

POESIA ONTEM E HOJE

Elzira Divina Perpétua*
Raquel Beatriz Guimarães**

Pelo que se pode apurar dos acontecimentos recentes da vida literária brasileira, arrisca-se a dizer que nos últimos 20 anos, ou seja, na virada do século XX para o XXI, os escritores mais jovens reivindicam aproximações temáticas e formais com alguns autores de nossa literatura moderna. Entre os escolhidos como paradigmas estão Bandeira e Drummond, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade. Com essas escolhas, os novos autores realizam diálogos teóricos, existenciais e estilístico 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, as aproximações entre escritores vão sendo realizadas e fazem parte do modo de construir a tradição literária brasileira.

Este **Caderno Cespuc de Pesquisa** mostra alguns aspectos dessa tendência da literatura brasileira contemporânea, ao apresentar trabalhos sobre poetas jovens que, de um modo ou de outro, mantém diálogo estreito com a literatura brasileira do século XX. Isso se vê na retomada dos sonetos, para desconstruí-los, presentes na poesia de Kaio Carmona, e aqui tratados por Bruno Henrique Muniz Souza; na leitura dos concretistas feita por Arnaldo Antunes, na elaboração sofisticada dos versos de Ana Martins dos quais ecoam os claros enigmas drummondianos, na irreverência de Angélica Freitas e na delicadeza musical dos poemas de Bruna Beber, estudados por Dayse Aparecida do Amaral Santos; no hermetismo das suítes de Sérgio Alcides, trazidas pelo olhar de Juliana Cristina Carvalho; e no debate atual e necessário sobre a construção/condição feminina elaborado com sagacidade e humor por Angélica Freitas, aqui apresentado em comparação com a obra da escritora angolana Ana Paula Tavares, por meio da leitura de Raphael Brian.

Esses estudos sobre a obra de escritores mais recentes estão acompanhados de outros que retomam as ligações da poesia moderna com a tradição clássica, como é o caso do artigo de João Eustáquio Evangelista de Paula sobre o legado deixado pelas antigas civilizações grega e romana num artigo que mostra o diálogo que Alphonsus Guimaraens, importante referência para os modernistas brasileiros, estabelece com a literatura clássica. Também nessa direção está o texto de Matheus Coelho de Toledo, que se debruça sobre as origens do epigrama e sua difusão em diversas literaturas, evidenciando tanto a universalidade das formas literárias, como sua atemporalidade e diversidade temática.

* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Docente no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Docente no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem..

A esses, seguem-se artigos que tratam dos poetas da literatura brasileira moderna Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Cecília Meireles. Paulo Henrique Araújo analisa como os projetos estético e ideológico do Modernismo brasileiro aparecem na obra de Mário, Bandeira e Drummond; Rafael Ubirajara Lima Campos se dedica a uma interpretação dialética do poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Bandeira, a partir da tensão ternura/desejo que ele carrega; Helen Ferreira Nunes discute a ausência como tema na poesia de Cecília Meireles, e Ana Lúcia Costa Barbosa olha para a dor e a esperança na poesia produzida por Carlos Drummond de Andrade sobre a guerra.

A sequência final de artigos, formada pelos estudos sobre Edgar Allan Poe, Jack Kerouack, e William Wordsworth, traz um viés mais teórico e comparativista. Pedro Alves Brito põe em questão o conceito de tradução poética e para isso discute o potencial tradutório da obra de Edgar Allan Poe; Sávio Augusto Lopes da Silva Junior propõe a poesia de Kerouac para discutir a quebra do paradigma da impessoalidade defendido pela teoria do New Criticism, enquanto Thiago Andrade de Paula, a partir da obra de William Wordsworth, reflete sobre os aspectos da memória suplementar e sua tendência desestabilizadora.

Os trabalhos aqui apresentados evidenciam a versatilidade da literatura como forma de expressão desde a Antiguidade Clássica, como também a articulação da vida humana realizada pela arte literária que atravessa tempos e lugares. Demonstra, ainda, a vitalidade dos estudos da produção literária em verso. Isso se verifica, principalmente, pela presença de trabalhos realizados por pesquisadores jovens que se interessam pela poesia e pelas poéticas de tempos distintos. São mestrandos, mestres e doutorandos que estudaram em dois programas de pós-graduação em Letras de duas instituições de ensino superior (UFOP E PUC Minas), que se abrem para a atemporalidade da arte, para seus percursos surpreendentes e enigmáticos e realizam seus estudos críticos, analíticos e teóricos.

A (DES)MEDIDA DO AMOR NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO FORMAL SOBRE A OBRA **COMPÊNDIOS DE AMOR**

Bruno Henrique Muniz Souza*

Resumo

Este artigo busca analisar a obra **Compêndios de amor**, de Kaio Carmona (2013), tendo em vista o diálogo proposto pelo escritor com o cânone da poesia ocidental. Por essa perspectiva, o presente trabalho pretende demonstrar em que medida o exercício poético empreendido por Carmona (2013) pode ser entendido como uma forma de atualização da tradição poética à qual o poeta busca pertencimento. Assim, a temática do amor e a consagrada estrutura do soneto surgem na tessitura poética como um ponto de tensão, tanto no que se refere à dualidade entre conteúdo e forma, quanto em relação ao próprio surgimento da voz desse autor, ainda estreante na cena literária contemporânea, e que evoca nomes consagrados da literatura brasileira, tais como Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade.

Palavras-chave: Kaio Carmona. Soneto. Amor. Cânone poético. Poesia contemporânea.

THE (UN)MEASURE OF LOVE IN THE CONTEMPORANEITY: A FORMAL REFLECTION ON THE WORK **COMPÊNDIOS DE AMOR**

Abstract

This paper seeks to analyze the novel **Compêndios de amor**, by Kaio Carmona (2013), in view of the dialogue proposed by the writer with the canon of Western poetry. From this perspective, this article aims to demonstrate to what extent the poetic exercise undertaken by Carmona (2013) and how it can be understood as a way to update the poetic tradition which the poet seeks to belong to. Thus, the theme of love and the consecrated sonnet structure emerge in the poetic fabric as a point of tension, both in terms of duality between content and form, as well as in relation to the emergence of the voice of this author, that still rookie in the contemporary literature scene and also evokes famous names of the Brazilian literature, such as Vinicius de Moraes and Carlos Drummond de Andrade.

Keywords: Kaio Carmona. Sonnet. Love. Poetic canon. Contemporary poetry.

Recebido em: 18/12/2016
Aceito em: 13/05/2017

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista Capes.

Considerações iniciais

Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos diziam algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. (PAZ, 1982, p. 131).

O fértil terreno da tradição da poesia lírica ocidental apresenta um vasto campo para diálogos e rupturas entre autores considerados canônicos pela crítica e escritores contemporâneos que adentram nesse espaço literário sacralizado pelos mais diferentes estilos e formas de se produzir literatura. O seu legado ultrapassa a fronteira das gerações e ecoa no imaginário de escritores e estudiosos em busca de imagens e expressões capazes de representar tanto a imensidão da realidade em nossa volta, como as mais profundas faltas e fraturas que constituem o interior de nossa existência. Não por acaso, o poeta e filósofo Octavio Paz (1982, p. 50) defende, como uma das principais características do poema, a sua ambivalência em simbolizar a mediação entre o sujeito e a sociedade, bem como a capacidade de nos revelar através de imagens geradas pelo árduo exercício poético de construção de uma linguagem metafórica e ritmada.

Mediante tal cenário, o ingresso de novos poetas na cena literária contemporânea é um percurso repleto de possibilidades que desafiam tanto os jovens autores em seus livros de estreia, quanto os críticos na busca por interpretar obras iniciais, sendo muitas delas um claro arquétipo do necessário exercício de maturação e de descobertas no campo estético e estilístico. Nesse âmbito, um dos aspectos relevantes para a reflexão acerca de tal produção é o modo como esses textos atualizam a herança poética à qual eles pertencem, seja por meio da continuação de determinada vertente estética, seja buscando a sua completa ruptura.

Assim, o presente artigo intenta discutir os aspectos formais da construção da obra **Compêndios de amor**, do escritor mineiro Kaio Carmona (2013), tendo em vista as estratégias utilizadas na elaboração de seus poemas. Nesse sentido, julgo pertinente refletir sobre o modo como a atualização da tradição poética proposta pelo autor proporciona, ou não, um terreno fecundo para o surgimento da própria voz deste poeta em seu livro de estreia.

Contemporâneo: vozes que se presentificam

O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. (AGAMBEN, 2009, p. 61).

Compreender o exercício da criação poética, como nos alerta Alfredo Bosi (1988), revela-se como uma trajetória árdua, de inúmeras possibilidades interpretativas, visto que a própria escrita literária assemelha-se a um imenso e perturbador labirinto discursivo. Suas múltiplas formas e representações proporcionam não somente uma série de desafiadores enigmas, mas também a descoberta de respostas tão efêmeras quanto a transitoriedade de cada nova leitura. Nesse cenário, a tensão proveniente do embate entre as pulsões interiores do sujeito e sua materialização como linguagem literária merece destaque, na medida em que evidencia os

percursos escolhidos por cada escritor em seu processo inventivo. A respeito do processo de criação poética, nos fala Octávio Paz (1982):

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que faz a faz voltar. (PAZ, 1982, p. 47).

No momento em que tal percurso criativo é ‘findado’, na ocasião da publicação/circulação da obra, uma das preocupações mais recorrentes da crítica são as evocações literárias feitas pelo poeta iniciante, assim como o pertencimento de determinado autor a uma tradição poética específica. Diante disso, observa-se um movimento pendular que ora enquadra o escritor em certos padrões estilísticos presentes no cânone universal, ora questiona sobre a presença/ausência de certa ‘originalidade’ em alguma recente produção. Desse modo, o estudo crítico de obras contemporâneas, em muitos casos, parece estar situado na fronteira gerada tanto pelo fantasma de grandes autores do passado, quanto pelo desejo do surgimento de algo ‘novo’ na cena literária. Contudo esse pensamento deve ser relativizado em virtude da impossibilidade do surgimento de um discurso ‘novo’, devido à condição intrínseca estabelecida para a feitura de qualquer enunciado ser, grosso modo, as relações intertextuais e interdiscursivas.

Por esse motivo, o conceito de contemporâneo proposto por Giorgio Agamben (2009) auxilia no entendimento das inquietações presentes no sujeito da contemporaneidade. Logo de início, o filósofo italiano desconstrói a falácia que restringe tal conceituação como um fenômeno somente relativo ao presente, para apresentar o pensamento calcado na multiplicidade de tempos engendrados pelo indivíduo, movimento esse, fundamental para a reflexão sobre o próprio pertencimento a determinado tempo. Nas palavras do autor:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Em um segundo momento, Agamben (2009) ratifica o deslocamento anacrônico necessário para a compreensão da contemporaneidade. Sendo assim, o verdadeiro pensador contemporâneo seria aquele indivíduo capaz de observar as singularidades, as contradições e os descompassos de sua própria época, sem se manter prisioneiro a ela, por meio da relação entre os variados e descontínuos tempos:

Aqueles que procuram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade. Quem pode dizer: “o meu tempo” divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na

homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Tendo em vista as reflexões de Agamben (2009), não seria precipitado compreender o papel do poeta como um possível agenciador de distintas tradições poéticas no presente de enunciação de sua obra. Como mencionado anteriormente, um dos principais argumentos da crítica ao avaliar um escritor contemporâneo é a sua relação com o cânone poético que o precede. Nesse sentido, esse 'novo' evento literário gerado no instante de feitura/leitura de um livro propicia uma 'fratura' temporal, em que textos de diferentes estéticas e estilos se atualizam no presente da enunciação de determinada obra. Em suma, esse diálogo estabelecido entre um livro recém-publicado na cena literária e a herança poética que o antecede transformam textos das mais diversas épocas em obras contemporâneas entre si.

Por essa perspectiva, o movimento empreendido por muitos autores de se enveredarem, conscientes ou não, em uma releitura da tradição pode ser percebido não como uma forma que desprestigiaria a produção de um escritor, tal como mera cópia de seus predecessores, mas como possibilidade de surgimento de um discurso preocupado não em construir algo completamente novo, mas, sim, em se apropriar de diferentes correntes estilísticas anteriores a fim de solidificar um estilo próprio, representante de um poeta de seu próprio tempo e que enuncia para todos os tempos.

Destarte, o presente estudo se deterá na análise da obra de estreia de Kaio Carmona (2013), **Compêndios de amor**, com o intuito de evidenciar o diálogo proposto pelo autor com o cânone da literatura ocidental, por meio do exercício poético de tessitura da forma clássica do soneto e do tratamento da temática universal do amor. Dessa maneira, esse movimento propiciaria, na contemporaneidade de sua escrita, a possibilidade de emergência da própria voz do escritor e de seu posicionamento em relação à tradição poética por ele atualizada.

Carmona: um desejo inquietante pela tradição

A fala é a substância ou o alimento do poema; não é, porém, o poema. A distinção entre o poema e essas expressões poéticas – inventadas ontem ou repetidas há mais de mil anos por um povo que conserva intacto seu saber tradicional – radica-se no seguinte: o poema é uma tentativa de transcender o idioma. [...] A fala, a linguagem social, concentra-se no poema, articula-se e levanta-se. O poema é linguagem erguida. (PAZ, 1982, p. 42-43).

Estreante na cena literária belo-horizontina, Kaio Carmona possui uma trajetória acadêmica consistente em pesquisas relativas à literatura moderna e contemporânea, sendo autor de uma série de ensaios e artigos centrados em temáticas recorrentes na lírica moderna, tais como o erotismo, a musicalidade, a infância/memória e as representações sociais presentes na poesia em diferentes contextos histórico-sociais. Além da obra em análise, Carmona lançou o livro **Um lírico dos tempos: erotismo e participação social na poesia de Vinicius de Moraes**, contendo um estudo crítico, oriundo de sua pesquisa de mestrado, acerca de aspectos da poética de Vinicius de Moraes.

Composto por cinco partes, **Compêndios de amor** apresenta um exercício poético dedicado à tensão existente entre a forma cristalizada do soneto e a temática universal do amor. Nesse sentido, a escolha pelo soneto me parece ser bastante significativa para o entendimento da relação entre o poeta e a crítica. Como apresentado por Candido (1987), o soneto clássico italiano (ou petrarquiano) usualmente apresenta uma estrutura expressiva capaz de exprimir, de forma ordenadora, lógica e progressiva, uma dialética calcada em um raciocínio silogístico. Do ponto de vista estrutural, seu modelo rítmico obedece ao esquema ABBA, ABBA, CDC, DCD, sendo o decassílabo uma de suas formas mais populares e difundidas como uma das composições mais nobres da lírica ocidental. No entanto, devido às novas práticas poéticas intensificadas na modernidade, a estrutura fixa do soneto perdeu certo espaço na cena literária, sobretudo, graças à adoção do verso livre e do surgimento de outras manifestações de representação poética, tais como a poesia concreta, a poesia marginal, entre outros.

Por esse viés, embora cause certa estranheza em uma primeira leitura, a presença de um labor poético/reflexivo acerca da estrutura fixa do soneto parece demonstrar a preocupação do poeta em buscar uma filiação a determinada herança literária ocidental. Por esse prisma, o desejo manifestado por Carmona (2013) de tratar da temática do amor tendo como ponto inicial, como exposto na primeira parte de sua obra, uma forma já bastante consagrada pela crítica, transfigura-se, a meu ver, como uma dupla estratégia, ao passo que representa não somente uma afirmação de pertencimento por parte do autor a uma tradição clássica anterior a ele, como também um exercício reflexivo acerca da atualidade, ou não, dessa forma já canonizada.

A esse respeito, em entrevista concedida à jornalista Guga Barros, no programa 'Imagem da Palavra', Carmona (2014) tece alguns comentários em relação a sua escolha em utilizar a forma soneto, ressaltando aspectos tanto do exercício criativo inerente ao trabalho com uma forma fixa, assim como o desejo de continuação de uma tradição poética já cristalizada na literatura ocidental:

Eu sempre fui encantando com essa forma [soneto] porque pra mim é um exercício, a possibilidade de um exercício de liberdade e criatividade ao mesmo tempo. Como me movimentar nessas paredes do soneto com sentido, com sonoridade e com poesia. Tomar a palavra poética na forma soneto sempre foi instigante pra mim. [...] O soneto tem na contemporaneidade grande apelo até pela leitura pela constante reedição inclusive dos sonetos do Vinícius de Moraes, e de poetas que trabalham essa forma na atualidade. E vários outros que dão continuidade a essa forma que sempre esteve no cenário poético, algumas vezes mais outras menos, mas sempre figurando no cenário poético. (CARMONA, 2014. Transcrição minha).

Já em outro momento da mesma entrevista, Carmona (2014) ratifica seu interesse em dar continuidade, por meio da escrita na forma soneto, a uma tradição que remonta a representativos autores de nossa cultura poética:

Acredito que a escolha por lidar com sonetos seja uma homenagem a Vinícius de Moraes, nessa continuidade dessa forma e pela temática também. O Vinícius e o próprio Drummond e do reconhecimento desses grandes autores principalmente Drummond que é, pra mim, o maior poeta de todos os tempos. [...] então é como dar continuidade a essa voz do amor através da poesia do Drummond também. (CARMONA, 2014. Transcrição minha).

Ao longo desses dois excertos, é notório o modo como Kaio Carmona reverencia a lírica de Carlos Drummond de Andrade e de Vinícius de Moraes. Não me parece aleatória a repetição da expressão “dar continuidade”, presente em diversos momentos da entrevista, sendo esse um forte indício da proposta empreendida pelo autor de se inserir em um cânone literário bem específico e reverenciado ao longo dos anos. Contudo uma pergunta pertinente que possa ser feita neste contexto diz respeito ao modo como esse desejo em dar continuidade a uma lírica já consagrada pode, ou não, silenciar a própria voz de um poeta ainda iniciante.

Diante disso, este artigo se deterá na interpretação de três poemas, de partes distintas da obra, na busca por evidenciar as estratégias de representação da lírica de Carmona (2013), assim como verificar o movimento de releitura da tradição poética por ele atualizada e da possibilidade, ou não, do surgimento da própria voz desse novo poeta no decorrer deste processo.

A medida do amor: a costura do soneto

Como mencionado anteriormente, a primeira parte do livro **Compêndios de amor** apresenta quatorze poemas, metrificados primordialmente com base na rigidez estrutural típica dos sonetos decassílabos clássicos. Logo nas primeiras composições, a tensão existente na dificuldade de mensurar o amor é exposta, sendo isso uma pista significativa do processo de (des)costura da forma soneto, em detrimento da complexidade do amor. Nesse sentido, o sujeito poético se apropria do descompasso existente entre o seu objeto de representação e a estrutura canonizada do soneto na busca por entender as inquietudes presentes nas relações amorosas humanas por ele encenadas. Neste contexto, o poema “Decorei o *Banquete*, de Platão”¹ ilustra um pouco desse desassossego constitutivo do sujeito que enuncia:

Decorei o *Banquete*, de Platão.
Li com sofreguidão Octavio Paz.
Vi como o erotismo em Bataille se faz
e quando perguntei, ela disse: Não!

Decidi ser radical: fiz plantão
na biblioteca. Li teses, jornais,
artigos e estudei tudo demais.
De novo perguntei. Respondeu: Não!

Fui aos textos sagrados, pergaminhos
e a ela fui confessar sem saída
o que não achei em nenhum caminho:

- Quero do amor a exata medida!
Ela então me cita Santo Agostinho:
- A medida do amor é a desmedida!
(CARMONA, 2013, s/p).

¹ Vale mencionar que todos os poemas, com exceção de “Drummond revisitado”, não possuem título. Nesse caso, seguindo a organização presente no sumário do livro, optou-se por nomear cada poema por meio do primeiro verso de cada composição.

De início, um primeiro elemento a ser considerado no decorrer da leitura deste poema são as referências literárias elencadas pelo sujeito poético. Todos os autores mencionados na primeira estrofe da composição versaram sobre diferentes matizes da temática do amor. Por essa perspectiva, não me parece acaso o fato de tais alusões pertencerem a escritores/filósofos consagrados da literatura universal, sendo esse, a meu ver, um indício do desejo subjacente à escrita da própria obra **Compêndios de amor**: a busca por um pertencimento a determinada corrente literária de natureza canônica.

Tal estratégia é reiterada na construção da segunda e terceira estrofes do poema, sobretudo pela seleção dos elementos trazidos para corroborar a inquietude do sujeito poético em sua busca pela exata medida do amor. Em razão disso, cabe ressaltar a oportuna escolha pelo uso da palavra ‘medida’ como objeto procurado insistentemente pelo poeta, dada a ambivalência polissêmica de sua definição, podendo representar tanto o ato de mensurar determinada grandeza, nessa perspectiva, o próprio amor, quanto o sentido da contagem do número de sílabas de um verso, exercício fundamental para a feitura de um soneto clássico. Assim, tanto o plantão na biblioteca, quanto a leitura de teses, artigos, pergaminhos e textos sagrados parecem estar a serviço da tessitura desse eu poético como um sujeito de hábitos eruditos e bastante desassossegado em relação à incompatibilidade entre a forma poética e a complexidade universal do amor.

Contudo, embora o maior destaque na composição seja dado para a postura masculina em busca da medida exata do amor, a posição de negação feminina encenada ao longo de todo poema se configura de modo bastante relevante. Como pode ser observado nos versos quatro, oito, dez e treze do poema, a personagem feminina é apenas referida pelo pronome “ela”, sem maiores informações acerca de sua caracterização. Entretanto fica evidente o seu posicionamento hierárquico superior em relação ao sujeito que enuncia. Mesmo não se tratando de uma inovação estética, afinal, em nossa tradição poética, o tema do escritor rejeitado por sua amada é amplamente difundido, o fato da não nomeação da personagem torna-se representativo por deixar em suspensão a identidade dessa personagem feminina, podendo representar, simultaneamente, tanto uma mulher quanto a própria poesia. Por esse aspecto, a cena focalizada poderia, em minha leitura, referir-se tanto a uma relação de sedução e erotismo entre um homem e uma mulher, quanto ao laborioso exercício poético efetuado pelo poeta na feitura de sua poesia, representando, assim, a incansável procura pela exata e utópica expressão capaz de captar o objeto imaginado em sua exata e completa expressão.

Diante disso, a aparente simplicidade da composição do soneto esconde uma reflexão bastante profunda acerca da própria possibilidade de representação da complexidade da temática do amor. Desse modo, a relação hierárquica encenada nas ‘paredes do soneto’ entre a personagem feminina e o poeta inquieto parece aludir a um discurso filosófico bastante desafiador e que atravessa a costura poética proposta no decorrer de toda a obra de Carmona (2013): a impossibilidade do discurso literário de captar/mensurar a inteireza do objeto representado.

A desmedida do amor: a descostura do soneto clássico

Na terceira parte do livro, intitulada **A desmedida do amor**, nota-se um nítido deslocamento temático-formal em relação à parte inicial da obra. Apesar de ainda escrever suas composições na estrutura de dois quartetos e dois tercetos, Carmona (2013) opta por um processo gradual de descostura da forma canônica do soneto, ao abandonar a marcação métrica dos decassílabos, para aderir a uma contagem silábica mais livre e com maior variedade rítmica. Além disso, a temática proposta pelo poeta também sofre sensível mudança, na medida em que o amor tecido com traços suaves de lirismo e comedimento, agora passa a ser retratado com pinceladas firmes de um amor demasiadamente erótico, centrado nas relações carnavais entre o homem e a mulher. Um exemplo elucidativo acerca desse trânsito proposto pelo poeta pode ser encontrado no poema “Procura-se uma mulher bem safada!”:

Procura-se uma mulher bem safada!
Dessas que adoram um grande cacete
e salivam mesmo por um porrete
que lhe dê uma boa estocada!

Dessas que fodem no vão da escada,
mas se sentem como num palacete
e se sentam no colo de um cadete
de maneira bem pouco recatada.

Mas que ela seja unicamente minha
e que eu seja a razão da sua vida.
Que eu seja o rei e ela minha rainha!

Que ela caminhe por meu reino nua;
Que ela seja em minha cama (advinha!)
uma puta, e uma dama na rua!
(CARMONA, 2013, s/p)

A despeito das conceituações sobre as literaturas eróticas e/ou pornográficas serem bastante nebulosas e controversas, não sendo apropriado ao presente trabalho tecer ponderações mais aprofundadas sobre o tema, me parece evidente que o autor aponta em direção a essa vertente da lírica amorosa.

O primeiro ponto a ser mencionado sobre o poema diz respeito à seleção vocabular. Ao contrário do poema anteriormente analisado, em que ocorre um esforço para a demonstração de certa erudição, por meio de seu rebuscamento vocabular e pelas referências canônicas por ele elencadas, o sujeito poético construído nesse segundo momento do livro parece abdicar de qualquer pertencimento a um universo mais culto ou versado nas ‘boas letras’. Pelo contrário, o desejo expresso por esse indivíduo demonstra estar alicerçado no discurso presente no senso comum, comprovado pelo uso de expressões chulas e um linguajar grosseiro ao se referir, primordialmente, à sexualidade feminina. Nota-se ainda a exploração conceitual de premissas oriundas das práticas sociais presentes em máximas difundidas pela tradição oral contemporânea,

tais como o desejo desmedido por uma mulher de pouca índole, como expresso na primeira estrofe, ou a necessidade, referida nos dois últimos versos, de possuir uma mulher que seja uma prostituta na cama, sugerindo a realização das mais diferentes fantasias sexuais masculinas, mas que se comporte como uma dama no convívio em sociedade, preservando, assim, a moralidade e a reputação do casal.

Semelhante ao exercício praticado por Carlos Drummond de Andrade em suas poesias eróticas, o diálogo com a tradição estabelecido por esse momento do livro surge não por meio de referências clássicas ou canônicas, mas, sim, através de aspectos constitutivos da própria cultura patriarcal, metonimizadas pela imagem da posse viril do corpo feminino para a satisfação do desejo masculino. Mediante tal construção, a apropriação dessa voz masculina como matéria de poesia torna-se a principal motivação poética desse sujeito inquieto, ora preservando um fingimento enunciativo no que se refere às posições ocupadas pelos agentes em questão, ora reiterando estereótipos amplamente difundidos em nossa cultura.

Nesse sentido, a mudança de tom empreendida por Carmona (2013) pode justamente encenar uma atualização da roupagem tradicional do soneto para uma tonalidade mais próxima das relações vivenciadas em seu próprio tempo. Assim, o desejo pelo 'lirismo comedido' e o rebuscamento vocabular excessivo na busca pela 'palavra exata' não mais ocupam a posição central na inquietação desse sujeito que enuncia na contemporaneidade. Em seu lugar, vemos emergir a imediatização das relações amorosas, por meio de uma encenação poética mais direta, cujo cuidado com as escolhas lexicais não é mais regido pelo lirismo das belas letras, mas, sim, pelas expressões pouco elevadas presentes no senso comum.

Cabe ressaltar ainda que, apesar de bastante diferentes, essas duas vertentes de amor expostas na tessitura formal da obra apresentam um exercício poético consistente com a proposta central do livro: a reflexão acerca das várias possibilidades de se (des)medir o amor. Dessa forma, qualquer tipo de hierarquização entre esses dois modelos representativos em nada acrescentaria para a leitura da obra, visto que apresentam estratégias poéticas e propostas textuais bem distintas.

O amor sem medida: uma voz comedida

O último poema selecionado para análise talvez seja o que melhor representa a relação estabelecida entre Carmona (2013) e a tradição poética recuperada por sua obra. Como citado anteriormente, "Drummond revisitado", além de encerrar o livro, é a única composição que apresenta um título, em uma clara homenagem ao poeta mineiro que tanto influenciou Carmona (2013) em sua escrita:

Drummond revisitado

Luís de Camões Vinícius de Moraes Cecília Meireles
Fernando Pessoa Manuel Bandeira Bocage
Pablo Neruda Gregório de Matos Mário Quintana
Drummond

e disse apenas alguns
de tantos que escolheram
o dia a hora o gesto
o meio
a dis-
solução.

(CARMONA, 2013, s.n.)

Ao final do projeto composicional da obra, verifica-se o abandono definitivo da estrutura formal do soneto, como um modo de reiterar a superação da temática do amor em detrimento da forma clássica escolhida pelo poeta. Análogo à estratégia presente no primeiro poema aqui analisado, o sujeito poético se apropria da formatação gráfica presente no poema “Homenagem”, de Carlos Drummond de Andrade, para descosturar por completo as ‘paredes do soneto’, a fim de reverenciar poetas consagrados pela crítica e que versaram sobre as mais diferentes roupagens e matizes do amor, em especial, Drummond, elevado a um local de honra no centro do poema.

Do mesmo modo, o desenho do poema no papel, em um formato que alude a uma taça, parece querer brindar, de forma bastante comedida e respeitosa, a entrada desse novo poeta na cena literária daqueles que versaram sobre o amor. Embora o nome de Carmona não esteja entre os poetas homenageados na construção desta composição, penso que o próprio exercício poético desenvolvido por ele, ao atualizar, na contemporaneidade de sua escrita, poetas já tão consagrados pela crítica, seja um movimento capaz de fazer surgir essa nova e particular voz poética, fruto do diálogo com outras vozes que ecoam pelos tempos imemoriáveis da lírica universal.

Por fim, a sutil polissemia presente no título merece destaque. Em uma primeira leitura, pode parecer desnecessária a nomeação do poema por ressaltar um diálogo já bastante claro com a poesia de Drummond supracitada. Contudo o termo ‘revisitado’ encerra em seu sentido o movimento fundamental empreendido por Carmona (2013) não somente na composição em questão, como no decorrer de toda sua obra: visitar, inclusive em seu sentido etimológico, apresenta a ideia de afeição, de conhecimento de algo por meio do contato constante, tal como um percurso feito com determinada finalidade. Talvez seja esse o grande mérito da obra deste poeta estreante, o de fazer conviver, no instante de leitura de seus poemas, uma variedade de tradições, vozes e tempos em constante diálogo com a própria voz e o próprio tempo deste poeta que se insere no panteão daqueles que buscam/buscaram representar a exata medida do amor.

Considerações finais

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

A leitura analítica da obra **Compêndios de amor**, de Kaio Carmona (2013), apresentou-se como um prolífico diálogo entre o poeta estreante na cena literária e a tradição poética que o antecede. Por meio das reflexões feitas por Agamben (2009) a respeito da temática do contemporâneo, a interpretação do projeto literário proposto por Carmona (2013) de costura e descostura da forma soneto, com a finalidade de representar a exata medida do amor, demonstrou ser uma oportuna possibilidade de pensar acerca do modo como os novos escritores incorporam feições estéticas já cristalizadas em outros autores, a fim de produzir um discurso próprio, representante não só das angústias e anseios universais na representação artística, como também as inquietudes de um sujeito pertencente a determinado tempo histórico e a determinada sociedade. Nesse sentido, penso que a voz do poeta estreante surge, mesmo que de forma comedida, justamente pelo movimento de tornar escritores e filósofos, tão distintos entre si, em contemporâneos no tempo presente da escrita/leitura da obra em questão, concretizando, portanto, o desejo tão arraigado na proposta textual do livro de dar continuidade a uma tradição de poetas que versaram sobre o desassossego da procura pela exata da medida do amor.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 1988. p. 274-287.
- CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: USP/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1987.
- CARMONA, Kaio. **Compêndios de amor**. Belo Horizonte: Scriptum, 2013.
- CARMONA, Kaio. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Brasília, 26 de julho de 2016. Disponível em < <http://lattes.cnpq.br/0894839757583556> >. Acesso em: 28 set. 2016.
- CARMONA, Kaio. **Imagem da palavra**. Entrevistadora: Guga Barros. Belo Horizonte: Rede Minas, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NDkrVWo00MA>> Acesso em: 28 set. 2016.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

O POETA E SEU TEMPO: ARNALDO ANTUNES, ANGÉLICA FREITAS, ANA MARTINS E BRUNA BEBER

Dayse Aparecida do Amaral Santos*

Resumo

Este trabalho tem como objetivo apresentar brevemente alguns poetas contemporâneos e mostrar a produção poética de autores mais jovens, seus temas preferidos, suas escolhas estéticas, e o diálogo que fazem com a tradição. Para tanto, foram escolhidos escritores de quatro estados brasileiros diferentes e, de suas obras, poemas que contribuem para a percepção do trabalho criativo dos poetas. Os poemas escolhidos possibilitam, também, verificar a preocupação dos poetas com o seu tempo e a forma como se engajam no debate da vida contemporânea.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Contemporaneidade. Jovens poetas.

