobre a composição poética, a confissão sobre a necessidade de construir as elipses, dissecar palavras. E mais, traz a significativa imagem de poço, ponto de encontro dos dois escritores, para significar o fazer poético, palavra que traz consigo o sentido da escavação, da exploração tão adequada para expressar figurativamente o gesto criativo do poeta. Se “habitar as elipses” e “dissecar o sapo da poesia”, nos dizeres de Freitas, são saídas para a escrita apressada, pode-se supor que ela adere às convicções de Bandeira no que tange à necessidade de, no jogo da criação literária, realizar um trabalho poético cuidadoso longe da grita, na densidade da noite infinita: “Lá, fugido ao mundo/ Sem glória, sem fé” (Bandeira, 1986:159).

### **Cacaso – Fazendeiro do mar e o fazendeiro do ar**

*Mar de mineiro* é o livro de poesia publicado por Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, em 1982, com 46 poemas, em sua maioria, muito breves, em um tom irônico e crítico e, às vezes, íntimo e confessional. No poema “O fazendeiro do mar”, publicado nesse livro, já pelo título se observa certo jogo ao replicar, no sentido duplo desta palavra, fazer uma réplica, cópia, e contestar o *Fazendeiro do ar* de Drummond. Cacaso, em um longo poema descritivo-conceitual, como que glosa o mote retirado dos versos drummondianos: “Dos cem prismas de uma joia, quantos há que não presumo”,



este cavalo que me vestia como um cetro,  
algum vômito tardio modela o verso.

Certa forma se conhece nas infinitas,  
a fauna guerreira, a lua fria  
encrustada na fria atenção.

Onde era nuvem  
sabemos a geometria da alma, a vontade  
consumida em pó e devaneio.  
E recuamos sempre, petrificados,  
com a metafísica  
nos dentes:           o feto  
                                  fixado  
entre a náusea e o lençol.

Meu poema me contempla horrorizado. (Brito,2012:205)

Esses versos parecem discutir conceitualmente com todas as obras que refletiram sobre a natureza da poética de seu tempo, mas, por seu título, remete-nos ao poema de mesmo nome de Manuel Bandeira, do qual transcrevemos alguns versos:

Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente  
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor.  
(...)  
Abaixo os puristas  
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis  
(...)  
Quero antes o lirismo dos loucos  
O lirismo dos bêbedos  
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos  
O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação. (Bandeira, 1986:207)

Bandeira com seu poema-manifesto combate o lirismo comedido; no final do século XX, Cacaso como que usufrui do legado do poeta pernambucano e sem comedimento

traz-nos a poética do devaneio, do pó, da náusea, como que a executar o lirismo que é libertação.

Pelos exemplos de Roberto Piva, Angélica Freitas e Cacaso, percebe-se que os escritores do final do século XX, Piva e Cacaso, e do início do século XXI, Freitas, constroem sua poética em diálogo conceitual com os canônicos, mesmo que, em alguns casos, por meio do confronto de ideias.

Ainda nessa linha de aproximação dos novos poetas com os escritores canônicos, pode-se analisar o caso específico do uso de temas e formas musicais na composição poética. Esse parece ser outro elemento que faz de alguns autores dessas duas gerações das quais estamos tratando, herdeiros de Manuel Bandeira, principalmente.

### **Herdeiros da música: Cacaso, Sérgio Alcides e Bruna Beber**

Para a discussão deste tema iniciemos pelas palavras de Bandeira:

Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores. Não sei se estou utilizando demais, mas é tão difícil explicar por eu num desenho ou num verso esta linha é viva, aquela é morta.

Maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalha-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-lo num entendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa de semelhante na arte da palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo (Bandeira, 1986:50).

Além das características gerais dessa forma aqui mencionadas pelo poeta, a forma sonata é frequentemente definida como uma oposição de temas breves e fáceis de serem memorizados. E, como se costumava dizer na era romântica, também por ter um

primeiro tema considerado masculino, forte e ritmado, e um segundo tema feminino, doce e melódico.

São inúmeros os poemas de autores brasileiros que nos remetem às mais diversas formas musicais, como as canções de Cecília Meireles, os arpejos de Ana Cristina César, os noturnos de Bandeira e Mário de Andrade, as cantigas de Mário Alex, as suítes de Sérgio Alcides, dentre tantos outros. Por isso, é extremamente significativa a manifestação de Bandeira sobre esse seu interesse de se debruçar na forma sonata como uma poética. Ao lermos a obra de Cacaso, deparamo-nos com um pequeno poema intitulado Sonata:

ecos daquele amor ressonam profundamente  
e cada vez mais leves absurdas pancadas deu no  
que deu minha memória relata

escorrego para dentro dos decotes dela (Cacaso, 2012:121)

Nesse poema em que a lembrança do amor se apresenta, Cacaso parece dialogar com alguns elementos da forma sonata. Nele, o poeta parece trazer os dois temas em luta, o amor lembrado e o encontro físico dos amantes; e, ainda, a transição do masculino, para o feminino construído em versos curtos. Assim, podemos considerar o primeiro verso uma introdução, os versos 2 e 3 a apresentação do primeiro tema, e o quarto verso como o segundo tema. Como se trata de um poema breve o que impacta o leitor é o silêncio, cuja intensidade se define pela separação entre o terceto e o último verso, e as elipse presentes no texto.

Nessa forma sucinta de escrever sua sonata, Cacaso remete-nos à reflexão de Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada*. O poeta marginal parece se aventurar nessa “delícia em matéria de arte” e, ao fazê-lo, dá a impressão de que quebra a noção de forma sonata da música, deixando suspensos a forma musical e o idílio amoroso. Outra possibilidade é pensarmos que ao apresentar sua sonata-síntese, o poeta da geração marginal evoca a forma musical clássica em miniatura, o que nos remeteria a expedientes de composição utilizados, inclusive, por Mozart.

Outra escritora que parece procurar uma sólida forma musical é Bruna Beber (2009), em seu livro *Balés*. Em uma demonstração evidente de que prefere os dísticos e os tercetos, praticamente todos os poemas do livro estão em uma ou outra conformação estrófica. Assim ludíbrio (Beber, 2009:13) tem três tercetos; março (Beber, 2009: 18), 4 dísticos, por exemplo. A jovem autora parece saber da importância melódica e rítmica

dos versos e, junto com isso, o valor das imagens, como que desenhadas pelas palavras. Suas estrofes binárias ou ternárias formam um conjunto harmônico, como a dança sugerida pelo título. Para além de suas danças, tal como Cacaso, Bruna escreve sua Sonata:

não me emociona o heroísmo  
o que arranha as unhas nas paredes  
do precipício deixo cair

a saudade que se sente,  
o faz de conta, aquela fantasia  
não me emocionam mais

meu coração parou de bater e agora  
o que você chama de amor  
eu não atendo mais. (Beber, 2007:40)

Nesse caso, embora o poema receba o nome de Sonata, o diálogo com Bandeira parece se dirigir mais à forma tema e variações. A escritora parece apresentar um tema, o afastamento amoroso, e desenvolvê-lo em três variações, uma em cada estrofe do poema. Todas elas negam gestos amorosos dramáticos, e conduzem a demonstração da dissonância de conceitos sobre amor existente entre os amantes: “o que você chama de amor/ eu não atendo mais.

Ainda no campo da música é preciso analisar a aproximação de Sérgio Alcides com a forma suíte. Seu livro, *Pier*, composto em quatro partes, traz três suítes. Se tomarmos a suíte intitulada “Ossada”, verificaremos a presença de cinco poemas curtos, que tematizam a ruína do ser, como que a trazer à tona um eu lírico em ossos, a refletir sobre a vida e a poesia. Aí vemos uma semelhança com a suíte musical, pois se trata de um gênero instrumental composto de uma sucessão de movimentos muito curtos, todos em mesma tonalidade. Para além das três suítes, pode-se dizer que essa parece ser a grande estrutura formal de *Pier*, de Sérgio Alcides. Seus poemas curtos trazem a tonalidade da reflexão sobre “a consciência da fragilidade de nossa condição” (Bignoto, 2012) e, neles, a música desejada por Bandeira ressoa na forma de organização da obra e no interior de poemas, como é o caso de “Prelúdio”:

Tudo quietude, tudo  
flutua sem sombra, sem  
nenhuma ponderação.  
O sono dos animais

em seus corpos recolhidos  
imita a respiração  
Macia das almofadas,  
E os sofás já se esqueceram  
de toda conversação.  
O pêndulo apenas pensa  
no pulso, dentro da caixa.  
Salta da parede o branco  
na frente das coloridas  
telas, que vão se despindo  
de seu alarde, de sua  
murmuração.

E, em silêncio,  
detém-se o filho do jato,  
claro, tubular, isento,  
e, súbito, sem retorno,  
espeta a mão no minuto. (Alcides, 2012:9)

Esse poema está composto por uma intensa e regular escolha sonora, evidenciada pelo uso de palavras constituídas por pares fonéticos opostos, como t/d, b/p (quietude/ tudo/ parede/ branco), entrecortado por silêncios significativos, entre os quais se destacam o espaço entre o fim da primeira e da segunda estrofe, e a ausência sonora no início do primeiro verso da segunda estrofe. Além desses elementos, notam-se, ainda, versos com pulsação intensa como em “O pêndulo apenas pensa/ no pulso, dentro da caixa”. A pulsação, as aliterações, as pausas e a melodia sombria originada das assonâncias com predominância dos sons em /u/ e /o/ criam o ambiente não só do Prelúdio da obra, mas daquilo que a constitui substantivamente: a reflexão sobre o vazio, a morte, a violência.

### **Palavras finais**

Pelo que se pode apurar até o momento, arrisca-se a dizer que, nos últimos 40 anos, nos processos de inserção do autor na série literária brasileira, alguns escritores são escolhidos como paradigmas e, neste pequeno levantamento aqui apresentado, despontam as figuras de Bandeira e Drummond, ainda que outros sejam citados, como é o caso de João Cabral de Melo Neto e Mario de Andrade. Com essas escolhas, os novos autores realizam diálogos teóricos, existenciais e estilísticos com o cânone, e mais, a crítica ou o mercado editorial, ao lançar um novo escritor, determina como critério de valor a possível aproximação dos poetas mais jovens com os canônicos. Assim, seja

pelo interesse do novo escritor pela natureza e a história do Brasil, seja pela junção do clássico e o popular, o tradicional e o renovador, o tom contido e o exagerado, presentes nas obras dos escritores referenciados, seja por temas que retomam a já conhecida inquietação drummondiana, ou a chamada reinvenção do cotidiano de Bandeira, lugares-comuns das leituras sobre os dois poetas modernos, as aproximações entre escritores vão sendo realizadas e fazem parte do modo de construir a tradição literária brasileira.

Pelos exemplos aqui apresentados, as gerações de poetas do final do século XX e do início do século XXI mantêm diálogo com o cânone por meio de diferentes formas. Pelo conjunto das obras, principalmente pelo que foi registrado por Heloísa Buarque de Holanda, os escritores da geração “marginal” mantinham um diálogo mais estreito com o modernismo de ruptura, ainda que atribuindo a ele “um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido” (Hollanda, 2007:11).

Para Heloísa Buarque de Holanda, os novos poetas da década de 1970,

[...] voltam-se para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico. (Hollanda, 2007, p. 11)

A nosso ver, os jovens escritores do século XXI aqui citados não estão à procura de uma ruptura compulsória, não pretendem nascerem novos, conformando uma espécie de aliança estratégica com a percepção de Drummond em seu poema “Justificação”, epígrafe deste texto. Os novos poetas confessam e procuram sua ancestralidade, e mais parecem preocupados em afirmar formas, temas e críticas que reordenam o cânone, e talvez por isso Bandeira e Drummond sejam os poetas escolhidos como paradigmas.

Para pensar sobre os efeitos desses diálogos, pode-se recorrer ao que Susana Scramim e Vinícius Nicastro dizem na abertura de *O que é contemporâneo*, de Agambem. Segundo eles, o filósofo considera que “a poesia é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia, ou busca de uma origem; é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo” (Agambem, 2009:19).

O próprio Agambem para responder à pergunta “De quem é que somos contemporâneos” indica que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatural; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, que ele é capaz, mais do que outros, de perceber e aprender o seu tempo (Agambem, 2009:59)

Para o filósofo, a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância (Agambem, 2009:59). Por essas reflexões, supõe-se que podemos dizer que, ao retomar Bandeira e Drummond, os novos poetas aqui citados se fazem, de certo modo, contemporâneos dos dois escritores modernistas, ao possibilitarem a leitura simultânea de obras de diferentes épocas, cumprindo essa singular relação com o tempo a que se refere Agambem.