THE POET AND HIS TIME: ARNALDO ANTUNES, ANGÉLICA FREITAS, ANA MARTINS AND BRUNA BEBER

Abstract

This work aims to present briefly some contemporary poets and show the poetic production of younger authors, their favorite themes, their aesthetic choices, and the dialogue they make with tradition. For that, writers from four different Brazilian states were chosen, and from their works, poems that contribute to the perception of the poets' creative work. The chosen poems also make it possible to verify the poets' preoccupation with their time and the way they engage in the debate of contemporary life.

Keywords: Brazilian poetry. Contemporaneity.

Recebido em: 02/07/2016

Aceito em: 19/05/2017

* Atualmente é professora da Educação Básica, no Colégio Santa Maria – Contagem. Mestre em Literaturas de língua portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PUC-Minas, onde foi bolsista pelo CNPq. Grupo de pesquisa Versiprosa - PUC Minas.

Do outro lado do poema
não há nada.
(MARTINS, 2009, s.n.).

Ao iniciar o estudo voltado para os componentes formais do poema, Antônio Cândido (2006) em **O Estudo Analítico do Poema** faz apontamentos do próprio fazer poético e de elementos que o compõem. O estudioso aborda os aspectos que constituem o poema e como o poeta deve proceder em sua elaboração estética. Em relação às unidades expressivas do poema, que correspondem ao que o poeta quer dizer objetivado na forma do verso, o autor afirma:

Quando fica nesta camada de percepção sonora e rítmica, o poeta ainda não completou o seu equipamento. É preciso possuir também um senso apurado dos significados que a palavra pode ter – desdobrando-a, aproximando-a de outras, extraindo significações insuspeitas. O verso é uma unidade indissolúvel de ritmo, sonoridade e significado, e já vimos que este é um dos elementos que orientam o primeiro, interagindo ambos na constituição de uma unidade expressiva. Justamente na busca de tais significados é que o poeta emprega a palavra como imagem ou como símbolo (CÂNDIDO, 2006, p. 105).

Com essa reflexão, Candido mostra que o poeta deve se preocupar com os significados que a palavra pode vir a ter no poema, e não se prender aos aspectos sonoros e rítmicos. Essa e outras observações feitas ao longo do texto revelam a preocupação do crítico com a forma e a construção de sentidos como um todo. Em outra passagem do livro, Candido (2006) nos aponta a importância da transposição da experiência do poeta, o que possibilita o exercício da criação literária. Assim, os acontecimentos e as experiências vividas numa época, influenciarão o olhar sensível do poeta que capta os elementos de seu tempo e de sua história criando, assim, um fazer poético envolvido com o seu tempo e marcado por suas vivências:

O pensamento viveu poeticamente porque se transpôs em experiência; porque se traduziu em palavras que exprimem uma forte capacidade de visualizar, ou de ouvir, ou de imaginar, que objetiva a vida interior, dando-lhe realidade palpável pelos “olhos da alma”. E com isso o poeta “cria” um mundo seu, a partir do uso adequado das palavras. (CÂNDIDO, 2006, p. 108).

É esse modo de construção da linguagem poética, em que experiência e mundo se entrecruzam pela visão particular do poeta que nos interessa analisar nas produções contemporâneas.

No capítulo “Natureza da Metáfora”, Candido ao ressaltar a questão da metáfora na construção do poema considera que o uso desse recurso ordena o mundo segundo a lógica poética, e que a mudança de sentido faz da imagem e da metáfora um recurso admirável. E continua: “a metáfora vai mais fundo, graças à transposição, abrindo caminho para uma expressividade mais agressiva, que penetra com força na sensibilidade, impondo-se pela analogia criada arbitrariamente” (CÂNDIDO, 2006, p. 138). E, para ele, o arbítrio do poeta depende de condições do meio (como a moda literária), da tradição histórica (que lhe oferece exemplos) e, sobretudo, da originalidade pessoal (que lhe permite juntar novos significados existentes). Por fim, Cândido (2006, p. 154) salienta: “Mas todos os elementos são passíveis de expressividade

poética, que depende da organização dada pelo poeta ao seu conjunto, formando um sistema, que é o poema. E na base está a força expressiva e criadora a que chamamos inspiração.”

Para complementar essa discussão de Candido, particularmente aquela em que discute a relação do poeta com a experiência e o seu tempo, ressalta-se o que diz Giorgio Agambem (2009), em seu livro **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Ao discutir o problema da atualidade e da contemporaneidade, Agambem afirma:

Nietzsche situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEM, 2009, p. 58-59).

Podemos perceber que para Nietzsche ser contemporâneo exige um deslocamento do sujeito em relação ao ‘seu tempo’. Agambem (2009) ainda reitera essa questão ao dizer que aqueles que coincidem muito com a época em que estão, ou seja, aqueles que aderem a esta época perfeitamente em todos os aspectos não podem ser contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela, o que quer dizer que o excessivamente envolvido em sua época não consegue ver a limitação de sua própria causa. Esse conceito é muito importante para nos fazer pensar em que medida as produções poéticas que pretendemos analisar são efetivamente contemporâneas.

Desenvolvendo sua reflexão, Agambem propõe uma segunda possibilidade de o poeta apresentar a relação com o mundo: ele deve manter fixo o olhar no seu tempo para perceber não as luzes, mas o escuro. Significa dizer que não basta enxergar apenas as produções que estão nas luzes, que estão visíveis, mas devem ser vistas, aquelas obscuras, esquecidas, porque para Agambem (2009), “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEM, 2009, p. 63). O escuro é uma forma de neutralizar as luzes que provêm de uma época para descobrir as suas trevas (que não necessariamente é o oposto das luzes). Descobrir o seu escuro especial que não é separável daquelas luzes. O autor aponta que, para ser contemporâneo, é preciso ter uma leitura diferente de todas as outras, uma leitura inédita da história que provém de uma exigência à qual não se pode responder:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a sua história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEM, 2009, p. 72).

É nessa perspectiva de transformar seu tempo e colocá-lo em relação a outros tempos que as mudanças e alterações da escrita poética vêm se dando ao longo do tempo. Antonio Sérgio Bueno e Wander Melo Miranda **Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira**, (BUENO e MIRANDA, 2000), desenvolvem uma reflexão importante sobre o modo de a poesia ser concebida e suas transformações. De acordo com Bueno e Miranda (2000), a poesia brasileira, a partir da década de 1960, conviveu tanto com movimentos vanguardistas como com uma retomada da tradição modernista em suas diversas vertentes. É interessante notarmos que com essa retomada, a perspectiva da ruptura, marcante na proposta dos artistas do Movimento Modernista de 1922, muda o seu sentido inicial a partir das mudanças de contexto no cenário literário, pois passa de uma ruptura no seu sentido de inovação artística para uma ruptura como forma de aproximação da tradição artística.

Os dois autores, preocupados em desenhar o perfil da poesia brasileira dos anos 60 – e seus desdobramentos nos anos 70 – apresentam duas correntes dominantes: a poesia engajada politicamente, que é mais voltada para o popular, e a poesia formalista (ou construtivista), que é mais voltada para uma sofisticação da forma, o que a tornava mais hermética. Vejamos o que os autores trazem quando destacam a poesia do movimento concretista que, juntamente com outros movimentos, foi marcante para o cenário literário dos anos 50:

No *Plano-Piloto para a Poesia Concreta* (1958), postula-se a sintonia do poema com a linguagem do novo tempo instaurado pela sociedade industrial, dando “por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)”, a favor do “conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural”. O poema é então visto como “um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ ou sensações mais ou menos subjetivas”, ao absorver, nas suas intenções e na sua fatura, técnicas e mecanismo de comunicação da linguagem não-verbal da publicidade. (BUENO; MIRANDA, 2000, p. 446).

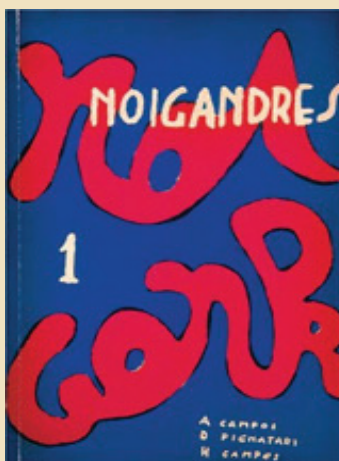
Eles ressaltam a contribuição que trouxeram os poetas concretistas para esse novo cenário da percepção urbana, “pedra-de-toque do surto desenvolvimentista da era J. K. (1956-1961), do qual a construção de Brasília é símbolo catalisador” (BUENO; MIRANDA, 2000, p. 447). Além disso, essa poesia é um efeito da modernização em processo, e a crença na superação do subdesenvolvimento revela-se pela busca de um padrão de qualidade que tornasse o poema um produto nacional de exportação, em pé de igualdade com as melhores realizações internacionais desse circuito criativo.

Ainda sobre a poesia concreta, Marjorie Perloff (2013), no capítulo “Da Vanguarda ao Digital: O legado da poesia concreta brasileira”, traz uma questão pertinente que nos faz pensar, de forma crítica, sobre o olhar que se tem em relação à cronologia da poesia concreta:

[...] nas décadas de 1980 e 1990, a visão corrente, sobretudo no mundo anglo-americano, onde a poesia concreta nunca vigorou de verdade, era que os experimentos da década de 1950 sobre a poética material eram ideologicamente suspeitos – “bonitinha” demais, desprovida demais de qualquer conteúdo “significativo”, semelhante demais à publicidade. Na universidade, essa opinião ainda predomina. Até hoje, é difícil achar um departamento de língua vernácula ou literatura comparada que ofereça aulas sobre poesia concreta. Será que não seria mais adequado se o assunto fosse discutido, se é que é para ser discutido, no departamento de artes? (PERLOFF, 2013, p. 95-96).

Indo mais além na concepção da Poesia Concreta, a autora explicita o nome da revista dos concretistas **Noigandres** (FIG. 1). Segundo ela, os concretistas brasileiros retiraram uma palavra de etimologia complexa dos **Cantos**, de Ezra Pound, para batizar a revista literária e o movimento concretista no país, mesmo Pound sendo pouco conhecido no Brasil na década de 50.

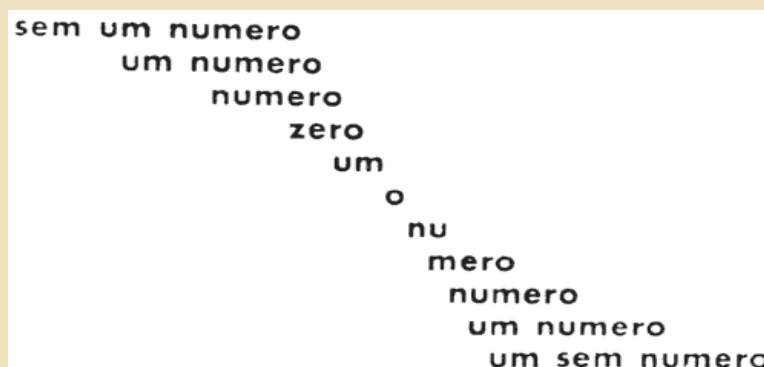
Figura 1: Capa da revista Noigandres



Fonte: CAMPOS, 1952

Perloff (2013) acrescenta um comentário muito pertinente de Augusto de Campos que nos ajuda a compreender a poética concreta hoje. Campos argumenta que foi a necessidade de recuperação da vanguarda que o levou a lançar um olhar crítico para o pós-modernismo. O que vemos até aqui é como o projeto da Poesia Concreta, liderado por Augusto de Campos e seguido por Haroldo de Campos e Décio Pignatari, é um trabalho que vai muito além da valorização do espaço gráfico como agente estruturador do poema, é um projeto de construção poética que busca suas referências em lugares poucos explorados até então pelos outros poetas: é uma poesia para ser vista, como podemos ver no poema “sem um número” (FIG. 2), de Augusto de Campos, texto em que o resultado final do poema nos leva a visualizarmos uma letra Z, no plano geral da figura, e um número 0 bem no seu centro.

Figura 2: Poema “sem um número”



Fonte: CAMPOS, 1962

Podemos perceber que os poetas concretistas realizam um trabalho que mistura a composição dos versos com a figuração na página e a construção de uma imagem. A própria capa da revista **Noigandres** nos traz esse trabalho visual, explorado pelas formas das letras e pela combinação das cores com o nome retirado da obra de Ezra Pound.

Ao concluir essa exposição sobre a poesia concreta e seu legado artístico e poético, trazemos as palavras dos próprios integrantes do movimento para mostrarmos como os poetas desse movimento se expressam sobre suas produções poéticas:

[...] o poema concreto comunica a própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens. (CAMPOS et al., 1958).

Os poetas contemporâneos, como veremos a seguir, também releram as produções do legado da poesia concreta e da poesia marginal, atualizando-as em seus aspectos temáticos.

O primeiro exemplo que gostaríamos de apresentar é o do músico e poeta Arnaldo Antunes.¹ De acordo com a biografia publicada no *site* do mesmo autor, em 1983, Arnaldo publica seu primeiro livro “OU E”, um álbum de poemas visuais, editado artesanalmente. De acordo com Nuno Ramos, escritor e amigo de Antunes, ao jornal **Folha de São Paulo**:

OU/E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema. [...] (RAMOS, 1984, s. p.).

Pode-se perceber que Antunes tinha uma relação direta com alguns dos concretistas, e suas referências ficam notadamente expressas na primeira produção do autor. Ao entrarmos na produção mais recente de Antunes, podemos perceber os diálogos com os poetas da geração da década de 1950 e 1960 e as procuras formais em que ele se aventura, a procura de um caminho próprio.

Em 2002, Antunes publica o livro de frases **Palavra Desordem**, pela editora Iluminuras em São Paulo. No *site* do próprio autor, há várias publicações de seus poemas (retiradas do seu livro), uma delas é “Gente” (2002).

¹ Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho nasceu em São Paulo, em 2 de setembro de 1960. É um músico, poeta, compositor, DJ e artista visual brasileiro.

Figura 3: Poema: “Gente”



Fonte: ANTUNES, 2002

Podemos perceber que essa nova forma de pensar e fazer a poesia dialoga bastante com a produção dos concretistas: o modo como ela é construída visualmente com as letras em caixa alta e a combinação de cores que compõem o texto. Verificamos a quebra da palavra fora da convenção silábica, de modo a construir duas outras palavras: GEN e ET. Com essas duas novas palavras, saídas da palavra que lhes dá origem, GENTE, aproxima as noções de GEN (origem) com a de ET (estranho, ser de outro planeta) numa significativa alusão ao estranhamento que existe no conceito e, quem sabe, na procura das origens.²

Este texto/imagem de Arnaldo Antunes nos remete ao “não-poema” “REVER”, de Augusto de Campos:

Figura 4: Poema: Rever



Fonte: CAMPOS, 1970

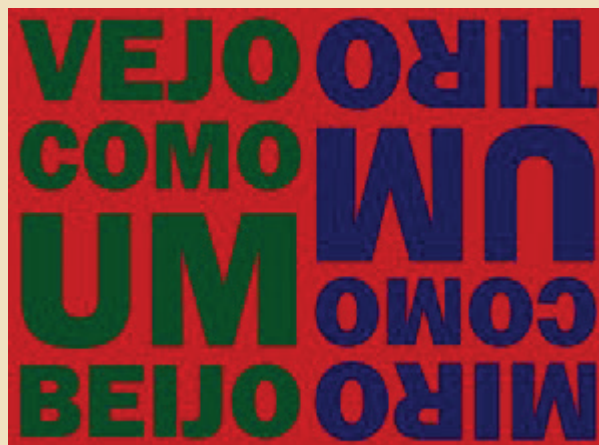
Essa aproximação possível entre os dois poemas se dá principalmente pelo uso de recursos visuais semelhantes e pelo fato de o recurso utilizado possibilitar o desdobramento do sentido e a constituição da ambiguidade no texto. Augusto de Campos usa a palavra de modo a fazê-la idêntica quando lida em qualquer uma das direções que podem ser escolhidas pelos leitores. E mais. No texto/palavra/imagem ver e rever são acontecimentos simultâneos como que a valorizar a experiência inaugural, ver, e a memória ou a repetição, rever, como um único acontecimento. Esse é o mesmo processo que vislumbramos em “GENTE” de Arnaldo Antunes.³

² Esta observação foi desenvolvida pela professora Raquel Guimarães em sala de aula durante o estudo das frases/palavras de Arnaldo Antunes.

³ Esta observação foi desenvolvida pela professora Raquel Guimarães em sala de aula durante o estudo dos textos de Augusto

O que se tem nesse caso de relação de Arnaldo Antunes com Augusto de Campos é a aproximação do escritor mais jovem, contemporâneo, com a arte anterior à sua, numa espécie de filiação e de releitura de uma produção criada em outro tempo. Outro poema do autor “Vejo Miro” (2002) também joga com o fazer poético inaugurado pelos concretistas:

Figura 5: Poema: “Vejo Miro”



Fonte: ANTUNES, 2002

Temos nesse poema um jogo de contraposição de cores e, ao mesmo tempo, de rimas: “vejo” e “beijo” e de “miro” e “tiro”. O jogo também está na forma como as palavras estão escritas: as do lado esquerdo estão em pé e as do lado direito estão invertidas.

Esses jogos trazidos pelo exercício criativo de Arnaldo Antunes são semelhantes aos dos poetas do concretismo do século XX. Mostra-se, com isso, como a composição das poéticas contemporâneas se inserem em diálogos explícitos com poetas de gerações anteriores. Esse procedimento é visto também na possível aproximação entre o “poema-minuto”, de Oswald de Andrade, com o chamado “poema instantâneo”, de Paulo Leminsk. Relação semelhante pode ser percebida em outros escritores contemporâneos. Esse é o caso de Angélica Freitas (2012).⁴ Em seu livro *Um útero é do tamanho de um punho* podemos imaginar, desde o título, que se trata de uma temática relacionada ao universo feminino, não necessariamente feminista. Antônio Xerxenesky, ao se referir ao livro de Angélica Freitas, afirma que “com sua abordagem das questões de corpo e gênero, conseguiu obter um efeito estético impactante” (XERXENESKY, 2014). Podemos perceber esse impacto, por exemplo, no poema “A Mulher é uma construção”:

A mulher é uma construção

a mulher é uma construção
deve ser
a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual

de Campos e Arnaldo Antunes.

⁴ Angélica Freitas nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 1973 e é uma poeta e tradutora brasileira

tudo rebocado
só muda a cor
particularmente sou uma mulher
de tijolos à vista
nas reuniões sociais tendo a ser
a mais mal vestida
digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
com buracos demais

vaza
a revista nova é o ministério
dos assuntos cloacais
perdão
não se fala em merda na revista nova)
você é mulher
e se de repente acorda binária e azul
e passa o dia ligando e desligando a luz?
(você gosta de ser brasileira?
de se chamar virginia woolf?)

a mulher é uma construção
maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay
como é bom ter amigos

todos os amigos tem um amigo gay
que tem uma mulher
que o chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde
as psicólogas do café freud
se olham e sorriem

nada vai mudar -
nada nunca vai mudar -

a mulher é uma construção.
(FREITAS, 2012, s. n.)

Com um tom marcadamente irônico, a voz lírica trabalha o conceito de mulher comparando a construção feminina a uma construção de um conjunto habitacional, o que acentua o modo concreto e bruto da construção de gênero. Acentua, também, a construção do conceito de feminino (ou mais precisamente, de mulher) feita pela sociedade. A poeta joga com clichês sociais referentes ao papel das mulheres, mostra o que os dizeres do senso comum atribui a elas. Podemos ver a crítica da poeta ao fazer referências às revistas que tratam do universo feminino ao considerar o conteúdo delas (no caso parece-nos que há uma alusão à revista

Nova) “assuntos cloacais”, que por serem uma ‘merda’, uma ‘bosta’, (para usar seus termos mais vulgares) nada acrescenta ao universo feminino, a não ser futilidades. Outro clichê do universo feminino que está em cena é a afirmação de que toda mulher e todo mundo tem um amigo *gay*. O humor, e quem sabe a evidência da hipocrisia social, está presente quando esse “amigo *gay*” tem uma esposa que o chama de “fred astaire”, ator e dançarino de sucesso nos EUA, na década de 20 do século passado, que ganhou Hollywood nessa época pelo seu talento. E a ironia e o humor ácido chegam ao final do poema no verso que alude às “psicólogas do café freud” que também são adeptas dessa mesma ideia de que nada vai mudar para as mulheres e nem a psicologia teria respostas para a construção, a “camuflagem” que é a mulher.

Ao passar pela obra de Angélica Freitas (2012) nota-se que, na contemporaneidade, os poetas escolhem diversos caminhos em seu modo de fazer poético. Contemporâneos, Arnaldo Antunes e Angélica Freitas escolhem recursos estéticos distintos para falar do seu tempo. Um se aproxima da tradição concretista, e a outra se filia à poesia irônica e ácida, mais próxima dos escritores da poesia marginal.

Também contemporâneas são as escritoras Ana Martins Marques e Bruna Beber. Também elas, do mesmo modo que Arnaldo Antunes e Angélica Freitas, criaram seus próprios estilos e perceberam “o escuro de sua época”, nas palavras de Agambem.

Para mostrar esse modo de inserção no seu tempo, toma-se, inicialmente os poemas “Paraquedistas” e “janeiro”, do livro **Balés**, de Bruna Beber.⁵

Paraquedistas

escrever é dedicar
os dedos à marcenaria
de qualquer jardim

desatamos as mãos
e a tontura que dá
vem do alto

o cair das nuvens folhas
passarinho avião papel
picado a lua no mar

silêncio de planta, euforia
se cama elástica, alegria
de piquenique no parque

e tanto carinho
guardo pra você
numa luva de boxe.

(BEBER, 2009, p. 30).

⁵ Bruna Beber Franco Alexandrino de Lima nasceu na cidade de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro.

Nesse poema o ato de escrever aparece associado a um artesanato (marcenaria) e à sensação forte e arriscada daquele que se joga de paraquedas. Dele resulta a tontura, a euforia, o carinho, o silêncio e também a força da mão “numa luva de boxe”. As sensações originadas do ato de escrever são da ordem do êxtase e da surpresa. Parece-nos inusitada a aproximação do fazer poético aos movimentos radicais de um paraquedista: imagem que associa o poeta à juventude. Neste outro poema:

janeiro

o que inspira é caminhar em temporais
e descobrir num guarda-chuva
que enverga com o vento
uma paquera

e por esse segundo esquecer como
se atravessa a rua, não saber voltar
pra casa, não lembrar meu nome
caso me perguntem

e por esse segundo esquecer tudo
que realmente importou até agora
e o que importará
depois disso

mas atravessar a rua olhos vidrados
de expectativas, resumindo o mundo
e a vida a uma arquitetura demolida
por uma paixão à primeira vista.

(BEBER, 2009, p. 37).

o título nos remete ao início, o que se concretiza no encontro repentino e tumultuado da “paixão à primeira vista”. Desse encontro, surge a inspiração, a imersão do poeta em sua escrita até “não lembrar [o] nome”. A intensidade é o que predomina nos atos de paixão, sejam amorosos ou criativos. Mas essa intensidade é figurada como um segundo, tempo ínfimo, elemento passageiro que mais desconstrói o sujeito do que o apazigua. Assim, Bruna Beber aproxima a intensidade e a desconstrução, frutos da criação poética que resume a vida “a uma arquitetura demolida”

Ana Martins,⁶ assim como Beber se preocupa em refletir sobre o fazer poético e cria imagens significativas do ato de escrever. Vejamos o poema “O Barco”:

O Barco

Escrever poemas é pôr-se a navegar
enquanto se constrói o barco
com o qual se navega

6 Ana Martins Marques nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais.

não é muito seguro
construir um barco em alto-mar
Escrever poemas metalinguísticos então
é pôr-se a navegar
enquanto se fala sobre a construção do barco
com o qual se navega
não é seguro
usar palavras para enfrentar o mar

No coração da viagem está o barco
no coração do barco
está o mar
ritmado
batendo
(MARTINS, 2009, s. p.).

Aqui, a imagem utilizada é a de um barco em construção, navegando. Escrever se torna o momento em que tudo fica suspenso, inseguro, revoltado. A afirmação da segunda estrofe (não é muito seguro/ construir um barco em alto-mar) parece querer dizer que não é seguro escrever poemas, falar da poesia porque isso é “pôr-se a navegar enquanto se fala sobre a construção do barco com o qual se navega”. O perigo anunciado aproxima escrita e vida e torna inseparável construir o barco(escrever) e navegar(viver). Assim, escrita e vida se movem no mesmo ritmo, o do coração.

Nessa rápida apresentação desses autores, podemos perceber que as produções contemporâneas se preocupam em discutir o modo de fazer poesia, dialogar com elementos da cultura e da tradição literária. Acompanham os temas do seu tempo (a condição humana (GEN/TE), a construção de gênero (Mulher é construção), a condição do(a) poeta (artesão, navegante) tudo isso envolto em muita intensidade, alguma paixão, constituintes da força criativa do escritor. Esse engajamento no processo criativo é que faz do(a) escritor(a) um(a) sujeito contemporâneo, ou seja, “aquele que não coincide perfeitamente” com o seu tempo, que consegue ser “inatural” e que por sua força criativa consegue ser o que pode “ler de modo inédito a sua história”.

Referências

- AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. 2009. Disponível em: <<http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2017.
- ANTUNES, Arnaldo. Disponível em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br/new/index.php>>. Acesso em: 10 set. 2014.
- BEBER, Bruna. **Balés**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

BUENO, Antônio Sérgio; MIRANDA, Wander Melo. Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira. In: CASTRO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Lisboa: Alfa, 2000.

CAMPOS, Augusto de. 1958. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Editora Atelie, 2006.

CAMPOS, Augusto de. 1962. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos de 1950-1960. São Paulo: Editora Atelie, 2006.

CAMPOS, Augusto. <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/>>. Acesso em: 10 set. 2014.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações, 2006.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. Barra Funda, SP: Editora Cosac Naify, 2012.

FREITAS, Angélica. <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=angelica-freitas>>. Acesso em: 10 set. 2014.

MARTINS, Ana. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

RAMOS, Nuno. 1984. <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=1>. 1 Acesso em 15 de junho de 2014.

XERXENESKY, Antônio. **Um útero é do tamanho de um punho**. Barra Funda, SP: Editora Cosac Naify, 2012.

INTERSEÇÕES LITERÁRIAS - A CONDIÇÃO FEMININA EM "A MULHER É UMA CONSTRUÇÃO", DE ANGÉLICA FREITAS, E "RAPARIGA", DE ANA P. TAVARES

Raphael Brian*

Resumo

O trabalho objetiva realizar uma leitura crítico-analítica dos poemas "A mulher é uma construção", de Angélica Freitas (2012), e "Rapariga", de Ana Paula Tavares (2011). Por meio do cotejamento das obras referidas, pretende-se estabelecer um diálogo entre a literatura brasileira e a literatura angolana, de maneira que se observe a mulher estetizada em cada texto. Ainda que as obras possuam marcas estéticas diversas, ambas parecem compartilhar os seguintes índices temáticos: os papéis sociais da mulher prescritos pela tradição, a modelagem da identidade feminina segundo as construções e convenções de gênero de cada cultura e, por fim, a reificação do corpo feminino.

Palavras-chave: Identidade. Mulher. Literatura Brasileira. Literatura Angolana. Cultura. Tradição.

INTERSECTIONS LITTÉRAIRES - LA CONDITION FÉMININE "A MULHER É UMA CONSTRUÇÃO" BY ANGÉLICA FREITAS ET "RAPARIGA" BY ANA P. TAVARES

Abstract

The work objectifies the realization of a critical-analytical reading of the poems "A mulher é uma construção", by Angélica Freitas (2012), and "Rapariga", by Ana Paula Tavares (2011). Through the readback of the aforesaid works, it's intended establish a dialogue between the Brazilian literature and the Angolan literature, so it's can be noticed the woman estheticized in each text. Until the works has different esthetical trace, both seem to share the following thematic indexes: the woman's social roles prescribed by the tradition, the modeling of the womanlike identity according the gender's constructions of each culture, the feminine body and, lastly, female reification.

Keywords: Identity. Woman. Brazilian Literature. Angolan Literature. Culture. Tradition.

Recebido em: 03/07/2016

Aceito em: 27/06/2017

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa.

Introdução

O presente artigo pretende estabelecer um diálogo fomentado pelos poemas “A mulher é uma construção”, de Angélica Freitas (2012), e “Rapariga”, de Ana Paula Tavares (2011), a fim de se analisar os modos pelos quais a condição feminina está estetizada em cada texto, isto é, como o retrato feminino está construído nos poemas selecionados. De antemão, é necessário dizer que, devido ao fato de as autoras serem oriundas de culturas diversas, ou seja, brasileira e angolana, tal empreendimento levará em questão a heterogeneidade e os diferentes, atravessamentos presentes nas obras. Disso depreende-se que, por pertencerem a tradições diferentes e possuírem condições distintas, é natural que existam, nesses pronunciamentos, problematizações não equivalentes, uma vez que Angélica Freitas (2012), em uma conjuntura ocidental, parece abordar, de modo bastante questionador e sarcástico, o que é ser mulher enquanto construção social; já Ana Paula Tavares (2011), ocupa-se da temática, revelando, em tom melancólico a consciência do sujeito feminino dentro de uma tradição opressora e ancestral, fazendo com que prevaleçam, em sua obra, características ritualísticas que lhe atribuem outra luminescência.

Nesse intuito, realizar-se-á, detidamente, a análise das obras para, em seguida, cotejá-las, apresentando as suas semelhanças e dissemelhanças. É imprescindível, todavia, prevenir que a interseção proposta neste artigo não visa realizar um juízo de valor, apregoando a superioridade de uma obra sobre a outra. Conservadas as especificidades de seus trabalhos, ambas possuem uma esplêndida e elaborada realização estética.

Ainda acerca da metodologia adotada, firma-se que o foco deste trabalho recai sobre a análise dos poemas, sendo a teoria uma lente subjacente capaz de operar a argumentação da significação produzida a partir da leitura crítico-analítica dos textos.

Angélica Freitas e a construção do gênero feminino

Angélica Freitas, nascida em 1973, em Pelotas, Rio Grande do Sul, tem se mostrado uma importante voz a falar sobre a condição feminina na contemporaneidade. No poema “A mulher é uma construção”, presente no livro **Um útero é do tamanho de um punho**, pode-se entrever uma orientação segundo a qual o gênero, por não ser algo essencial ou inequívoco, é resultante de uma constante e inacabada performatividade realizada no interior de uma matriz cultural. Nesse sentido, tal poema é habitado por uma diversidade de imagens que colocam em xeque o olhar da mulher sobre ela mesma.

O título do livro em que está inserido esse poema é excepcionalmente emblemático. E cogitar acerca das potencialidades de seus variados sentidos não deixa de ser relevante para a leitura do poema em questão. Sendo assim, **Um útero é do tamanho de um punho** insinua um repertório para além de algo meramente anatômico. Insígnia de força e violência, o punho fechado plasma uma profusão de sentidos dentre os quais reside a imagem-símbolo da luta feminista. Ademais, paira, de modo fantasmático, a ideia de poder associada ao gênero feminino, já que, segundo o senso comum, o útero é símbolo de maternidade.

a mulher é uma construção

a mulher é uma construção
deve ser
a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual
tudo rebocado
só muda a cor

particularmente sou uma mulher
de tijolos à vista
nas reuniões sociais tendo a ser
a mais mal vestida
digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
com buracos demais

vaza
a revista nova é o ministério
dos assuntos cloacais
perdão
não se fala em merda na revista nova)
você é mulher
e se de repente acorda binária e azul
e passa o dia ligando e desligando a luz?
(você gosta de ser brasileira?
de se chamar virginia woolf?)

a mulher é uma construção
maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay
como é bom ter amigos

todos os amigos têm um amigo gay
que tem uma mulher
que o chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde
as psicólogas do café freud
se olham e sorriem

nada vai mudar -
nada nunca vai mudar -

a mulher é uma construção
(FREITAS, 2012, p. 45-46).