Pelo que pudemos perceber, tanto a geração dos chamados “poetas marginais” quanto esta nova geração do século XXI se dedicam a temas considerados importantes em nossa literatura, como parece ser o caso da aproximação das formas musicais com as formas poéticas vistas aqui nos livros de Sérgio Alcides e Bruna Beber. O apreço musical do poeta pernambucano parece criar descendentes e parece ser a grande herança dessa geração. A trilha sonora dos poemas aparece na forma de composição, como as suítes de Alcides, e no trabalho rítmico e melódico desenvolvido por Bruna Beber.

E, por fim, cabe dizer que essas aproximações entre os novos poetas, estes do século XXI, com autores consagrados precisam ser desveladas seja para compreender melhor o que significam, seja para romper com leituras redutoras ou sacralizadoras dos autores eleitos como paradigmas.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Agambem, Giorgio. 2009. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos.

Alcides, Sérgio. 2012. *Pier*. São Paulo: Editora 34.

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

Andrade, Carlos Drummond de. 2007. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Andrade, Carlos Drummond de. 2012. *Fazendeiro do ar*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bandeira, Manuel. 1986. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

Bignoto, Newton. 2012. In. Alcides, Sérgio. 2012. *Píer*. São Paulo: Editora 34.

Beber, Bruna. 2009. *Balés*. Rio de Janeiro: Língua Geral.

Brito, Antônio Carlos Ferreira de. 2012. *Lero-lero*. São Paulo: : Cosac Naify.

Carpinejar, Fabrício. 2007. *Poesia dos brasis. Orides Fontela*. Disponível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/sao\\_paulo/orides\\_fontela.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/orides_fontela.html). Acesso em 30 ago. 2015.

César, Ana Cristina. 2004. Protuberância. In Freitas Filho, Armando. (Org.) *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Freitas, Angélica. 2009. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 letras.

Moura, Murilo Marcondes. 2012. In. Rosa, Mário Alex. *Ouro Preto*. Belo Horizonte: Scriptum livros.

Piva, Roberto. Visão 1961. 2007. In Hollanda, Heloisa Buarque de. (Org) *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Santiago, Silviano, 2004. A falta que ama. In Freitas Filho, Armando. (Org.) *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Yokozawa, Solange Fiuza Cardoso; Bonafim, Alexandre (Org). 2015. *Poesia brasileira contemporânea e tradição*. São Paulo: Nankin.

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

Aulete, Caldas. Casino. <http://www.aulete.com.br/cassino#ixzz3q9bkUNO7>. Acesso em 31/10/2015

Aulete, Caldas. nelumbo. <http://www.aulete.com.br/cassino#ixzz3q9bkUNO7>. Acesso em 8/10/2015

Aulete, Caldas. poço. <http://www.aulete.com.br/cassino#ixzz3q9bkUNO7>. Acesso em 8/10/2015

Arnold, Denis, 1988. Sonata. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Tomo I. Université D'Oxford. Paris: Robert Laffont.

Arnold, Denis, 1988. Suite. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Tomo II. Université D'Oxford. Paris: Robert Laffont.

Rosen, Charles, 1978. *Le style classique*. Paris: Gallimard.



## “OS FIOS FINOS” E O “LARGO LEITO”

Assunção de Maria Sousa e SILVA<sup>23</sup>

### RESUMO

A volta à casa paterna é sempre um movimento de retorno às origens. Uns vivem com o desejo de retornar ao passado, outros se negam a ele, ou hesitam por temer reencontro. No entanto, o caminho passa, predominantemente, pela via do imaginado. As autoras africanas de língua portuguesa procuram fazê-lo estrategicamente no ato de poetizar pela via da memória. Esta via estabelece o elo entre o passado e o presente. Assim, a memória deixa de ser artifício de uma “operação de ordenamento” do mundo, para se configurar, semelhante à identidade, como lugar de negociação e de reconstrução de mundos. A nova poesia africana de língua portuguesa, quando utiliza a memória como um dos recursos de produção, efetua um discurso estético questionador, interpretativo da história e constrói novas visões sobre o papel dos sujeitos. A poética de Paula Tavares (Angola) e Conceição Lima (São Tomé e Príncipe) reincide o olhar sobre “a casa do pai”, a fim de narrar as origens, efetutando uma negociação entre o lembrando e o esquecido. Este artigo tem por objetivo produzir uma possível leitura de dois poemas destas autoras, auxiliada pelas ideias de Jöel Candau, Kwame Anthony Appiah, Inocência Mata e outros teóricos, com o propósito de verificar como as poetisas procedem a busca às origens e revela seus desdobramentos na construção de suas estéticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia; memória; esquecimento; tradição; modernidade.

### Introdução

*“Um cesto faz-se de muitos fios”  
Dito Umbundu*

Este artigo tem o objetivo desenvolver uma possível leitura de dois poemas: um de Paula Tavares (Angola) e outro de Conceição Lima (São Tomé e Príncipe),

---

23Doutoranda do Programa de Literatura de língua portuguesa – PUCMinas/Belo Horizonte - Brasil. Professora Assistente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e Universidade Federal do Piauí (UFPI). Endereço: Rua Dona Ana, 86, Apt 06. Belo Horizonte – MG- BR CEP: 30730120. Email: [asmariel@hotmail.com](mailto:asmariel@hotmail.com)

poetisas das literaturas africanas de língua portuguesa. Eles revelam um movimento de buscar, pela via da memória, uma reconstrução das origens dos eus poéticos e levam a refletir sobre o mosaico onde se alicerçam as nações literárias das autoras.

Concebe-se memória como uma categoria que permite estabelecer o elo entre passado – presente não na perspectiva de operar um ordenamento do mundo, mas como lugar de negociação e de reconstrução de novos olhares sobre ele.

Sabe-se que as lembranças são mecanismos pelos quais os sujeitos podem refletir, questionar, construir e/ou recuperar suas identidades. Admitindo-as como “representação”, embora tal concepção careça de maior rigor, convém retomar Benedict Anderson, via Candau (2011), para dizer que os indivíduos “percebem-se, imaginam-se (...) membros de um grupo” e assim “produzem diversas representações quanto à origem, história e natureza desse grupo” (Candau, 2011, p. 25-26) nos mais variados níveis da esfera política e cultural.

Desse modo, concorda-se com o teórico quando ele apresenta que as identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de ‘traços culturais’ (...) mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais – situações, contexto, circunstâncias – de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de ‘visões de mundo’ identitárias ou étnicas” (Candau, 2011, p. 27).

Com reservas críticas às concepções situacionais de identidade que remetem a um suposto estado de um grupo inteiro, advertindo que isso nunca é de fato, já que é apenas estado de uma boa parte do grupo, Candau (2011) aponta que a “identidade de grupo” ou “identidade coletiva” são constituídas de “jogos”, negociações que se efetivam pelas diferenças ou nas “fronteiras sociais” escorregadias, a partir das quais os atores estimam que coisas e pessoas – “nós” versus “os outros” – são diferentes” (Candau, 2011, p. 27).

Considerando tais premissas como suporte para a leitura dos poemas a seguir, infere-se que a memória é um dos recursos de produção que fecunda uma reescrita poética da história, em que novas visões são germinadas no desempenho reflexivo do “eu que fala” pela escolha daquilo que ele elege para evidenciar, trazer à tona, o que estava esquecido. Assim, a memória é também concebida como meio pelo qual se efetua o “processo de mobilização da consciência de si”, atentando para o fato de que “a lembrança não é imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda complexidade do sujeito e de sua trajetória de vida” (Candau, 2011, p. 65).

Desta forma, a poesia de Paula Tavares volta o olhar sobre o passado – “a casa do pai” – a fim de narrar o tempo da infância por meio de negociação entre o lembrando e o esquecido. A de Conceição Lima explora um percurso imaginário de retomada das origens familiares e dos vários segmentos, particularmente, dos marginalizados são-tomenses. Enquanto o eu poético de Paula Tavares vê a casa do pai como o espaço idílico eternizado na escrita. O de Conceição Lima narrativiza as origens do avô, apontando de onde resulta a consciência de sua identidade.

Isso posto, parece produtivo, como viés de apoio a leitura, o pensamento do filósofo anglo-ganês Kwame Anthony Appiah (1977), especialmente o que ele comenta no prefácio do livro *Na casa de meu pai*. Tecendo impressões da memória de sua infância em Gana, Appiah põem em relevo o sentimento de valorização das experiências familiares. É ali que são urdidas as histórias e transmitidas as mensagens culturais do contato que a família mantinha com os comerciantes.

Entre suas histórias e as mensagens culturais que vinham com os pesos dos ouros, fomos acumulando o tipo de sentimento que provém de crescer dentro de uma tradição cultural. Para nós isso não era a tradição achanti, mas a trama de nossas vidas. ” (Appiah, 1997, p. 10)

Filho de pai ganês e mãe inglesa, Appiah frisa que foi “acostumado a ver o mundo como uma rede de pontos de parentesco”. (Appiah, 1997, p. 11). Destarte, a mensagem deixada no prefácio é a de que o mundo deve ser visto como espaço que abarca todas as diferenças. “A casa de meu pai” é uma metáfora que expressa a herança paterna simbolizada na África em geral e Gana em particular, onde “há muitas moradas” e nelas todos cabem.

Como Appiah, que justifica sua investigação com a perspectiva de examinar antropologicamente o sentido das identidades e aprender com a capacidade do pai de “servir dessas múltiplas identidades sem nenhum conflito significativo” (Appiah, 1997, p. 12), Paula Tavares e Conceição Lima tecem, com suas devidas particularidades poéticas, uma teia poético-afetiva de pertencimentos.

Por uma recolha memorial familiar, edifica-se, no corpo do poema, o mosaico por onde flui a “rede de parentesco” juntamente com o retrato das feições geo-culturais que faziam parte da nação. Neste sentido, tem-se, no poema de Paula Tavares, uma resistência ao esquecimento e, no de Conceição Lima, a resistência ao subjugamento dos segmentos menos favorecidos que atravessam as tensas relações sociais. Desse modo, os poemas encenam uma “busca do eu” (Appiah, 1997) que se conecta à busca

de construção de uma identidade cultural aos moldes evidenciados por Candau (2011), mencionado no início deste artigo.

Compreende-se as literaturas africanas de língua portuguesa como aquelas que em suas gêneses trazem o caráter de efetuar estratégias contra o poder e discurso hegemônicos. O diferencial da nova poética é que a palavra vem revestida por um rigoroso labor estético, embora não se isente de ressignificar os fatos históricos, aludir às tensões socioculturais e evidenciar um novo olhar sobre a história, trazendo para o centro segmentos sociais até então marginalizados. Uma nova poética que perscruta e

mobiliza estratégias contra-discursivas que visam a deslegitimação dum projecto de nação monocolor pensado sob o signo da ideologia nacionalista. Para reescrever a visão uniformizante de pátria, em que Homem e Natureza se encontravam vinculados à Pátria, como acordes de uma mesma sinfonia, a nova literatura opta por representar a alteridade, celebrando as várias raças do homem; para reescrever a visão eufórica da História dos sujeitos africanos, as exigências da consciência contrapõem agora uma contra-epopéia política e social que visa referenciar a transformação dos ideais agônicos. (Mata, 2014, s/p)

Assim, os escritos de autores/as africanos/as de língua portuguesa operam um contra-discurso que intenta a mudança no contexto do discurso dominante (e no âmbito do que tenho vindo a considerar o discurso dominante é a “literatura consagrada” com nomes emblemáticos que todos conhecemos nos quatro literaturas) – gerindo as suas potencialidades e as suas limitações quanto a uma “renovação discursiva” (Mata, 2014, s/p)

Portanto, a tessitura poética com marca do social é traço peculiar de Paula Tavares e de Conceição Lima. E nos poemas, percebe-se que a perspectiva individual se desdobra para o coletivo. Quando o eu poético fala de si também está falando de seu lugar (morada ou filiação) e dos seus pares; de outro modo, quando eu poético revisita seu passado pela memória afetiva e individual, redimensiona-o a história dos seus antepassados, delineando origens, evidenciando as tensões que configuraram o processo de formação das nações angolana ou são-tomense.

### **Dos finos fios**

A obra de Paula Tavares expressa um olhar feminino sobre o mundo e conjuga o que lhe é específico com o histórico-social angolano. Nos poemas que recorre à

memória, o poetizar acolhere recursos da oralidade: provérbios, ditados, expressões; como também reencena hábitos, costumes, ritos da tradição, colocando em cena elementos socioculturais predominantemente da região de onde nasceu, Huila, sul de Angola.