Já no início, destacam-se os versos: “a mulher é uma construção / deve ser/ a mulher basicamente é pra ser / um conjunto habitacional” (FREITAS, 2012, p. 45). Note-se que tal metáfora projeta uma série de sentidos, destacando-se, em primeiro plano, o corpo feminino como casa de outros corpos, seguido pela noção da uniformização das identidades de gênero femininas.

Desde o primeiro momento, nota-se a insurgente postura do eu poético, absolutamente crítico à convenção, isto é, do acordo social estabelecido e que sedimentou, por consequência, papéis rígidos estabelecidos às mulheres, incluindo, é evidente, a questão da estilização do próprio corpo.

A respeito do primeiro aspecto, “a mulher é para ser / um conjunto habitacional / tudo igual” (FREITAS, 2012, p. 45), pode-se compreender tal passagem a partir de uma orientação biológica, pois, ao realizar a fusão das categorias mulher e conjunto habitacional, a autora cria uma metáfora que permite um entendimento segundo o qual o corpo se metamorfoseia em uma casa-corpo¹, tendo a possibilidade, por sua conformação corporal, de gerar outros corpos.

A segunda possibilidade semântica consiste na percepção de que um conjunto habitacional é uma imagem que revela uma padronização, em virtude de sua configuração ser calcada na similitude. A isso, acrescenta-se a assertividade dos verbos (locuções verbais) “deve ser”) e “[...] é para ser” (FREITAS, 2012, p. 45), o que denota a natureza autoritária de uma sociedade que se pretende reguladora dos corpos e das condutas de seus sujeitos.

Ainda a respeito dessa metáfora, é importante argumentar que, ao assumir uma performatividade discordante do paradigma estabelecido, o eu poético ou a mulher “de tijolos à vista” (FREITAS, 2012, p. 45) incorpora a transgressão de não se enquadrar nos modelos de acabamento de gênero convencionados pela cultura, que, por sua vez, mantém arraigada interseção com o tempo e o espaço no qual é produzida e disseminada. Ainda na mesma estrofe, ao afirmar que “nas reuniões sociais tendo a ser / a mais mal vestida” (FREITAS, 2012, p. 45), esse sujeito reitera os seus atos desviantes em relação aos padrões que tangem as normas de feminilidade.

Nesse ponto, já é possível observar a emergência de um ser feminino insurgente que se afirma como “[...] uma construção / com buracos demais / vaza” (FREITAS, 2012, p. 55). Além de fazer, mais uma vez, referência à conformação biológica do corpo feminino, a passagem, por evidenciar os vazamentos (verbo destacado no poema), parece discutir as incongruências de uma concepção essencialista das identidades de gênero, uma vez que existem sujeitos femininos, como é o caso do eu poético, que desestabilizam e ressignificam essas regras, aparentemente bem estabelecidas, lançando mão de um conjunto de ações que diluem os arquétipos constituintes da feminilidade.

Na estrofe seguinte, a mesma discussão se acentua, como se vê em: “você é mulher / e se de repente acorda binária e azul / e passa o dia ligando e desligando a luz? / (você gosta de ser brasileira? / de se chamar virginia woolf?)” (FREITAS, 2012, p. 45-46). O questionamento,

¹ Cumpre esclarecer que esta é a apropriação de um termo cunhado pela pesquisadora Margarida Calafate Ribeiro (2008) em seu texto, “E outras vezes se levantam – Ana Paula Távares responde a Luís de Camões”.

introduzido pelas partículas “e” e “se”, respectivamente conjunção adversativa e condicional (de acordo com o contexto sintático), demarca a possibilidade de uma mulher acordar binária e azul, isto é, constituir-se diferentemente dos padrões de feminilidade produzidos em uma matriz heteronormativa e, portanto, fundamentada na dimensão do estritamente masculino e feminino.

De acordo com o “Dicionário da língua portuguesa”, de Sérgio Ximenes (2001, p. 125), binário é tudo aquilo que “[...] tem duas unidades ou elementos.”, o que faz corroborar, nesse excerto, as possibilidades múltiplas e atravessadas de se ser mulher. Nessa pauta, os dois últimos versos da estrofe encenam, ironicamente, a dimensão de troca, em que uma mulher, embora brasileira, pode ter o nome de uma escritora inglesa bem como vivenciar um gênero que pode transitar, de modo híbrido, entre o masculino e o feminino. Assim, dentre os diversos sentidos atualizados a partir de tal excerto, avulta-se uma lógica pautada nas inversões, cujas fronteiras identitárias podem ser fundidas em um jogo de misturas.

A seguinte passagem, “toda mulher tem um amigo gay” (FREITAS, 2012, p. 46), denota um dos muitos clichês atribuídos à condição da mulher fazendo ecoar, no texto, um tipo de discurso, geralmente, disseminado pelo senso comum. Na mesma perspectiva, nos seguintes versos “todo o amigo tem um amigo gay / que tem uma mulher / que o chama de fred astaire” (FREITAS, 2012, p. 46), há a presença de um tom galhofeiro, de maneira que, mais uma vez, Freitas (2012) parece brincar com a pluralidade que recobre a questão da sexualidade e do gênero. Observe-se, ainda, que, ao lançar mão de uma estrutura sintática de orações subordinadas adjetivas restritivas², a autora estabelece um ritmo cujo efeito sequencial é corporificado pela interdependência das sentenças ligadas por pronomes relativos. Disso, apreende-se, também, a presença de uma dicção coloquial, remetendo às enunciações informais presentes no cotidiano.

Na totalidade dos aspectos formais do poema, observa-se que os seus versos são livres, uma vez que não seguem nenhuma métrica ou um esquema de rimas bem delimitado. Além do mais, em sua composição, não há a utilização de letras maiúsculas, bem como o emprego de pontos finais. Diante disso, é possível intuir que, por abrir mão de determinadas convenções gramaticais e optar por uma forma desordenada (sem um padrão), a autora mostra, através da estrutura poética, um cenário por onde circulem diversas configurações possíveis de feminilidade, sem se subordinar, necessariamente, às prescrições restritas e frágeis estabelecidas pela sociedade. Por essa lente, o desalinho formal desse poema aponta para o lugar poroso das identidades femininas na contemporaneidade.

Ao ler algumas proposições centrais de Judith Butler, Guacira Lopes Louro (2016) estabelece, em “Uma sequência de atos”, que as identidades de gênero não podem ser compreendidas segundo uma orientação biológica (essencialista), uma vez que o gênero é uma categoria incessante e, portanto, inacabada. Para Louro (2016), o gênero não é algo que se é, mas, sim, algo que se faz: “Tornar-se um sujeito feminino ou masculino não é uma coisa que aconteça num só golpe, de uma vez por todas, mas que implica uma construção que, efetivamente, nunca se completa. (LOURO, 2016, p. 13).

2 No que diz respeito à estrutura sintática dessa passagem, parece coerente determinar a existência de uma alusão ao poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, substancializando, no âmbito literário, um possível diálogo entre a contemporaneidade e a tradição.

Cada sociedade convencionou os seus paradigmas de masculinidade e feminilidade, difundidos por discursos de poder. E é nessa compreensão que reside o maior êxito de Angélica Freitas (2012), pois, ao arquitetar um eu poético feminino desviante dos padrões impostos, ela afiança a pluralidade das existências, dos corpos e das identidades femininas, ressaltando não só a dimensão escorregadia e ambivalente dessa questão, mas, principalmente, o gênero como uma construção que sempre conta, portanto, com um *dever*. Em outros enunciados, através desse poema, a autora critica, com a pena da galhofa (num sentido Machadiano), o *status quo* (heteronormativo/machista/misógino) responsável por tentar modular e normatizar as identidades de gênero segundo critérios subjugadores.

Ana Paula Tavares e a consciência do eu feminino

Ana Paula Tavares, nascida em 1952, em Lubango, situado no planalto da Huíla, é uma importante escritora angolana, cuja obra foi vencedora dos prêmios: Mario Antonio, da Fundação Gulbekian, e o Prêmio Nacional de Cultura e Artes, de Angola. “Rapariga”, um dos poemas da obra **Amargos como os frutos: poesia reunida**, apresenta uma poética de resistência, em que vozes, antes invisíveis, são evidenciadas.

Vale reiterar que, nessa poética da resistência ou, de outro modo, nessa resistência poética, Ana Paula Tavares faz ecoar um discurso veemente, desnudando o cotidiano circundado pelas tradições próprias da cultura Bantu angolana. Eivada de um sentimento de quem fala de dentro e relatando, senão a própria subjugação, mas, de maneira implícita, o arrolamento ancestral de mulheres silenciadas pela sociedade, a autora reflete acerca da consciência feminina dentro do contexto evocado pelo/no poema.

Rapariga

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarram-me às costas a tábua Eylekessa
Filha de Tembo
Organizo o milho

Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram...
Sou do clã do boi –

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência
O sono profundo do deserto,
a falta de limite...

Da mistura do boi e da árvore
a efervescência
o desejo

a intranquilidade
a proximidade
do mar

Filha de Huco
Com a sua primeira esposa
Uma vaca sagrada
concedeu-me
o favor das suas tetas úberes.
(TAVARES, 2011, p. 49).

Em primeira instância analítica, cumpre indicar que, nesse poema, o título possui uma função ordenadora no que se refere à produção de sentido, já que o vocábulo “Rapariga” (TAVARES, 2011, p. 49), sem nenhum modificador ou determinante, aponta para uma concepção ampla de mulher enquanto categoria. Ainda que, do ponto de vista temático, o poema focalize uma história específica, pode-se entrever a universalidade das questões levantadas.

O poema é aberto com os seguintes enunciados: “Cresce comigo o boi que me vão trocar” (TAVARES, 2011, p. 49). Pode-se perceber, a partir desse primeiro verso, a consciência do eu poético quanto a sua reificação, uma vez que ela se torna um objeto de troca. Observa-se ainda que o eu lírico se vale de uma visão, ao mesmo tempo realista e crítica do ato da troca, realizado no alambamento, cujo pretendente dá à família da rapariga um dote, isto é, bens que demonstram o seu interesse pela moça. Em uma análise mais criteriosa, compreende-se que essa prática demonstra um forte caráter patriarcal, uma vez que o homem possui um lugar primário na ordem da cultura, competindo a ele, nesse caso, decidir o destino da mulher. Posteriormente, em “Amarram-me às costas a tábua Eylekessa” (TAVARES, 2011, p. 49), tem-se a sinalização ritualística de que a mulher está pronta para se unir a um outro africano, justificando, com isso, as asserções do primeiro verso.

No excerto “Trago nas pernas as pulseiras pesadas / Dos dias que passaram...” (TAVARES, 2011, p. 49), observa-se, através da quantidade dos apetrechos citados, a significação do tempo transcorrido, sendo o adjetivo “pesada” responsável por marcar, textualmente, senão o peso material dos objetos, o jugo cotidiano impingido à mulher. Do verso seguinte, “Sou do clã do boi _” (TAVARES, 2011, p. 49) depreende-se a inserção do eu poético em um contexto agropastoril. De outro modo, compreende-se que tais versos também podem conotar a identificação do sujeito enunciator à categorial animal, de modo a ratificar a sua condição subalterna.

Adiante, a voz poética enumera as características herdadas pelos seus ancestrais: “o desejo / a intranquilidade / a proximidade do mar” (TAVARES, 2011, p. 49). Conquanto, dessas peculiaridades, ressalta-se a seguinte cena: “Dos meus ancestrais ficou-me a paciência / O sono profundo do deserto,” (TAVARES, 2011, p. 49). Além da beleza estética, julga-se que tal excerto manifesta o silêncio repleto de significação de tal mulher.

Na última estrofe: “Filha de Huco / Com a sua primeira esposa / Uma vaca sagrada / concedeu-me / o favor das suas tetas úberes.” (TAVARES, 2011, p. 49), o eu poético, além

de descortinar a sua ascendência, apresenta, de modo reverente, a dimensão venerável de uma primeira esposa, segundo as convenções tradicionais. Todavia, nesse caso, é perceptível que a mulher só é legitimada pela significação masculina ou, mais especificamente, por ser a primeira esposa de um homem.

Como já se sabe, a voz poética deste poema, além de constatar a sua objetificação, relata as suas origens, de modo que o texto é arquitetado em constante movimento de ida e volta, o que pode ser testificado pela sua sintaxe visual, cuja sinuosidade se concretiza pelo recuo e pela proeminência de alguns versos. No mais, o poema comporta a manifestação intranquila de uma identidade feminina que demonstra a sua falta de limite e a sua resistência através de uma escrita que denuncia as mazelas de sua subjugação.

Em “Passagem para a diferença, prefácio de ritos de passagem”, Inocência Mata (2007) destaca a diferença estética de Ana Paula Tavares em relação à escrita de alguns poetas consagrados. Para Mata (2007), o principal êxito da produção literária de Tavares é a emergência de um ser feminino pleno, fazendo-se ouvir a partir de sua condição existencial, no interior da tradição. Assim, ao instaurar o significante feminino em seus poemas, a escritora angolana reverbera não uma voz solitária (como pode parecer), mas o grito polifônico e multiforme de muitas mulheres.

Olhares cruzados: a representação da condição feminina em Angélica Freitas e Ana Paula Tavares

Antes do desfecho, é proficiente reiterar que as ponderações finais não são, de modo algum, erigidas sobre um juízo de valor, pois, conforme ficou chancelado em cada leitura, as autoras possuem obras peculiares e ricas. Além do mais, ambas dão conta de lugares de fala distintos, desdobrando-se em propostas que, todavia, não divergem por completo, já que se trata da voz feminina legitimada na/pela literatura. Conquanto, é preciso estabelecer que cada uma coloca em pauta *nuances* diferentes a respeito da reflexão do gênero feminino.

No que concerne às dissemelhanças, constata-se que há, em “A mulher é uma construção”, de Angélica Freitas (2012), a predominância de uma dicção jocosa que, por vezes, vale-se de elementos da cultura de massa para ironizar os moldes impingidos à conformação das identidades femininas. A poesia de Freitas (2012), além de escancarar o inacabamento do sujeito feminino, questiona os discursos de poder que vigoram na sociedade. Já nos versos de Ana Paula Tavares (2011), há a prevalência de um pronunciamento em tom melancólico, cuja mulher reconhece a sua reificação no interior da tradição. Muito mais resignada do que indagadora, a voz presente em “Rapariga” é atravessada por uma consciência coletiva que, implicitamente, agrega outras mulheres que vivem nas mesmas circunstâncias ritualísticas e culturais. Fora isso, o poema de Tavares (2011) apresenta, de maneira lírica, a percepção do eu feminino e o seu entorno. Em suma, trata-se da mulher se percebendo e se enunciando a partir da tradição.

Nos dois contextos, pode-se notar que há uma pensamento de matriz patriarcal que estabelece a mulher enquanto sujeito subalterno, de modo que, no primeiro caso, os signos da

opressão tendem, grosso modo, a criar expectativas de uma feminilidade padrão, enquanto, no segundo caso, a opressão é muito mais ritualizada e corporificada, mas que, de toda forma, também cria um horizonte de vida em que, quase sempre, o único destino da mulher é o casamento.

O principal ponto de contato entre Angélica Freitas (2012) e Ana Paula Tavares (2011) dá-se pelo fato de ambas protagonizarem o próprio discurso e refletirem acerca da cultura, muitas vezes opressora, na qual estão inseridas. Sob esse viés, as mulheres, tanto as estetizadas nos poemas, assim como as autoras, podem ser consideradas transgressoras e bem-sucedidas em suas realizações.

Angélica Freitas (2012) e Ana Paula Tavares (2011), de acordo com o que se pôde analisar de seus poemas, demonstram uma preocupação com o uso da linguagem e com a forma de seus poemas, tratando da condição feminina sem serem panfletárias. Por fim, é valioso concluir que ambas representam o excelente resultado da mulher inserida no âmbito da produção literária, em um cânone (seja brasileiro ou angolano) que, historicamente, privilegia a escrita masculina, desenvolvendo-se a despeito das mulheres.

Referências

- FREITAS, Angélica. A mulher é uma construção. In: FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 45-46.
- LOURO, Guacira Lopes. Uma sequência de atos. **Edição especial cult**, São Paulo, Ano 19, n. 6, p. 12-15, jan. 2016.
- MATA, Inocência. Prefácio à edição portuguesa: passagem para a diferença. In: TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas. 2011. p. 49.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. E outras vozes se levantam - Ana Paula Tavares responde a Luís de Camões. In: **ex æquo**, n. 17, p. 119-129, 2008.
- TAVARES, Ana Paula. Rapariga. In: TAVARES, Ana Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 49.
- XIMENES, Sérgio. Binário. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Ediouro, 2001. p. 125.

POESIA E MÚSICA EM **PÍER**, DE SÉRGIO ALCIDES

Juliana Cristina Carvalho*

Resumo

O presente artigo apresenta considerações sobre a obra **Píer**, de Sérgio Alcides, com enfoque especial em seu diálogo com o universo da música. Para isso, nos dedicaremos a analisar o livro a partir da concepção de que toda arte aspira à condição de música e de que forma e substância não podem ser separadas uma da outra. Consideraremos, também, que a análise de um poema é a pesquisa das suas tensões, e é essa análise que pretendemos apresentar.

Palavras-chave: Literatura. Música. Poesia. Forma. Substância.

POETRY AND MUSIC IN **PÍER**, BY SÉRGIO ALCIDES

Abstract

This article shows considerations on Sérgio Alcide's book **Píer** with a special focus on its dialogue with the universe of music. To this end, we will analyze the book from the conception that all art aspires to the condition of music and that form and substance can not be separated from each other. We will also consider that the analysis of a poem is the research of its tensions and it is this analysis that we intend to present.

Keywords: Literature. Music. Poetry. Form. Substance.

Recebido em: 05/07/2017

Aceito em: 07/07/2017

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista Capes.

Introdução

O presente artigo propõe reflexões acerca da obra **Pier**, de Sérgio Alcides, e de seu instigante diálogo com o universo da música, em especial com as suítes e os prelúdios. Antes de nos aventurarmos pela leitura dos elementos musicais do livro, apresentamos os pressupostos que orientam nossa leitura/análise.

No “Pensamento e poesia” da obra **Esse ofício do verso**, Borges (2000) retoma as concepções de Pater, Hanslick e Stevenson sobre as relações da poesia e da música. O crítico argentino sublinha que Walter Pater, ensaísta e crítico literário inglês, afirmou que toda arte aspira à condição da música. Isso porque, em música, forma e substância não podem ser separadas uma da outra. Ainda segundo Borges, o crítico austríaco Hanslick disse que a música é o idioma que nós podemos utilizar, entender, mas que não conseguimos traduzir; e Robert Louis Stevenson teria declarado que, num certo sentido, a poesia é mais próxima ao “homem comum, ao homem das ruas” (BORGES, 2000, p. 83), pois o material utilizado para a realização da poesia são as palavras e essas consistem no “próprio dialeto da vida”. Na visão de Stevenson, como nos transmite Borges, as “palavras são usadas para os corriqueiros propósitos diários e são o material do poeta, tal como os sons são o material do músico”. Prossegue colocando que, em tal afirmação, Stevenson fala das palavras como sendo “simples blocos, simples utensílios” transformadas pela literatura.

A respeito de tais concepções de Stevenson, Jorge Luiz Borges se posiciona:

Se aceitarmos o que diz Stevenson, temos uma teoria poética — uma teoria das palavras sendo feitas pela literatura para servir de algo além do seu uso intencional. As palavras, diz Stevenson, são destinadas ao comércio habitual do dia-a-dia, e o poeta de algum modo as converte em algo mágico. Suponho concordar com Stevenson, mas acho que ele talvez pudesse ser contestado. (BORGES, 2000, p. 84).

Borges contesta Stevenson ao discutir o caráter abstrato e concreto das palavras. O autor afirma que, por meio dele, descobrimos que as palavras não começaram abstratas, mas, sim, concretas — e acredita que, nesse caso, “concretas” apresente quase a mesma ideia que “poéticas”. Para Borges “ao falarmos de poesia, podemos dizer que ela não faz o que Stevenson pensava — a poesia não tenta pegar um conjunto de moedas lógicas e transformá-las em mágica. Mas ela trata de levar a linguagem de volta às fontes. (BORGES, 2000, p. 86). Borges considera que as palavras começam como mágica e são reconduzidas à mágica pela poesia (BORGES, 2000, p. 97).

Acerca das metáforas, Borges afirma que todas elas são produzidas pela ligação de duas coisas distintas, então, “[...] tivéssemos tempo suficiente, poderíamos formular uma soma quase inacreditável de possíveis metáforas” (BORGES, 2000, p. 30). Referindo-se ao poeta argentino Lugones, especificamente ao prefácio de sua obra *Lunario sentimental*, Borges diz que, para o mencionado autor, cada palavra consiste em uma metáfora morta. Em seguida, declara:

[...] Essa declaração, claro, é uma metáfora. Mas acho que todos sentimos a diferença entre metáforas mortas e vivas. Se pegarmos qualquer bom dicionário etimológico (estou pensando em meu velho amigo ignorado, dr. Skeat) e se procurarmos uma palavra qualquer, na certa encontraremos uma metáfora enfiada em alguma parte. (BORGES, 2000, p. 31).

Refletindo ainda sobre a metáfora, sublinha que o relevante sobre ela é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte “como” uma metáfora. Adiante, assegura que “toda literatura é feita de truques, e esses truques — a longo prazo — acabam sendo desvendados. E então os leitores se cansam deles” (BORGES, 2000, p. 39). Borges conclui o seu pensamento afirmando que cada metáfora é diferente. Segundo ele, toda vez que é usada, ela produz novas e distintas variações. Outra constatação é a de que existem metáforas que não podem ser reconduzidas a modelos já definidos. Ao serem empregadas, irão surpreender a imaginação dos leitores. Ao abordar a obra de Sérgio Alcides, partiremos dessas discussões trazidas por Borges a respeito da ideia de que “toda arte aspira à condição de música”, da indistinção entre forma e substância própria da música. Teremos como base, também, a natureza metafórica de todas as palavras.

Do ponto de vista específico da análise dos poemas, acompanharemos os pressupostos trazidos por Candido em seu livro **Na sala de aula**. O crítico ao tratar da leitura analítica de um poema aponta duas leituras: a primeira, que se dedica aos “níveis da estrutura aparente”, que visa constatar qual é a organização geral do poema, e a segunda, considerada um “nível profundo”, que investiga as tensões que existem no interior do texto. Nas palavras do autor:

[...] a análise de um poema é frequentemente a pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso, mas na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética. (CANDIDO, 2000, p. 31).

Ainda refletindo sobre o poema, o crítico assegura que da mesma forma como as partes de um poema são elementos de um conjunto próprio, “[...] o poema por sua vez é um conjunto formado pelas circunstâncias da sua composição, o momento histórico, a vida do autor, o gênero literário, as tendências estéticas do seu tempo etc.” (CANDIDO, 2000, p. 34). Apenas enxergando-o dessa maneira que estaremos habilitados e aptos a analisar o significado da forma mais abrangente e completa possível que, segundo ele, “[...] é sempre incompleta, apesar de tudo” (p. 34). Seguindo esses pressupostos, vamos ao livro de Sérgio Alcides.

Contemplando o Píer

Sérgio Alcides apresenta um projeto literário maduro, marcado por profundas e belas abstrações. Os poemas de **Píer** evidenciam uma liberdade formal, que faz parecer que o poeta menos procura uma forma precisa, e mais permite que as formas o encontrem, e, a sua poesia.

Píer parece trazer um estado de contemplação, de paixão, de paz, de calma, de silêncio, de concretude, de completude. Mas, toda essa impressão se desfaz ao se perceber, nos poemas, a locução lírica de um sujeito fragilizado, contraditório, angustiado, perturbado, inquieto, arranhado, líquido, fragmentado.

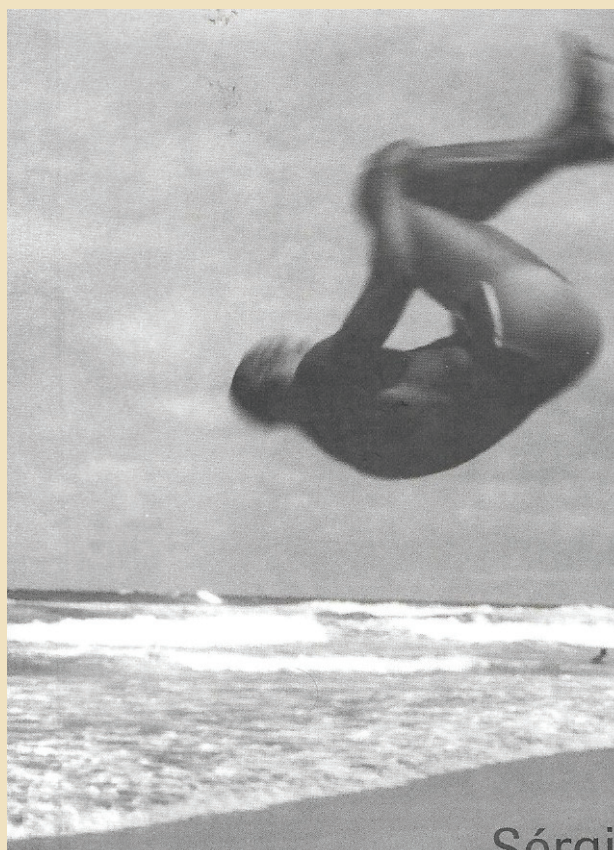
O BICHO

A mesa, a tela, o papel
é que estão iluminados,
no pensamento é de noite.
(...)
Não sei o que está aqui, nem
Se isto sabe o que sou. Não
Sei se mêm olhos enxergam
Por outro, num outro rosto
Onde a semelhança é breu.
(ALCIDES, 2012, P.17)

Com um tom concreto, amargo, crítico e ao mesmo tempo, contemplativo, abstrato, onírico, fluido é que se sustentam as movimentações e contradições instaladas em **Pier**.

Desde a capa entramos em contato com a paisagem e seus elementos líquidos e sólidos, com as suas presenças e sombras — numa evidência do constante jogo entre sólidos e líquidos presentes nos poemas de Alcides.

Figura 1 Capa do livro **Pier**



Fonte: Editora 34. Fotografia de Kristim Capp

Para explicar a capa, o poeta afirma que a foto foi tirada por uma fotógrafa americana e que o *flash* conseguido por ela revela o que traz o livro: o “engajamento da poesia com ela mesma”, com todas as possibilidades que a linguagem proporciona, com os limites da linguagem que se almeja combater, com os vícios da linguagem que se quer articular, ou sabotar. Esse, segundo ele, é o engajamento da poesia.¹

Apresentando o píer como metáfora fundante e perfeita dos poemas do livro, Newton Bignotto diz:

[...] imagem de um lugar propício à meditação e/ou contemplação. Então, embora ofereça um estado de paz, a imagem que guarda em si, ao mesmo tempo, a contradição entre o peso das massas líquidas em constante mutação e a leveza de uma ponte sobre a qual se contempla a dissolução constante desse movimento. Metáfora perfeita para a poesia de Sérgio Alcides. (ALCIDES, 2012, orelha).

Bignotto, com essas palavras oferece ao píer a condição de lugar-conceito da obra de Alcides. Bignotto afirma que se trata “[...] dos limites de um ser projetado como um embarcadouro em direção ao mar, objeto inextinguível de suas procuras e incertezas”. Assegura também a presença de uma “consciência da fragilidade de nossa condição”, e considera os versos:

[...] bem humorados e densos, recuperam a tópica clássica de meditação sobre a morte dialogando diretamente com os ossos e não com a sua simbologia; poemas auxiliam o poeta a testemunhar o fluxo ininterrupto do ser, de todos os seres. (ALCIDES, 2012, orelha).

O filósofo qualifica o universo da obra como sendo “poético sombrio e desafiador; ressoam nos versos indagações, que não podem ser feitas em nenhuma outra linguagem senão a da poesia” (idem). E afirma também que a obra:

[...] evoca a crueza mineral do solo, as praias, e a beleza do sertão; conduz também à violência das cidades brasileiras, que traga a vida de seus habitantes mais desprotegidos, como o mendigo Beleléu, personagem de um poema memorável. (ALCIDES, 2012, orelha).

Para consolidar o que diz Bignotto, transcreve-se o poema Beleléu:

BELELÉU

Beleléu não morava nos jardins.
Ele nunca foi flor que se cheirasse.
Ele era um cidadão, vivia em público.
Ele era um sujeito quase invisível.
(por causa do “quase”, morreu de tiro).

Fervia o seu miojo numa lata
Que não foi ele quem esvaziou.

Fumava ponta, fazia discurso.

¹ Essa e outras reflexões do poeta estão em entrevista concedida no programa Sempre um papo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pwyCO1jbaCI>> (acesso em julho/ agosto de 2016).

Bebia na calçada – com o santo.
Pendurava a roupa lavada no trópico.

Guardava no bueiro sua coleção
De ex-mercadorias, relíquia de ruínas
Em fragmentos de porquês arrebrandados.
(ALCIDES, 2012, p. 69)

Com esses versos observamos como se constrói a principal metáfora da obra: a contemplação do homem sobre o homem, a tensão advinda da paisagem dramática, a exibição pública da miséria e a percepção da morte.

Forma e substância: palavra e música

Coloquemos a estrutura da obra em foco. *Pier* é composta em quatro partes, três delas organizadas como suíte: “Ossada”; “*Pier*”; “Margem do São Francisco”. No campo da música, a suíte é uma peça musical de natureza instrumental. É uma sequência de movimentos de dança, todos na mesma tonalidade, mas com variação no andamento. Na obra de Alcides, as suítes se constituem como um conjunto de poemas curtos, que tratam de assuntos semelhantes, por exemplo, na primeira suíte “Ossada”, verificam-se vários ‘movimentos’/poemas tematizando o processo de decomposição do homem, como se evidenciasse um modo de ser em ruínas, são eles: “Ossada”, “Jazem”, “Pernas de verso”, “Interpretação”, “Drama”. São cinco poemas curtos, o tema geral abordado é o processo de arruinamento/ morte do ser – é o tornar-se ossos/ ossada. A estrutura presente não é marcada por rigidez de métricas e rimas. Há espaçamentos, silêncios, e os versos são dispostos na página como como fragmentos (ossos?).

Pensamos que a organização temática da suíte “Ossada”, a natureza dos 5 poemas que a compõem retomam a definição de suíte musical, a nosso ver: são movimentos diferentes em uma mesma tonalidade, a degradação. Ossada, em seu sentido denotativo indica destroços, restos, ruínas, fragmentos, ossos. Remete, logo, à morte. Os primeiros versos do poema indicam:

Os ossos morrem primeiro, a carne é forte.
Pálida vocação para restos imóveis e gravíssimos!
(ALCIDES, 2012, p. 81)

Como podemos perceber, o poeta, por meio dessa abertura, já anuncia uma inversão de ideias, pois o ditado popular diz que é a carne que é fraca. Mais adiante, tal movimento se repete:

Os enterrados por dentro da vida, os tímidos,
os empurrados ossos da carne que quer amar.
(ALCIDES, 2012, p. 81)

Da maneira como são estruturados e dispostos, a impressão que temos é a de que cada verso consiste em uma parte da explicação acerca do que é ossada e de que ossada trata o poema:

Mudos como um santo, brancos como a hóstia.
Os hieráticos que dançam por obrigação, só os
ossos — os hóspedes involuntários — perpetuam
em suspenso os nossos mais prudentes pensamentos
e ao ridículo gesso preferem logo uma pá de cal.

(ALCIDES, 2012, p. 81)

Há, também, um paradoxo importante no interior dos versos. A ideia de ossada apresentada encontra-se nos “tímidos”, que são caracterizados como os “enterrados por dentro da vida”, nos “hieráticos que dançam por obrigação”, ou seja, corpos vivos, porém, simbolicamente, segundo o poeta, mortos. No poema encontramos um jogo entre o abstrato e o concreto. Trata-se do processo de degradação do homem em vida. Como um processo de exumação. O contato de vida e morte presente é muito estreito, é o ato de desenterrar o corpo para ver como ficou; entre o que morre e o que vive na matéria animada e inanimada com todas as suas implicações, desafios, beleza, leveza, dureza, ambiguidade.

Passemos, a análise do poema “Prelúdio”, outro poema que evidencia a aproximação da obra de Alcides com elementos das formas musicais. No universo musical, prelúdio é definido como:

Um gênero musical de obra introdutória de outras obras maiores, geralmente uma ópera ou balé. Difere-se da abertura por antecipar temas da obra que antecede; normalmente, nas aberturas, os temas não se repetem no decorrer da obra. Na época medieval, os alaudistas tocavam o prelúdio como forma de aquecer, e preparar a tonalidade. Na época de J. S. Bach, o nome “prelúdio” era usado também para a introdução de uma fuga ou tocata. Chopin também escreveu vários prelúdios, mas nesse caso os prelúdios são apenas peças para puerilidade, de forma livre, sem introduzir outra obra maior.²

Essa escolha do autor por iniciar com o Prelúdio, e não com um prólogo, enfatiza a ideia de que a poesia é música. Em *Pier*, o poema de iniciação atua como um prelúdio na música, pois antecipa temas que irão aparecer nos poemas seguintes e, também, funciona como um aquecimento.

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 a conversação.
O pêndulo apenas pensa
no pulso, dentro da caixa.
Salta da parede o branco

² (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Prel%C3%BAdio> acesso em julho/ agosto de 2016)

na frente das coloridas
telas, que vão se despidendo
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, p. 9)

O poema se detém na reflexão do homem no mundo, com os seus anseios, sentimentos de vazio, da morte/ do passar do tempo, a dureza da vida, do existir. No poema, alguns desses temas já são apresentados ao leitor, antecipando o que virá no livro.

No poema, a música perpassa todos os versos, tal como no livro todo. Nele notamos uma rigorosa escolha lexical, rimas e ritmos que conferem densidade ao trabalho sonoro da composição literária de Sérgio Alcides. Dentre essas escolhas temos a presença das rimas, como em “tudo”/ “tudo”, “ponderação”/ “respiração”/ “conversação”, as aliterações como em “tudo”/ “tudo”/ “pêndulo”; “apenas”/ “pensa”, as assonâncias em “apenas”/ “pensa”, por exemplo.

A imagem que o poema nos traz é semelhante a uma pintura abstrata. O clima apresentado é onírico, do campo da abstração. Há uma densidade semântica das palavras utilizadas; uma espécie de polissemia que flutua.

Os sons presentes, também se contrastam com os silêncios marcados por expressões como “Tudo quietude”, “flutua”, “sonos”, “pêndulo apenas pensa/ no pulso/, dentro da caixa”, “/em silêncio,/ detém-se o filho do jato”. Com essas formações, o pêndulo, que poderia ser uma imagem concreta, clara, óbvia, da forma como aparece, torna-se abstrato.

O segundo texto, seguinte ao apresentado, é “Está caindo”. Ele, mantém um pouco o ambiente, o tom, o clima, do anterior.

Querer olhar para a lente,
verificar a ranhura
da lente, não a que arranha
do outro lado da vista
o mundo menos real
- mas real- da circunstância.

Sem poder deixar de ver
- através- a poesia.

Poeira que está caindo,
cobrindo as mercadorias.
(ALCIDES, 2012, p. 10).

O poema, como o próprio título diz, retrata um processo, algo em andamento. O tema abordado, de maneira geral, é o da constatação da poesia. Assim como no primeiro, há o predomínio da abstração e de movimento: no primeiro, resgatando aspecto já apresentado, mesmo com as imagens que conferem uma ideia de falta de movimento, há também, pelo ritmo, pelo verso final, a presença de movimento. Nada é muito claro, evidente, único — há um duplo de concepções, digamos assim: cor x ausência de cor; falta de movimento x movimento; concreto x abstrato. Em “Está caindo”, notamos a presença de sons mais rígidos, duros, “ranhura”, “arranha”- algo que incomoda, que se encontra na “lente”, é um traço, uma veia que norteia, uma marca, um corte. Esse “algo que incomoda” se encontra na lente que “arranha” o “mundo real”. É “através” de tal mundo que vemos a poesia. O poema parece dizer que a linguagem não dá conta do mundo. Logo, há um conflito sugerido e, por conseguinte, um sujeito em conflito, tenso e denso, também, com questões profundas, complexas, existenciais.

Podemos ler o poema, também, como sendo uma fotografia – a presença do termo “lente” permite tal leitura-. O episódio retratado pode ser tido como um flagrante do momento no qual o poeta descreve o próprio ato de fotografar, captar, mostrar, refletir sobre aquilo que a lente capta/ alcança. A “poeira que está caindo” pode representar a desmaterialização “ganhando corpo”, “cobrindo a mercadoria”- materializando-se, digamos assim. E essa imagem, no poema, representa, assim acreditamos, a própria poesia, a sua concepção. Assim, a poesia é simbolizada/ retratada como o ato direto de ver. Procurando novas leituras para a imagem “querer olhar para a lente, / verificar a ranhura”, elaboramos que essa pode ser apreendida como o gesto de um olhar invertido da realidade, uma outra forma de leitura.

A nosso ver, o poema pode representar uma espécie de confissão metalinguística- é uma reflexão sobre o próprio processo de escrita/ produção-, simbolizado pelo ato da visão, de ver-falar sobre o ato de ver, por meio da visão-.

Em resumo, o que o poema em análise propõe é um jogo entre a concepção de conceito e coisa. E o que conclui, mostra, é que não se trata de um jogo simples, harmônico, pois, nem sempre, as coisas do “real” são apreensíveis por meio da linguagem, da palavra. É a tensão do “real” como mercadoria, coisa, e como conceito, abstrato.

Considerações finais

Após todas as reflexões apresentadas e as leituras e interpretações dos poemas, percebemos como as metáforas; mesmo aquelas constantemente e exaustivamente repetidas, as “mortas”, retomando ideia de Borges - podem auxiliar no processo de criação de novas, inúmeras, imagens literárias/ poéticas.

Sérgio Alcides utiliza a linguagem, as metáforas, de uma maneira diversa do senso comum, e, assim, além de conferir vida e mágica ao seu universo literário, realiza reflexões importantíssimas acerca da própria poesia e do processo de escrita. Porém, importante retomar e frisar, não se apresenta como um comandante seguro, firme, sob controle de sua embarcação, mas, sim, como alguém que é fortemente influenciado, inebriado, seduzido, domado, e tomado

pelas fortes correntezas marítimas literárias. E tudo isso é feito mantendo uma espécie de natureza musical em sua poesia, por ela trazer a indissociabilidade entre forma e substância, entre palavra e música.

Referências

ALCIDES, Sérgio. **Pier**. São Paulo: Editora 34, 2012.

ALCIDES, Sérgio. **Pier**. In: Nova Literatura- Sempre um papo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pwyCO1jbaCI>> (acesso em julho/ agosto de 2016).

BORGES, Jorge Luís. Pensamento e poesia. In: BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcus Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P. 82-101.

BORGES, Jorge Luís. A metáfora. In: BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcus Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P. 29-50.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 6.ed. São Paulo: Editorial Humanitas, 2006. 161p.

CANDIDO, Antonio. Uma aldeia falsa. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 8.ed,1989, p. 21-28.

A MEMÓRIA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA NA ESCRITA DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS

João Eustáquio Evangelista de Paula*

Resumo

As antigas civilizações grega e romana deixaram para o mundo contemporâneo um extenso legado no que se refere às artes. Da literatura antiga, herdamos a poesia épica, a lírica, a tragédia, a comédia, o romance, a oratória, a fábula e a sátira. O artigo ilustra inicialmente vários aspectos da língua latina na obra de Alphonsus de Guimaraens, associados à religiosidade e ao mistério, que se verificam em seus poemas e crônicas, assim como na correspondência. E também propõe centrar-se no importante diálogo que Alphonsus estabelece com a literatura clássica, especialmente em algumas expressões de Horácio. Sob esta ótica, é possível considerar que na obra do simbolista mineiro há uma memória acerca da experiência de leitura que perfaz outra possibilidade crítica a respeito das fontes alphonsinas, tradicionalmente reconhecidas apenas em relação aos decadentistas franceses.

Palavras-chave: Alphonsus de Guimaraens. Língua latina. Literatura clássica. Horácio.

THE MEMORY OF CLASSIC LITERATURE IN ALPHONSUS DE GUIMARAENS WORK

Abstract

Greek and Roman civilizations of antiquity left for the contemporary world an extensive legacy when it comes to the arts. We inherited epic poetry, lyric poetry, tragedy, comedy, romance, oratory, the fable and satire. The article illustrates several aspects of the Latin language in the work of Alphonsus de Guimaraens associated with religiosity and mystery, which are verified in his poems and chronicles, as well as in his epistolary. It also proposes to focus on the important dialogue with classical literature, especially some expressions of Horácio. So, it's possible to consider that in the work of the symbolist of Minas Gerais there is a memory about reading experience that makes up another critical exercise possibility regarding the Alphonsus sources, traditionally recognized only in relation to French symbolists.

Keywords: Alphonsus de Guimaraens. Latin language. Classic literature. Horace.

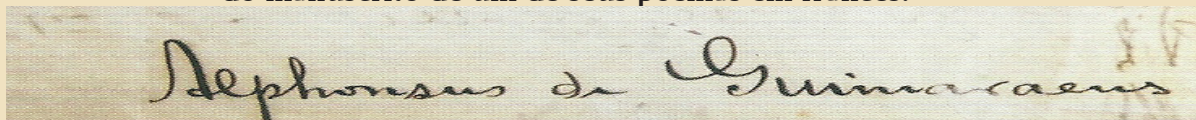
Recebido em: 21/02/2017
Aceito em: 04/05/2017

* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestrando em Letras.

Como é sabido, o latim apesar de ser considerado por muitos como uma língua morta, ainda se faz presente nas artes, especialmente na literatura e na música. Alguns autores usam frases latinas, mesclando-as ao português, e até intitulam suas obras com tais expressões. Na literatura brasileira, era a língua erudita, cara aos simbolistas, particularmente, a Alphonsus de Guimaraens, autor de “Peristylum” e “Responsorium”, integrantes da obra *Câmara Ardente* (1899), além de “Pulchra ut luna” e “Electa ut sol”, da obra *Dona Mística* (1899); dos poemas “Ossa mea” e “Dies irae”, da obra *Kiriale* (1902) e “Memento, homo, quia...”, da obra *Pulvis* (1938); e, ainda, das crônicas “Pudor, pundunor” e “O manto”, em sua parte II intitulada “Dies irae, dies illa”.

Manuel Bandeira, por ter compilado de maneira organizada as publicações póstumas de Alphonsus de Guimaraens para a edição de *Poesias* (1938), em seu abnegado trabalho editorial com a obra alphonsina, mais tarde, em 1964, no artigo “Grandes poetas do Brasil: Alphonsus de Guimaraens”, já havia notado a preferência de Alphonsus por expressões latinas, que pode ser depreendida a partir do cunho do pseudônimo que o consagrou - *Alphonsus de Guimaraens*, o favorito dos vários que criou. Bandeira lembra que a latinização do nome de Afonso Henriques da Costa Guimarães deu-se em 1894. Para Bandeira, a explicação talvez fosse “o desejo de fugir à vulgaridade, uma intenção mística nesse poeta que tinha o gosto dos hinos latinos da igreja e traduziu em versos o *Tantum ergo* e o *Magnificat*” (BANDEIRA, apud GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 146-147).

Figura 1 - Detalhe da assinatura de Alphonsus de Guimaraens, que figura no rodapé do manuscrito de um de seus poemas em francês.



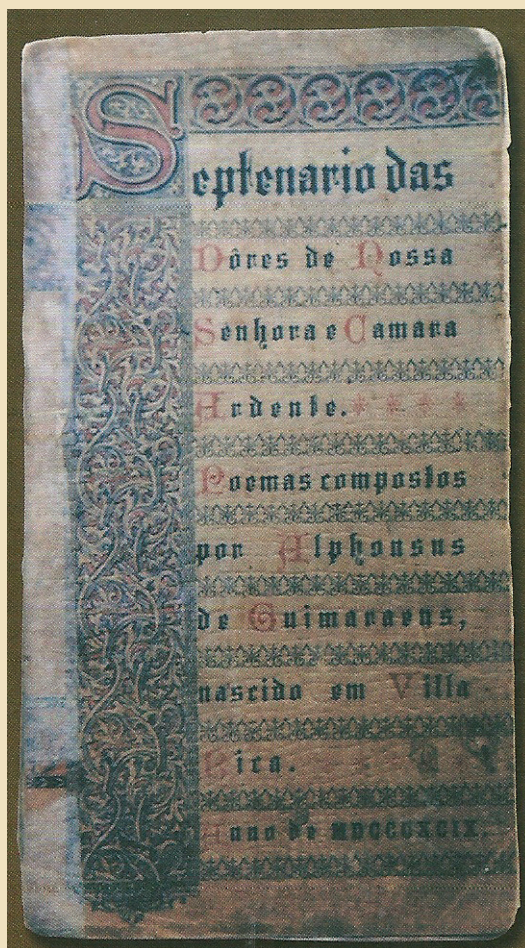
Fonte: Fotografia feita a partir de folder produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), [s.d], com base no acervo do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, de Mariana (MG).

No artigo, Bandeira também nos apresenta uma face genuína do simbolista ouro-pretano, diferente do perfil construído até então, pautado nas influências oriundas dos decadentistas franceses. É um diferencial significativo que mostra um viés da pura inspiração do poeta. Após falar das influências alphonsinas com os modelos europeus, Bandeira contrapõe: “Mas o genuíno Alphonsus já aparece na doçura espontânea das quadras de “S. Bom Jesus do Matozinhos” (BANDEIRA, apud GUIMARAENS FILHO, 1974, p.149). Bandeira destaca ainda a inventividade do poeta mineiro ao falar da poesia religiosa presente na obra *Setenário das dores de Nossa Senhora* (1899), composta por sete estâncias com sete sonetos cada, perfazendo um total de 49 sonetos, cada estância representando uma dor. Sobre essa obra e as conexões de outras do mesmo poeta, Bandeira pontua:

A poesia religiosa do *Setenário das dores de Nossa Senhora* representava uma completa novidade em nossas letras: nem os árcades, nem os românticos se tinham aproximado tanto do espírito da poesia litúrgica do catolicismo. Certo preciosismo ocasional de expressão não tira a esses 49 sonetos a ingenuidade, tão inseparável da natureza do poeta era esse preciosismo, revelado desde a escolha do seu nome literário. *Câmara Ardente* é, sentimentalmente, um complemento de *Dona Mística*. (BANDEIRA apud GUIMARAENS FILHO, 1974, p.149).

Segundo Bandeira, por imprimir um tom de “pessimismo e desânimo”, a obra “Pastoral aos crentes do amor e da morte marca a maturidade definitiva do poeta” (BANDEIRA apud GUIMARAENS FILHO, 1974, p.149).

Figura 2 - Capa da primeira edição de *Setenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente* (1899).



Fonte: fotografia feita a partir de folder produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), [s.d.], com base no acervo do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, em Mariana (MG).

Figura 3 - capa desenhada por Archangelus de Guimaraens, irmão de Alphonsus, em 1894, para o manuscrito de Dona Mística (1899).



Fonte: GUIMARAENS, Alphonsus de. Poesias. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 121.

Ângela Maria Salgueiro Marques, em sua dissertação de mestrado intitulada **O sublime na poesia de Alphonsus de Guimaraens: presença da morte**, faz uma série de apontamentos acerca do uso do latim nas composições alphonsinas. Ela cita Martins de Oliveira, que afirma ter sido Mariana (MG) o centro fundador da cultura humanística, ou seja, do estudo das belas-letras, cuja finalidade era a educação do homem pela experiência dos antigos, especialmente da antiguidade greco-romana. Segundo Oliveira:

O humanismo nas Gerais é filho dileto do culto entranhado do latim, ensinado pelo compêndio do famoso padre Rodrigues Dantas. [...] Um foco derramava intensa luz na cultura latina: Mariana. Foram-se impondo aos poucos vários pontos: Vila Rica, a primeira a possuir *aula régia*, Sabará, Tejuco, São João del-Rei, Vila do Príncipe (Serro), Caeté, Minas Novas, Pitangui, Campanha, Paracatu. Muitos colégios lograram fama: Mariana, Congonhas do Campo, Conceição do Serro, Tejuco e, mais tarde, sob intenso fulgor, o Caraça. Além do grego, ensinavam-se as línguas novi-latinas, de preferência o francês.¹ (OLIVEIRA, *apud* MARQUES, 1998, p. 36)

A língua latina foi objeto de expressão na obra alphonsina para falar, sobretudo, de um dos temas que perpassa toda a sua obra: a morte. Assim, o poeta mineiro se valeu do latim para estabelecer conexão, sobretudo, com os decadentistas franceses, com *Pulvis* (pó), obra na

¹ A título de ênfase, lembramos que o idioma francês era considerado como a segunda língua novi-latina de, praticamente, todos os poetas simbolistas. Especialmente, Alphonsus escreveu, toda em francês, a obra *Pauvre lyre*, que fora uma importante fonte de estudos para a francesa Arline Anglade-Aurand para escrever a sua tese de doutorado intitulada *Les influences francaises sur Alphonsus de Guimaraens*.

qual o horror da morte figura de maneira bastante realista, conexão que faz também através do poema “A E I O U”, em que dialoga com o Rimbaud de “Voyelles” e “Alquimia do verbo” e com o poema “Uma carniça”, de Baudelaire.

Além de aparecer nos títulos de poemas e, às vezes, nos estribilhos, as expressões latinas ocorrem também em suas crônicas, sobretudo, em “O manto”, no intertítulo da parte II “Dies irae, dies illa!” e na crônica “Pudor, pundunor”. Nesta última, especialmente, pode-se ainda atestar a memória da leitura dos gregos.

A experiência de leitura da Antiguidade Clássica foi compartilhada em cartas trocadas com o amigo Joaquim Soares Maciel Júnior, fundador do semanário **Conceição do Serro**, órgão de acentuada orientação literária da cidade de mesmo nome [atualmente Conceição do Mato Dentro], que foi dirigido por Alphonsus de Guimaraens, quando ali residiu. Em uma das cartas, Maciel Júnior faz uso de citações em latim para desabafar com o amigo Alphonsus acerca do momento difícil e entediante pelo qual passava. Ele assim expressou:

Já não posso seguir o exemplo e adotar os conselhos do velho romano, o saudoso Horácio! Vi com bastante pesar, a sua carta dirigida ao Alferes; não imaginava nem podia supor que a adversidade houvesse tão cruamente ferido a alma generosa e o bondoso coração filial do meu dileto amigo, não obstante os rumores vagos que a respeito aqui circulavam! / É bem certo que, séculos e séculos atrás, já dizia Publio Syro: “*Multa nulli cogitata temporis punctum attulit*” – Um só instante traz muitas coisas em que ninguém havia pensado.’ / E eu parodiando o “*vita est res tristis*” do confrade Álvaro, direi: “*Fini vita, tristissimus, horret.*” / Quanto a mim, doente nos últimos tempos, estive quase a ponto de comprar passagem na barca do Caronte; e, tanto tem sido o tédio em que vivo mergulhado [...] A cada golpe do infortúnio, repito, resignado, ainda com o citado e velho Horácio: – “*Durum! Sed levius fit patientia, quidquid corrigere est nefas!*”² (MACIEL JÚNIOR, apud BUENO, 2002, p. 51-52)

Por ser autor de títulos voltados para uma religiosidade cristã como **Câmara Ardente** (1899) e **Dona Mística** (1899), e de poemas como “Ossa me” e “Dies irae”, o uso do latim e a inspiração na Antiguidade Clássica parece ser uma maneira de expressar um tom de mistério e uma estratégia utilizada pelo simbolista mineiro para nos envolver em sua inefável poesia mística e plena de religiosidade. E também uma forma de associação, no imaginário coletivo, com a religião. Uma outra associação possível seria o uso do latim como língua de Deus, do sagrado.

A crônica “*Pudor, pundunor*”, escrita em 1908, fase madura do poeta, além de elucidar a personalidade conservadora do autor, nos conduz a perquirir um pouco acerca de suas memórias de leituras. Não apenas no que se refere a citações de leis, pois, antes de ser juiz municipal em Mariana (MG), a recorrência a leis era uma de suas especialidades desde a juventude, quando cursou Direito em São Paulo. Como simbolista, Alphonsus foi capaz de perceber as transmutações das diferentes perspectivas e concepções do pudor ao longo dos tempos, da condição de divindade à de valor em progressiva dissolução. E foi ainda capaz de prever: “À proporção que o pudor diminui, as leis menos severas se tornam para aqueles que o ultrajam. Tempos virão em que os ultrajes ao pudor (que então não existirá) serão banidos dos códigos criminais [...]” (GUIMARAENS, 1960, p. 444).

² Em latim, no original. “É difícil! Mas pela paciência, se processa mais levemente tudo aquilo que não se pode corrigir!” [Tradução minha]. Referência à Carmina, de Horácio.

Na crônica citada, Alphonsus menciona os primitivos gregos que, segundo a *Teogonia* de Hesíodo, fizeram do pudor uma divindade: “Hesíodo diz que essa divindade alçara vôo ao céu, em companhia de Nêmesis, filha do Oceano, que era a deusa da vingança” (GUIMARAENS, 1960, p. 441). A partir dessa origem mítica, numa sequência cuidada e praticamente cronológica, o poeta cita obras e autores para ilustrar as concepções de pudor e suas convenções. Ao longo dessa narrativa, Alphonsus concebe o pudor como divindade, ao considerar a perspectiva da cultura greco-latina, depois passa a figurar como um valor que, com o passar do tempo, tem se dissolvido. E para ilustrar a dissolução do pudor como valor em diferentes perspectivas e convenções, Alphonsus recorre às diferentes instâncias: “Já não há mais pudor político, nem científico, nem estético, nem literário” (GUIMARAENS, 1960, p. 441). Com relação a este último, ele pontua, numa visão conservadora:

Literatura de ficção, ai de nós! desde que Zola atirou à face das nações civilizadas pelo cristianismo o supremo despudor da *Terra* onde um personagem bêbado e burlesco aparece debaixo do apelido de Jesus Cristo, repetido em inúmeras páginas com uma evidente intenção sacrílega, ficou estacionária. Nenhum outro romancista surgiu ainda com a possante envergadura do grande chefe da escola naturalista, e o naturalismo morreu chafurdado no tremedal em que se espojou durante prolongados anos. (GUIMARAENS, 1960, p. 442)

Para corroborar seu ponto de vista acerca do pudor literário, Alphonsus recorre a Balzac:

A arte não pode viver sem ideal, e o naturalismo, no seu descalabro sexual, não o tinha. Balzac, que os naturalistas reclamaram como sendo deles o supremo antístite, mas que o não era, ficou único e inabalável dentro da fortaleza da sua obra, humanamente romântica [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 442).

Em “Pudor, Pundonor”, o Poeta do Luar ainda tece dura crítica a uma das obras de Eça de Queirós, **O primo Basílio**, por seu conteúdo de despudor: “A obra de Eça que se immortalizou não é de certo **O primo Basílio**, nem outro romance qualquer, onde o extraordinário mestre do estilo português aproveitasse os processos do naturalismo pelo seu lado mau.” E o mesmo sobre a obra máxima de Gustave Flaubert, que, segundo Alphonsus, “para ser eterno, não o deveu a *Mme. Bovary*. *A tentação de Santo Antônio* o perenizou” (GUIMARAENS, 1960, p. 442). Se considerarmos que o conservadorismo crítico da época se estendia às obras mencionadas, notaremos que o tempo fez prevalecer uma recepção diferente destas obras, e o que procede é exatamente o contrário: as obras **Madame Bovary** e **O primo Basílio** immortalizaram seus respectivos criadores. Por externar um discurso moralizante, em função de um momento, que na visão do poeta, apresenta um profundo desregramento moral, é passível associarmos tal ponto de vista do simbolista mineiro com a visão do satirista, que sempre está ao lado da convenção.

Também na crônica “Comédia ou farsa?”, integrante da obra **Mendigos**, em sua epígrafe, Alphonsus recorre à etimologia para definir o termo: “do grego ‘komedia’ de komé, aldeia, odé, canto” (GUIMARAENS, 1960, p. 474). Ao fazê-lo, Alphonsus parece aludir à primeira hipótese de origem da comédia apresentada por Aristóteles, na **Poética**. E recorre às línguas francesa e italiana para definir “farsa”. Subsequentemente, oferece uma lição de vernáculo:

Para o vulgo em geral há sinonímia perfeita entre as supracitadas palavras, valendo tanto dizer que uma sessão de poetas, reunidas para qualquer fim, não passou de uma comédia, como foi uma sensacional farsa. / Há, no entanto, certas nuances diferenciais entre os dois vocábulos, porque a farsa é sempre burlesca e a comédia nem sempre o é, tanto assim que temos a alta comédia e a comédia baixa. [...] Comédia é (qualquer léxicon assim a define) uma peça teatral e que se põem em ação de um modo jocoso-sério os caracteres, os costumes ou fatos da vida social. / Divide-se a comédia em alta e baixa. A alta é também chamada comédia-drama, e as suas principais personagens pertencem sempre à classe culta da sociedade; a baixa traz o zé-povo, e é cheia de cenas populares, com incidentes cômicos elevados à última potência, num extraordinário exagero. [...] Saiba, entretanto, o consulente, que nas eras priscas, o vocábulo “comédia” tinha entre os gregos outra significação: era a ronda de mancebos de um lugar que iam à noite dar descantes às suas namoradas, protegidos pela escuridão ou amparados pelo luar. / E para comprovar esta asserção, transcrevo [...] o seguinte trecho: ‘Mui bem fez sentir o atilado Vieira a diferença que há entre comédia e farsa, quando disse, falando dos pregadores do seu tempo: “Não é comédia, é farsa.” [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 474-475).

Ao associar comédia à aldeia, Alphonsus talvez esteja relacionando à tentativa de definir a baixa comédia, que equivale nessa lógica à farsa. É curioso que o critério é, em princípio, aristotélico, pois, segundo a **Poética** de Aristóteles, “os comediantes tiravam o seu nome de andarem os atores de aldeia em aldeia, por não serem da cidade” (MOISÉS, 2013, p. 80). Ele mistura elementos provenientes da época moderna, sobretudo do século XVII, ao fazer alusão a Vieira, e perfaz o entrecruzamento, na “comédia alta”, do alto e do baixo, resultando em um gênero misto, que é comum na literatura do século XVII, sendo combatida posteriormente, no século XVIII.

Em Alphonsus, nota-se a permanência em seus valores estéticos, e por extensão, em sua produção literária, da tradição clássica, de critérios retórico-poéticos na composição de sua obra, pois ele submete às possibilidades teóricas do mundo antigo uma espécie de gosto baudeleriano de fazer poesia. Ele demonstrou destreza ao unir o antigo e o moderno. Talvez isso seja fruto de sua formação profundamente clássica, comum em Ouro Preto e Mariana à época, como apontamos inicialmente.

A expressão “Memento, homo, quia...” – parte do versículo do **Gênesis**, que diz: “No suor do teu rosto comerás o pão, até que voltes ao solo, pois dele foste tomado. Porque tu és pó e ao pó voltarás” (Gênesis 3: 19, 1986, p. 10) – é título do primeiro poema da obra *Pulvis*. A mesma expressão – *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* (Lembra-te, homem, que és pó e em pó te tornarás) – é uma passagem das *Odes*, de Horácio.

Segundo Antônio Simões dos Reis, o poema “Memento, homo, quia...” foi publicado pela primeira vez no jornal *O Estado de São Paulo* em 25 de outubro de 1891, com o título “Memento”, tendo como subtítulo “Das alucinações” e, como epígrafe “Pulvis et umbra sumus” (“somos poeira e sombra”. Tradução minha), de Horácio. (REIS apud GUIMARAENS FILHO, 1960, p. 712). Nesse sentido, é interessante constatar o interesse do poeta pelos antigos desde muito jovem. Conforme afirma Alphonsus de Guimaraens Filho, com base em João Alphonsus, apesar de o manuscrito do poema trazer a data de 1892, quando o pai contava então 21 ou 22 anos de idade, eles o escolheram para abrir o livro que publicaram postumamente em 1938:

Por isso mesmo a escolhemos como inicial, apesar da distância, e, mais ainda, pela expressão de permanência do *Pulvis* na liturgia católica de cinzas na sua obra poética, desde o capítulo I de *Kiriale*, cujos poemas são contemporâneos de “Memento, homo, quia...” (ALPHONSUS, João, apud GUIMARAENS, 1960, p. 712).

A nota acima corrobora nossas observações sobre a permanência da expressão em lugar de destaque em *Pulvis*, a última obra alphonsina; como subtítulo em *Kiriale*; sendo ainda subentendida no título, pela expressão “Memento, homo, quia...” – verso que se repete na estrutura paralelística do poema. Essa relação parece ligar os dois extremos da obra poética alphonsina.

“Memento, homo, quia ...”

I

Uma noite eu pensava em ti. No espaço a lua
Arrastava o seu manto imortal e nevado.
Moldurada no luar, inteiramente nua,
Vieste, branca de luz, para o nosso noivado.

Nisto, como se o chão se abrisse, ergueu-se em meio
Da escura alcova a mais infernal e sombria
Visão do mundo que para o meu lado veio,
E vendo-me a beijar o lírio do teu seio
Diz: “Memento, homo quia...”

Cheio de horror e mágoa, o fundo olhar aberto,
Perdido em preces rudas,
Fiquei horas sem fim quietamente desperto...
O silêncio pelo ar abria as asas mudas.

II

Depois não mais te vi. E como eu não pensava
Em ti, essa visão que sílabas tão tristes
Me disse, da minha Alma aos poucos se apagava...
Hoje sou como um morto e tu não mais existes.

E agora que não te amo mais, e não mais beijo
O lírio do teu seio, a cruel visão sombria
Não me vem lembrar o cruciante desejo...
Não mais, aberto olhar que em sonhos ainda vejo,
Diz: “Memento, homo, quia...”

Na mesma alcova escura, onde por tantas vezes
Vieste sonhar comigo,
Assisto ao desfilar dos dias e dos meses...
E o dia inteiro o Tempo infinito maldigo.

III

Depois, anos talvez passados, meditando

No divino esplendor da grande arte sagrada,
Tive orgulho de artista e até sonhei coroando
A minha fronte glória inda nunca sonhada.

Nisto, como se o chão se abrisse, foi-se erguendo
O fantasma que só nas horas de agonia
Aparece a quem vai lentamente morrendo...
E pisando-me aos pés, com um rugido tremendo,
Diz: "*Memento, homo, quia...*"

E como nunca mais pensei no humano orgulho
E na humana vaidade,
Nunca mais me assustou o medonho barulho
Que fazia a visão negra da Eternidade.