Como afirma Carmem Tindó Secco (2006), Paula Tavares

[...] efetua um ritual de reencenação das vozes dos antigos *griots*, que se valiam da narratividade oral como meio de organizar o caos, legando às novas gerações os mitos fundacionais de suas culturas. Seguindo o exemplo desses mais-velhos, a poesia de Paula Tavares se faz também guardiã da palavra e da memória ancestrais, embora estas sejam estética e criticamente sempre recriadas. O lirismo de Paula se engendra, pois, como uma rede múltipla que conjuga signos da modernidade e da tradição. (Secco, 2006, p.152)

Pela linha fina da palavra que rememora o tempo de sua infância, o eu enunciador do poema “A casa do meu pai” busca no corpo versificado recompor os [des]”caminhos de sombra” em direção ao espaço idílico projetado.

A casa de meu pai

A casa de meu pai morreu no mesmo dia  
Explodiu de insectos  
O lugar onde costumava ser o paraíso  
Estranhos estes caminhos de sombra  
Que se abriram  
Quando deixámos o jardim da mãe  
Na pedra ainda estava inscrita  
A dança de roda os fios finos  
A sua figura sentada o cheiro dos óleos  
Não posso voltar agora  
À casa do meu pai  
Ainda que saiba o caminho  
E uma a uma  
As árvores  
Junto do poço.

(TAVARES, 2011, p. 249)

A casa destruída é o elemento determinante da impossibilidade da repetição da experiência tátil da infância, quando a buscava como lugar de proteção materna e paterna. Todavia se se considerar o poema como “lugar de memória<sup>24</sup>”, a casa passa a ser

---

<sup>24</sup>Lugar de memória: considera-se aquele revestido de uma “aura simbólica”, como “objeto de um ritual”. (Nora, 1993, p. 21-23)

reconstituída sensorialmente e os seus sentidos ressignificados em cada via-verso elaborado. Desta feita, signos contrapostos que denotam destruição, desmoronamento como a presença do “insectos”, e a aquietação expressa na imagem do “jardim”, da “pedra” e da “dança de roda” revivificam e, paradoxalmente, reconstróem imaginariamente “a casa [do] pai”. Acionados no tempo pretérito, desestabilizam o esquecimento enrijecido. Só pela memória, há o retorno, já que o “eu” se encontra numa zona interdita: “Estranhos estes caminhos de sombra/ Que se abriam”, e por isso diz: “não posso voltar agora [...] ainda que saiba o caminho”.

No campo da espacialidade, “o jardim da mãe” é evocado pelo viés mítico:

Na pedra ainda estava inscrita  
A dança de roda os fios finos  
A sua figura sentada o cheiro dos óleos

Nestes versos, inscreve-se uma carga mítica ancestral que lembra uma figura recorrente em alguns poemas de Paula Tavares: a deusa tecelã. Com esta figura, o poema se volta para ambiência da tradição angolana que, na poética de Paula Tavares, é retomada por elementos simbólicos, por encenação de experiências que excedem a épocas determinadas. Por exemplo, “a dança de roda” é uma imagem que reforça a passagem do tempo, onde “os fios finos” inscritos na “pedra do jardim da mãe”; com a “figura sentada” e a imagem sinestésica do “cheiro dos óleos” moldam o quadro pictórico de um tempo afetivo mítico.

Por fim, a tentativa de voltar ao lugar de infância, através da dimensão poética, efetua um movimento de reconstrução do pertencimento que o eu poético, mesmo em tensão nos “caminhos de sombra” revela uma resistência ao apagamento das lembranças da infância. A palavra poética, “os fios finos”, como hieróglifos esculpidos em pedras, traz a função de plasmar simbolicamente o passado para a eternidade.

### **“Ao largo leito”**

No contexto da literatura são-tomense, o nome de Conceição Lima sobressai como presença importante dentro da nova literatura no contexto pós-colonial. Sua veia poemática e a de seu conterrâneo Fernando de Macedo efetua aquilo que, na perspectiva crítica de Inocência Mata (2010), significa uma

Implosão na construção do discurso (literário) da identidade nacional, na medida em que tal discurso de angolaridade traz à cena a história de um dos

segmentos mais dissonantes, tanto no discurso colonial, quando no nacionalista, cujo epicentro da gestação era a raça. Uma das primeiras consequências dessa desconstrução discursiva é a vinculação da insularidade são-tomense também à espaço-temporalidade marítima, em vez de estar circunscrita à dimensão telúrica, como antes eu própria afirmara. (Mata, 2010, p. 73).

Além dessa postura fortemente persuasiva e distintiva doutros autores contemporâneos de São Tomé e Príncipe, Inocência Mata indica que a poesia de Conceição Lima concilia “labor poético com a eficácia extratextual”, além de seu forte impacto no processo de pensar poeticamente a nação são-tomense. Nessa perspectiva, a pesquisadora destaca que no primeiro livro, *O útero da casa*, Conceição Lima desvela “os lugares fracturantes que ficaram à margem do ‘relato de nação’ cujo procedimento se efetiva “percorrendo vários nichos de (sua) memória história e política” e destaca o lugar dos segmentos que foram “sonegados no actual agenciamento identitário da nação, afinal “comunidade imaginária” (Mata, 2010, p. 141). Já no segundo livro, *A dolorosa raiz do micondó*, a poetisa continua a fazer “um trabalho de recuperação e inclusão” (Mata, 2010, p. 146).

Quanto à atual realidade são-tomense, Inocência Mata registra que “a cultura passa por um processo de globalização estética que a sua localização periférica impõe” e São Tomé e Príncipe, como os demais países de África, vive um tempo caracterizado por “fluxos emigratórios e influxos potencializados por relações paralelas e influências que chegam por várias vias: humanas, económicas e tecnológicas” (Mata, 2010, p. 147). Sob esse contexto, a poética de Conceição Lima passa a ter dimensão mais importante “no que diz respeito às (suas) origens identitárias expostas como *leitmotiv* de sua escrita, logo no primeiro poema do livro *A dolorosa raiz do micondó* (Mata, 2010, p. 147).

Sobre “Canto obscuro às raízes”, objeto de análise a seguir, a pesquisadora são-tomense enfatiza que nelerepercute de forma extensiva

A dimensão expansionista da identidade insular, que a poetisa concretiza de dois modos (...): por um lado, vai buscar os *apports*, das costas do continente , que têm chegado no período pós-colonial em que o país ‘descobriu’ a sua apetência migratória (por razões quase nunca pacíficas), convocando a dimensão espiralar do Tempo para propor o agenciamento de diásporas várias e processos migratórios muito recentes em reescritas afirmativas e inclusivas; por outro lado, resgatando trechos identitários que compõem a identidade insular, regressando às origens. (Mata, 2010, p. 147)

Ler o poema, a partir dessa chave de leitura propiciada por Inocência Mata, requer não descuidar da importância dos elementos intra e extraliterários que o poema carrega. Atentando para a concretização de uma dicção poética que demanda uma leitura da história que se ajusta ao que Appiah evoca: a de estar “acostumado a ver o mundo como uma rede de pontos de parentesco”. (Appiah, 1997, p. 11), “Canto obscuro às raízes” vai pontuando, em sua extensão, a linha de parentesco que o eu poético quer privilegiar para a composição de sua história.

Por razões de extensão e pelotempo exíguo para detalhá-lo nesta comunicação, destaca-se apenas aquelas passagens poéticas que remetem a construção imaginária das origens do eu poético e da afirmação de sua identidade. O eu poético vai gradativamente tomando a dimensão de um eu biográfico, cuja identidade “móvel”, “instável” vai sendo negociada pela carência de conhecimento das origens e pela dúvida. Assim, expande o mosaico das possíveis filiações na construção de sua identidade como “filha da terra”, herdeira da “inexorável” presença do avô.

Canto obscuro às raízes

Em Libreville

Não descobri a aldeia do meu primeiro avô.

Não que me tenha faltado, de Alex,

A visceral decisão.

Alex, obstinado primo

Alex cidadão da Virgínia

Que ao olvido dos arquivos

E à memória dos gritos Mandinga

Resgatou o caminho para Juffure

A aldeia de Kunta Kinte

Seu último avô africano

Primeiro avô da América

(Lima, 2012, p. 11)

O ponto de partida consiste na relação que o eu poético estabelece entre sua filiação paterna e as narrativas diaspóricas. As raízes são o elemento motivador dos discursos em rota de resignificação. A evocação à linha de parentesco com Alex Haley<sup>25</sup>, revelado no poema como primo escritor, indica o quão é difícil perseguir a trajetória da genealogia para a descoberta das raízes. O poema empreende uma

---

<sup>25</sup> Alexander Murray Palmer Haley, escritor estadunidense que escreveu “Roots: the saga of an american family” (1976) onde relata os feitos da escravidão.

perquiriçãosublinhada por hesitação, dúvidaeivadas de especulação quanto à origem ancestral, como comprovam os versos: “Não descobri a aldeia do meu avô” // “Não que me tenha faltado,de Alex, / a visceral decisão”, ou estes: “O meu primeiro avô / que não se chamava Kunta Kinte/ mas, quem sabe, talvez, Abessole”. Aspistas surgem, mas elas não são afiançadas e tal procedimento perdura até o final do poema: “Eu que em Liberville não descobri a aldeia / do meu primeiro avô/ meu eterno continental avô” (Lima, 2012, p. 19).

Duas fontes extraliterárias parecem ser motivadoras de construção do poema, já que motivo de concepção estar na própria realidade individual do eu enunciador e ahistórica do país da autora. A primeira fonte advém da referência a Kunta Kinte, personagem de *Roots*, romance supracitado, primeiro filho de Omoro Kinte e Binta Kobba, da tribo Mandinga que capturado da ilha de Juffure, em Gâmbia-África e transportado em navio negreiro para a América do Norte é vendido para John Water.

A incursão da saga do personagem corresponde a tragédias:imposição de um novo nome, amputação do pé como castigo, aobrigação decasar. A filha, Kizzy,vai repetir a mesma história do pai. Ela é capturada, quando tenta ajudar a fuga do namorado. O prefaciador Haroldo Costa, de*Raízes* (edição brasileira), enfatiza que a autobiografia de Alex Haley é de cunho coletivo: “o mais remoto ancestral do autor, é também o mais remoto ancestral na genealogia de uma raça inteira, caçada nas matas ou à beira dos rios, amontoada nos porões infectos dos navios negreiros e vendida a retalhos em porões infectos qualquer dos Estados Unidos, Cuba, Haiti ou Brasil” (Costa, 19??, p. 9).

A segunda fonte de construção poemática é a referência a Abessole que remete à figura política e combativa do líder de Gabão. Talvez seja possível deduzirdessa alusão o desejo de relacionar a filiação ancestral a umlíder combativo e de resistência contra as forças violentas do poder político. Paul Mba Abessoleelabora um projeto político de mudança e resistência em Libreville, no século XX. Sua proposta defende, portanto, uma mudança pacífica, clamando homens e mulheres a uma ação que retire Gabão do subdesenvolvimento. Para isso era preciso desenvolve as condições, estratégias e táticas com vistas a operaras mudanças positivas e progressivas no país. (Abessole, 2013).

A alusão a esses doisujeitos dedistintos espaços políticos, mas com enfrentamentos intensivos contra o poder instituído,ajuda a ler o poema acolhendo a dinamicidadedo fluxo e refluxo emigratório do são-tomense e a expansão diaspórica forçada ao povo africano. Isso consubstancia a visão de resistência do eu poético às condições de

opressão e à visão monocromática do poder em São Tomé e Príncipe. O poema constrói a imagem da persona do avô em desacerto com o seu tempo, no enalço de resistir à violência sistémica, e ao mesmo tempo, costura o incerto tempo que só, talvez, se configure no seu interior, testemunhado pelo eu poético que elabora uma espécie de certidão de nascimento.

[...]

O meu avó  
não legou aos filhos  
dos filhos dos filhos  
o nativo nome do seu grande rio perdido.

Na curva onde aportou  
a sua condição de enxada  
no húmus em que atolou  
a sua acossada essência  
no abismo que saturou  
de verde a sua memória

as águas melancolizam como fios  
desabitadas por pirogas e hipopótamos.

São assim os rios das minhas ilhas  
E por isso eu sou a que agora fala.

Brotam como atalhos os rios  
da minha fala  
e o meu trazido primeiro avô  
(decerto não foi kunta kinte,  
porventura seria abessole)  
não pode ter inventado no Água grande  
o largo leito do seu Ogoué.