IV

Hoje que para mim tudo é acabado,
Que não amo a ninguém, que de ninguém espero
Amor, não mais eu temo o espectro alucinado
Que me surgia, a voz troadora, o olhar severo.
Sempre, como se o chão se abrisse de repente,
A visão vai-se erguendo infernal e sombria,
E como quem entoa um salmo eternamente,
Entre nuvens de pó apodrecendo o ambiente,
Diz: "*Memento, homo quia...*"

Ao longe a lua arrasta o zainfe eterno, e eu sigo
A sua branca figura
E o dia inteiro o Tempo infinito maldigo,
Debaixo do ermo céu da minha desventura.
(GUIMARAENS, 1960, p. 327-328)

Cabe ainda considerar que o poema "*Memento, homo, quia...*" foi adequadamente fixado na obra **Pulvis**, pois este título pode ser traduzido por "pó" ou "poeira". Isso dá ideia de fim, finitude. Como publicação póstuma, **Pulvis** foi fixada como última obra alphonsina, segundo atesta a seção "Notas de Variantes" de Poesias (1960), nas palavras de João Alphonsus:

Incluem-se em *Pulvis* os últimos versos do poeta. Na edição de *Mendigos* anunciou ele [Alphonsus de Guimaraens] *Pulvis* como livro de sonetos. Entretanto, porque não somente os sonetos exprimiriam a sua última atitude diante da vida, no fundo tão idêntica à das outras fases de sua existência, talvez com a presença mais inquieta da morte, e também para evitar uma coletânea final de poemas dispersos, destoando daquela identidade de atitude, deliberamos reunir no seu derradeiro livro numerosos poemas, além dos sonetos. (ALPHONSUS, João, apud GUIMARAENS, 1960, p. 711)

As observações de João Alphonsus permitem-nos perceber que a temática é a da efemeridade da vida e glória humanas. É tema comum tanto à tradição antiga (Horácio), quanto

à tradição bíblica, que pode ser notada não só em *Gênesis*, mas também em *Eclesiastes*. Esta constatação leva à possibilidade de concepção das fontes alphonsinas diferente daquela tão conhecida, vinculada apenas aos simbolistas franceses.

Ao se inspirar nos clássicos em sua escrita, seja na escolha de significados e significantes, ou no próprio aspecto gráfico de suas composições, como nos títulos e até na própria grafia de seu pseudônimo favorito, Alphonsus de Guimaraens parece se adequar ao que dizem Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, Jacyntho José Lins Brandão e Matheus Trevisam, concernente ao que seja um clássico:

Um clássico, bem o mostram as muitas teorias da literatura, da semiótica, ou da psicanálise – o que for –, é aquilo que sobrevive, ou, como se quiser, resiste a sucessivas visitas sem perder a capacidade de gerar novos e estimulantes sentidos, novas e inusitadas, surpreendentes e incômodas formas. Nesse sentido, longe de identificar-se apenas com a ideia da “cristalização” de “obras” e “autores” consagrados demais para sofrerem “adulterações” posteriores, poder-se-ia dizer que um clássico o é, justamente, porque se reinventa, foi uma e outra vez refeito na(s) cultura(s) pelos poetas ou leitores, assume ares “transgressivos” até, sem deixar de ser um ponto de referência para o estabelecimento de continuidades ou rupturas... Que fossem cristalizações, ainda assim seriam brilhos que se encaixam nas opacidades e recriam luminosidades. Seriam lentes antigas para ver – e até mesmo cristal líquido, paradoxo em matéria. (BARBOSA; BRANDÃO, TREVISAM, 2009, p. 8-9)

Por ser autor de títulos voltados para uma religiosidade cristã, o uso do latim e a inspiração na Antiguidade Clássica parece ser uma maneira de expressar um tom de mistério e uma estratégia utilizada pelo simbolista de “A catedral” para nos envolver em sua poesia mística e plena de religiosidade.

Referências:

ASSMANN, Aleida. Introdução. In: ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**; tradução: Paulo Soethe. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Aleida. “Lembrar para não repetir”. **Jornal da Unicamp**, Campinas, p. 7, 10 a 16 Jun. 2013.

BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro; BRANDÃO, Jacyntho José Lins; TREVISAM, Matheus. “O que chamamos de clássico?”. In: **Aletria**; vol. 19, p. 8-9; UFMG, 2009.

BORGES, J. L. “Kafka e seus precursores”. In: BORGES, J. L. **Outras inquisições**. SP: Companhia das Letras, 2012.

BUENO, Alexei. **Correspondência de Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

GUIMARAENS, Alphonsus de. "Memento, homo, quia...". In: GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. Organização e preparo de textos por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960; p. 327 - 328.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Mendigos. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. Organização e preparo de textos por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960; p. 395 - 489.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. Organização e preparo de textos por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. **Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho**. SP: Duas Cidades, 1974.

LESKY, Albyn. **História da Literatura Grega**. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1995.

MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. *O Sublime na poesia de Alphonsus de Guimaraens: presença da morte*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, UFMG, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed., São Paulo: Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, Martins de. **História da literatura mineira**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1963, p. 234-244.

Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. In: **Gênesis 3: 19**. Brooklyn, New York, U.S.A.: Watch Tower Bible and Tract of Pennsylvania: Brooklyn, New York, U.S.A., 1986, p. 10.

VALÉRY, Paul. **Tel quel I**. Paris: Gallimard, 1941. p. 19.

ÉPIGRAMA: O PLÁSTIL POEMA, DA ANTIGUIDADE AO SÉCULO XX

Matheus Coelho de Toledo*

Resumo

O presente artigo se interessa pelas origens do epigrama em diversas literaturas, partindo da latina para a francesa e alemã, e posteriormente, as literaturas portuguesa e brasileira. E, junto desse interesse, mostra como esse tipo de poema adquiriu cultores em diversos momentos históricos distintos, tendo se perpetuado em sua natureza erótica, religiosa ou satírica, seu caráter costumeiramente crítico, daí advindo sua plasticidade, ou adaptabilidade.

Palavras Chave: Poesia. Epigrama. Literatura Latina. Literaturas Modernas.

THE EPIGRAM: A PLASTIC POEM, FROM ANTIQUITY TO 20TH CENTURY

Abstract

This article shows interest about the genesis of the epigram at some literatures, starting from latin to french and german, and after, to portuguese and brazilian literature. Joining this interest, here it wants to show how that kind of poem acquires cultists on such different historical momments, perpetuating itself on its, erotical, religious and satyirical nature, an expression that is still commonly critical. From that, becoming versatile and adaptable.

Keywords: Poetry. Epigram. Latin Literature. Modern Literatures.

Recebido em: 07/03/2017
Aceito em: 20/06/2017

* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestre em Estudos da Linguagem.

O epigrama na poesia latina

O epigrama, originalmente grego, possuía inicialmente a função de servir de leitura à memória de determinado ente falecido e, portanto, era “gravado sobre” os mausoléus e túmulos. Neles, foram encontradas advertências a passantes, assim como homenagens breves aos falecidos ou elogios a alguma qualidade destes. Podemos dizer que o epigrama possuía caráter tanto memorial quanto elucidativo, ou até mesmo didático e, em alguns casos, era impregnado também de humor.

Em Roma, o sentido se manteve, mas adquiriu feição mais elaborada, sendo tratado de modo variado pelos poetas Catulo e Marcial. Seus epigramas adquiriram cunho político, interessados na vida cotidiana, possuíam um teor crítico da vida e da própria escrita poética de então. A quantidade das produções epigramáticas dos dois poetas é farta. O estudioso Ary de Mesquita descreve assim a vida e as qualidades de Catulo:

Caius Valerius Catullus, poeta latino, nasceu em Verona ou seus arredores em 87 a.C., e morreu em 54 aproximadamente. Pertencia a distinta e antiga família. Atraído por seu amigo Manlius, cedo foi para Roma, onde travou relações de amizade com personagens ilustres, como Cornelius Nepos, Hortensius e Cícero. Foi lá que ele conheceu Clódia, que celebrou sob o nome de Lésbia, cujo amor lhe fez primeiro a felicidade e, depois, a desventura. [...] O seu verdadeiro título de glória, porém reside nas pequenas composições satíricas, e nas elegíacas em que canta o seu amor a Lésbia. Escreveu outrossim dois encantadores epitalâmios justamente encomiados pelos mais brilhantes poetas do seu tempo. Versificador muito hábil, Catulo influenciou notavelmente a poesia latina. (MESQUITA, s.d. p.71)

Na tradução do Carme VII de Catulo, feita por Lucindo Filho, pode-se refletir sobre as qualidades mencionadas por Mesquita:

- 1 Perguntas, Lésbia minha, quantos beijos
 - 2 Podem saciar a minha sede ardente
 - 3 Quantos nos campos de Cirene ubérrima
 - 4 Os grãos de areia Líbica se contam
 - 5 Entre o de Bato venerando túmulo
 - 6 E o sacro templo do Jove;
 - 7 Ou quantos astros nas silentes noites
 - 8 Os amores furtivos iluminam;
 - 9 Quantos beijos em ti Catulo insano
 - 10 Anseia dar para acalmar-se tantos
 - 11 Que não os possam contar os invejosos
 - 12 Nem a sua má língua envenená-los.
- (Cf. MESQUITA, s.d., p.72)

Percebemos que Catulo faz referência a si mesmo (verso 9) como amante ardente e infunde elementos do universo lírico. Estes proporcionam o erotismo apaixonado (versos 1, 2, 8, 9 e 10), mas ainda pouco explícito. A brevidade do poema, professada no elogio à concisão

de Cornélio no “Carme I”, não impede o poeta de elevar o seu poema a um compreender da necessidade da discrição e do amar absoluto, para a realização do casal. Ao mesmo tempo em que há um teor de discrição no poema, também há outro, de afronta às más-línguas.

O poema também toca, de modo passageiro, em um tema comum ao epigrama. Seu caráter elegíaco aparece em leve eco (no verso 5), assim como a sua função religiosa (verso 6), sem descrever lugares, e ligando-os pelo caminho repleto de infinitos grãos de areia, Catulo pode implicitamente ter feito referência ao *ethos* original e operante do epigrama. Alguns contrastes também podem ser elucidados, a começar pelo aspecto terreno (versos 3, 4) *versus* o celeste (versos 7,8): assim há uma comparação do amor ao aspecto terreno, sede ardente/incontáveis grãos de areia, para sugerir o desejo insaciável e ardente do sujeito poético *versus* os astros que iluminam e, portanto, também apresentam a infinita elevação e luz, sendo esta comparável à luz presente durante os beijos do casal, o que dá ao poema um aspecto de erotismo sublime.

O túmulo *versus* o templo podem adquirir sentido também de elevação do amor, no caminho de grãos de areia incontáveis, como também são os beijos. Eleva e demonstra o ascetismo do sentimento, quando aparecem na mesma ordem (do material ao elevado). A figura de Jove, também possibilitaria referência ao vigor da paixão, já que este deus muitas vezes trai Juno, sua esposa, levado pelo desejo e paixão por ninfas e mulheres e, importante relembrar, por Ganimedes. O adjetivo “insano” também demarca um importante território, o da loucura, reino do dionisíaco, quando o Catulo do poema é tomado pelo desejo insano que deve ser satisfeito para recobrar a calma e a placidez habituais.

Por último, além dos aspectos sensuais, os versos terminam com certa afronta aos invejosos e à má-língua: assim, o infinito número de beijos constitui ao mesmo tempo um enfrentamento ou resposta aos detratores que, se tentassem envenenar o casal, deparariam um amor intenso e redobrado. É importante destacar a palavra veneno, que promove um aspecto mordaz, irado ou rabugento ao sujeito, como que buscando separar de modo violento a vida doméstica da social. Assim poderíamos identificar um dos primeiros indícios da necessidade de “privacidade” (embora saibamos que a idéia de ambiente privado como a conhecemos não existia na Roma Antiga). Catulo, homem público, poeta e um dos mais cáusticos críticos da política, realiza como que um cerceamento da sua vida íntima, através da acidez com que trata os invejosos ou pessoas de má-língua.

Quando nos referimos ao *ethos* original do epigrama, do qual encontramos ecos neste Carme de Catulo, podemos afirmar que o autor retoma as tradições epigramáticas gregas, assim como ocorreram processos similares com outros poetas e suas produções. Para ilustrar essa tradição e eterna retomada de gêneros e “tons poéticos” no mundo antigo, recorreremos a um breve poema de Fedro, que serve de prefácio às **Fábulas**, na tradução abaixo, de Antônio Ribeiro dos Santos:

Prefação das Fábulas

- 1 Eu poli a matéria em versos jambos,
- 2 Qual primeiro inventou autor Esopo;
- 3 Dois dotes tem o livro: move a riso,

4 E com sábio conselho ensina os homens.
5 Se alguém quiser tachar-nos, por que falam
6 Não só feras, mas árvores, repare,
7 Que com fingidas fábulas brincamos.
(Cf. MESQUITA, s.d, p.91)

É possível considerar esta prefácio como uma concisa e densa poética do autor: verso a verso, Fedro explicita suas opções poéticas com uma consciência clara de seus objetivos e dos efeitos no leitor, além de uma concepção metalinguística da poesia fabular como ficção.

No verso 1, o verbo “polir” já indica de que modo a poesia, como matéria externa ao escrito, é adquirida no processo manipulatório do polimento, aperfeiçoamento direcionado da linguagem em direção ao verso jambo ou iambo; Fedro tem por interesse assumir a poesia que faz rir. No próximo verso, admite o exemplo de Esopo, também fabulista, porém grego; que em composições breves, deu às fábulas forma e realização mais diversa, concisa e bem-acabada. Adiante (versos 3 e 4), o autor destaca as qualidades e resultados do seu livro de poemas: o riso e o ensinamento. No entanto, esse ensinamento é feito mais pela apologia do que pela crítica direta, utilizada em vitupérios, por exemplo.

Por meio das analogias comportamentais entre os homens e a fauna e flora, estas antropomorfizadas e animadas (versos 5 e 6), o poeta destaca que os versos podem ser discutidos e o autor “tachado” ou “tolhido por suas escolhas, mas ainda lembra: as fábulas não existem, são apenas fingimentos, uma vez que compõem um modo operante puramente literário. Assim, o sujeito preserva a si mesmo, mas não deixa, pelo processo didático, de interferir na ordem vigente e parodiar o comportamento do homem naquela sociedade. Essa autoconsciência é identificada no uso da metalinguagem/autorreferência/explicação, e portanto torna o autor totalmente coerente com um plano literário prévio e intencional, e desse modo utiliza as fábulas para o realizar.

Outro renomado epigramista latino, Marcial, assim é apresentado por Ary de Mesquita:

Marcus Valerius Martialis, notável epigramatista latino, nasceu em BÍlbilis, na Espanha, entre 40 e 43 de nossa era, e morreu na terra natal em 101 ou 102. Aos vinte e dois anos foi para Roma, onde viveu trinta e quatro anos, assistindo assim, de Nero a Trajano, aos excessos e loucuras de oito imperadores. O espetáculo da multiplicidade de vícios, de ridículos e de necedades de todas as classes sociais, e principalmente da dos recém-nobres e novos-ricos, que naquela época pululavam na grande cidade antiga, constituiu abundante pábulo para os seus epigramas. Apesar de que todos os seus versos foram saboreados em toda parte, inclusive nos palácios, Marcial não conseguiu auferir deles nenhuma sólida vantagem material. Tudo leva a crer que a sua vida tenha sido economicamente dificultosa. Basta ver que, por ocasião de seu regresso a BÍlbilis, já em idade madura, foi um amigo, Plínio o jovem, que lhe pagou as despesas da viagem. Os epigramas de Marcial são, a meu ver, os melhores que ainda se fizeram em todas as literaturas, se os considerarmos em seu conjunto. Um dos mais finos críticos que houve, Lessing, considerava Marcial o único epigramatista verdadeiramente poeta. Os outros, segundo o ilustre escritor alemão, rimavam os seus sarcasmos, mas não conseguiam imprimir-lhes o cunho da poesia. Marcial escreveu aproximadamente mil e quinhentos epigramas distribuídos em quatorze livros. É imenso o número de seus imitadores. (MESQUITA, s.d., p. 103)

No ensaio de Joana Junqueira Borges “José Feliciano de Castilho e os epigramas de Marcial no século XIX”, encontramos uma importante elucidação acerca dos epigramas de Marcial:

Confundem-se as definições do epigrama com relatos sobre a vida de Marcial. A apresentação do epigrama e seu lugar entre os gêneros literários irá auxiliar na análise da recepção dessa poesia no século XIX, e contemporaneamente, em que se constata especialmente a evolução de uma leitura biografista de Marcial, que considera um pintor de costumes, até a visão mais recente que o isenta de biografismos e procura estudar de modo imanentista sua produção e expressão. [...] É recorrente para os autores do século XIX a ideia de que Marcial se coloca em seus epigramas, ou seja, de que seus poemas não são somente um retrato de seu tempo, mas de sua vida. Por outro lado, já se percebe que há uma dissensão entre alguns autores em relação ao que seria a persona de Marcial e sua figura histórica. (BORGES, 2013, p. 42)

A autora também destaca o relato de Plínio, o Jovem, ao falar da morte de Marcial – “*Audio Valerium Martialem decessisse et moleste fero. Erat homo ingeniosus acutus acer, et qui plurimum in scribendo et salis haberet et fellis, nec candoris minus.*” (BORGES, 2013, p.46) – trecho no qual os adjetivos são traduzidos por: “mordacidade”, “amargor” e “não menos de candura”, importantes pontuações das características referentes ao universo vituperioso/malicioso, elegíaco e erótico (seja no âmbito sexual quanto no sentimental) que encontramos nos diversos epigramas através dos tempos.

Marcial ainda é lembrado a propósito de uma nova edição de seus epigramas em 2016, em resenha de Rodrigo Garcia Lopes no jornal **Folha de São Paulo**, que corrobora as qualidades do poeta já mencionadas em outros estudos e aponta como suas marcas pessoais “a concisão, o humor ferino, a crítica de costumes e o fecho inesperado.” Lembra, ainda, que o poeta foi uma espécie de “cronista de Roma, a cidade mais luxuriosa e corrupta da Antiguidade,” já que “por seus 1.561 epigramas desfilam tipos de golpistas a delatores, de aristocratas a prostitutas, de gladiadores a poetas e plagiadores”. (LOPES, 2016, s.)

Tais qualidades e temas podem ser verificados nos epigramas de Marcial que ilustram a resenha. Ressalta-se, na tradução que destacamos abaixo, a linguagem coloquial e atualizada:

1 O que faz a vida mais feliz, Marcial, são coisas assim:
2 grana não suada, mas herdada,
3 terra produtiva, fogo sempre aceso,
4 longe de leis, livre de toga, mente quieta;
5 vigor natural, corpo com saúde;
6 franqueza prudente, amigos afins,
7 fácil convívio, mesa modesta,
8 noites sóbrias, sem preocupações,
9 cama pura sem ser pudica;
10 um sono bom que abrevie as trevas:
11 aceitar o que se é e não ter medo
12 do último dia, nem ficar à sua espera.
(LOPES, 2016, s.p.)

Nesse epigrama, estão presentes as características anteriormente enumeradas por Borges (2013): uma leve mordacidade (versos 2, 3 e 9), certo amargor, percepção da morte (versos 11 e 12), candura e/ou equilíbrio (versos 4, 6, 7 e 8) além do tom didático e menção autorreferencial (verso 1). Pode-se depreender da temática do poema um aconselhamento sobre a arte do bem-viver, aproveitando a vida, independente das condições políticas externas.

Partindo do mundo literário latino, a tradição epigramática alcança outras literaturas, das quais destacamos ocorrências na francesa, alemã, portuguesa e brasileira.

O epigrama em francês, alemão e em português

A tradição do epigrama permaneceu intensa através do tempo, tanto que a era moderna herdou o gosto pelo epigrama em sua capacidade de organizar pensamentos de forma coerente e ainda em muitos casos ambígua e maliciosa, o que certamente favoreceu o amor cortesão a expressar seus desejos, desde os mais terrenos aos mais sublimes. La Fontaine, o notável fabulista francês deixou, além de suas renomadas fábulas, também este epigrama, traduzido aqui pelo poeta José Paulo Paes. Aqui, a união dos aspectos carnavais e sentimentais do amor são tratados como inseparáveis, numa linguagem desprovida de cerceamentos moralizantes.

Aimons, foutons, ce sont plaisirs	1 Amar, foder: uma união
Qu'il ne faut pas que l'on sépare;	2 De prazeres que eu não separo.
La jouissance et les desirs	3 A volúpia e os desejos são
Sont ce que l'âme a de plus rare.	4 O que a alma possui de mais raro.
D'un vit d'un com, e de deux coeurs,	5 Caralho, cona e corações
Naît un accord plein de douceurs,	6 Juntam-se em doces efusões
Que les dévots blâment sans causes.	7 Que os crentes censuram, os loucos.
Amarilis, pensez-y bien:	8 Reflete nisto minha amada:
Aimer sans foutre est peu de chose	9 Amar sem foder é bem pouco,
Foutre sans amier ce n'est rien.	10 Foder sem amar não é nada.

(Cf. PAES, 2006, p. 114-115)

Neste epigrama erótico, há também interesse didático, o aconselhamento a amar e manter relações com único parceiro, a fim de ter em ambas as finalidades as realizações do desejo carnal e da alegria na companhia do ser amado. É como que um chamado à “libertinagem conjugal”, principalmente se considerarmos que o interlocutor, a dama (verso 8) em questão é a amada do eu lírico, e ele quer convencê-la a ser fiel. Além disso, no verso 7, nota-se certo anticlericalismo, uma vez que a censura dos devotos não possui aparente razão de ser. Resta portanto ao casal, e principalmente à amada, já que é alvo do conselho, entregar-se aos prazeres da carne, juntando ao coito o próprio sentimento, para encontrar a almejada plenitude amorosa.

Na Alemanha, por sua vez, Wolfgang Von Goethe, conhecido por ser o autor do **Werther** e do **Fausto**, compôs também os **Epigramas Venezianos**, dentre os quais destacamos este:

- 1 Não te queres deitar nua a meu lado, bem amada
 - 2 Por vergonha te escondes de mim em tuas vestes.
 - 3 Diz me, o que cobiço? A tua roupa ou o teu corpo?
 - 4 Vergonha: uma roupa que os amantes jogam fora.
- (PAES, 2006, p.133)

Aqui, o eu lírico insta a amada a se despir da vergonha/roupas, e a se entregar a ele, já que o interesse é erótico. Ao tornar a roupa como objeto similar à vergonha, Goethe produz o pensamento de efeito elegante necessário ao epigrama na era moderna, principalmente no âmbito da sociedade ainda bastante aristocrática, nos moldes de um mundo do Antigo Regime. A duplicidade entre a nudez como sinal de amor, e dos amantes que se entregam, também dá uma aura romântica aos versos, o que contribui para o aspecto ao mesmo tempo erótico e um eu lírico um tanto imperativo. Resta a união dos aspectos físicos e das vontades dos amantes a se realizar.

Nestes versos, o *ethos* de sua poesia toca em pontos de ligação e tons muito próximos aos de Catulo, que também são, por vezes, explícitos, incluindo temas como a pederastia. A trajetória da produção do poeta, aqui resumida, corresponde a um caminho entre o romantismo da adolescência e juventude e o neoclassicismo da vida madura, como o identificam Mesquita (s.d) José Paulo Paes (2013), sendo que o primeiro afirma sobre os epigramas goethianos: “estão entre os melhores que ainda se escreveram, e ainda muitas notáveis traduções em verso”.

O epigrama na literatura lusitana

O reconhecido poeta português Antonio Feliciano de Castilho, foi autor, dentre outras obras, de *Primavera* e de *Escavações Poéticas*. Esta última, contendo epigramas, traz poemas da juventude do autor reunidos tardiamente, nos quais descreve muito de seu fazer poético em notas explicativas, prólogos e preâmbulos. Neste volume, de 1844, encontramos poemas de veio romântico e outros satíricos, como o divertido e certamente hoje polêmico “Os Macacos”, poema apólogo em que apresenta peripécias de símios nas terras brasileiras; outro chamado “Aborto de uma sátira” e alguns epigramas. Neles, critica desde o clero aos poetas da época, como no excerto abaixo:

Amigo, estou tão poeta,
Que em versos consumo o dia
Tomára achar um remédio
Que me-curasse a mania.

Se queres gelar o estro
Isso está na tua mão,
Lê as odes do Filinto,
E os sonetos do Garção.
(CASTILHO, 1844, p.116)

Neste epigrama, o primeiro de três, Castilho critica seus conterrâneos de modo análogo às críticas dos poetas romanos aos maus poetas. O português ataca Filinto Elísio e Garção. O último, por exemplo, foi famoso poeta da Arcádia, mas de versos que envelheceram bastante devido à passagem das modas estéticas que adotou, muitas citações mitológicas e versos de inspiração antiga, o que, no caso, o fez perder em frescor e força para superar a passagem do tempo. Sendo Castilho um dos introdutores do Romantismo em Portugal, naturalmente era de se supor que nutriria pouca simpatia pela escola anterior, capaz de gelar o estro do poeta mais dedicado à escrita e leitura de versos. Esta então se tornaria remédio para o “pernicioso” estado poético, que para muitos que adotam idéias e conceitos preconcebidos, foi de fato associado à loucura, uma mania como aparece no último verso da primeira estrofe. Ao fazer esta referência crítica ao poeta da escola passada, o autor demonstra rigor estético, de modo semelhante aos poetas latinos, comentadores dos poetas passados e conselheiros dos versos de amigos, rivais e iniciantes contemporâneos, em comentários ácidos, irônicos mas também elogiosos.

Curiosamente, o autor, cegado na infância por uma doença, também rira de si mesmo:

Rendez-Vous

A uma senhora que sabia muitos versos do auctor e desejava conhece-lo.

Se das musas a amiga inda suspira
Por ver Castilho, cujos versos ama,
Venha, e verá que lhe não mente a fama,
Verá um urso tocador de lyra.
(CASTILHO, 1844, p.180)

Outro poeta que também rira de si mesmo, já mais reconhecido e muito cultivado é Bocage, que compôs notáveis sonetos e versos de moldes clássicos, mas é também conhecido pela poesia erótico-pornográfica. No segundo soneto das **Poesias Eróticas Burlescas e Satíricas** o poeta realiza uma ironia que desdenha tudo e todos, destacando-se sua capacidade de exploração do mundo do Antigo Regime. No final do soneto abaixo transcrito, notamos o epitáfio, o antigo epigrama, ou seja, um poema dentro de um poema:

Soneto II

Lá quando em mim perder a humanidade
Mais um d'aquelles, que não fazem falta,
Verbi-gratia — o theologo, o peralta,
Algum duque, ou marquez, ou conde, ou frade

Não quero funeral communitade,
Que engrole sub-venites em voz alta ;
Pingados galarrões, gente de malta,
Eu também vos dispenso a charidade :

Mas quando ferrugenta enchada idosa
Sepulchro me cavar em ermo outeiro,
Lavre-me este epitaphio mão piedosa:

«Aqui dorme Bocage, o putanheiro:
Passou vida folgada, e milagrosa;
Comeu, bebeu, fodeu sem ter dinheiro.»
(BOCAGE, 1860, p.112)

No decorrer do soneto, Bocage desdenha toda a sociedade, do clero aos nobres, passando até pelos pobres. Estando cansado das hipocrisias e de todas as falsidades dos diversos grupos, aceita apenas a mão caridosa que lhe gravaria o epitáfio. Em tal epitáfio, poema de gênero e função “aparentada” com o epigrama, Bocage encerra seu legado na poesia erótica-satírica: o eu lírico (criado com uma aura erótica e heróica: do homem capaz de tudo no terreno da libertinagem, e de mil ardis na vida e na alcova) assume no pós-morte a sinceridade absoluta. Revela-se como “putanheiro”, provavelmente um trocadilho entre aquele que se associa sempre às prostitutas ou que também realizaria a masturbação, sendo o primeiro sentido o mais evidente. Adiante, tendo vivido vida “folgada, e milagrosa” desdenha novamente do clero, que às custas da fé alheia teria passado a vida tranquila e farta.

No último verso, a ser gravado na campa, Bocage revela a aura de seu anti-herói fanfarrão, seu alter-ego erótico: “Comeu, bebeu, fodeu sem ter dinheiro”, o poeta, sem ser nobre ou burguês, sem precisar de dispor de bens ou berço, teria vivido todos os privilégios da carne dados aos mais favorecidos. Servem, portanto, à “lábria” e aos ardis para, do mundo da Corte, tirar o máximo proveito. Em vida, entretanto, o poeta pagou caríssimo pela audácia de seus “Eus-líricos”, foi preso em Limoeiro, antiga prisão lusitana. Após sair desta, adotou postura mais suave, mas viveria pouco. A fama de aventureiro estende-se às suas viagens, para a Índia e China. O poeta realizou trajeto ao Oriente como também fez Camões.

Um epigrama de Bocage pode ser encontrado em uma nota final das **Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas**:

Entre um frade, e entre um burro
Ha tanta conformidade.
Que ou o frade é pae do burro
Ou o burro é pae do frade!
.....
Casou um bonzo da China
Co'uma mulher feiticeira;
Nasceram tres filhos gemeos,
Um burro, um frade, e uma freira.
(BOCAGE, 1860, p. 198)

O poeta verseja ousando ir ainda mais longe na crítica ao clero, comparando-o aos asnos tanto por semelhança, quanto por nascimento. Ou ainda resultantes do cruzamento de um sacerdote budista chinês e uma feiticeira: nasceram dois representantes do clero e um burro. O poema desse modo traz referências tidas por nefastas às origens dos religiosos em uma sociedade na qual a origem social tem grande importância. A situação de gêmeos aproxima ainda mais os humanos às qualidades desfavorecidas do animal apresentado. O epigrama assume também em Bocage teor de comentário ácido e de ridicularização da vida social.

O epigrama no Brasil

Conhecido pela alcunha de “Boca do Inferno”, o baiano Gregório de Matos e Guerra, nascido em 1636 e falecido em 1696, assim como Bocage, operou em diversas frentes poéticas, das mais líricas e religiosas às mais eróticas e satíricas, tendo sobretudo permanecido a sua maior fama nas duas últimas. O seu versejar sintetizava e satirizava as diversas camadas sociais, independente da posição ocupada na sociedade colonial.

Antonio Candido e Aderaldo Castello elaboram uma síntese a respeito de sua produção, para, ao final, considerá-lo o mais importante satirista da literatura brasileira:

Como hoje a conhecemos, sua obra é irregular. A parte satírica, pitoresca e saborosa nos melhores produtos, é monótona na maior parte, muito presa a circunstâncias sem interesse atual, fluindo com a loquacidade fácil dos improvisadores. Nos bons momentos, tem uma força poderosa de crítica, pessoal e social, um senso admirável do pitoresco, entrando pela irreverência e obscenidade. Gregório utilizou nela, combinações originais de termos brasileiros, obtendo ótimos efeitos cômicos. Além disso, a capacidade de fixar num lampejo os vícios, os ridículos, os desmandos _ traduzindo-os em verso nervoso e saliente _ faz dele o maior satírico da nossa literatura. (CANDIDO & CASTELLO, 1996, p. 44)

Corroborando o pensamento de Candido e Castello, podemos aproximar Gregório dos grandes poetas da antiguidade, particularmente os satíricos e epigramatistas; além disso, Gregório nos legou, em seus versos, a diversidade de gêneros e as necessidades poéticas de cada um, a ambiguidade para o humor, a acidez para a crítica, a humildade para o diálogo com o divino, a brincadeira para o erotismo. No entanto, isso não impede de matizar as características de cada uma das frentes poéticas, produzindo, por exemplo, o famoso soneto “A Jesus Cristo Nosso Senhor”, no qual, num jogo de submissão e dialética domina o próprio salvador, que sem o pecado teria menor razão de existir como tal: “E não queirais pastor divino,/ Perder na vossa ovelha a vossa glória”. (Cf. CANDIDO & CASTELLO, 1996, p.45)

No **Tratado de Versificação** de Olavo Bilac, Gregório é lembrado como um dos expoentes para a explicação do gênero epigramático. No trecho em que explica as características do epigrama e atualiza o sentido do termo, Gregório é colocado ao lado de Marcial. Por fim, Bilac apresenta dois epigramas gregorianos, que transcrevemos abaixo, lembrando que o gênero indica “uma pequena poesia, rápida e incisiva, de malícia cáustica”:

A UM MUSICO QUE LEVAVA UMA SOVA DE PÃO
[Gregório de Matos]

Uma grave entoação
Vos cantaram, Braz Luiz,
Segundo se conta e diz,
Por solfa de fá bordão ;
Pelo compasso da mão,
Onde a valia se apura
Parecia solfa escura ;
Porque a mão nunca parava,

Nem no ar, nem no chão dava,
Sempre em cima da figura.