(Lima, 2012, p. 12 -13)

Aqui, a memória do avô remete a toda uma história de interditos, de perdas e, mais ainda, de não reconhecimento de sua ação enquanto cidadão que veio das margens. A ascendência do eu poético autobiográfico é de uma africana cujas origens étnicas ficaram no terreno das sombras, porque eram das margens no processo de colonização. O eu poético exemplifica em feixes de versos momentos cruciais da trajetória épica do avô no tempo da enunciação.

Disperso num azul sem oásis  
talvez tenha chorado meu primeiro avô  
um livre, longo, inútil choro.

Terá confundido com um crocodilo  
a sombra de um tubarão.

Terá triturado sem ilusão  
a doçura de um naco de mandioca  
Circunvagou nas asas de um falcão.

Terá invejado a liquidez de caudas e barbatanas  
enquanto o limo dos musgos sequestrava os seus pés  
e na impiedosa lavra de um vindouro tempo  
emergia uma ambígua palavra  
para devorar o tempo do seu nome.

(Lima, 2012, p. 13)

Sujeito testemunho de uma memória que revela o trauma, a figura do avô mantém-se atravessada por uma dor existencial tal qual a referida no título do livro: *Adolorosa raiz do micondó*<sup>26</sup>. Confrontar-se com o obscuro, o incompreensível no campo do poema se revela como uma estratégia de amortecimento do trauma, pois como acentua Primo Levi, na esteira de Jacques Lacan, o trauma que “reverbera silenciosamente na carne não é possível de apagamento”. Por isso há as tentativas de esquecer para sobreviver; ou, de outro modo, há o ato de narrativizar poeticamente, como faz Conceição Lima, que funciona como preenchimento das lacunas encontradas no processo de busca dos traços culturais perdidos.

A busca do eu poético não atesta o legado. O avô “não legou aos estrangeiros filhos, / e aos filhos dos filhos dos estrangeiros filhos/ o nativo nome do grande rio perdido” (Lima, 2012, p. 14). Por isso o estado fragmentário e lacunar do eu poético que versifica: “Perdi-me na linearidade das fronteiras”. Nesse quadro social em que ele está imerso e a deriva, outras figuras de importância entram em cena: *os griots*. Estes são evocados pela

---

26 Segundo Hamilton G Russel, “micondó é espécie nativa de São Tomé e Príncipe, do baobá, encontrada em grande parte da África ao Sul do Saara. (...) Para muitos é uma árvore simbólica, mítica e mesmo sagrada” (Russel, 2006, p. 257). Inocência Mata (2010) também reforça esse sentido simbólico e argumenta que o micondó (imbondeiro, baobá) semantiza “a capacidade de resistência, de persistência, de vivificação”. Desse modo, ela vai além e afirma: “Assim, pela remissão metafórica à “civilização insular”, tal como o micondó dispersa as suas raízes pelas profundezas da terra, também a África disseminou, de forma *dolorosa*, os seus filhos pelo mundo, sendo as ilhas de São Tomé e Príncipe uma evidência desse destino diaspórico do continente.” (Mata, 2010, p. 160).

sua função primordial: plantar a grande raiz, mas em seguida, com “olhos de horror” partem levando a força da “verdade” e “das palavras”.

Os velhos griots que na íris da dor  
plantaram a raiz do micondó  
partiram  
levando nos olhos o horror  
e a luz da sua verdade e das suas palavras.

(Lima, 2012, p. 14)

A memória que percorre o poema dá lugar a ambiência de tensão e medo, quando o eu lírico se revela “encolhido nas vielas”. Nesse estado de “medo adolescente”, só resta o desejo de beber a seiva da grande raiz do micondó, disseminada metaforicamente no espaço da oralidade são-tomense, que tem no âmago a herança deixada pelos *griots*: a palavra fio tradutor em seu largo leito.

E no rasto do tam-tam revelarei  
o medo adolescente encolhido nas vielas  
beberei da planta no teu grão.

(Lima, 2012, p. 16)

Essa “internalização do olhar” nos poemas de Conceição Lima que Inocência Mata situa como atualizadora de um “desencanto político-social” (Mata, 2010, p. 150), também influencia outro modo de olhar: a “desmitificação de ‘memórias históricas’ fixadas na poesia anterior, anticolonial e colonial” (Mata, 2010, p. 150) de São Tomé e Príncipe. Pensando o poema em estudo por esse prisma, o olhar internalizado se realiza explicitamente na aderência do estatuto autobiográfico que se prolonga de três formas: 1) na reserva do lugar da memória afetiva que prevalece o canto obscuro às raízes do eu poético-autoral:

Por isso percorri os becos  
as artérias do teu corpo  
onde não fenecem arquivos  
sim palpita um riço coração, o rosto vivo  
uma penosa oração, a insana gesta  
que refunda a mão do meu pai  
transgride a lição de minha mãe  
e narra as cheias e gravana, os olhos e os medos  
as chagas e desterrós, a vez e a demora  
o riso e os dedos de todos os meus irmãos e irmãs.

(Lima, 2012, p. 15)

2) na difusão de um “eu” que revela e amplia as intenções e persistência de “nós”, marcados por diversas e diferentes vozes constituintes da nação são-tomense que continuam às margens do processo de desenvolvimento:

Eu, a que em mim agora fala

Eu, Katona, ex-nativa de Angola

Eu, Kalua, nunca mais Quelimane

Eu, nha Xica, que fugi à grande fome

Eu que libertei como carta de alforria

Este dúbio canto e sua turva ascendência

(Lima, 2012, p. 18)

3) no próprio canto obscuro, hesitante, inquieto, porque engendrado no entrecruzamento das heranças ancestrais afetivas, históricas e políticas em tensão, em direção à individualidade e à coletividade que compõe a identidade nacional são-tomense.

São Tomé e Príncipe sempre foi lugar de acolhimento dos sujeitos em diáspora desde os primórdios até a contemporaneidade. Russel Hamilton (2006) assegura que o poema também revela um solo de herança pan-africanista e globalizante. E aqui se entende pan-africanista, enfatizando o sentido de congregar para o corpo do poema as aspirações de uma África múltipla, diversa e plural. Por outro lado, o mecanismo de retomada histórica, focalizando o subjugados e objetualizados, a partir de um teor crítico anticolonial, numa perspectiva pós-colonial, empreende o exercício de subverter mitos e estereótipos. (Mbembe, 2014).

[...]

Eu nesta lisa, escarificada face

Eu e nossa vesga, estratificada base

Eu e a confusa transparência deste traço.

Eu que degluti a voz do meu primeiro avô

que não se chamava Kunta Kinte

mas talvez, quem sabe, Abessole

Meu sombrio e terno avô

Meu inexorável primeiro avô

que das margens do Benin foi trazido

e às margens do Benin não tornou decerto

Da nascente do Ogoué chegou um dia

e à foz do Ogoué não voltou jamais.

(Lima, 2012, p. 18)

Por fim, a inscrição autobiográfica em “Canto obscuro às raízes” parece ser uma forma de expurgar o medo, buscar enigma, desobstruir grades fincadassob a colonização das mentes, a fim de empreender aquilo que Inocência Mata chama de “descolonização da palavra” e “visibiliza[r] as raízes matriciais da são-tomensidade” (Mata, 2010, p. 162). Há um documentário em que a poetisa Conceição Lima menciona fatos familiares de sua infância que ficaram na memória. Um deles é a lembrança do ritual puíta<sup>27</sup> que presenciou às escondidas na casa de seu avô<sup>28</sup>. “Canto obscuro às raízes” revisita esse tempo da memória afetiva, deixando aflorar emoções e sensações:

[...]

Eu que trago deus por incisão em minha testa  
e nascida a 8 de dezembro  
tenho de uma madona cristã o nome.

A neta de Manuel de Madre de Deus dos Santos Lima  
que enjeitou santos e madre  
ficou Manuel de Deus Lima, sumusunMalé Lima  
Ele que desafiou os regentes intuindo nação –  
descendente de Abessole, senhor de abessoles.

Eu que encrespei os cabelos de sanPlentá, minha três vezes  
[avó  
e enegreci a pele de sanNôvi, a soberana mãe do meu pai

Eu que no espelho tropeço  
na frente dos meus avós...

Eu e o temor do batuque da puíta  
o terror e o fascínio do cuspidor de fogo

---

27 Segundo o glossário de *A dolorosa raiz do micondó* (2012), puíta é uma cerimónia investida de funções curativas e exorcizantes, marcada por um vertiginoso compasso musical e de dança. Originária de Angola e preservada por gerações sucessivas de serviçais, a puíta organiza-se em terreiros com a assistência formando um cordão no centro do qual pares de dançarinos vão progredindo, ora afastando-se ora aproximando-se, até que os corpos se chocam entre estridentes aplausos. ” (Lima, 2012, p 74-75)

28 Conforme conta no Documentário (vídeo) “Eu sou África”, Conceição Lima diz ter na memória uma visita que fez à casa do avô materno Francisco de Jesus Costa quando menina. Nessa lembrança sobressai “a figura do homem que saltava a fogueira e expelia fogo pela boca”. O ritual ainda é comum quando há acontecimento funesto. Segundo a poetisa uma maneira de entendê-lo é pensar esse ritual como “forma de aplacar a ira dos serviçais”.

Eu e os dentes do pão que da costa viria me engolir  
Eu que tão tarde descobri em minha boca os caninos do antropófago ...  
(Lima, 2012, p. 17)

Nos versos acima procedem assentimento antropofágico como forma de validar ou até mesmo de legitimar a persistência da reivindicação e do grito do segmento excluído durante o processo de formação da nação são-tomense. O poema evoca a presença dos serviçais a reviver o ritual puíta. O ato antropofágico provocou uma nova forma de ver o mundo ou de refleti-lo na incessante busca de origens. Desta forma, há incorporação de anseios e igualdades do/s outro/s com suas vivências no obó, descendentes de antigos escravos ou “deportados de Angola por antropofagia”, a exemplo dos “kinzares”, semelhantes a uma Chiconda, personagem do conto de Fernando Reis:

(...) Chiconda vivia numa cubata à entrada dum obó muito distante da mais próxima vila. Havia quem afirmasse que Chiconda teria já passado há muito dos cem anos. Os velhos colonos lembravam-se de ter ouvido a outros velhos, que por sua vez tinham ouvido doutros velhos, a história de Chiconda. Diziam uns que ela era descendente de antigos escravos, diziam outros que tinha vindo deportada de Angola por antropofagia. Na verdade, os poucos dentes incisivos que a velha possuía eram triangulares. Além disso, a velha orgulhava-se de ser “Kinzar”, e os kinzares são conhecidos pela prática da antropofagia. (Reis, 1954, p.139-140)

No final do poema, o eu poético, em intensa reiteração do pronome pessoal em primeira pessoa, procura imprimir as faces de sua ancestralidade e de sua paternidade, projetando-se no espaço e no tempo em contínuo deslocamento.

Eu, a peregrina que não encontrou o caminho para Juffure  
Eu, a nómada que regressará sempre a Juffure.  
(Lima, 2012, p. 19)

### **Breve considerações finais**

As duas poetisas africanas de língua portuguesa aqui brevemente estudadas, utilizam a memória ancestral emoldurada de afetividade para expor uma consciência do eu poético. O recurso autobiográfico e a memória, como procedimentos de construção do discurso poético corrobora para que se leia o poema sintonizado com àquela

concepção inicial acolhida de Candau (2011), que considera a memória e a identidade continuamente modalizadas, através do “jogo” ou “negociações” que se efetivam a partir das diferenças e das “fronteiras sociais”.

O passado requerido é um modo de representação de mundo, ou melhor, de reconstrução de um tempo histórico e de “comunidade imaginada”, onde os agenciamentos são impulsionados pela tensão social e histórica e pelas diferenças entre os segmentos diaspóricos que se entrecruzam no seio das lembranças, ora de “caminhos de sombra” em direção à casa paterna, numa dimensão familiar, particularmente, angolana (Paula Tavares); orana busca das origens do avô que se estende à história da diáspora africana, no caso de Conceição Lima.

Ambas autoras, cada uma a sua maneira, nesse movimento de recolha de signos e imagens do passado familiar, ancestral e mítico, mas também histórico e político, promovem um fluxo poético que reescrevem a história. Diz Jöel Candau (2011) que “a memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nós modelada” (p. 16), fato que sintetiza o que ele chama de “dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”. (Candau, 2011, p.16). Os poemas de Paula Tavares e de Conceição Lima, aqui focalizados, efetuam essa trajetória, revelando zelo e precisão metafóricos e expondo os entrecruzamentos de signos intra e extraliterários na edificação de uma arquitetura poemática de base lírica e épica, respectivamente.

A nova poesia africana de língua portuguesa, destacada pelos dois exemplos poéticos, utiliza-se do viés interpretativo da história para construir novas visões por um fazer estético em que se imbricam a preocupação formal e o conteúdo social. A voz feminina é a instância privilegiada para destituir sentidos e, ao mesmo tempo, (re)erguer outros, “desmitificando” posturas que sustentam a ideia de uma África monolítica e monocultural. Os poemas vêm nos revelar que Angola e São Tomé e Príncipe, como os demais países africanos, imprimem-se de várias matizes culturais e identidades multiplurais, em que o lembrar e o esquecer estão em constante negociação e as raízes, em constante buscas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abessole, Paul MBA-Abessole. *Le changement*. Libreville, 30/03/2013. Disponível em <http://www.menzimesoso.com/medias/files/le-changement-par-paul-mba-abessole.pdf>, acessado em 30/09/2015.

Appiah, Kwame Anthony. 1997. *Na casa de meu pai A África na filosofia da cultura*. (Trad.) Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.

Candau, Jöel. 2011. *Memória e identidade*. (Trad.) Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto.

Costa, Haroldo. (19??). Nossas negras raízes. In: Haley, Alex. *Negras raízes*. São Paulo: Círculo do livro.

Haley, Alex. *Negras raízes*. São Paulo: Círculo do livro. (s/d).

Lima, Conceição. 2012. *A dolorosa raiz do micondó*. Poesia. São Tomé e Príncipe: Lexonics.

Lima, Conceição. *Eu sou África*. Conceição Deus Lima. Disponível em <http://www.rtp.pt/programa/tv/p27243/e7>, acessado em 22 de fevereiro de 2014.

Mbembe, Achille. (2014) *Crítica da razão negra*. (Trad.) Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

Mata, Inocência. 2010. *Polifonias insulares Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Ed. Colibri.

Mata, Inocência. 2014. “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa.” Disponível em [http://lusofonia.com.sapo.pt/LA.htm#LITERATURA\\_COLONIAL\\_E\\_PÓS-COLONIAL](http://lusofonia.com.sapo.pt/LA.htm#LITERATURA_COLONIAL_E_PÓS-COLONIAL), acessado em 22/04/2014.

Nora, Pierre. (1993) “Entre história e memória: a problemática dos lugares.” *Revista Projeto história*. São Paulo. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>, acessado em 25/10/2015.

Russel, G Hamilton. 2006. “A dolorosa raiz do micondó: a voz poética intimista, são-tomense, pan-africanista e globalista de Conceição Lima”. In. *Veredas Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Porto Alegre. p. 253 -265.

Reis, Fernando. 1954. *A lezíria e o equador* (Contos). Lisboa: Editorial Adastrá.

Secco, Carmem Lúcia Tindó R. 2006. “Carlos Durmmond de Andrade: “o poeta de Itabira” evocado em África.” In. Chaves, Rita; Secco, Carmen; Macêdo, Tania. (Org.) *Brasil /África Como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxindé.

Tavares, Paula. 2011. “*A casa de meu pai*”. In. *Amargos como os frutos Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas.



## ANGÉLICA FREITAS E PAULO HENRIQUES BRITTO: UMA CONVERSA ENTRE DUAS FORMAS DE VIDA

Ana Paula EL-JAICK<sup>29</sup>

### RESUMO

Este trabalho se insere, dentro dos estudos da linguagem, na subárea filosofia da linguagem, tendo como perspectiva de linguagem aquela de vertente radicalmente pragmática como entendemos ser a de L. Wittgenstein. Tendo essa base teórica como pano de fundo, nosso objetivo maior é pôr em diálogo dois poetas brasileiros contemporâneos: Angélica Freitas e Paulo Henriques Britto. Esse diálogo se justifica na medida em que Freitas e Britto são dois poetas que vêm se destacando no cenário da poesia brasileira atual. Neste nosso trabalho, limitaremos nossa investigação a uma aproximação (que pode resultar em afastamentos) de três livros, dos dois poetas, lançados no mesmo ano de 2012: *O útero é do tamanho de um punho*, de Freitas, *Formas do nada* e *A tradução literária*, de Britto, este último um livro teórico sobre tradução de poesia. Entendemos que é difícil falar de *resultados* em uma pesquisa dessa natureza; preferimos falar em relatos, confissões como *resultado* de gestos de interpretação possíveis das obras de Freitas e Britto. Nesse sentido, levantaremos hipóteses quanto ao trabalho que ambos fazem com a linguagem nesses tempos pós-estruturalistas (ou *pós-tudo*, como diria outro poeta: Augusto de Campos...): uma produção poética que pode gerar efeitos de sentido daquilo que vamos chamar de *drible*: *O útero é do tamanho de um punho* não é, como poderia parecer, um livro *feminista*, assim como *Formas do nada* não é, como poderia fazer supor, um livro de formas do nada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Angélica Freitas; Paulo Henriques Britto; Formas de Vida; L. Wittgenstein; Poesia contemporânea brasileira

### 1. Uma poeta é do tamanho de um...

Angélica Freitas fala na língua do i. Angélica Freitas escreve: “uma mulher boa é uma mulher limpa”. Angélica Freitas conta de mulheres indesejáveis, de “uma mulher muito feia”.

---

29 UFJF, Faculdade de Letras, Departamento de Letras. Endereço para correspondência: Universidade Federal de Juiz de Fora. Faculdade de Letras. Campus Universitário, s/nº. Cidade Universitária. 36.036-330 Juiz de Fora / MG - Brasil. Endereço eletrônico: [anapaulaeljaick@gmail.com](mailto:anapaulaeljaick@gmail.com)

*Um útero é do tamanho de um punho* foi escrito por Angélica Freitas em pouco mais de um ano. Conforme ela explica em várias entrevistas, o tema da questão feminina se solidificou para ela em 2008, quando acompanhou o processo de aborto de uma amiga – e viu as senhoras religiosas que se postavam de plantão em frente às clínicas de aborto, buscando dissuadir as mulheres a não fazê-lo. Depois dessa experiência, Freitas conta que começou a pesquisar na internet sobre o corpo da mulher, até em material de medicina – então chegou à frase “um útero é do tamanho de um punho fechado”. “Fiquei com ela na cabeça e acabei escrevendo o poema que dá título ao livro em uma sentada só”, ela diz em entrevista à revista *TPM* (Freitas, 2012b).

Sim, “um útero é do tamanho do punho”. Num útero

cabem as senhoras católicas  
militando diante das clínicas  
às 6h na cidade do México  
e cabem seus maridos  
em casa dormindo  
cabem cabem  
sim cabem  
e depois vão  
comprar pão  
(Freitas, 2012a:61)

À primeira vista, o livro pode parecer “militante”, mas Angélica diz que, na verdade, nunca quis protestar, levantar bandeiras. A poeta parece preferir brincar com as possíveis apreensões reducionistas – inclusive como essa, da militância: “e alguém pode dizer que eu voltei / feminista da Argentina” (Freitas, 2012a:76).

O nome “mulher” é escarafunchado por Freitas. Uma das conclusões, ou um dos frutos gerados por essa espécie de *investigação*, são versos como estes:

Uma mulher sóbria  
é uma mulher limpa  
uma mulher ébria  
é uma mulher suja  
(Freitas, 2012a:13)

“Mulher” é, segundo nossa gramática normativa, um nome. “Mulher” é, segundo Aristóteles, um nome: uma coisa que é um símbolo de “um som pronunciado”, que é símbolo das “afecções da alma” (*Da interpretação*, 16a1). Sabemos, como Aristóteles (ou por causa dele; afinal, alguém já disse que nosso senso comum é grego), que os sons pronunciados não são os mesmos para todos (afinal, temos diferentes línguas em

diferentes povos). Mas, para Aristóteles, esses *sons pronunciados*, embora não sejam os mesmos para os diferentes povos (*woman* é diferente de *femme*, que é diferente de *mujer*, *and so on*), são símbolos que correspondem a coisas iguais no mundo – ou seja, *woman*, *femme*, *mujer*, *mulher* são símbolos de um mesmo objeto no mundo: A Mulher. Essa relação entre linguagem e mundo não acaba aí, pois ainda temos o que, contemporaneamente, chamamos de *mente*: de acordo com Aristóteles, não só a referência no mundo é igual para todos os diferentes povos que pronunciam diferentes sons, mas também as *afecções da alma* são as mesmas para todos. Isto quer dizer que as imagens que fazemos dos objetos desse mundo são as mesmas para todos, os pensamentos que temos dos objetos do mundo são iguais para todos – de modo que, ao som pronunciado *woman*, *femme*, *mujer*, *mulher*, todos temos a mesma afecção da alma, todos temos a mesma imagem, o mesmo pensamento que fazemos do objeto no mundo Mulher. Ela será igual para todos os que a declaram, para que todos que compõem proposições com ela.

Em outras palavras, podemos dizer que, se perguntássemos a Aristóteles o que é necessário para que chamemos algo do *mundo real* a que corresponde *uma imagem em nossa mente ao som que pronunciamos*, como *mulher*, ele dirá que, como essa imagem mental é igual para todos, como a afecção da alma dos homens é a mesma, então o som pronunciado *mulher* só terá *uma* interpretação possível.

Qual, Aristóteles? Angélica Freitas pronuncia o som *mulher* repetidas vezes (e, em quase nenhuma dessas repetições, o significado parece ser o mesmo):

Uma mulher gorda  
Incomoda muita gente  
Uma mulher gorda e bêbada  
Incomoda muito mais

Uma mulher gorda  
é uma mulher suja  
uma mulher suja  
incomoda incomoda  
muito mais

uma mulher limpa  
rápido  
uma mulher limpa  
(Freitas, 2012a:16)

Rápido, Aristóteles, rápido: “uma mulher limpa”... um pensamento, uma imagem mental que corresponda a uma mulher limpa, que seja igual para todos os homens, Aristóteles.

A perspectiva mentalista de linguagem que se pode depreender do *Da interpretação*, de Aristóteles, comparece ainda hoje, como se sabe, em diferentes versões, em diferentes teorias linguísticas. De comum elas parecem ter o fato de fixarem a estabilidade do significado linguístico em entidades mentais para as quais os objetos do mundo e as diferentes línguas vão se corresponder.

Contudo, essa correspondência essencial entre linguagem, pensamento e mundo é desestabilizada por alguns pensadores, dentre os quais L. Wittgenstein. Naquilo que ficou conhecida como segunda fase do seu pensamento, Wittgenstein questiona a própria pergunta – ou seja, a ideia mesma de ter de haver uma correspondência profunda, um elo fundamental entre linguagem, pensamento e mundo é, para ele, uma ideia, uma pergunta sem sentido. Afinal, tal separação é metafísica: a linguagem fora do mundo, que vai ser apenas um instrumento para dizer o mundo (e o pensamento) é uma ficção. Linguagem existe no mundo – linguagem e mundo se constituem mutuamente. Pensamento inteligível existe na linguagem – pensamento e linguagem se confundem (mutuamente).

Assim, segundo essa perspectiva (pode-se dizer: pragmática) de linguagem, não é possível, fora do mundo, fora de uma forma de vida, dizer o que um nome significa sempre e a cada vez que for pronunciado. Essa visão de sobrevoos simplesmente não nos é franqueada: não podemos dizer, aprioristicamente, quais serão (e como serão) todas as ocorrências de um signo linguístico.

Angélica Freitas sabe disso em seus versos. Aquilo que é uma mulher no mundo depende muito. Depende, por exemplo, de seu qualitativo, pois: “uma mulher insanamente bonita / um dia vai ganhar um automóvel”. Entretanto, “uma mulher estranhamente bonita” / “pode [...] ganhar um automóvel” / “mas um dia vai” / “com certeza vai” / “precisar vendê-lo” (Freitas, 2012a:18).

Aqui não se pode negar que, de forma lógica, Aristóteles, de certa forma, diz o mesmo (sobre aquilo que qualifica um nome): “O falso e o verdadeiro existem na composição e na separação” (*Da interpretação*, 16a10): só há valor de verdade para as frases declarativas, em que as coisas no mundo são articuladas a um predicado – são frases do tipo *S é P*, sujeito é predicado, mulher é *predicado*. Um nome sem predicado não é verdadeiro nem falso: “Os nomes e os verbos, por eles mesmos, parecem o

pensamento sem composição ou separação, como homem ou branco, quando não se anexa alguma coisa a eles” (Aristóteles, *Da interpretação*, 16a10).