A UM LIVREIRO QUE COMERA TODO UM CANTEIRO DE ALFACE
[Gregório de Matos]

Levou um livreiro a dente
De alfaces todo um canteiro,
E comeu, sendo livreiro,
Desencadernadamente;
Porém eu digo que mente
A quem d'isso o quer taxar;
Antes é para notar
Que trabalhou como um mouro,
Pois metter folhas no couro
Também é encadernar.
(Cf. BILAC, 1905, p. 200-201)

É interessante notar que dentre as antologias consultadas em nossa busca, apenas Olavo Bilac apresentou no seu tratado a faceta epigramática de Gregório de Matos. Na **Presença da Literatura Brasileira** encontramos em maior parte os sonetos, nos **Poemas Escolhidos** da seleção de Miguel Wisnik, também não há notícia alguma dos epigramas. O gênero, como se tem visto, na atualidade, poderá ter perdido bastante espaço e atenção para outras formas breves. Quanto a Bilac, é interessante notar que ele apresenta o percurso desta forma e de suas origens e transformações pelos territórios semânticos no mundo antigo, sem, no entanto, ter experimentado o gênero. Provavelmente a veia humorística de Bilac não se mostrou muito evidente, de modo oposto ao que ocorre na sua veia elegíaca, em que a tristeza se saiu melhor em sonetos impactantes como “Nel Mezzo Del Camin...”. Bilac em certo momento coloca o epigrama como auxiliar da sátira. O seu, mesmo não sendo o melhor parecer, não deixa de ser uma visão interessante sobre as possibilidades de transmutação das práticas e universos semânticos destes gêneros e formas poéticas.

Nos epigramas de Gregório, por seu turno vamos encontrar, além de um humor que permanece risível, a ambiguidade e a combinação das palavras. Em ambos os epigramas, elas são adequadas aos afazeres da profissão apresentada, respectivamente, músico e livreiro.

No primeiro epigrama, Gregório lembra da fofoca, que espalha: “uma grave entoação,/ vos cantaram, Braz Luís”, ou seja, um assunto sério, digo de comprometer a honra, foi dito, cantado/contado, entoado, o que faz referência, já nos primeiros versos, ao universo musical, segue “por solfa de fá bordão”; bordão, é um dito que se espalha pelo povo, e dá notoriedade a seu criador, mas pode ser também musical, solfejado em nota na nota musical “fá”. E se considerarmos a palavra fabordão em vez de “fá bordão” ela pode referir a um canto com igualdade de vozes, sem pausa, mas também a uma desafinação, dolorida aos ouvidos como são as pancadas ao corpo. O compasso da mão, lembrado no poema, faz ambiguidade, ao tocar no ritmo dado pelo músico no andamento das notas musicais, mas também ao ritmo das pancadas intervaladas e constantes, produtoras de uma “solfa escura”, possivelmente um solfejar não muito agradável aos ouvidos do próprio músico, que apanha.

No segundo poema, o universo semântico é o do ofício do livreiro que, levado pela gula, come muitos pés de alfaces, todo o canteiro. Comeu, portanto, “desencadernadamente”. As folhas de alface que, sendo também simplesmente folhas, no interior do sujeito deram em uma cômica ambiguidade, “metter folhas no couro,/ também é encadernar”: a gula, pecado anterior torna-se virtude, já que o livreiro exerceu seu ofício “como um mouro”, encadernou as folhas de alface como as de papel, ainda que de outro modo. Nota-se aqui a antiga rivalidade entre mouros e cristãos, presente na poesia portuguesa desde Camões e que aparece ridicularizada em Bocage, mesma acepção adotada por Gregório nesse poema. O mouro torna-se inimigo tão imbecilizado e de péssimo trabalho quanto o livreiro regido pelo pecado da gula.

Podemos observar que o epigrama em Gregório de Matos, em ambos os exemplos, é adequado ao universo verbal do ofício dos sujeitos, alvos dos versos. Assim, cria novas e inesperados efeitos de humor. A ambiguidade dentre os poemas dos autores que apresentamos anteriormente é bem menos expressiva e acentuada do que os de Gregório.

Ao tratarmos o epigrama como um gênero poético, não podemos deixar de mencionar, ainda que brevemente, as composições de Cecília Meireles, que também revisitou o epigrama, porém de modo distanciado dos aspectos eróticos, memoriais e risíveis, preferindo elaborar pensamentos poéticos de lirismo e busca do aspecto sublime de modo mais visível, como em seu memorável “Epigrama nº 1”:

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis
uma sonora ou silenciosa canção
flor do espírito desinteressada e efêmera.

Por ela, os homens te conhecerão:
por ela, os tempo versáteis saberão
que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,
quando por ele andou teu coração.

(MEIRELES, 2001, p.227)

A poeta estabelece neste poema, que abre o volume **Viagem**, de 1939, a sua busca por uma poética do fugaz, que ultrapassaria os “tempos versáteis”, que percebe a “flor do espírito, desinteressada e efêmera”. Esta última é tratada como metáfora da canção, portanto parece referir-se à poesia, já que por ela os homens saberão da beleza, ainda que passageira e inútil, o que retoma novamente a flor e a canção, belas e passageiras.

A criação artística seria tida como consoladora das inutilidades da vivência humana, e seria também uma forma de mostrar o coração ao mundo com todas as fragilidades incluindo o interlocutor em um estado de igualdade de condições para com o eu lírico por um processo de admissão das mazelas mundanas. Este sentido vem logo a ser confirmado nos versos de “Motivo”, considerado como o poema que representaria a profissão de fé de Meireles.

É importante lembrar que, após **Viagem**, Cecília praticamente abandonou o epigrama, tendo retornado a ele apenas uma vez em **Vaga Música** e outra em **Mar Absoluto e Outros Poemas**, o mesmo processo de abandono ocorreu com o soneto. A poeta preferiu pesquisar

e trabalhar formas poéticas de maior recorrência na tradição ibérica como o romance e a canção. Mas o aspecto epigramático da poesia de Cecília Meireles permaneceria, tanto que foi identificado, neste excerto de Paulo Rónai, em **Mar Absoluto e Outros Poemas**:

Na forma dos poemas percebe-se um desenvolvimento cada vez mais nítido em direção ao epigrama. As palavras enchem-se de sentidos múltiplos, um verso condensa três, uma imagem um poema inteiro. As frases muitas vezes dão a impressão de ter nascido gravadas no bronze ou no mármore, de tão equilibradas e definitivas. Com isto, a tentação da musicalidade pura ou a frequente preponderância da impressão pictórica também apagam ou, pelo menos, restringem o lirismo, e concorrem para a cristalização de uma poesia algo impessoal. (MEIRELES, 1977, p.51)

À observação sobre a alta concisão que a poesia de Cecília Meireles veio a tomar na evolução de sua escrita, que teve seu auge em **Solombra** ainda que por influências da poesia espanhola, somam-se outros dos principais aspectos epigramáticos: além da concisão, o equilíbrio frasal, maior impessoalidade, e teor clássico tão forte que parece gravado sobre (gravado, *grama*; sobre, *epi*) o bronze ou o mármore. Cecília Meireles, portanto, assim como os poetas aqui mencionados, explora no epigrama sua grande plasticidade.

Desta forma, neste breve estudo, pudemos perceber que o epigrama é suficientemente diversificado, podendo ir de temas mais celestes e elevados aos mais terrenos e risíveis, de acordo com o estro do poeta. É por essa grande capacidade adaptativa e a notória brevidade, que o epigrama guarda grande número de poetas que o praticam, assim como leitores que o apreciam; e por sua característica plástica, vem se mantendo relevante ao lado de outros, como os sonetos ou as fábulas, através dos tempos, desde a Antiguidade.

Referências

- BILAC, Olavo Brás do Guimarães. **Tratado de Versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
- BOCAGE. Manuel Maria Barbosa du. **Poesias eróticas, burlescas e satyricas**. Bruxelas, 1860.
- BORGES, Joana Junqueira. **José Feliciano de Castilho e os epigramas de Marcial no século XIX: ensaio de história da tradução**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Jose Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: história e antologia**. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996, v.1.
- CASTILHO. Antônio Feliciano de Castilho. **Excavações Poéticas**. Lisboa: Typografia Lusitana, 1844.
- LOPES, Rodrigo Garcia. **Leia epigramas do poeta romano Marco Valério Marcial**. Encontrado em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/07/1660056-leia-epigramas-do-poeta-romano-marco-valerio-marcial.shtml> (acesso em 01/02/2016).

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MESQUITA, Ary de. (org.) **O livro de ouro da poesia universal**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MÁRIO, BANDEIRA E DRUMMOND, TRÊS POETAS NACIONALISTAS

Paulo Henrique Araújo*

Resumo

Por meio deste artigo, pretendemos analisar como os projetos estético e ideológico do Modernismo brasileiro propiciaram, em virtude de seu caráter experimental, o surgimento de vertentes do nacionalismo completamente distintas entre si. Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira nos fornecerão exemplos dessa multiplicidade, por intermédio de alguns de seus poemas, publicados entre as décadas de 1920 e 1930.

Palavras-chave: Estética. Ideologia. Poesia. Modernismo.

MÁRIO, BANDEIRA AND DRUMMOND, THREE NATIONALIST POETS

Abstract

Through this article, we will examine how the aesthetic and ideological projects of Brazilian Modernism propitiated, because of its experimental nature, the emergence of entirely different kinds of nationalism. Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade and Manuel Bandeira provide us with examples of this multiplicity, through some of their poems, published between the 1920s and 1930s.

Keywords: Aesthetic. Ideology. Poetry. Modernism.

Recebido em: 21/02/2017

Aceito em: 04/05/2017

* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais, Campus Avançado Piumhi. (IFMG-Piumhi). Professor de Língua Portuguesa, Redação e Literatura. Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

“Renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional”, aliadas ao “desejo e busca de uma expressão artística nacional” (LAFETÁ, 2000, p. 21). João Luiz Lafetá analisa a consolidação do movimento modernista no Brasil, a partir de 1930, como uma confluência de dois projetos distintos: o estético e o ideológico.

Podemos dizer que, de modo geral, estes projetos configuraram-se como uma tentativa inovadora de ressignificação das velhas fórmulas de manifesto. A nudez e a aspereza da linguagem objetiva foram postas a serviço de uma classe de intelectuais profundamente inseridos nas demandas e nos questionamentos do fundo histórico, que os definiu como uma geração de revolucionários da pena, hábeis no manejo de uma nova linguagem, que deveria, nas palavras de Francesco Marinetti (1987, p. 59), situar-se no equilíbrio entre dois elementos: “a acusação precisa e o insulto bem definido”.

Os adeptos dessa vertente de tradução da modernidade compunham uma vanguarda com domínio absoluto sobre a expressão, com o objetivo de manifestar os temores e as angústias de uma classe com baixo acesso à informação, apesar de altamente vulnerável às mudanças políticas, uma vez que o manifesto, conforme definição de Marjorie Perloff, em **O momento futurista** (1993, p. 154), firmava-se como “gênero que podia ir ao encontro das necessidades de uma audiência de massa, embora paradoxalmente insistisse na vanguarda, no esotérico, no antiburguês.”

No entanto qualquer estudo comparativo das obras de Mário de Andrade, de Carlos Drummond e de Manuel Bandeira mostrará que não há um único ideal estético a ser consolidado. O radicalismo das oposições crítico-literárias torna patente as múltiplas bifurcações do movimento modernista brasileiro, marcado, desde seus primórdios, pela dissipação entre pequenos grupos com afinidades eletivas.

Pelo Rio de Janeiro não se tem notícia de um conjunto exatamente coeso, permanecendo a tendência de adesões esparsas, exceto pela conhecida amizade entre Manuel Bandeira e Prudente de Moraes Neto, dupla à qual se juntaria posteriormente Murilo Mendes e Ribeiro Couto, no curto período em que este fixou residência na capital fluminense, em meados de 1928, mudando-se do país pouco depois para ingressar na carreira diplomática.

Em São Paulo, a desarticulação do editorial de “Klaxon” é o estopim para a primeira deserção ideológica do movimento: Graça Aranha com sua questionada estética da vida, em oposição aos demais; pouco depois, desentendimentos de ordem pessoal afastariam os Andrades, já consolidadas a esta altura as vertentes de combate ao conservadorismo literário pelas quais os demais expoentes paulistanos geralmente se subdividiam: a **Pauliceia**, obra pioneira do Modernismo de Mário, e os manifestos Antropófago e da Poesia Pau-Brasil, de Oswald.

Já em Minas, dois grupos não propriamente antagônicos dominavam o cenário intelectual: o de Cataguases, que reuniu jovens moços, como Henrique de Resende e Rosário Fusco, em torno das mentalidades mais inovadoras que deram origem à **Revista Verde**; o mesmo acontecia na capital do estado, com Pedro Nava, Carlos Drummond, Emílio Moura e Cyro do Anjos, grupo fundador de **A Revista**, periódico apontado como o primeiro veículo de circulação das ideias modernistas na provinciana Belo Horizonte.

Observadas estas três frentes, não únicas, mas preponderantes no contexto nacional, veremos que os autores aqui estudados compõem nada menos que uma tríade representativa de cada uma delas, dando o tom das diferenças que abalaram e diversificaram ainda mais as múltiplas estruturas do Modernismo, a partir de 1920.

A ideia de nacionalidade na obra de Mário manifesta-se em tons preponderantemente ideológicos, a partir do momento em que o homem de letras chama para si uma responsabilidade social. Como linha de frente de sua teorização, o desenvolvimento de uma classe artística aos moldes de uma grande comunidade, congregadora e orgânica, imprimia ao método de convocação dos intelectuais um caráter experimental. Sua manifestação concreta seria fortalecida quando a própria realização desse sentimento novo, da autonomia cultural do país, estivesse consolidada no pensamento e nos modos de vida do brasileiro, por mais utópica que parecesse.

Oscilando entre o fortalecimento desse dever patriótico e a subjetividade do procedimento artístico, preexiste a vertente estética, que emerge da necessidade de expressão das mudanças, bem como da tentativa de subversão e de marginalização do cânone, o que, no campo da poesia, torna-se também uma questão de ordem estilística, isto é, de tendências que se sobrepõem e que se esgarçam, conforme a necessidade de manifestação do pensamento.

Essa convergência torna-se bastante evidente nos poemas de **Clã do jabuti**, de Mário de Andrade, publicado em 1927. Aqui, o repertório político-nacionalista aparece em constante tensão com a liberdade criativa, reinventando-se a cada nova estratégia composicional, a exemplo de “O poeta come amendoim”, poema dedicado a Carlos Drummond de Andrade, em que Mário fala sobre a proclamação da República:

O POETA COME AMENDOIM

Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...
Foi o sol que por todo o sítio imenso do Brasil
Andou marcando de moreno os brasileiros.

Estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...

A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas dos mulatos...
Silêncio! O imperador medita seus versinhos.
Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras ovais.
Só o murmurejo dos cre'm-deus-padre irmanava os homens de meu país...
Duma feita os canhamboras perceberam que não tinha mais escravos,
Por causa disso muita virgem-do-rosário se perdeu...

Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República temporã.
A gente inda não sabia se governar...
Progredir, progredimos um tiquinho
Que o progresso também é uma fatalidade...
Será o que Nosso Senhor quiser!...
Estou com desejos de desastres...

Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas
Se encostando na cangerana dos batentes...
Tenho desejos de violas e solidões sem sentido
Tenho desejos de gemer e de morrer.

Brasil...
Mastigado na gostosura quente de amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remeleixo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois remurmuram sem malícia as rezas bem nascidas...
Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.
(ANDRADE, 1987, p. 161-162).

No poema figura a habitual crítica aos impasses políticos da nação, às voltas com o regime republicano e suas implicações, num período em que a suposta garantia dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade lançavam termo à desconfiança do povo, desde cedo aclimatado à subalternidade, como prisioneiros que se adaptam à cela, em meio a um país de limitações constitucionais. Essa impressão de indolência é reforçada se levarmos em conta a tônica geral de senso comum que recobre boa parte das censuras feitas à transição do regime monárquico ao republicano, considerando a superficialidade de juízos de valor como “a gente inda não sabia se governar” e “será o que Nosso Senhor quiser”, regidos pela figura do eu lírico, que aparece como um grande orquestrador de vozes e dos saberes partilhados pela *doxa*. Na terceira estrofe, por exemplo, ele ironiza a realidade colonial, contestando-a através da imagem do imperador que “medita seus versinhos”, indiferente às necessidades comuns da nação, que espera por uma intercessão divina, irmanada pelo “cre’m-deus-padre”.

Mas a virada estética que define inversamente os rumos do poema se opera na quarta estrofe, estabelecendo o traço diferencial entre as tomadas irônicas e literais do eu lírico, que, por sua vez, dá voz aos interesses ideológicos do autor: em seu primeiro verso, a República é representada como um desastre iminente que se sobrepõe à inépcia do povo (“Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República temporã”), ao passo que no último há, justamente, a intenção de que essa fatalidade se concretize (“Estou com desejos de desastres...”). Essa ambiguidade sanciona a ação irônica, figura “de linguagem” posta a serviço do engajamento do autor, além de delimitar as atribuições argumentativas, de um lado, por intermédio da crítica impessoal e generalizante da opinião popular, que censura os poderes públicos independente de quem os detenha, e por outro, com a manifestação de seu oposto, em discurso direto livre e primeira pessoa, insinuando a interferência autoral.

O regime republicano, a despeito de sua imaturidade, passa então a representar a chave que dá acesso às concepções desrecalcadas do nacionalismo, como um produto amadurecido da terra, característica que já existia em latência e que, uma vez descoberta, passa pela fase de negação necessária ao seu fortalecimento – quando surgem os lugares-comuns, a cor local propriamente dita, o Amazonas, os ventos muriçocas, o amendoim, etc. – até naturalizar-se como sedimento constituinte da personalidade do brasileiro, quando se opera, na estrutura do poema, a mudança para um foco prosaico, mais conformista, já nos versos finais (“Porque é o meu sentimento pachorrento, / Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir”).

Como numa palinódia de seu correspondente, Drummond, em **Alguma Poesia**, opera uma completa inversão de prioridades entre os planos estético e ideológico, em que prevalece o primeiro. Há, nos anos iniciais de contato com Mário de Andrade, um desenvolvimento claro da personalidade criadora do mineiro, caminhando no sentido de encontrar a tonalidade adequada à sua manifestação de nacionalismo, de modo que a construção, a princípio artificial dessa característica, fosse aos poucos incorporada ao conjunto de outras afinidades que o fizeram se aproximar do grupo modernista de São Paulo, na ocasião em que a comitiva visitou as cidades históricas mineiras.

Esta assimilação de Drummond compreende fases muito distintas. Em 1924, quando principia o diálogo com o amigo paulistano, há um período de contestação e mesmo de negação do panorama nacional, tido como um meio inculto e pouco receptivo às novidades artísticas, conforme se vê em trecho de carta, datada de novembro de 1924: “Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte.” (FROTA, 2002, p. 56).

Já em 1925, desarticulado o pudor das primeiras cartas, o poeta mineiro passa por uma espécie de iniciação à brasilidade, período no qual suas composições mais refletem o tópico que Roberto Schwarz (1987) denominou como “ufanismo crítico”, isto é, uma abordagem da nacionalidade em profunda sintonia com os problemas sociais do país: “Você, com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converteu-me à terra. Creio agora que, sendo eu mesmo, sou outro pela visão menos escura e mais amorosa das coisas que me rodeiam (FROTA, 2002, p. 95)”. A partir daqui, distingue-se a apuração da ironia como traço diferencial do estilo drummondiano no enfrentamento dessas questões, que acompanharia o *gauche* pelo restante de sua obra poética, como se vê em **Brejo das almas** (1934) e em **Sentimento do mundo** (1940).

Por fim, entre 1928 e 1930, período marcado pelo surgimento de **Macunaíma**, de Mário, e pela publicação de **Alguma Poesia**, de Drummond, ocorre o que chamamos de uma acomodação dos tópicos nacionais, que cedem lugar a uma assimilação racional dos modelos e que não impede, em contrapartida, certo inconformismo por parte do escritor mineiro, fazendo-o retroceder à dominante individualista e introspectiva de sua personalidade, deslocamentos que são constantemente reavivados na correspondência com Mário, no período precedente à publicação de seu primeiro livro de versos:

Seria besta que eu aparecesse repetindo o que mil sujeitos já disseram antes de mim, e de que infelizmente as minhas coisas estão cheias no período *Minha terra tem palmeiras*¹. Meus versos guardados demais na gaveta ficaram velhos. Paciência. Também eu já estou aporrinhado de brasileiro confessado. Meu brasileiro agora já está assimilado, já faz parte de mim, não me preocupa mais. (DRUMMOND, 2002, p. 326).

Alguns dos poemas “envelhecidos” aos quais Drummond se refere lançam à crítica verdadeiros enigmas genéticos a serem desvendados. Os versos de “Também já fui brasileiro” constituem, junto a um grupo de dezenove outras composições² que integram **Alguma Poesia**, uma pequena coletânea à parte que, ao longo dos vinte e seis anos de correspondência entre Carlos Drummond e Mário de Andrade, não receberam qualquer referência por parte do escritor paulistano:

TAMBÉM JÁ FUI BRASILEIRO

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.

Eu também já fui poeta.
Bastava olhar pra mulher,
pensava logo nas estrelas
e outros substantivos celestes.
Mas eram tantas, o céu tamanho,
minha poesia perturbou-se.

Eu também já tive meu ritmo.
Fazia isto, dizia aquilo.
E meus amigos me queriam,
meus inimigos me odiavam.
Eu irônico deslizava
satisfeito de ter meu ritmo.
Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não,
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.
(DRUMMOND, 2010, p. 12).

Em se tratando especificamente de “Também já fui brasileiro”, o silêncio de Mário desperta estranhamento, tendo em vista a linguagem irônica, que lança descrédito sobre grande

1 Título originalmente atribuído a **Alguma Poesia**.

2 Neste levantamento, consideramos a série “Lanterna Mágica”, que também constitui **Alguma Poesia**, como uma reunião de poemas afins, apesar de distintos, o que implica dizer que “Belo Horizonte”, “Sabará”, “Caeté”, “Itabira”, “São João Del-Rei”, “Nova Friburgo”, “Rio de Janeiro” e “Bahia” foram contabilizados individualmente.

parte daquilo que no paulistano constituiu a base de um projeto. Pelas mesmas características a que nos referimos, o poema seria equiparado ainda a “Hino nacional”, publicado em **Brejo das almas** (1934), que registra versos como “O Brasil não nos quer. Está farto de nós” e “Nenhum Brasil existe”.

Sabe-se que, pelo menos em relação à “Também já fui brasileiro”, a indiferença de Mário não é motivada por desconhecimento, haja vista que no exemplar *fac-símile* da primeira edição de **Alguma Poesia**, organizado por Eucanaã Ferraz (2010), o poema figura integralmente entre os demais; tese que é reforçada pela carta de 2 de maio de 1930, onde Mário atesta o recebimento do exemplar que lhe fora dedicado: “Você pode imaginar em que estado de prazer recebi ontem sua carta e seu livro”. (FROTA, 2002, p. 372).

Se prevalece, portanto, a hipótese do silêncio motivado pelo desacordo de Mário com relação aos questionamentos que o poema levanta, resta-nos especificar as possíveis dissonâncias entre a concepção do nacionalismo nos versos de Drummond – nos quais há uma predileção pela modalidade expressiva baseada nos jogos de linguagem e na exploração das capacidades rítmicas – em contraposição ao engajamento artístico e social de Mário, disposto a sacrificar a forma e o estilo individuais a favor de construções mais utilitárias, de caráter congregador e coletivista.

Em “Também já fui brasileiro” imperam, do primeiro ao último verso, as referências sempre elípticas à decaída do nacionalismo, à sua possível defasagem e obsolescência, perante um narrador melancólico, que olha para seu passado com nostalgia, ao mesmo tempo em que parece ironizar o “povo moreno”, retrato do brasileiro confesso que ele também representou em outras épocas. Ou seja, não há propriamente um manifesto, um atestado explícito de antinacionalismo, mas sim uma nota alusória que favorece aos subentendidos resgatados das entrelinhas do poema, que ressaltam esse desencontro do indivíduo com a sociedade. Em outras palavras, há a afirmação do eu lírico de que também já foi brasileiro, mas não um enunciado que sentencie sua negativa no plano presente: “não sou mais”.

Como um reforço da ironia, outras afirmações de mesmo gênero se revelam, a exemplo da representação do nacionalismo como uma virtude, para em seguida realizar-se a quebra de expectativa através do tom pessimista: “Mas há uma hora em que os bares se fecham / e todas as virtudes se negam”. Neste ponto, a retomada da crítica que se estabelece também é anafórica, isto é, o que se negam são as virtudes, contudo o nacionalismo, também tendo sido caracterizado como virtuoso, é levado pelo conjunto e negado obliquamente como num entimema discursivo: Todas as virtudes se negam > O nacionalismo é uma virtude > Logo, o nacionalismo é negado.

As estrofes finais do poema são ainda mais implícitas, revestindo-se de uma descrença que apenas se pode recuperar pela retomada melancólica do passado de glórias, à qual relacionamos a recuperação de todas as outras imagens que são alvo de saudosismo, a exemplo da popularidade, do nacionalismo, do estado poético irretocável que, sendo virtudes, acabam por negar-se também àquele que as detinha, por meio da estratégia composicional de duplas negativas, definida por Gilberto Mendonça Teles (1976) como uma “estilística da repetição”

que, além de atribuir ao eu lírico a tônica de oralidade característica do próprio falar brasileiro, vem reforçar a imagem do rejeitado, do poeta que nega seu estado poético, não porque ainda duvide dele, mas pelo fato de que a lírica moderna, em si, opera justamente em cima de negações daquilo que, entretanto, mostra-se já plenamente instituído: “Hoje não deslizo mais não, / não sou irônico mais não, / não tenho ritmo mais não”.

Pela multiplicidade das ocorrências, não há como definir a posição de Drummond em relação ao nacionalismo, senão pela diferença evidente que há entre o seu entendimento do termo, quando contraposto à vertente pragmática de Mário de Andrade. Mas, antes de estudá-los como modelos opostos ao de Mário, entendemos antes poemas como “Também já fui brasileiro” e “Hino nacional” na corrente das tentativas de incorporação do grupo mineiro de certas ideias já muito bem amadurecidas no Modernismo paulistano, assim como também é indiscutível que essa influência floresceu com notas de ambas as partes, dando origem a um objeto híbrido, fruto do desencaixe entre a vida privada do poeta deslocado e sua ressonância na esfera social. Considerando a entrevista publicada em **Horizontes modernistas** (1998), concedida a Maria Zilda Ferreira Cury em outubro de 1985, esta é também a hipótese firmada pelo próprio Drummond:

A nossa tendência era no sentido de valorizar o conceito de nacionalismo, mas acredito que tenha sido influência do Mário, nós não assimilamos bem. Eu não assimilei bem o conceito nacionalista do Mário. Ele era nacionalista por amor ao Brasil, ele dizia assim: “Olha, como nasci no Brasil, eu sou brasileiro e me interesso pelas coisas de outros países”. Ele procurava fixar seu interesse, a sua pesquisa, o seu conhecimento nas coisas brasileiras, porque realmente, até então, o Brasil era pouco conhecido de si mesmo. (DRUMMOND apud CURY, 1998, p. 159).

Já com relação à obra de Manuel Bandeira, definimos a articulação desses mesmos tópicos naquilo que mais se assemelha a um equilíbrio crítico. O poeta, tendo experimentado duas realidades literárias distintas, delas se aproximou e se distanciou conforme a pertinência e as inclinações do momento. Exemplo do que poderia ser a práxis antropofágica de Oswald de Andrade, Bandeira soube aproveitar dois sabores sem eleger predileções, podendo, com isso, valer-se de ambos oportunamente.

Sua primeira publicação, **A cinza das horas**, datada de 1917, reponta poemas de uma dicção arrancada aos solavancos, profusos em *enjambements* que travam a leitura e em aliterações anasaladas, soturnas como a própria atmosfera do período literário com que condizem. As rimas e sobretudo a metrficação regiamente obedecida convidam à experimentação sinestésica da aflição e da amargura advindas dos idos de 1913 e 1914, período em que o poeta esteve internado no sanatório de Clavadel, na Suíça, para tratar dos primeiros agravos da tuberculose. De volta ao Brasil, ainda tísico, sofre duas grandes perdas na família: a mãe, Francelina Ribeiro de Souza Bandeira, morre em 1916, e a irmã, Maria Cândida de Souza Bandeira, sua enfermeira particular, a quem dedicou vários poemas, vem a falecer logo depois, em 1918³.

Nesse interstício surge **A cinza das horas**, caracterizado desde o título, a princípio definido como **Poemetos melancólicos**, pela morbidez dos temas e pelas formas rígidas, ainda

3 Cronologia da vida e obra in: BANDEIRA, 2009.

tributárias do parnaso-simbolismo, originando criações profundamente disciplinadas por modelos clássicos, como podemos observar neste trecho de “Cantilena”, composta ainda em Clavadel:

CANTILENA

O céu parece de algodão.
O dia morre. Choveu tanto!
As minhas pálpebras estão
Como embrumadas pelo pranto.

Sinto-o descer devagarinho,
Cheio de mágoa e mansidão.
A minha testa quer carinho,
E pede afago a minha mão.

Debalde o rio docemente
Canta a monótona canção
Minh'alma é um menino doente
Que a ama acalenta mas em vão.

A névoa baixa. A obscuridade
Cresce. Também no coração
Pesada névoa de saudade
Cai. Ó pobreza! Ó solidão!
(BANDEIRA, 2009, p. 38).

Em seus **Ensaio de Literatura Ocidental** (2007), Erich Auerbach identifica tendência semelhante nas **Flores do mal**, de Charles Baudelaire, associando o estilo elevado do poeta francês, também característico de poemas como “Cantilena”, à vocação do artista moderno para uma dramatização de si, por mais tétricos que possam parecer os temas que condicionam sua vida pessoal e as mazelas do indivíduo:

Sua paixão por expressar a si mesmo conduziu-o a uma luta sem tréguas com sua “miséria cinzenta”, luta em que ele foi várias vezes vitorioso; não sempre, nem o bastante para expulsá-la completamente; pois, de modo inaudito, a miséria cinzenta não era apenas o inimigo, mas também a condição e o objeto de sua atividade. Seria difícil pensar em algo mais paradoxal. A miséria que o paralisava e que o degradava era a fonte de uma atividade poética que parece dotada da mais alta dignidade, ao mesmo tempo que lhe conferia não só o tom sublime produzido pelo fato de trabalhar sob condições assim tão desesperadas, como também as rupturas de estilo que provêm diretamente do tema. (AUERBACH, 2007, p. 312).

Pela ordem das publicações, **Carnaval** (1919) e **Ritmo dissoluto** (1924) são exemplos determinantes da mistura de estilos que se observa na fase transitória de Manuel Bandeira, quando melancolia e erotismo, resignação e esgar unem-se na conformação de um sublime despretensioso. No primeiro, registra-se uma espécie de libertação dos temas recalçados pela dominante religiosa e tradicionalista de **Cinza das horas**, cujo reaparecimento nas obras

posteriores fica condicionado à isenção de certo sentimento transgressor de matriz ainda cristã, para direcionar-se ao gracejo e ao humorismo equilibrado entre a reverência e a afronta, como se observa em “Oração no saco de Mangaratiba” e “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, ambos de **Libertinagem**.

Em decorrência desse desprendimento, constam também em **Carnaval** poemas de fundo sensualista, impraticáveis no conservadorismo do cânone parnasiano, a exemplo de “Vulgívaga”. Destacamos também o crucial “Sapos”, declamado por Ronald de Carvalho como manifesto modernista na Semana de 1922, ao qual se atribui o mérito de definidor dos novos rumos da poética de Bandeira, e onde, apesar de tudo, ainda encontramos as clássicas rimas por intercalação e a métrica pentassilábica, atestando o momento de experimentação do pernambucano.