Mulher, por si só, é só um nome (*mulher*). *Mulher*, por si só, não é nem verdadeira, nem falsa, nem de verdade, nem Amélia. Amélia, que era mulher de verdade, diz Angélica Freitas que “fugiu com a mulher barbada” / “barbaridade” (Freitas, 2012a:24).

Mulher é um nome que significa outras coisas quando ligado a um verbo, porque “sem verbo, não há nenhuma afirmação nem negação”, já dizia Aristóteles (*Da interpretação*, 19b10). O verbo é aquilo “que agrega àquilo que ele próprio significa o tempo” (Aristóteles, *Da interpretação*, 16b5).

Angélica Freitas afirma várias coisas sobre a mulher, no tempo presente: “mulher de posses” “tem / aparelho completo de chá / e faqueiro vindo de solingen” (Freitas, 2012a:34). Da série “3 poemas com o auxílio do Google”, “a mulher *vai*” (por exemplo, “poder dirigir no afeganistão” (Freitas, 2012a:p.70)), “a mulher *pensa*” (por exemplo: “se fizer isso com ele, vai achar que faço com todos” (Freitas, 2012a:71)) e, por fim, “a mulher *quer*” (por exemplo, um “nextel” (Freitas, 2012a:72).

Para Aristóteles, “é evidente que, para toda afirmação, há uma negação que se lhe opõe, e para toda negação, há uma afirmação. Seja a contradição isto: a afirmação e a negação que se opõem” (*Da interpretação*, 17a30). Porém, para Angélica Freitas, “a mulher é uma construção” (Freitas, 2012a:45-46). A inferência, aqui, *não* é uma operação lógica que faz com que A siga logicamente de B.

O leitor, a essa altura, pode se impacientar em sua poltrona, braços cruzados, semblante fechado, sorriso desdenhoso nos lábios: elementar, cara Ana, sempre interpretamos o *Da interpretação*, de Aristóteles, entendendo que, apesar de todos os discursos serem significativos, nem todos são passíveis de serem verdadeiros ou falsos. Apenas o discurso declaratório o é. Na famosa passagem de Aristóteles em *Da interpretação* temos: “Por exemplo, a prece é um discurso, mas não é nem verdadeira nem falsa. Deixemos os outros discursos, pois o exame deles é mais próprio da retórica e da poética” (*Da interpretação*, 17a5). Então, cara Ana, você está confundindo tudo: você tinha de investigar a retórica e a poética para falar de Angélica Freitas, para falar do discurso de Angélica Freitas.

Mas o objetivo é justamente este: não separar – ou, nas palavras de Wittgenstein: “trazer as palavras de seu emprego metafísico para seu uso cotidiano”. Porque o problema é justamente este: operar uma separação na linguagem que deixa de um lado o

que é passível de ser julgado verdadeiro ou falso e, de outro, o que é espúrio – o que não cabe, o que excede, o que só cabe na poesia – (também) é metafísica.

Declarar que a poética é aquilo que desvirtua, é o descaminho da linguagem, é a linguagem sem nenhum caráter é supor uma duplicação na linguagem ordinária, é pressupor uma espessura que não corresponde à fina linguagem, que desafina, que não se afina.

Citar um poema e depois afirmar: “Quer dizer, isso é poesia, não é?” como se ali pudesse, como se só ali fosse possível pular no vazio, é apostar numa fissura, é operar uma fissura abstrata, posto que o uso da linguagem é sempre uma aposta, um pulo no vazio.

A poesia tem lugar cativo nos textos de linguística; a poesia tem o *honroso* direito de figurar nas epígrafes – Fernando Pessoa, Drummond, Mário Quintana podem estar nos textos de linguística, claro, desde que venham logo depois do título, alinhados à direita, tamanho da fonte 11, em itálico. A poesia só pode vir antes de se chegar ao que é *sério*, ao que é passível de ser verdadeiro ou falso.

Mas e se as frases declarativas têm o mesmo status da poesia e da retórica? E se as frases declarativas são linguagem, tanto quanto a poesia é linguagem? Então, a poesia deve ser nosso objeto de análise – ela é nosso ganho cognitivo, ela não é exceção de outra suposta “linguagem-regra”. Assim, deveria ser possível investigar a poética de Angélica Freitas pelos olhos da lógica aristotélica – ou mostrar que a lógica aristotélica não cabe à linguagem humana.

Diz Aristóteles que “Se o Sócrates é Sócrates e homem, também ele é Sócrates-homem, e se é homem e dípode, também é ele homem-dípode” (*Da interpretação*, 21a1). Sim, Aristóteles nos legou também uma semântica lógica que subsiste em teorias linguísticas contemporâneas. Uma semântica lógica de traços que estabelece o que as coisas são; por exemplo, o que é um homem: dípode, animal, social etc. A semântica formal quer isolar o que é meramente accidental e definir os nomes por aquilo que, no jargão aristotélico, *subsiste*.

O que *subsiste* numa mulher? Um útero? Um útero que é do tamanho de um punho? A mulher é uma Mulher-útero? Afinal, pergunta Angélica Freitas: “para que serve um útero quando não se fazem filhos / para quê / piri qui” (Freitas, 2012a:59) – lembre-se de que Angélica Freitas fala na língua do i. Então: piri qui serve uma mulher-útero se ela não usa seu útero? O que *subsiste*? Dípode, animal, social...

Angélica Freitas parece brincar com a interrogação dialética: *isto é uma mulher? Isto não é uma mulher?* Mais ainda, a pergunta socrática por excelência: *o que é uma mulher?*

Toda mulher tem útero. Aristóteles trata das questões que envolvem os quantificadores lógicos: todos (os homens), algum (homem qualquer) e um (homem específico, como Sócrates) (*Da interpretação*, 17b30ss). Todos os homens são mortais. Toda mulher é mortal. Angélica Freitas é mulher. Logo, Angélica Freitas é “uma serpente com a boca cheia de colgate” (Freitas, 2012a:47-49).

Angélica Freitas parece brincar com os quantificadores lógicos, com as frases declarativas. Se Aristóteles afirmaria que Toda mulher é  $x$ , Angélica Freitas poderia responder: Sim, toda mulher é  $x$  – isto é: uma incógnita.

Toda linguagem é comum. Angélica Freitas usa a linguagem; logo, a linguagem de Angélica Freitas é ordinária. O discurso de Angélica Freitas é comum. O discurso de Angélica Freitas, parafraseando Wittgenstein, não é lógico, nem ilógico. Não é racional, nem irracional. É a linguagem – que está aí: como a nossa vida.

## 2. Paulo Henriques Britto: palavras (in)exatas do tradutor e do poeta

Paulo Henriques Britto é um desses autores difíceis de serem enquadrados: poeta, tradutor, professor (de literatura, de linguística). Paulo Henriques Britto responde a todas essas *personae*. Professor há mais de trinta anos da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde atua tanto na área de estudos da linguagem quanto na de literatura, Britto é um dos mais importantes poetas brasileiros contemporâneos e, também, um dos mais competentes tradutores (do inglês para o português) que temos.

Penso que, se formos buscar um ponto de identidade nessas múltiplas atividades de Britto, encontraríamos, certamente, esse ponto em comum no seu contínuo trabalho com a linguagem. Trabalho que não deixa de estar presente, também, em sua pesquisa acadêmica – afinal, Britto não apenas escreve poemas, faz traduções, mas escreve *sobre* poesia, *sobre* tradução. Dado esse seu exercício multifacetado, uma investigação possível já se vislumbra em relação à obra de Britto: uma aproximação (em que não se descarta a possibilidade de se enxergar, paradoxalmente, mais um

afastamento) entre seus postulados (um tanto polêmicos) por uma objetividade na crítica tradutória e sua própria prática como autor, a do poeta Paulo Henriques Britto.

Em 2012, Britto lançou *A tradução literária*, livro que está no escopo de seu trabalho como teórico da tradução. No mesmo ano de 2012 foi publicado seu mais recente livro de poemas, *Formas do nada*.

*A tradução literária* começa com uma definição do tema do livro: a tradução literária é “*recriar* obras literárias em outros idiomas” (Britto, 2012a:11, grifo nosso), ou seja, o poeta principia por postular, em seu fazer teórico, uma criação (poética?) na tradução. O trabalho do tradutor seria então uma práxis que consiste em criar a partir da criação alheia. Traduzir, em suma, não é uma atividade automática, mas *criativa* (Britto, 2012a:18-19). Contudo, apesar desse início em que Britto sugere seguir os preceitos pós-estruturalistas que parecem ser *hegemônicos* atualmente no campo dos estudos da tradução, conforme se lê logo a seguir, o tradutor não teme em nadar contra essa maré.

Quero com isso dizer que, uma vez que Britto reivindica a atividade tradutória como uma criação, então ele poderia estar influenciado por perspectivas pós-estruturalistas que, desde a década de 1980, vêm embasando muitos estudos da tradução, reivindicando o texto traduzido como um texto com valor literário próprio (Britto, 2012a:21). Entretanto, Britto acredita que alguns teóricos têm chegado a conclusões extremas (Britto, 2012a:21).

Uma dessas conclusões extremas trilha o seguinte caminho: uma vez que foi mostrado (por autores como Bakhtin, Barthes, Derrida etc.) não haver um texto original, já que estamos sempre retomando discursos já-ditos, então o autor não é o princípio de nada. Conclusão extrema: a tradução é um texto tão original quanto o texto traduzido – ambos são textos sem uma origem. Nas palavras de Britto:

Alguns teóricos da tradução, como Lawrence Venuti e Rosemary Arrojo – seguindo o caminho aberto por autores como Roland Barthes –, passaram a abolir tais distinções [entre tradução, adaptação e versão] em favor de uma noção aberta de “textualidade”, em que autores-tradutores-adaptadores produzem textos que são apenas textos, com graus variáveis de autonomia e distinção em relação a outros textos (Britto, 2012a:22).

Não é a primeira vez que Britto se posiciona criticamente a essa vertente dos estudos da tradução. Ele já havia feito uma crítica direta à tradutora Rosemary Arrojo pelo menos uma outra vez, no artigo “Desconstruir pra quê?” (Britto, 2001). Naquela ocasião, como neste *A tradução literária*, Britto parece entender, como teórico da tradução, o passo dado por (por exemplo) Roland Barthes, aquele que decretou a morte

do autor em favor de uma *escritura* sem corpo, sem origem, uma escritura que nasce à medida que o leitor mata o autor, como um *passo em falso*. Segundo Britto, foi um passo em falso porque esse pressuposto acaba por operar uma igualação de todos os textos – e, como uma de suas consequências, produz uma falta de sentido em se falar em *fidelidade à obra* quando se trata de tradução. Assim, alguns tradutores se viram no direito de *manipular* o texto traduzido (Britto cita como exemplo um grupo de tradutoras feministas de Quebec que alteram, propositalmente, traduções com a finalidade de denunciar o machismo presente em alguns textos (Britto, 2012a:24)).

Outra das consequências em se igualar todos os textos é exemplificada, de novo, na figura da tradutora Rosemary Arrojo. De acordo com Britto, Arrojo, em seu artigo “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne”, acaba por defender o seguinte: como não nos é franqueada uma objetividade absoluta para valorar traduções, então o que temos é a subjetividade absoluta para julgar o trabalho tradutório. Dessa maneira, alguns preferirão uma tradução, enquanto outros preferirão outra. Britto, ao contrário de Arrojo, crê que as traduções devem ser valoradas:

As posições radicais de alguns teóricos, que causam *frisson* nos congressos acadêmicos, se aplicadas ao trabalho prático da tradução literária, levariam a imensa maioria dos leitores a rejeitar as traduções feitas com base nelas (Britto, 2012a:27).

As posições de Britto também causam *frisson* nos congressos acadêmicos – porque vão radicalmente contra os preceitos pós-estruturalistas que tomaram de assalto o campo dos estudos da tradução, da literatura, de algumas *linguísticas* etc. O ponto defendido pelo tradutor Britto é que há um fosso enorme entre a teoria e a prática tradutória: se o tradutor seguisse esses postulados teóricos, então ele estaria fazendo outra coisa que não traduzir um texto de uma língua A para uma língua B.

É interessante ouvir o teórico Britto, pois trata-se de um teórico que conhece o fazer tradutório – e o fazer poético. Suas teses, assim, são controvertidas para alguns teóricos da tradução que vão às últimas consequências da tese da não apreensão essencial de um significado imanente. Britto, sem postular uma essência imanente à linguagem, defende, no fim das contas, um não ceticismo quanto à sua condição de possibilidade de existência. Suas teses, atualmente revolucionárias pelo seu *conservadorismo*, são assim resumidas por ele:

Sustento que (a) tradução e criação literária não são a mesma coisa; (b) o conceito de fidelidade ao original é de importância central na tradução; e que (c) não só podemos como devemos avaliar criticamente traduções com um certo grau de objetividade (Britto, 2012a :28).

Britto, então, convoca o pensamento de L. Wittgenstein para fundamentar as questões envolvidas no fazer tradutório, suas regras, como num jogo de linguagem: o *jogo da tradução* (Britto, 2012a:28). Com isso ele pretende, em suas próprias palavras, não tratar o sentido a partir de uma perspectiva essencialista de linguagem. Ao contrário, ele quer mostrar que a tradução, como uma prática social que é, só existe historicamente, em dada sociedade: numa forma de vida sociocultural. A tradução é uma prática, um jogo cujas regras são fixadas intersubjetivamente. Nossa comunidade linguística acabou por convencionar chamar esse jogo de *tradução*. No futuro o que vai responder pelo nome “tradução” será, provavelmente, outro tipo de prática – da mesma forma que, no passado, o que respondia pelo nome “tradução” era uma prática diferente da que é efetuada hoje. Afinal, as regras dos jogos mudam. Porém, afirmaria Britto, hoje o jogo deve ser jogado assim: [...]

Em suma, Britto traz a visão wittgensteiniana de linguagem de modo a mostrar oposição a ideias correntes nos estudos da tradução que ele considera *absurdas*: (i) a ideia de que o julgamento da qualidade de uma tradução não pode ter qualquer objetividade (restando, apenas, uma opinião completamente subjetiva neste juízo); (ii) “a ideia de que a distinção entre original e tradução é um mero preconceito ocidental” (Britto, 2012a:33).

Britto acha necessário fazer essa oposição de modo explícito uma vez que suas premissas vão de encontro ao ideário de alguns dos principais nomes atuais dos estudos da tradução – dentre eles os já citados Venuti e Arrojo (Britto, 2012a:33). Para ilustrar sua tese, Britto lembra o fato de que uma tradução que se confunde com o próprio original é um caso notável, excepcional – e é justamente o fato de essa tradução se mostrar notável, excepcional que a torna uma *exceção* à regra. Aqui também Britto se vale da perspectiva wittgensteiniana de linguagem para ilustrar como os limites entre conceitos são flexíveis – e tal flexibilidade permite, vez ou outra, que haja semelhanças em alguns pontos que fazem com que conceitos se mesquem.

O tradutor começa, assim, uma discussão sobre o que conta como *o mesmo* poema para se dizer que há uma tradução ou não (que resulte no *mesmo* poema em outra língua). Nos termos de Britto, se ele fizer uma tradução de um poema de Wallace

Stevens, não se pode dizer, em termos absolutos, que se trata do *mesmo* poema; não obstante, em um sentido *relativo*, sua tradução é o poema de Stevens (Britto, 2012a:36).

Seguindo a linha teórica proposta pelo próprio autor, vou me valer de certa terminologia wittgensteiniana e afirmar que há aí uma espécie de identidade não essencial: uma identidade por semelhança de família entre esses poemas. Quer isso dizer que, em nossa forma de vida sociocultural, reconhecemos que existe uma prática a qual chamamos *tradução de poemas*, em que um mesmo poema em uma língua A é tido por nós como o mesmo poema em uma língua B – o mesmo poema não no sentido quantitativo, em que posso dizer que eu e meu irmão temos *o mesmo* (único) carro, mas no sentido qualitativo, em que posso dizer que eu e meu vizinho temos *o mesmo* carro (da marca Volks). Afinal de contas, a expressão *o mesmo*, como qualquer expressão linguística, não pode ser entendida aprioristicamente, mas em uma situação de uso. Assim, em dada situação de uso, a expressão *o mesmo* pode significar que eu e meu irmão temos *o mesmo* livro de poemas (o mesmo exemplar do livro *Formas do nada*) e, em outra situação de uso, *o mesmo* pode significar que eu e meu irmão temos o mesmo poema de Wallace Stevens (ele, no original, “*The Emperor of Ice Cream*”, eu, uma tradução, “O Imperador do sorvete”, feita pelo tradutor Paulo Henriques Britto). A conclusão do teórico da tradução Britto é no sentido de que

Ainda que concordemos que nenhuma obra é inteiramente original, e que não há uma linha de demarcação absolutamente inviolável entre originais e traduções [...], isso não nos permite dizer que não há nenhuma impossibilidade de estabelecer qualquer demarcação (Britto, 2012a:36).

Como o tradutor reconhece, ainda que haja textos que estão em uma situação intermediária, entre o original e a tradução, há, em nossa forma de vida, obras que chamamos de *tradução*. Pode-se dizer que é nesse espírito que encontramos, dentre os jogos de linguagem possíveis elencados por Wittgenstein no seu notório parágrafo 23 das *Investigações Filosóficas*,<sup>30</sup> “traduzir de uma língua para outra” (IF § 23). Também pode-se dizer que é nesse espírito que Britto chega mesmo a, digamos assim, entender a tradução como uma questão de *princípios*: ele estabelece que o (dito) tradutor que altera propositalmente o original age de modo *antiético* (Britto, 2012a:37-38). Isso porque a função do tradutor deve ser proporcionar a leitura de um texto a um leitor que não conhece a língua na qual o original foi escrito. Se o (suposto) tradutor intervém no original, então ele não pode se passar como tradutor – ele está *enganando* o leitor.

---

30 Doravante IF.

E não é só: o poeta, tradutor, teórico da tradução Britto condena como antiéticas tanto a posição dos tradutores como a dos estudiosos da tradução que defendem esse tipo de prática tradutória, posto que estão ratificando a falta de ética desses tradutores. Interesso-me aqui pela denúncia de Britto a essa espécie de *ceticismo* – tanto linguístico quanto epistemológico. Entendo que Britto flagra nesses teóricos da tradução o mesmo movimento que correntes céticas cumpriram ao longo de nossa tradição ocidental: nas palavras de Britto, os argumentos de Arrojo são do tipo “ou tudo ou nada” (Britto, 2012a:39) – ou bem deveríamos ter uma objetividade absoluta para julgar traduções, ou bem só temos subjetividades duvidosas. Esse movimento percebido por Britto é curioso por mostrar que algumas visões radicalmente pragmáticas de linguagem, como é o desconstrucionismo de Arrojo, acabam por repetir, paradoxalmente, a dicotomia de visões radicalmente essencialistas de linguagem ao recusarem critérios que não cumprem uma objetividade metafísica – e concluindo, então, que não há critério algum, dada a (suposta) inutilidade de critérios flexíveis. A conclusão cética pela falta de critério decorre de que, como apontava Wittgenstein, o ceticismo é a outra face do essencialismo – isto é: o cético afirma a inexistência de critério porque quer um critério absoluto. Contudo, wittgensteinianamente podemos dizer que o fato de não nos ser franqueado um critério absoluto não implica na completa ausência de critério. Isso, como defende o tradutor Britto, também é verdade no que tange à prática tradutória.

Quero aqui ressaltar que a escolha vocabular de Britto para defender este ponto de vista um tanto polêmico é, igualmente, polêmica: ele fala em objetividade (o que arrepiava desconstrucionistas); ele fala em relativismo (o que apavora objetivistas). Opondo-se à exigência por julgamentos absolutos, Britto oferece julgamentos *relativos* (Britto, 2012a:40).

Wittgensteinianamente, entendo que seria mais *exato* (e a questão da exatidão voltará daqui pouco) o poeta falar em critérios *pragmáticos* em vez de *relativos*: critérios que não têm um fundamento em si mesmos, mas que têm um fundamento contingente ao movimento de reconhecimento do que seja a prática tradutória em determinada comunidade linguística. Critérios que não têm um fundamento absoluto, mas que têm um fundamento *antropológico*: a vagueza constitutiva da linguagem ganha determinação numa forma de vida.

De qualquer modo, entendendo esses critérios como relativos ou pragmáticos, o fato é que Britto não se exime dessa que é uma das muitas *tarefas do tradutor*: julgar a qualidade das traduções (pois, citando o teórico da tradução André Lefevere, só quem

não precisa de traduções, uma vez que pode ter contato direto com o original, pode criticar traduções (Britto, 2012a:40)). Britto renuncia a um suposto cientificismo nos estudos da tradução, cientificismo esse que se atém à *descrição* e condena a *prescrição*. Quer dizer: é claro que a ciência deve descrever, e não prescrever – do mesmo modo que está claro que é absurda a ideia de que haja *uma* tradução *correta* frente a todas as demais possíveis, incorretas. O ponto defendido por Britto, entretanto, é que a tradução não é como a linguagem natural que a linguística vai descrever (e não ditar normas sobre) (Britto, 2012a:41-42).

Porém, ao mesmo tempo que defende a valoração de traduções, Britto condena os críticos de suplementos literários que, ao resenharem uma obra traduzida, limitam-se, quanto ao julgamento do trabalho tradutório, a procurar, *detetivescamente*, erros de tradução como se fossem troféus conquistados às custas da (desejada) humilhação do tradutor. Britto não economiza artilharia para acusar a incompetência destes na tarefa de criticar traduções (Britto, 2012a:43). Sua crítica só não é mais feroz porque o pior – o inadmissível, o estarrecedor – é que na Academia, onde não se espera menos do que um conhecimento profundo da matéria (no caso, dos estudos da tradução), acabe-se por admitir qualquer prática tradutória como aceitável devido a uma suposta falta de critério avaliador.

Essa radicalidade também comparece na crença de que uma tradução ou bem é absolutamente perfeita (isto é, uma tradução que contemple absolutamente *todas* as demandas do original), ou bem é um fracasso. No entanto, Britto mostra como essa exigência por uma perfeição idealizada está para além da própria língua. É absurdo exigir uma precisão, uma perfeição que não são prerrogativas da linguagem humana – porque, nas palavras de Wittgenstein, o jogo de linguagem “não é razoável (ou irrazoável). Está aí – tal como a nossa vida” (*Da certeza* § 559). E nas palavras de Britto, na atividade da tradução “devemos [...] aprender a conviver com o imperfeito e o incompleto” (Britto, 2012a:44).

(De novo) wittgensteinianamente entendo que seria mais *exato* dizer que a imperfeição e a incompletude só podem ser definidas num jogo de linguagem. Entendê-las de antemão de forma ideal é uma concepção metafísica de linguagem segundo a qual há uma perfeição e uma completude absolutas.

Wittgenstein faz uma analogia dessa exigência por uma perfeição, uma exatidão com o exemplo da medida *um passo*: essa medida pode ser tão útil, ou inútil, quanto a

medida *exata* “um passo é igual a 75 cm”. Conclusão: a exatidão é perspectivada; não há apenas um ideal de exatidão:

“Inexato” é propriamente uma repreensão e “exato”, um elogio. E isto significa: o inexato não alcança seu objetivo tão perfeitamente como o mais exato. Isto depende daquilo que chamamos de “objetivo”. É inexato se eu não indicar a distância que nos separa do sol até exatamente 1 m? E se não indicar ao marceneiro a largura da mesa até 0,001 mm?

*Um ideal de exatidão não está previsto; não sabemos o que nos devemos representar por isso – a menos que você mesmo estabeleça o que deve ser assim chamado. Mas ser-lhe-á difícil encontrar tal determinação; uma que o satisfaça (IF § 88).*

A exatidão, a precisão serão definidas no contexto de produção desses sentidos. A “exatidão” é perspectivada pelo acontecimento de sua enunciação. A ideia ideal de exatidão é isto: uma ideia ideal. Tanto exatidão quanto inexatidão são precisas e imprecisas pragmaticamente – e o poeta encontra palavras exatas/inexatas na objetividade de suas traduções, na formalização de seus poemas. Afinal, pode-se entender que uma palavra deve ser *exata* num poema – como uma resposta deve ser *exata* numa prova de múltipla escolha. Afinal de contas, em nossa comunidade linguística, espera-se *exatidão* nas palavras de um poeta, nas escolhas de um tradutor: palavras melhor traçadas quanto mais se sabe jogar esses jogos.

O tradutor atenta para o fato de que, diante de línguas diferentes, os conceitos se delimitam de formas diferentes (Britto, 2012a:14). *Logicamente*, pode haver um referente no mundo para alguma palavra numa língua A, mas não haver uma palavra correspondente para designar aquele referente no mundo numa língua B. Nesses casos, atenta o poeta: a tradução só pode ocorrer com muita liberdade (Britto, 2012a:15). Liberdade que, acredito, o tradutor encontra como poeta: liberdade de se obrigar pela busca da palavra *exata*, da expressão *precisa*.