Neste sentido, pode-se dizer que a conquista do verso livre por Bandeira apenas insinuou-se em **Ritmo dissoluto**, vindo a se concretizar a partir de **Libertinagem**, em 1930, época de modernismos já consolidados. O amadurecimento estético e a depuração da linguagem, solidificados entre a tradição e a ruptura, atestam que a distância conservada entre o poeta e as inclinações artísticas de qualquer escola literária o mantiveram a salvo dos manuais didáticos, assegurando a liberdade do processo criativo, que permaneceu ativo em diversas frentes, estabelecendo, em sua obra, mais que uma transição, um *continuum*, contemporâneo de todas as épocas. Para Gilda de Mello e Souza:

Na história da sua obra, nota-se a princípio um sentido algo convencional da cena expressiva ou da hora que foge, e que o poeta tenta prolongar, esfumando-a numa certa elegância impressionista. Mais tarde, aprendeu a superar essa atmosfera de cromo e confiança e a dissecar o elemento decisivo, para fazer (usemos uma expressão dele) poesia “desentranhada”, no sentido em que o minerador lava o minério para isolar o metal fino. [...] De posse desse método, pôde aplicá-lo tanto na descrição da vida quanto na sua mais remota transposição simbólica. O resultado, em ambos os casos, é um universo cujos elementos têm expressividade máxima, porque indicam realidades poeticamente essenciais, dispostas numa estrutura convincente. (SOUZA, 2008, p. 77-78).

Em decorrência justamente desse apuramento, observa-se, com relação aos planos estético e ideológico, a predominância do primeiro, manifestando-se pelo empenho vocabular e o domínio das múltiplas variantes da linguagem. Entre os registros mais formais e os mais populares, há uma transição que parece efetivar-se sem esforço, caminhando liberta entre a erudição livresca e o coloquialismo regional, por vezes intercalando-os. Dos tempos de Clavadel, Bandeira conservou a introspecção e a secura rítmica como espinhas dorsais de sua obra, abolindo o floreio penumbrista e a dicção sombria, a favor de um conformismo em relação à fatalidade da vida, que lhe imprime a profundidade e a experiência do tempo, acrescidas do humor sarcástico, ao qual o poeta recorre como a uma espécie de *deus ex machina*, sempre que o vetor melancólico ameaça ressurgir.

O sentimento crítico-nacionalista não se sobressai na mesma proporção com que aparece em Mário de Andrade e em Carlos Drummond, mas permanece latente, garantindo a um só tempo a preocupação nacional e a manifestação do prosaísmo lírico, de modo a não obstruir

criações mais despojadas, como as de “Porquinho-da-Índia” e “Pensão burguesa”. Dessa forma, a nacionalidade figura como um componente entre os demais, sedimentada na personalidade do poeta, tal como os outros vetores de maior peso, principalmente o da decrepitude física, da religiosidade e das memórias de infância.

Dessa interiorização do indivíduo resulta o estranhamento de Bandeira em relação ao projeto de Mário, que previa a necessidade de forçar a nota, de modo a conseguir a adesão de um maior número de intelectuais, visando à completa renovação nos modos de se pensar a linguagem nacional, algo que, para o pernambucano, só vinha reforçar o caráter postiço da cultura brasileira:

Uma coisa cacete nas nossas tentativas de assuntos nacionais é que os tratamos como se fôssemos estrangeiros: não são exóticos para nós e nós os exotizamos. Falamos de certas coisas brasileiras como se estivéssemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimirmos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais. (BANDEIRA, 2009, p. 500).

Assim, a despeito de sua proximidade com Mário de Andrade, identificamos no poeta pernambucano um curioso observador da filologia, poliglota na medida das exigências de seu ofício de tradutor, sempre a postos para auxiliar o amigo paulistano em sua empreitada, mas nunca tomando a frente de qualquer demanda neste sentido. Entre ambos, não havia espaço para hierarquias, ao contrário da relação de mestre-escola e aprendiz que em momentos específicos transparece no diálogo de Mário com o jovem Drummond e que o próprio grupo mineiro, de modo geral, sustentava com certo orgulho. Quando caminhavam para o campo da linguagem, os pontos de vista eram categóricos e profundamente discordantes.

Bandeira reconhecia e exteriorizava a importância da reforma, no entanto buscava também um critério unificador para a “colcha de retalhos” de Mário que, por sua vez, via uma necessidade nacional a prevalecer sobre as questões de ordem metodológica, impasse que permaneceu irresoluto: “Eu não podia compreender como alguém, cujo fito principal era ‘funcionar socialmente dentro de uma nacionalidade’, se deixava levar, por espírito de sistema, a escrever numa linguagem artificialíssima, que repugnava à quase totalidade de seus patrícios.” (MORAES, 2001, p. 681).

Ainda assim, no campo da poesia, as contribuições ideológicas tanto de Mário quanto da chamada geração de trinta à poética de Bandeira são bastante perceptíveis. Nascia na região nordeste uma vertente literária de grandes proporções, cuja orientação preponderante atentava o centro político do país quanto à severidade do clima e as precárias condições de subsistência dos povos sertanejos, acometidos pela seca, pela miséria e pelo coronelismo, que os submetia a regimes trabalhistas em nada distintos da escravidão. Deste quadro social marcado pela desigualdade provém a denominação de um grupo de obras literárias que, na esteira da grande propulsora do comércio aristocrata local, compunham o “ciclo da cana-de-açúcar”. Grande conhecedor e conterrâneo dessa realidade, Manuel Bandeira denunciou em verso o que José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos fizeram em prosa, a exemplo de poemas como “O bicho”.

Enquadram-se aí também obras caracterizadas por uma crítica mais sutil, intermediada pelo trabalho artístico da composição alegorizante, cujo apelo social se torna tão implícito a ponto de o ignorarmos em face da fluidez e da escolha lexical impecáveis. É o caso de “Tragédia brasileira”, poema em prosa composto em 1933:

TRAGÉDIA BRASILEIRA

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade,
Conheceu Maria Elvira na Lapa – prostituída, com sífilis, dermite nos dedos,
uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.
Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou
médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.
Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado.
Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso:
mudou de casa.
Viveram três anos assim.
Toda vez que Maria Elvira arranjava um namorado Misael mudava de casa.
Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos,
Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez
no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...
Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a
com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.
(BANDEIRA, 2009, p. 135-36).

A princípio, “Tragédia brasileira” explora as pequenas crônicas da vida moderna, cotidianas, trágicas como o próprio nome evidencia, enfim, extratos da página policial dos noticiários, que rendem um ou dois dias de burburinho e depois devolvem às cidades o seu tédio habitual.

A banalidade da história de Maria Elvira convida-nos a observar, de seu interior, a lógica de uma sociedade patriarcal, em franca decadência no início do século XX. Para isso, basta observarmos que a representação da benevolência de Misael origina-se sempre a partir de uma troca financeira, condição preponderante desde a conquista da mulher amada até seu fim desastroso: “Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria”. Por sua vez, a figuração da personagem feminina caracteriza a imagem do sexo traidor, desleal, tradicionalmente importada dos textos bíblicos, com a ressalva de que nossa Madalena é a intérprete dos novos tempos, e legítima, assim, a necessidade da contestação, o direito à voz, o não-arrependimento em face dos pecados instituídos convencionalmente pelos modelos clássicos: “Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado”.

A partir daí, o desenrolar da trama, que culmina em um crime passionai, são amostras bem dosadas do imperialismo masculino, ilustrado pelo pudor do homem traído e sua tentativa de dissimular os escândalos de infidelidade que o indignam, com a mudança de casa a cada nova traição e o assassinato motivado pela “privação de sentidos”, fato que vem pretensamente justificar a limpeza da honra com sangue.

Entretanto a crítica ideológica de Manuel Bandeira, tão engenhosamente associada à estética verbal do poema, dá margem a interpretações mais abrangentes. O embate entre a dominante machista superior e a figura feminina subalterna, estando em evidência, acaba por toldar nossa visão para uma série de outras categorias ali contrapostas alegoricamente. Com efeito, se observarmos atentamente, a história de Misael e Maria Elvira compõe a síntese das tragédias nacionais que se refletem na multiplicidade dos tipos sociais e, sobretudo, na constituição de uma cultura de mestiçagem em constante instabilidade com as categorias de cânone e margem, de superior e inferior e, por que não dizer, de imperialismo e colonialismo.

Cunhada pelo padre Antonio Vieira, em seus **Sermões** (1907-1909), e reavivada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em a **Inconstância da alma selvagem** (2002), a metáfora do mármore e da murta, sobre a tarefa de conversão do gentio nas colônias portuguesas onde atuaram as companhias jesuíticas, traz novas perspectivas à análise do poema de Manuel Bandeira. Vieira utiliza-se da imagem dessas duas matérias-primas da escultura, simbolizando respectivamente as aldeias indígenas inicialmente rígidas, inflexíveis ao processo de aculturação, mas, quando refreadas, tornavam-se definitivamente maleáveis, em contraposição à aparente submissão de outras, cuja docilidade no trato disfarçava uma profunda inconstância e indiferença ao ideal cristão:

A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificilmente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. (VIEIRA, 1907, p. 371-372)

Assim, guardadas as devidas proporções, Misael e Maria Elvira, o elemento cooptador e sua antítese de resiliência e subalternidade, reencenam a tragédia da língua brasileira, explanada por Mário de Andrade em quase três décadas de estudos filológicos. Não há novidade quanto ao fato de que sua história concisa se resume à chegada do elemento externo lusitano, que aporta na *terra brasilis* instituindo de imediato sua superioridade sobre o novo mundo e as línguas ditas primitivas que aqui se praticavam, uma hierarquização construída a partir do monopólio dos povos peninsulares em relação às técnicas de navegação e seu consequente enriquecimento intermediado pelas colônias, circunstâncias, enfim, possibilitadas pela vantagem secular que há no processo civilizatório europeu em relação ao americano, favorecendo a imposição de uma cultura já solidificada sobre outra ainda em definição.

Em suma, o que aconteceu nesses lugares com a chegada dos portugueses é historietas muito rebatida, já que em praticamente todas as nações do sedimento novo ecoa o mesmo passado. De forma surpreendente, Manuel Bandeira, através do trabalho estético proporcionado pela linguagem metafórica, inova ao imprimir rostos de ficção à tragédia do país às expensas do império lusitano, que supostamente “perdoa” a condição primitivista, mas cria sobre ela uma dívida de gratidão: Misael aqui chegado já era senhor distinto e, do alto de seus 63 anos de idade, salvou da ignomínia nossa prostituída Maria Elvira. Esposou-a, deu-lhe um nome distinto, catequizou e expurgou os demônios originais de seu paganismo e, com isso, ganhou sobre ela o direito de sanção, uma vez que a generosidade se torna, em si, uma força opressiva, no limiar entre a concessão de voz ao elemento subalterno e seu próprio agenciamento.

No entanto Maria Elvira, enraizada na tradição primitiva, retrocede, tendendo ocasionalmente a reviver seu passado liberto, fazendo ressurgir desse namoro descendentes híbridos de uma língua que já não é de uma ou outra natureza, mas de ambas. Misael tenta de todas as maneiras dissuadi-la desse despropósito, inventa fórmulas eruditas, pinta-lhes as unhas e a embeleza externamente, enquanto Maria Elvira permanece inabalável em seu desejo de experimentação. Então, fixando a alegoria de uma integração impossível, ele se conforma com o que lhe resta: uma linda e inadaptável amazona vestida de organdi azul, fino tecido importado de veredas imperiais e, no entanto, sintético, artificial, um acúmulo desnecessário sobre a beleza despojada de sua amante, pois, conforme afirmara Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago, “o que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior” (TELES, 2012, p. 498). Nesse sentido, Eduardo Viveiros de Castro ainda afirma que a resistência observada pelos jesuítas com relação aos povos colonizados no Brasil caracterizava não tanto a negação de um “dogma diferente”, mas sim uma completa “indiferença ao dogma”:

O gentio do país era exasperadoramente difícil de converter. Não que fosse feita de matéria refratária e intratável; ao contrário, ávido de novas formas, mostrava-se entretanto incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas. Gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar, os índios eram – para usarmos um símile menos europeu que a estátua de murta – como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura. [...] Entre os pagãos do Velho Mundo, o missionário sabia as resistências que teria que vencer: ídolos e sacerdotes, liturgias e teologias – religiões dignas desse nome, mesmo que raramente tão exclusivistas como a sua própria. No Brasil, em troca, a palavra de Deus era acolhida alacremenente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. (CASTRO, 2002, p. 184-185).

Portanto, a partir dos dois modelos de nacionalismo evidenciados pela crítica dos poemas de Drummond e de Bandeira, se estabelece, com nosso trio de escritores, uma reafirmação de diferenças. O impasse entre o nacionalismo “assimilado” e o “imposto” torna a confrontar o exotismo apontado por Bandeira e por Drummond no modo como o paulistano aborda os temas nacionais, enquanto este, por sua vez, acredita no radicalismo da proposta como um estágio inicial necessário de comprometimento, que levaria, a longo prazo, a uma incorporação:

A minha naturalidade agora é a afetação porque o problema está me preocupando a todo instante e por isso me desvirtua o modo natural. Estou em época de transição. Estou criando um novo modo natural. Por enquanto se vê nisso muita afetação. Mas também não foi afetação que fez a gente policiar a sua escrita e por pronome aqui porque Camões o botara aqui? Foi. Foi a afetação que fez você escrever policiadamente com o jeito de Portugal uma infinidade de escrituras suas. E eu também. E toda a gente. Depois e por isso a afetação ficou geral e mudou de nome. (ANDRADE, 2001, p. 183).

A perspectiva de Jorge Luis Borges, em “El escritor argentino y la tradición”, é crucial ao atestar o alcance latino-americano deste problema. Seu ensaio nos conduz à crítica do mesmo artificialismo apontado entre dois subgêneros da literatura argentina: a poesia gauchesca e a popular. Para Borges, a tentativa da primeira em recriar o modo de vida do homem do campo, através de uma transposição poética da linguagem rústica, afeita a neologismos e construções arcaicas, conduz a uma exaltação folclórica que acaba por reduzir a tradição a um fenômeno regional, ao passo que os poetas populares, valendo-se de um vocabulário mais amplo e generalizante, atingem o mesmo objetivo desviando-se, contudo, da afetação que limita a poesia gauchesca:

Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi. Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido – me apresuro a repetirlo – obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. (BORGES, 1990, p. 268).

No Brasil, Manuel Bandeira corrobora com a hipótese de Borges no que se refere a uma recusa do nacionalismo a qualquer preço: “Esse forçar a nota para chamar a atenção sobre o problema sempre me pareceu um erro na atitude do meu amigo – erro em si, erro em sua obra de criação literária, que por ele se tornava afetada, erro em suas consequências” (BANDEIRA, 2009, p. 1.129). Drummond, por sua vez, aproximava-se daquilo que definia, em carta a Mário, como um nacionalismo por fatalidade: “Como dizer a um escritor: escreva brasileiro se deseja “ser”? Há mil maneiras de “ser”. Uma delas, e não a menos confortável, é deixar-se ser. Um dia eu serei e acabou-se... Se não for, é porque sou um cretino irremediável, e de nada me valerá recorrer aos enternecimentos patrióticos.” (FROTA, 2002, p. 79).

Em São Paulo, Mário de Andrade destacou-se por seu pioneirismo, tomando para si, como nenhum outro, a tarefa de intérprete dessas demandas, através da pesquisa estética e da valorização das classes subalternizadas. A seu favor, depunham sempre a experiência de 1922, aliada a uma eficiente retórica de engajamento e às sutilezas do cabotinismo, disfarçando intenções implícitas por trás do contato epistolar:

Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada num interesse vital e pra ele se dirige. [...] Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. Minha vida é uma erupção de ardências de amor humano, eu só vivo pensando nas realizações desse amor. É natural pois que os motivos de inspiração nasçam do que toma todo o meu motivo de viver. Daí o lado intelectual, pregação, demonstração da minha pseudo-arte. Arte que se o for tem sempre um interesse prático *imediato* que nunca abandonou. Esta diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os *sacrifícios* de minha arte. Sacrifícios que o não são porque formam a realidade mais comovente, palpável e desejada por mim da minha vida. Eu não terei de pedir ao Pai que me afaste o cálix da boca porque me embebedo com ele deliciosamente. (ANDRADE, 2002, p. 103-104).

Por outro lado, Drummond faz aflorar de sua personalidade poética individualista o sujeito em constante conflito com o mundo exterior. A figura do *gauche* desponta como uma armadura que protege e acoberta as aspirações particulares advindas do processamento lírico, sustentando com êxito o peso proveniente do descompasso do indivíduo, inserido numa sociedade que não reflete seus anseios, ao mesmo tempo em que se vê impossibilitado de um exílio, já que desse meio insalubre também extrai sua matéria poética, embora em menor grau.

Manuel Bandeira, por sua vez, atua como o contrapeso necessário ao balanceamento entre os dois planos do Modernismo. A experimentação artística diversificada do pernambucano agrega ao movimento o elemento de comparação com as escolas que o precedem. Por ter vivenciado como nenhum outro de seus contemporâneos a experiência de transição artística, o escritor consegue discernir, entre o radicalismo dos primeiros anos e a fase construtora que a eles se segue, os componentes que vão além do modismo, isto é, que têm valor e força de permanência no emaranhado de outras possibilidades que se manifestaram após 1922. A resultante maior dessa trajetória são os versos enxutos, de um ritmo sincopado, porém constante, possibilitado pelo vocabulário modesto, não tão direto que não permita a incursão lírica, nem tão ornamental que favoreça a mistificação, mas íntimo como sua poesia que, sendo o reflexo das aspirações frustrantes ou promissoras do indivíduo, incide sobre sua personalidade como uma autorrepresentação.

Em suma, o novo conceito de arte trazido pelo modernismo desenvolve-se em um ambiente instável, forjado por categorias incertas, adaptado por um jogo recortes e colagens em disposição como num mosaico, onde a unidade provém do dilaceramento.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. **Carlos & Mário**. Organização de Lélia Coelho Frota; Prefácio e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência**: Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização de Marcos Antônio de Moraes. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010. v.1.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: AUERBACH, Erich. **Ensaaios de literatura ocidental**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007. p. 303-332.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990, V. 1, p. 267-274.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. **Horizontes modernistas**: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Alguma poesia**: o livro em seu tempo. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.
- MARINETTI, Francesco. Carta a Henry Maassen. In: FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1987. p. 59-60.
- MORAES, Marcos A. (Org.) **Correspondência**: Mário de Andrade & Manuel Bandeira, 2001. p. 681.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 2008.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond**: A estilística da repetição. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.
- VIEIRA, Antonio. Sermões do Espírito Santo. In: VIEIRA, Antonio. **Sermões**. Porto: Livraria Chardron, 1907. V. 5.

UM POEMA-SÍNTESE: “VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”

Rafael Ubirajara de Lima Campos*

Resumo

Este ensaio propõe uma interpretação dialética do poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, a partir da tensão ternura/desejo que ele carrega. A partir desse poema, pretende-se demonstrar que o título da obra **Libertinagem** funciona como uma espécie de centro a partir do qual se pode significar e ressignificar cada um dos poemas que compõem a obra.

Palavras-chave: Ternura. Desejo. Dialética.

A SYNTHESIS POEM: VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Abstract

This essay proposes a dialectic interpretation of the poem “Vou-me embora pra Pasárgada”, from Manuel Bandeira, from the tension/ desire he carries. From this poem we want to demonstrate that the title of the work **Libertinagem** is a Kind of a center from which we want to mean and reframe each one of the poems that compose the book.

Keywords: Desire. Carries. Dialectic.

Recebido em: 04/07/2017

Aceito em: 13/05/2017

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa.

O livro **Libertinagem**, de Manuel Bandeira, possui uma organicidade que se revela em cada um dos poemas que o compõem, pois cada um deles, à sua maneira, reflete o título do livro, fazendo com que este não seja tão somente uma coletânea de poemas, mas sim uma obra: um objeto estético que tem como fundamento sua própria totalidade.

Os poemas de **Libertinagem** são a recolha de algo que o próprio poeta dissemina por toda a sua obra. Não se trata, é claro, de uma técnica barroca; não há, no caso de Bandeira, uma direção retórica ou teleológica do discurso poético. Trata-se, isso sim, de um dispositivo existente no plano retrospectivo da leitura e análise do livro, que acaba por desvelar o caráter inteiriço da obra. Bastaria, assim, escolher um dos poemas e logo nos depararíamos com um feixe de linhas de força que sustentam o livro. Talvez tenha sido em função disso que Mário de Andrade classificou essa obra como sendo de cristalização, pois a cristalização tem a ver com a separação de componentes de uma mistura homogênea, ou seja, é um fenômeno que atua de modo a cindir o todo a fim de lhe revelar as partes. Os poemas de **Libertinagem** são a parte de uma totalidade, pois eles se identificam com esta e, desse modo, a revelam e fundamentam.

Propomos um estudo de viés dialético de um dos poemas de Manuel Bandeira, procurando ver nele uma tensão conciliatória, mas não resolutória, de alguns dos principais vetores de sua poética. Como optamos por uma angulação dialética, corremos o risco de, ao procurar pelo objeto, acabar encontrando nele apenas aquilo que procuramos; não o objeto em si, mas a imagem que forjamos dele a partir do momento em que o colocamos no horizonte de nossa leitura particular. Afinal, entre o poeta e o leitor, entre a intenção e seu cálculo, está o poema, que não é nem um nem outro. No entanto, é trabalho da crítica assumir o risco da leitura. Segundo Valéry:

[...] a caça dialética é uma caça mágica. Na floresta encantada da Linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevistos, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas – mas o visitante que se afana em perseguir a ‘verdade’, em seguir uma via única e contínua, onde cada elemento é o único que se deve tomar para não perder a pista nem anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão sua própria sombra. Gigantesca, às vezes; mas sempre sombra.” (VALÉRY, 1975, p. 49).

No caso deste ensaio, elegemos o poema “Vou-me embora pra Pasárgada” por acharmos que ele seria a síntese perfeita de um dos motivos mais insistentes da poética de Manuel Bandeira, a ternura.

Desde a sua primeira publicação, **A cinza das horas**, Bandeira faz da ternura um de seus temas prediletos, ancorando nela não só um índice de afetividade como também um dos traços inegáveis e inconfundíveis de seu estilo, patente até mesmo na própria morfologia das palavras; note-se, a título de justificativa, como é constante na obra do poeta a presença dos diminutivos. A ternura, em sua poesia, parece mesmo responder a uma inquietação biográfica, a uma inclinação de caráter, tamanha é sua recorrência. Ela está presente também em suas cartas e crônicas e fundamentalmente no **Itinerário de Pasárgada**, em que Bandeira deixa claro, em inúmeras páginas, tudo o que ele deve à infância. Manuel Bandeira é um poeta terno. No entanto a obra em questão intitula-se **Libertinagem**, vocábulo que, em nenhuma de

suas acepções, permite a intromissão da ternura. Mas até esse fato aponta para a totalidade e integralidade da obra, pois veremos que a ternura é mecanismo de mascaramento de seu oposto, o desejo.

Em capítulo conhecido de **Raízes do Brasil**, Sérgio Buarque de Holanda discorre sobre a cordialidade que caracterizaria o brasileiro. Este, homem cordial, teria como um de seus traços diferenciadores a capacidade de explicitar o afeto, de ser íntimo, de trazer o próximo para a menor distância possível. O brasileiro, segundo Sérgio Buarque, estaria sempre pronto à hospitalidade e à lhanza no trato. No entanto, avisa o historiador, essa cordialidade não quer significar somente aquilo que se vê em sua mímica e gestualidade aparentes, ela “Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções.” (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 145). Ou seja, a cordialidade é apenas superficial e existe justamente para ocultar o fundo obscuro que lhe dá sustentação. O brasileiro seria sim cordial, mas estrategicamente cordial. Na poesia de Manuel Bandeira, ocorre algo semelhante. A ternura existente em **Libertinagem** está a serviço do desejo que ela própria procura velar.

De acordo com Charles Baudelaire, “Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é sua obsessão” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1978, p. 29). E, nesse caso, pensamos que a obsessão de M. Bandeira é a ternura, mas naquele sentido de que nos fala Sérgio Buarque acerca da cordialidade. Em Bandeira, a ternura não surge como um signo pacificado; ela anuncia o desejo. Ela está associada à própria libertinagem que dá título à obra; ela deita raízes em muitos dos poemas que têm como temática o desejo ou a sensualidade. Ela, por fim, em “Vou-me embora pra Pasárgada”, estará ligada ao que é proscrito, seja à prostituta, seja ao alcaloide.

A ternura irradia-se por diversos poemas de **Libertinagem**, assumindo em dois deles sua forma substantiva. Isso quer dizer que, nos poemas “O impossível carinho” e “Porquinho-da-índia”, a palavra ternura é chamada a participar dos versos.

No caso de “O impossível carinho”, desejo e ternura surgem divorciados e coordenados em perfeito paralelismo sintático, “[...] não quero contar-te o meu desejo/quero apenas contar-te a minha ternura”. Lê-se aí que a ternura é o equivalente do adjetivo “impossível”, que compõe o título do poema. É este o afeto que o eu lírico confirmará ser inatingível, sublinhando essa impossibilidade com o pretérito do subjuntivo: “eu te pudesse repor/- Eu soubesse repor.” Tal ênfase na oposição existente entre o desejo e a ternura convida o leitor a olhar bem de perto para o modo como essas palavras constituem esse poema em específico e, em retrospecto, a reler os poemas de amor do livro com um olho na ternura e o outro no desejo. Vê-se, assim, que esse é mais um dos poemas que funcionam como um ponto de vista para que, a partir dele, leiam-se os outros poemas da obra. Todos descrevem sua órbita própria, mas a depender da coordenada cosmopoética que seja fixada, o leitor terá acesso a determinada leitura do todo que é a obra. Em “O impossível carinho”, a ternura está definitivamente associada à infância. Basta observar o verso que o finaliza: “Ah se em troca de tanta felicidade que me dás/Eu te pudesse repor/— Eu soubesse repor —/No coração despedaçado/As mais puras alegrias de tua infância!”

Em sua rubrica mais comum, a ternura está vinculada a um tipo de afeto desinteressado e meigo, que exclui as tensões da sexualidade. Já numa rubrica psicanalítica “esse termo designa, por oposição à sensualidade, uma atitude para com outrem que perpetua ou reproduz a primeira modalidade de relação amorosa da criança” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1996, p. 655). Tanto em uma definição como em outra salta aos olhos a relação que o afeto da ternura mantém com algo próximo do mundo infantil. É o que se observa no poema que segue.

Mulheres

Como as mulheres são lindas!
Inútil pensar que é do vestido...
E depois não há só as bonitas:
Há também as simpáticas.
E as feias, certas feias em cujos olhos vejo isto:
Uma menininha que é batida e pisada e nunca sai da cozinha.

Como deve ser bom gostar de uma feia!
O meu amor porém não tem bondade alguma.
É fraco! Fraco!
Meu Deus, eu amo como as criancinhas...

És linda como uma história da carochinha...
E eu preciso de ti como precisava de mamãe e papai
(No tempo em que pensava que os ladrões moravam no morro atrás de casa e tinham cara de pau).
(BANDEIRA, 1990, p. 204).

No poema acima, fica claro, no último verso da penúltima estrofe e em sua estrofe final, que se trata da ternura. O lastro da declaração de amor feita pelo eu lírico encontra-se na relação filho/pais; não no desejo de posse e satisfação tão comuns à lírica amorosa desde as convenções do amor cortês na Idade Média. Parece, nesse caso, que o poema reproduz o significado de ternura presente no dicionário e que citamos acima. O sujeito lírico dirige-se à amada chamando-a de linda, porém compara o que sente com histórias infantis e, mais do que isso, vincula seu amor àquele nutrido pelas crianças em relação a seus pais.

No entanto, observando-se o poema “Mulheres” como um todo, percebe-se que seu início não anuncia seu desfecho. Não há no poema um comportamento silogístico ou lógico. É só a partir do último verso da segunda estrofe que se anuncia a ternura. Antes desse verso, o eu lírico apenas se põe a estabelecer diferenciação entre as mulheres e, ainda, admite sua incapacidade de amar as feias. Ora, se a ternura envolve a meiguice, estaríamos longe dela.

Enfim, num poema que finaliza com uma declaração amorosa completamente embasada na ternura, encontra-se algo que lhe faz rivalidade. Se, no desfecho dos versos, a palavra mãe solidifica a ideia de ternura, no início do poema, o substantivo é “mulheres”, palavra que não permite um trânsito pacífico para “mãe”.

O telefone, o alcaloide e a prostituta

Chamamos “Vou-me embora pra Pasárgada” de poema-síntese naquele sentido que a síntese assume na dialética de Hegel: o produto da fusão da tese e da antítese, que se é novo, ainda carrega em si o velho sempre em estado de transformação. A síntese é dinâmica, conciliatória e contraditória, permitindo a interação dos opostos e não sua fixação. Ela rejeita a dicotomia.

Em “Vou-me embora pra Pasárgada”, há dois temas de **Libertinagem** elevados à categoria de síntese. Um diz respeito à postura da voz poética em relação à vida, que de meramente contemplativa passa a ser contemplativo-participativa, e o outro remete à fusão definitiva da ternura com o desejo, deixando para trás o que haveria de oposição entre essas duas formas de afeto, ou melhor, fazendo do que era oposição, uma fusão.

O poema de abertura da obra **Libertinagem**, “Não sei dançar”, apresenta-nos um eu lírico que comemora a terça-feira gorda de um modo bastante próprio. Ele está alegre com o baile, mas sobretudo com a existência do baile, e não com a participação nele. A voz poética apenas observa e contempla os “passistas” em algazarra, que se misturam uns aos outros do modo o mais heterogêneo possível. Não há condenação em relação ao uso dos alucinógenos, mas também não há incorporação:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.”
(...)
“De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...
Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugelê banzai!” (“Não sei dançar”
(BANDEIRA, 1990, p. 203).

É como o sujeito lírico de Baudelaire no soneto “A uma passante”, mas sem a melancolia deste, que lamenta a impossibilidade de amar a desconhecida transeunte. Em “Não sei dançar”, o poeta afirma que foi apenas “assistir” ao baile. Ele é o *outsider*, o que irá comentar a alegria do outro para, a partir daí, procurar seu quinhão nela. Em outro poema de mesmo tema, “Na boca”, o eu lírico descreve uma moça que esguicha lança-perfume nos rapazes:

Felizmente existe o álcool na vida
E nos três dias de carnaval éter de lança-perfume
Quem me dera ser como o rapaz desvairado!
O ano passado ele parava diante das mulheres bonitas
E gritava pedindo o esguicho de cloretilo:
- Na boca! Na boca!
Umavam-lhe as costas com repugnância
Outras porém faziam-lhe a vontade.
(BANDEIRA, 1990, p. 219).

Mais uma vez, contemplador passivo da cena, ele se contenta com uma hipótese, abemolizada ainda pela leve melancolia do futuro do pretérito: “quem me dera ser como o rapaz desvairado!” Vê-se, nos dois primeiros versos, assim como em “Não sei dançar”, a celebração do alucinógeno. No entanto, quem faz uso deles são os foliões.

Assim como em Baudelaire, um dos traços da modernidade da poesia de Manuel Bandeira está nessa capacidade de ver a vida da multidão como um frenesi do qual o eu não consegue participar. Porém, diferentemente do grande poeta francês, Manuel Bandeira, em “Libertinagem”, modera a melancolia, temperando-a com certo prazer em ver a vida, em constatar que sua simples manifestação já é algo capaz de gerar algum conforto e, quem sabe, até alegria. Essa disposição de espírito, tão ao gosto de Mário de Andrade, parece ter se fixado definitivamente a partir de **Libertinagem**.

Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d’água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar

Vou-me embora pra Pasárgada
Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaloide à vontade

Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.
(BANDEIRA, 1990, p. 222).