O livro *Formas do nada* já começa com um soneto-provocação: *lorem ipsum*. Este que seria um texto para verificar a formatação de um livro é, aqui, uma conclamação de um poeta que oferece recursos para obter o exato metro poético. Seriam pausas e cortes no interior dos versos de modo a obter o ritmo perfeito, de modo a obter duas metades exatas – ou inexatas – de um verso alexandrino. Em troca, o poeta só pede “sofríveis simulacros de sentido” (Britto, 2012a:11). Este *lorem ipsum* seria, então, um poema para verificar a forma de soneto, com seus 14 versos imperativos. Este *lorem*

*ipsum* termina com um terceto, sendo o dístico em itálico: “Tudo resulta apenas neste dístico: / *Ninguém busca a dor, e sim seu oposto, / e todo consolo é metalinguístico*” (Britto, 2012a:11).

Um *lorem ipsum* é um *lorem ipsum*: seu fim é a forma. Um soneto perfeito: o poeta, wittgensteinianamente, consola com palavras exatas, precisas, objetivas, relativas, perspectivas – perspectivas metalinguísticas.

### **3. Angélica Freitas e Paulo Henriques Britto: palavras (in)exatas como o tamanho de um punho fechado**

Angélica Freitas e Paulo Henriques Britto são dois poetas que têm se destacado no cenário da poesia brasileira contemporânea. De gerações diferentes, Britto foi agraciado em 2004 com o Premio Portugal Telecom pelo seu “Macau”, quando tinha então 53 anos. A gaúcha Freitas é de 1973, e *O útero é do tamanho de um punho*, finalista do mesmo prestigiado Prêmio Portugal Telecom no ano de 2013, é seu segundo livro de poesia.

*O útero é do tamanho de um punho*, de Freitas, e *Formas do nada*, de Britto, dialogam em sua genialidade própria – no universo do próprio poeta, seu modo de usar a linguagem, sua *forma de vida*. Freitas esbanja espontaneidade; Britto mostra certa preferência pela objetividade do rigor técnico.

Espontaneidade e ironia, pode-se dizer, são marcas de Angélica Freitas desde seu primeiro livro, *Rilke Shake*. Talvez a ironia seja seu maior traço, a grande recorrência em seu fazer poético – está presente nos títulos dos volumes, dos poemas, nos poemas, em suas escolhas lexicais. Mesmo quando Freitas parece fazer de algo muito sério, isso não acontece sem um sorriso no canto dos lábios – que se reflete em um sorriso nosso, em nossos lábios.

“Um útero é do tamanho de um útero fechado” é uma descrição médica. Porém, nas letras de Freitas, a insipidez da medicina respira. Se os poemas vão contando de mulheres e se o leitor para, abaixa o livro, respira fundo e pensa: “Ah, nada mais é do que um livro feminista”, provavelmente ele está de mau humor. Não quero com isso afirmar que Freitas não narra, em sua poeticidade, mulheres; que ela não escreve, de

uma forma crítica, a nossa cultura gendrada. Todavia, reduzir *O útero...* a uma “poesia de mulheres” (claro, de uma maneira que já é perniciosa) é, no mínimo, pouco.

Se conteúdo e forma são indissociáveis, a forma de Freitas conversa seu conteúdo – sua linguagem é a *linguagem ordinária* (até porque pensar em outra é ver a linguagem metafisicamente). Sua sintaxe não faz firulas, como suas mulheres não fazem rodeios: são essas mulheres – qualquer uma, nenhuma, são mulheres comuns (porque pensar em mulheres extraordinárias é ver a mulher metafisicamente idealizada).

As mulheres de Freitas são divertidos *personagens*, e ácidos remédios para qualquer espécie de tédio, seja físico, seja moral. São personagens vivas, das vidas, personagens encontramos por aí, como a própria Angélica Freitas: “Diz-me com quem te deitas, Angélica Freitas” (Freitas, 2012a:69). Além disso, lembre-se de que Angélica Freitas fala na língua do i

Paulo Henriques Britto, como já disse, busca explicitamente uma objetividade tanto em sua prática tradutória quanto em seu trabalho poético. Esse *primor à exatidão*, também como já destaquei, aproveitando-me do pressuposto teórico do próprio poeta, pode ser aproximado à ideia de exatidão conforme pensada por Wittgenstein, quer dizer, uma exatidão perspectivada, porque não absoluta. Resultado disso é que, da perspectiva de *nossa* forma de vida, podemos dizer que os poemas de Britto são *exatos*: palavras exatas, métrica matemática, rima cantada, ritmo, ritmo, ritmo, ritmo.

Da *linguagem ordinária* (porque não temos outra) Britto pinça uma palavra aqui para combinar (*exatamente*) com aquela ali. Resultado disso são poemas extraordinários. *Formas do nada é* – posto que forma e conteúdo não se desvencilham.

Entendo a composição dos poemas de Britto como primoras pinturas – figurativas. A disposição de suas palavras são como a disposição das cores e das formas de uma pintura figurativa – formas e cores de uma pintura figurativa que, só nos interessam, porque são exatas, abstratas.

Freitas e Britto nos driblam: *Um útero é do tamanho de um punho* resiste a um rótulo *feminista*; *Formas do nada* dá *status* ontológico ao nada. Um não é livro feminista, outro não é nada – são poesias.

Daí encontrarmos ao menos uma regularidade em ambos: o trabalho, digamos, *metalinguístico* – marca, claro está, recorrente em toda a história da arte poética, mas que, contemporaneamente, parece ganhar especial relevo entre os autores. Assim, nossos poetas Freitas e Britto parecem problematizar repetidamente o próprio fazer poético. Os poetas pensam a linguagem – não se trata, então, de (meramente) coletar

expressões linguísticas, mas de entender o próprio funcionamento linguístico no trabalho poético.

Afirmei antes não haver a prevista diferença aristotélica entre a linguagem poética, retórica, e a linguagem lógica, em que se fazem declarações passíveis de ser verdadeiras ou falsas. Defendi ser a separação aristotélica, de pretensão por reger uma linguagem lógica e, assim, cercear o verdadeiro do falso, deixando todo o resto para o estudo da arte poética e da arte retórica, enganosa. Essa fronteira entre *linguagens* só pode ser traçada levando-se em conta uma linguagem vista de fora das práticas humanas – o que seria uma linguagem, por assim dizer, *metafísica*.

Paradoxalmente, essa nossa afirmação de que a poesia de Freitas e Britto joga com a linguagem ordinária se esvazia: afinal, em não havendo a divisão acima exposta, *toda* e qualquer poesia só pode ser (linguagem) *ordinária*. A poesia não é a exceção à regra (ou seja, a exceção da linguagem ordinária), mas compõe a regra (e sua exceção). Afinal, o que seria uma poesia que não fosse linguagem ordinária? Seria poesia de linguagem verbal?; seria poesia sem linguagem? Do outro lado, também restaria a pergunta: de que matéria/forma se faz *o poético*? Ou: o que faz com que chamemos os livros (por exemplo) de Freitas e Britto de *livros de poesia*.

Certamente não desenvolverei tema tão espinhoso e imenso aqui. A literalidade dos textos poéticos é assunto inesgotável sobre o qual uma gama considerável de pensadores (muito mais competentes do que eu) já se pôs a examinar. Dessa maneira, pretendo que minha pergunta seja compreendida “uma escala abaixo”; espero que minha pergunta seja ouvida como que numa voz baixa, quase num sussurro. Melhor reformulá-la para melhor adequá-la a este ensaio deste jeito: como a questão da poeticidade (no caso, de Freitas e Britto) pode ser pensada na perspectiva de linguagem ordinária tal como formulada por Wittgenstein?

Antes é bom lembrar que Wittgenstein entendia a filosofia como uma terapia cuja função primordial fosse clarificar conceitos. Para ele, a filosofia não muda nada: ela deixa tudo como está – o que muda é nossa visão sobre tudo (o que muda tudo).

E a função da filosofia deve ser esclarecer conceitos porque “a filosofia é uma luta contra o enfeitiçamento do nosso entendimento pelos meios da nossa linguagem” (IF § 109). Segundo Wittgenstein, os filósofos fazem tudo parecer muito profundo – *ser, verdade, tempo*. Não obstante, se não sabemos dizer o que essas coisas são é porque queremos dar uma definição analítica a esses conceitos, queremos estabelecer significações anteriores ao uso, retirando as expressões linguísticas de seus empregos

cotidianos. Wittgenstein então propõe trazer de volta as palavras da metafísica para seu emprego cotidiano – de modo que, no *uso*, saberemos o que é *ser, verdade, tempo*. Clarificar um conceito é, de acordo com Wittgenstein, recuperar sua *gramática*.

Não devemos aqui entender essa gramática como normativa, muito menos gerativa – na perspectiva de linguagem wittgensteiniana, trata-se de investigar a gramática de *uso* das expressões linguísticas. É assim que devemos entender a forma provocativa com que Wittgenstein afirma em um de seus polêmicos aforismos: “A essência está expressa na gramática” (IF § 371).

A essência expressa na gramática é expressa no uso – inessencial. A gramática de uso se constitui na própria engrenagem do uso da linguagem. Logo, a essência da gramática *não* é algo absoluto, eterno, imutável – caso se queira saber o significado de um conceito, deve-se observar como ele é usado nos mais diversos jogos em uma forma de vida.

Em nossa forma de vida, *linguagem poética*, realmente, tem um estatuto *essencialmente* diferente de *linguagem comum*, ordinária. No entanto, essa diferença não é metafísica ou transcendental; essa diferença se dá em nossas práticas socioculturais. Na prática, intersubjetivamente, damos identidade ao *poético* e ao *ordinário*. Uma identidade que vagueia pelas contingências de nossas práticas linguísticas. Essa *identidade contingente* também tem poder valorativo: à medida que separamos o que uma coisa quer dizer, que é diferente de outra, também dizemos que aquilo a que chamamos *A* tem uma importância *x*, diferente da importância que tem aquilo a que chamamos *B*.

E então olhamos e vemos que, em nossa forma de vida, o poético é aquilo que identificamos como mais elevado, sublime, algo que supera o ordinário, o comum, o corriqueiro. Aquilo a que chamamos *poesia*, em nossa forma de vida sociocultural, é uma espécie de êxtase: se dissermos “Isso é um poema”, “Isso é poesia”, então dizemos “Isso é *arte*”.

É nesse sentido que dizemos que Freitas e Britto são dois poetas brasileiros contemporâneos – seus escritos transcendem o *comum*. Artistas das palavras, os poetas, mesmo os mais “objetivistas”, “figurativistas”, só são poetas porque cuidam da forma – na medida em que forma e conteúdo são *indesgrudáveis*. Freitas e Britto, pintores de palavras, conhecem tão bem a linguagem comum que nos oferecem o sublime a partir do ordinário.

Porque a linguagem que temos é esta que está já diante de nossos olhos. É claro que, aqui, pode-se notar um nó no pensamento de Wittgenstein, pois, ao mesmo tempo que ele afirma que a linguagem ordinária vai bem como está (posto que a linguagem lógica não existe; trata-se apenas de um desejo dos lógicos por uma linguagem que cumprisse um rigor, mas que, na realidade, não é sua prerrogativa), sustenta que ela enfeitiça os filósofos – maiores vítimas de seus encantos, de seu canto de sereia.

Eis o paradoxo wittgensteiniano: a linguagem não precisa de reparos; não há que se fazer qualquer análise lógica a fim de se descobrir alguma linguagem lógica subjacente à linguagem comum. Contudo, é preciso ficar atento aos desmandos enfeitadores da linguagem ordinária.

E é desse paradoxo, dessa ambivalência da própria linguagem comum que identificamos os poetas Freitas e Britto. Freitas e Britto sabem enfeitiçar com seu canto de sereia, com a linguagem ordinária; então, parece haver uma linguagem outra, incomum, melhor, sublime, do tamanho que deve ser, exatamente perfeita.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ARISTÓTELES. *Da interpretação*. Tradução: José Veríssimo Teixeira da Mata. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ARROJO, R. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne. In: \_\_\_\_\_. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. Tradução: António Gonçalves. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BRITTO, Paulo Henriques. Desconstruir para quê? In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: NUT, 2001, v. 2, n. 8, p. 41-50.

\_\_\_\_\_. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Formas do nada*. 1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Casac Naify, 2012a.

\_\_\_\_\_. Um útero é do tamanho de um punho: entrevista. [26 de outubro, 2012b]. São Paulo: *Revista TPM*. Entrevista concedida a Natacha Cortêz.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe. Third edition. New Jersey: Prentice-Hall, [1953].

\_\_\_\_\_. *Investigações filosóficas*. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. *Da certeza*. Lisboa: Edições 70, 1998.