O uso do futuro do presente é que confere ao poema “Vou-me embora pra Pasárgada” certo grau sustentado, concedendo-lhe também um inconfundível ar de certeza. Em “Não sei dançar”, temos o contemplador no presente, mas que apenas foi assistir ao baile. Ele não toma éter nem cocaína; toma alegria. Entre o concreto e o abstrato, o abstrato. Em “Na boca”, há um eu lírico que se ampara na hipótese impossível do pretérito imperfeito do subjuntivo e do futuro do pretérito do indicativo, “Se ela fosse bastante pura eu iria agora gritar-lhe como o outro: - Na boca! Na boca!” Já em “Vou-me embora pra Pasárgada”, o sujeito lírico afirma: “terei”, “tomarei”, “andarei”. É no espaço-tempo da inexistência, “Pasárgada”, que o sujeito enfim se desvencilha de seus recalques ou frustrações. É na hipótese improvável, a da poesia, que ele finalmente se sente à vontade em conciliar-se consigo mesmo, realizando a passagem do que antes era oposição para a contradição.

E não só no que toca a temática deste estudo, “Vou-me embora pra Pasárgada” é um poema que realiza a conjunção de diferenças. Nele, o local alcança o universal e vice-versa. O âmbito da família alonga-se até a despersonalização do mito: a mãe d’água que substitui Rosa, e o que era universal se torna familiar via uma rainha louca – extraída da História – que passa a fazer parte da família do eu lírico por meio de um processo que só Pasárgada admitiria, a incoerência. É por meio da assunção do *nonsense*, do inverossímil, que o eu lírico sabota os nexos lógico-causais de uma infeliz realidade. Em Pasárgada, o pudor cede lugar a uma saborosa sem-vergonhice de menino, distanciada do caráter opressor do super-ego.

Em “Pasárgada”, desaparece a melancolia de não se poder reviver o tempo da plenitude infantil (que está fixada em “O impossível carinho”), pois lá há um adulto-criança, que, a um só tempo, terá a mulher que quiser na cama que escolher e escutará histórias infantis da voz da mãe d’água. Em “Pasárgada”, portanto, ternura e desejo são um só afeto, o que fica claro na estrofe mais libertina de todo o poema:

Vou-me embora pra Pasárgada
Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaide à vontade

Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

Em “Não sei dançar” e “Carnaval”, o poeta admite e festeja o alucinógeno, mas não se permite transformar por ele. A voz poética não adere à materialidade da alegria, ao lança-perfume, ao álcool ou à cocaína. Já em “Vou-me embora pra Pasárgada”, o “à vontade” está ao lado do “alcaloide”. Não há apenas a voz poética que toma alegria, mas sim um sujeito disposto à materialização da alegria, sintetizada em um de seus paraísos artificiais.

O alcaloide concentra metonimicamente o desejo de evasão dentro do próprio espaço da evasão; ele é a ponte que fará com que o eu lírico possa ultrapassar-se sem que haja a censura própria de uma civilização concreta, baseada em leis morais consagradoras da decência. Lá é “outra civilização”. Por isso, também o “telefone automático”. Se lá as pulsões primitivas do eu estão livres – as pulsões de prazer –, a realidade da civilização ocidental também é convidada à participação no prazer, canalizando-o sem opressão, pois o desejo de comunicação pode ser facilmente satisfeito por meio de um mecanismo automático. Não há qualquer dificuldade. Mesmo a realidade mais modernizante está a serviço do prazer fácil, pois em Pasárgada “tem tudo”, é o espaço do acúmulo, em que todas as demandas são satisfeitas.

Em “Vou-me embora pra Pasárgada”, surge finalmente a mulher bastante pura para que o eu lírico possa lhe pedir um esguicho de *cloretilo* na boca, pois lá há “prostitutas bonitas pra gente namorar”. E talvez seja esse o verso-síntese do poema. Nele se abandona a dicotomia desejo/ternura, pois ao proscrito, a prostituta, se amalgama um verbo eleito, “namorar”. A prostituta, símbolo da esterilidade do desejo, é tratada no poema de modo cavalheiresco e terno. Ela não é a mulher que representa apenas a satisfação do impulso carnal, pois ela é projetada para o namoro. Bonita, ela o atrai, mas não parece que, namorada, o expulsará do quarto assim que o sol raiar.

Em Pasárgada está abolida a passagem do tempo. É um poema cíclico. Se o eu lírico se aproximar do abatimento, se ele sentir vontade de se matar, ele terá a mulher que ele quiser na cama que escolher. O ciclo vital que ocorre nesse poema nada tem a ver com as grandes metáforas bio-mítico-agrícolas da vida. Não é por meio da morte que ocorre o renascimento; é pela via de um eterno retorno à fração mínima do gozo. Note-se, aliás, que em Pasárgada há “um processo seguro/de impedir a concepção”, ou seja, essa mulher que receberá o eu lírico na cama é a estéril prostituta; não é a mãe com sua capacidade de dar à luz e assim fazer com que a engrenagem vital se coloque a girar. A questão aqui não esbarra na transmissão de genes, mas sim na perenidade do prazer.

Não é demais lembrar que o poema de abertura de **Estrela da manhã**, primeiro livro escrito após **Libertinagem**, continuará a tensão desejo/ternura, mas agora daquele modo já anunciado em “Vou-me embora pra Pasárgada”: ela estará definitivamente associada ao desejo. O mecanismo de disfarce não parece mais necessário, como se o inconsciente tivesse assaltado o consciente, impondo-lhe sua primitiva verdade. Neste poema, de procura alucinada pelo prazer sexual, assim diz o eu lírico: “Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei terra e direi coisas de uma ternura tão simples/ que tu desfalecerás.” (BANDEIRA, 1990, p. 227).

Agora a ternura abandonou o terreno da infância e estende seus dedos até a sexualidade aberta. Ela está a serviço do desfalecimento, numa imagem muito aproximada do gozo de amantes satisfeitos. No entanto, a palavra ainda é a mesma, com seu significado cristalizado nos dicionários. A meiguice que ela carrega ainda está incrustada nela, porém sua dimensão abandonou o plano lógico para ingressar na atmosfera propriamente poética, que concilia contrários, fazendo-nos ver a complexidade que nenhuma palavra em si alcançaria fora do poema.

Esse é o conceito de poema que nos quer fazer ver o francês Alain Badiou (2002), quando sustenta que o poema está próximo do matema por carregar em si um pensamento impensável. Ele é tão impensável que se dá sob forma de síntese, não de desenvolvimento. Não há premissas, apenas conclusões. Assim como o matema, tem-se no poema uma concisão reveladora, que nenhuma linguagem, a não ser a do poema, conseguiria sintetizar. Daí todo estudo de poesia ser gaguejante, pois o arsenal teórico e conceitual pretende apenas capturar algo que fica ao redor do poema, mas que não é o poema.

O talvez mais famoso poema de Manuel Bandeira concentra em si significações profundas de toda a sua obra, elevando o que em muitos de seus poemas é simples justaposição de contrários ao plano de uma síntese conciliatória. O grito estapafúrdio de Manuel Bandeira pede um ouvido afinado com o título do livro. É neste poema que a integralidade do termo “libertinagem” se realiza. Nele há licenciosidade, irreverência e indisciplina. E tudo isso muito bem acomodado num dos metros mais disciplinados e de maior alcance popular da lírica em língua portuguesa, a redondilha maior.

O que veste o poema de Manuel Bandeira é o metro fixo, de efeito agradável a um ouvido já há muito acostumado a ele. Mas, ao se atentar para o poema, sente-se a proposta libertina, pois o que está dito nele se configura como espécie de contraponto ao metro, que é limitação e lei. Apoiando-se no verso branco, temos em “Pasárgada” uma voz lírica que canta a liberdade, num sentido bastante paroxístico. A liberdade que está em jogo neste poema tem a ver com a livre associação entre os universos do adulto e da criança, entre a demanda escamoteada da ternura e a demanda insubordinada do desejo. Nele, desejo e ternura não são mais um par opositor. Em “Vou-me embora pra Pasárgada”, temos um poema que assume sozinho o título da obra: **Libertinagem**.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 655.

VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1975. p. 49.

CECÍLIA MEIRELES: UMA LEITURA DE **VIAGEM** E **SOLOMBRA**

Helen Ferreira Nunes*

Resumo

Podemos encontrar na história de vida de Cecília Meireles vários elementos que caracterizam sua poesia e, em particular, o elemento da ausência ou da perda, expressa através da memória registrada em seus poemas. Percebemos que, em sua obra, o tema da ausência vai além da perda de pessoas; trata-se de uma ausência que é transmitida a lugares, tempos e até mesmo ao próprio eu. Teremos como aporte teórico a contribuição de Darcy Damasceno e João Adolfo Hansen. Esta leitura abará a passagem do teor mais sensorial e concreto de **Viagem** a um teor mais abstrato e metafórico de **Solombra**, a elaboração da linguagem e a estrutura da composição poética.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Leitura. Poesia.

CECÍLIA MEIRELES: A READING OF **VIAGEM** E **SOLOMBRA**

Abstract

We can identify in Cecilia Meireles' life some elements that characterize her poetry and in particular the element of absence or loss, expressed through the registered memory in her poems. We realized that in her work the theme of absence goes beyond the loss of people; it is an absence transmitted to places, times, and even the absence of herself. We as theoretical support the contribution of Darcy Damasceno and João Adolfo Hansen. This reading will cover the passage of more sensory and concrete content of **Viagem** to a more abstract and metaphorical content of **Solombra**, the development of language and the structure of poetic composition.

Keywords: Cecilia Meireles. Reading. Poetry.

Recebido em: 21/02/2017

Aceito em: 04/05/2017

* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestre em Letras.

Viagem

Elementos como a ausência e a memória são marcantes na obra poética de Cecília Meireles e, por isso, merecem atenção especial no rol das temáticas desenvolvidas por ela ao longo de sua jornada literária. Observaremos como essas temáticas aparecem em **Viagem** [1939]/(2001) e **Solombra** [1963]/(2001), um dos primeiros e o último livro de poesias líricas da poeta. **Viagem** se caracteriza por um teor mais sensorial e concreto enquanto **Solombra** é marcado por uma linguagem mais metafórica e abstrata.

Lançado em 1939, **Viagem** marcou a poética de Cecília Meireles, que anteriormente havia escrito **Espectros** (1919), **Nunca Mais...** e **Poema dos Poemas** (1923), **Baladas para El-rei** (1925), **Cânticos** (1927), **A Festa das Letras** (1937) e **Morena, pena de amor** (1939). De acordo com Darcy Damasceno (1967, p. 20), “**Viagem** vale pela revelação definitiva de uma natureza artística em sua plenitude e de um estilo poético em seu ponto de perfeição”. Para ele, **Viagem** traz, em seus motivos, a busca por uma lição de vida, marcada por reflexões e sustentada por exigente filosofia. O espírito atento da poeta busca nos detalhes cotidianos a sua reflexão, o repouso ou a agitação em que nasce a poesia. **Viagem** é composto por cem poemas e traz, em seu conjunto, o maior número reunido de epigramas, cujos temas são reflexões sobre o tempo, a felicidade, a ressurreição e o sentimento de vazio causado por alguma perda.

Iniciaremos o livro **Viagem** com um poema que traz a temática da ausência em relação ao ser amado, em seguida apresentaremos dois epigramas, a fim de observarmos as temáticas propostas por eles e logo após nos deteremos em poemas que possuem como temática o tempo e a memória.

No poema “Perspectiva” encontram-se características que podem representar a ausência do ser amado demonstrado pelas metáforas sobre a perda daquele que se foi. O momento da rememoração ganha força ao trazer para o presente da enunciação o que se encontra na distância antiga do tempo:

Tua passagem se fez por distâncias antigas.
O silêncio dos desertos pesava-lhe nas asas
e, juntamente com ele, o volume das montanhas e do mar.

Tua velocidade desloca mundos e almas.
Por isso, quando passaste, caiu sobre mim tua violência
e desde então alguma coisa se aboliu.

Guardo uma sensação de drama sombrio, com vozes de ondas lamentando-me,
e a multidão das estrelas avermelhadas fugindo com o céu para longe de mim.

Os dias que vêm são feitos de vento plácido e apagam tudo.
Dispersam a sombra dos gestos sobre os cenários.
Levam dos lábios cada palavra que desponta.
Gasta o contorno da minha síntese.
Acumulam ausência em minha vida...

Oh! um pouco de neve matando, docemente, folha a folha...

Mas a seiva lá dentro continua, sufocada,
nutrindo de sonho a morte.
(MEIRELES, 2001, p. 238-239).

“Perspectiva” é um poema em que encontramos um marco divisor de dois momentos do eu poético. A passagem do tu é o que divide tais momentos, como podemos perceber através dos versos “Por isso, quando passaste, caiu sobre mim tua violência / e desde então alguma coisa se aboliu.” As metáforas “distâncias antigas” e “silêncio dos desertos” possuem uma dimensão espacial que demonstra o tempo decorrido e a solidão que passou a imperar a partir da passagem do tu pelo eu. Os versos finais da primeira estrofe – “O silêncio dos desertos pesava-lhe nas asas / e, juntamente com ele, o volume das montanhas e do mar” – pode significar o peso da vida que o tu carregava, o que é transmitido através das metáforas deserto, o volume das montanhas e do mar, que podem dar um aspecto de vastidão do peso que ele carregava sobre os ombros, ou sobre as asas. Os versos “Os dias que vêm são feitos de vento plácido e apagam tudo. / Dispersam a sombra dos gestos sobre os cenários. / Levam dos lábios cada palavra que desponta. / Gasta o contorno da minha síntese. / Acumulam ausência em minha vida...” parecem demonstrar a passagem do tempo pela vida do eu poético, que vai levando toda memória para o passado, o tempo desfaz os cenários, apaga as palavras e acumula as ausências na vida do eu poético. O que fica dessa passagem são as sensações, e o que poderia ser memória passa junto com o vento que leva para o esquecimento. O esquecimento leva dos lábios as palavras e acumula ausência no eu. Os invernos passam levando o que poderia ser memória para o mais profundo esquecimento.

Vejamos a temática de dois epigramas. O de nº 7 traz uma reflexão sobre a diferença entre dois mundos aparentemente opostos representados pela “raça” que quer conquistar o mundo e aquela que não se adapta a ele:

Epigrama nº 7

A tua raça de aventura
quis ter a terra, o céu, o mar.

Na minha, há uma delícia obscura
em não querer, em não ganhar...

A tua raça quer partir,
guerrear, sofrer, vencer, voltar.

A minha, não quer ir nem vir.
A minha raça quer *passar*.
(MEIRELES, 2001, p. 272).

O epigrama acima, composto por quatro dísticos com rimas alternadas, traz em seu tema o desinteresse pelas coisas mundanas, em que o eu poético adota o ponto de vista de outra “raça” não material, incorporando uma cosmovisão diferente da adotada pelo tu. Há alternância entre eu e tu nos dísticos, sugerindo a diferença ideológica entre ambos, a “raça” do tu é aquela que compete e deseja, enquanto a “raça” do eu quer simplesmente passar, não deseja nada para si, é indiferente às coisas que o circundam. Não podemos deixar de apontar que o desapego material é uma das características da filosofia hindu, pela qual Cecília Meireles possuía maior aproximação. Neste sentido observamos que a indiferença expressa pelo eu poético pode fazer referência ao desapego que influenciou a espiritualidade da poeta. O último dístico “A minha, não quer ir nem vir. / A minha raça quer *passar*” ilustra a indiferença, o desinteresse do eu lírico intensificado pelo itálico na palavra “passar”.

Já no Epigrama nº 2 vemos como o tempo aparece na trajetória de Cecília Meireles, quando o sujeito poético estabelece o vínculo entre a marcação do tempo e a felicidade, ou a ausência desta:

És precária e veloz, Felicidade.
Custas a vir, e, quando vens, não te demoras.
Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,
e, para te medir, se inventaram as horas.

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa.
Fizeste para sempre a vida ficar triste:
porque um dia se vê que as horas todas passam,
e um tempo, despovoado e profundo persiste.
(MEIRELES, 2001, p. 234).

O poema, dividido em dois quartetos, ganha velocidade pela presença das consoantes fricativas /v/ e /f/ e pelas sílabas nasalizadas que instituem o prolongamento dos versos. Isso promove uma indicação de que o tempo não se demora naquilo que traz a felicidade. Notemos também que o tu, aqui, é representado pela personificação da Felicidade, escrita em maiúscula, a quem o sujeito poético se dirige em discurso direto. Há rimas no segundo e quarto versos de ambas as estrofes.

No “Epigrama nº 7”, o eu poético se identifica como pertencente a uma “raça” diferenciada das demais, uma “raça” que demonstra indiferença às coisas deste mundo. Já no “Epigrama nº 2”, o eu poético estabelece a relação entre a felicidade e a passagem do tempo. Em ambos os epigramas podemos observar a presença da efemeridade: no “Epigrama nº 7” representado pela “raça” que somente deseja passar; e no “Epigrama nº 2”, representado pelo tempo que naturalmente passa levando a felicidade.

De acordo com Darcy Damasceno, os primeiros livros da lírica de Cecília Meireles trazem maior recorrência sensorial. No poema “Anunciação” podemos ver de que modo a memória é despertada através de sensações auditivas; temos um exemplo de como a música consegue trazer à tona imagens fragmentadas de um tempo remoto:

Toca essa música de seda, frouxa e trêmula
que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar.

Do fundo da escuridão nascem vagos navios de ouro,
com as mãos de esquecidos corpos quase desmanchados no vento.

E o vento bate nas cordas, e estremecem as velas opacas,
e a água derrete um brilho fino, que em si mesmo logo se perde.

Toca essa música de seda, entre areias e nuvens e espumas.

Os remos pararão no meio da onda, entre os peixes suspensos;
e as cordas partidas andarão pelos ares dançando à toa.

Cessará essa música de sombra, que apenas indica valores de ar.
Não haverá mais nossa vida, talvez não haja nem o pó que fomos.

E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,
E em navios novos homens eternos navegarão.

(MEIRELES, 2001, p. 229).

“Anunciação” é um poema composto por sete estrofes, sendo dísticos as três primeiras e as três últimas, separados por um verso único. O título pode indicar a música que o rito católico toca para anunciar a hora do *Angelus* e a proximidade da noite. Da escuridão da memória surgem navios de ouro e corpos quase desmanchados no vento. No verso que separa dois dísticos temos as palavras “areias”, “nuvens” e “espumas”, que sugerem a efemeridade e a transitoriedade daquilo que se esvai, possuem “valores de ar”, como é dito no poema. Este poema é imagético, cujos fragmentos de imagens são construídos de metáforas marinhas, remetendo-nos a uma embarcação em alto mar. O título pode ser também a anunciação do fim, pois o poema é construído, nas quatro primeiras estrofes, no tempo presente do indicativo e, nas três últimas, no tempo futuro; o que indica que o que é presente no momento atual da enunciação será passado quando o futuro chegar.

Já o poema “Excursão” (MEIRELES, 2001, p. 230-231) nos leva a uma viagem no tempo, em que podemos perceber que o presente reconstrói as memórias de um passado, mesmo que o eu poético se encontre um pouco alheio a essa reconstrução. Nele encontramos elementos sensíveis à lembrança do eu poético, elementos que ficaram impregnados, como que colados à essência, para que no momento exato pudessem ser trazidos de volta ao presente. Este poema, constituído por seis sextilhas, pode ser lido como um retorno a um passado pela via do presente:

Estou vendo aquele caminho
cheiroso da madrugada:
pelos muros, escorriam
flores moles da orvalhada;
na cor do céu, muito fina,
via-se a noite acabada.
(MEIRELES, 2001, p. xx).

“Estou vendo aquele caminho” está no presente do indicativo, o que nos permite constatar que o eu parte do presente para buscar o passado. O verbo “escorriam” do verso “pelos muros, escorriam / flores moles da orvalhada” parece indicar que o eu retorna ao passado para fazer significar o presente da enunciação. O passado passa diante dos seus olhos e as sensações que trazem são múltiplas, o cheiro da madrugada, as flores moles, a cor fina do céu. Nesta estrofe percebemos a forte presença da natureza através dos elementos flores, céu, noite, o que nos remete aos estudiosos Darcy Damasceno e Leila V.B. Gouvêa, que apontaram a presença da natureza como elemento marcante na poesia ceciliana. Os sentidos estão representados pela visão (estou vendo), pelo olfato (caminho cheiroso) e pelo tato (flores moles). Na estrofe seguinte temos:

Estou sentindo aqueles passos
rente dos meus e do muro.
As palavras que escutava
eram pássaros no escuro...
Pássaros de voz tão clara,
voz de desenho tão puro!
(MEIRELES, 2001, p. xx).

Os dois primeiros versos da segunda estrofe partem da mesma perspectiva dos dois primeiros versos da estrofe anterior, o tempo presente. Em seguida, o verbo “escutar”, do verso “as palavras que escutava / eram pássaros no escuro”, novamente faz a recorrência ao passado, de onde é transportado ao presente o material da memória. Temos algumas rimas alternadas, como muro/escuro/puro e, além disso, encontramos a sinestesia nos elementos de “voz tão clara”, e de “voz de desenho tão puro”. Temos o sentido da audição representado pelos versos “as palavras que escutava” e “pássaros de voz tão clara”. Na próxima estrofe encontramos elementos secos, duros e elementos fluidos:

Estou pensando na folhagem
que a chuva deixou polida:
nas pedras, ainda marcadas
de uma sombra umedecida...
Estou pensando o que pensava
nesse tempo a minha vida.
(MEIRELES, 2001, p. xx).

A expressão “estou pensando” nos localiza no presente, de onde se enxerga a folhagem que a chuva deixou polida e, nos últimos versos, de onde se busca lembrar o que pensava no passado. O elemento pedra se opõe semanticamente ao elemento chuva, pois o duro da pedra se opõe ao macio da chuva; e, além disso, podemos observar como o elemento etéreo “sombra” conseguiu deixar marcas nas pedras. Isso nos leva a observar que mesmo as coisas imutáveis, duras, como é o caso da pedra, podem ser mudadas ou marcadas pelo encontro de um elemento etéreo, como a sombra. Na quarta estrofe, a volta ao passado é marcada pela dúvida de não saber mais se o lugar que rememora ainda existe:

Estou diante daquela porta
que não sei se ainda existe...
Estou longe e fora das horas
sem saber em que consiste
nem o que vai nem o que volta...
sem estar alegre nem triste
(MEIRELES, 2001, p. xx).

Os dois primeiros versos também partem do presente, porém o segundo verso demonstra dúvida de saber se a situação permanece a mesma, se a porta ainda existe. O eu lírico se encontra fora, distante do mundo real. Estar longe e fora das horas pode significar que o tempo passado se fundiu ao presente, mesmo que a marcação dos tempos pareça fixa. Podemos perceber certa indiferença que o eu lírico demonstra com relação ao tempo e ao espaço, já que não sabe “nem o que vai nem o que volta...”. O último verso “sem estar alegre nem triste” está presente em “Motivo” (**Viagem**) – “não sou alegre nem sou triste: / sou poeta” – em que o conceito de poeta é formado no momento da enunciação. A correspondência com o verso de “Motivo” parece indicar que “Excursão” também pode ser interpretado como metalinguístico. Além disso, este poema pode ser lido como uma representação do sentimento de ausência derivado da perda das experiências do passado, já que o eu lírico volta a ele, mesmo que não demonstre desejo de reencontrar o que lá deixou, como se lê nas duas últimas estrofes:

sem desejar mais palavras
nem mais sonhos, nem mais vultos,
olhando dentro das almas
os longos rumos ocultos,
os largos itinerários
de fantasmas insepultos...

- itinerários antigos,
que nem Deus nunca mais leva.
Silêncio grande e sozinho,
todo amassado com treva,
onde os nossos olhos giram
quando o ar da morte se eleva.
(MEIRELES, 2001, p. xx).

Em todas as estrofes de “Excursão” podemos observar que as rimas alternadas se dão nos 2º, 4º e 6º versos. Além disso, a composição é toda em redondilha maior, o que formalmente facilita a musicalidade da poesia. O título “Excursão” pode sugerir uma volta ao passado, às memórias, e os primeiros versos de cada estrofe parecem nos indicar essa volta: “Estou vendo aquele caminho / cheiroso da madrugada”, na próxima estrofe “Estou sentindo aqueles passos / rente dos meus e do muro”, em seguida “Estou pensando na folhagem / que a chuva deixou polida:”. Os verbos “vendo”, “sentindo”, “pensando” podem ser vistos como válvulas que ativam a memória guardada pelo eu poético.

Nos poemas cecilianos, há recorrências de um passado que retorna ao presente. O poema “Valsa” focaliza o olhar do eu lírico para o passado, o olhar que conhecia o objeto e o reconhece no presente por um vento que passa trazendo a lembrança do mesmo objeto hoje perdido. É um poema dividido em três estrofes de quatro versos cada uma, sem rima e alternando versos longos e breves, do qual transcreveremos a primeira e a última estrofe:

Fez tanto luar que eu pensei nos teus olhos antigos
e nas tuas antigas palavras.
O vento trouxe de longe tantos lugares em que estivemos,
que tornei a viver contigo enquanto o vento passava.
(MEIRELES, 2001, p. xx).

O eu lírico volta a viver com o tu as lembranças de um tempo que não existe mais. O termo reiterado em “antigos olhos” e “antigas palavras” retoma o significado de passado, de nostálgico. Contudo o poema é finalizado com a noção de que o tempo muda aquilo que fica, alterando a realidade das coisas perenes:

Coitado de quem pôs sua esperança
nas praias fora do mundo...
-- Os ares fogem, viram-se as águas,
mesmo as pedras, com o tempo, mudam.
(MEIRELES, 2001, p. 262)

A pedra simboliza o que é duro, o que inicialmente parece imutável, mas o tempo, com sua característica de ser aquele que passa, aquele que leva tudo para o passado e que traz de volta ao presente, possui a capacidade de mudar até o que parece imutável. No poema “Excursão”, analisado anteriormente, temos nos versos “nas pedras, ainda marcadas / de uma sombra umedecida...” uma característica similar ao do tempo representada pela sombra que marca a pedra, demonstrando que aquilo que é duro, sólido, pode ser marcado por algo efêmero como a sombra.

Os poemas de **Viagem** trazem, como já havia comentado Darcy Damasceno, temas como a efemeridade, a brevidade da vida e a incompreensão humana. Mas buscamos aqui apontar traços que mostram como a memória pode ser um lugar visitado através de sentidos, como a visão e a audição; além de apresentar a ausência causada pela perda de entes queridos e o sentimento de ausência derivado da perda das experiências do passado.

SOLOMBRA

Solombra é o último livro de poesia lírica publicado por Cecília Meireles, pouco tempo antes de sua morte. É composto por vinte e oito poemas não intitulados, que podem ser lido

aleatoriamente, pois cada poema possui características independentes, ou pode ser lido em sequência, apresentando dessa forma a possibilidade de diálogo temático entre os poemas. A estrutura de todos os poemas de **Solombra** são quatro tercetos e um verso solto no final, o estrambote. Eles são construídos sob a forma de versos alexandrinos e, como nos aponta João Adolfo Hansen, em seu ensaio “Solombra ou a sombra que cai sobre o eu”, publicado no ano de 2007, nos 5º, 8º e 25º poemas os versos são decassílabos.

Temas tratados em **Viagem** são encontrados em **Solombra**, porém Darcy Damasceno, que identifica o começo da mudança em certos aspectos na poesia ceciliana a partir de **Mar Absoluto**, afirma que a obra de Cecília irá modificar-se no sentido de uma depuração do envolvimento sensorial. Os traços que caracterizam este novo movimento poético seriam: o culto da beleza imaterial, a preferência pela abstração, o desapego do ambiente real, a dissimulação do lirismo, a predominância de motivos musicais e pictóricos. Verifica-se então a desvinculação do sensível para a fixação no intelectual. Nas palavras de Darcy Damasceno (1967, p. 137): “A realidade exterior, que sempre oferecera a Cecília Meireles os elementos de sustentação metafórica, foi quase banida de **Solombra**, dando lugar a uma dolorosa reflexão que se eleva em cântico de aspiração à eternidade”. O ponto máximo da depuração sensorial é, portanto, **Solombra**, cuja linguagem se torna mais abstrata, refinando a elaboração imagística e assim aprofundando seus temas centrais, assim elencados pelo crítico:

(...) a consideração do mundo em fluxo contínuo, a casualidade da existência e sua sem-razão de ser; a aceitação melancólica da condição humana; a sobrevivência, precária, pelo canto; a ânsia de encontrar resposta às indagações transcendentais; o alheamento da vida e a imersão no sonho ultraterreno; a expressão do arrebatamento e êxtase místico. (DAMASCENO, 1967, p. 138).

Iniciaremos **Solombra** partindo do primeiro poema que abre o livro “Vens sobre noites sempre. E onde vives? Que flama”, que trata do tema da ausência. Em seguida, passamos ao poema “Sobre um passo de luz outro passo de sombra”, em que veremos como a memória do eu lírico é construída a partir da tensão existente entre a memória e a imaginação e, logo após, analisaremos o poema “Há mil rostos na Terra: e agora não consigo”, buscando os mesmos efeitos desta tensão. Já no poema “Dizei vosso nome! Acendei vossa ausência”, observaremos a construção do tempo na poética de **Solombra**, neste caso, o olhar do eu lírico para o passado. O primeiro poema que abre o livro traz no elemento da água o poder de levar todos encontros para a ausência. João Adolfo Hansen explica, em seu ensaio sobre **Solombra**, que a ausência seria o cume ao qual os poemas chegam.

Vens sobre noites sempre. E onde vives? Que flama
pousa enigmas de olhar como, entre céus antigos,
um outro Sol descendo horizontes marinhos?

Jamais se pode ver teu rosto, separado
de tudo: mundo estranho a estas festas humanas,
onde as palavras são conchas secas, bradando

a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza.

E sendo apenas longe. E sendo apenas essa
memória indefinida e inconsolável. Pousa

teu nome aqui, na fina pedra do silêncio,
no ar que frequente, de caminhos extasiados,
na água que leva cada encontro para a ausência

com amorosa melancolia.
(MEIRELES, 2001, p.1263).

Podemos perceber que neste poema ocorre o cavalgamento (*enjambement*), que consiste na separação dos versos em discordância com a sintaxe, pela separação de palavras estreitamente unidas em um grupo fônico. O *enjambement* ocorre tanto entre versos de uma mesma estrofe quanto entre diferentes estrofes. O primeiro verso do poema é uma afirmativa “vens sobre noites sempre”, separado por uma cesura que precede à interrogativa “e onde vives?”. Essa afirmativa precedida pela dúvida pode sugerir que, ao longo de toda leitura, o leitor se deparará com o constante não saber imerso a um terreno que pode parecer palpável. O tu a quem o eu lírico se dirige é uma incógnita, mas, de acordo com a análise feita por João Adolfo Hansen, esse tu corresponde à “memória indefinida e inconsolável”, que vem assombrar o eu. De acordo com o crítico, neste momento o eu enuncia que a matéria de sua poesia é a memória do que está morto. Além deste aspecto do tu, de acordo com Hansen, há ainda uma cena básica encontrada em todos os poemas de **Solombra**, a da enunciação organizada no tempo presente do aqui-agora da leitura, de onde o eu lírico constitui um “lá” no tempo passado como tempo de uma experiência de amor e beleza idos. A palavra enigma aparece nesta primeira estrofe precedendo “céus antigos” e “um outro Sol descendo horizontes marinhos”, o que pode insinuar o enigma que circunda o universo antigo do passado e continua a circundar o universo do presente, já que “um outro Sol descendo” está no gerúndio.

Na terceira estrofe, o verso “a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza” sugere uma falta de vibração, de alegria na vida, que ganha metaforicamente a cor cinza. Os termos “apenas longe” e “memória indefinida e inconsolável” podem remeter ao “lá”, que Hansen explica como sendo o tempo passado, tempo de experiência e amor idos. A pedra aparece no verso “pousa // teu nome aqui, na fina pedra do silêncio” precedendo o termo abstrato “silêncio”.

Darcy Damasceno explica a respeito de **Solombra** que é justamente a preposição “de” que liga comparativamente o termo concreto, no caso a pedra, à noção do abstrato. Dessa forma, o elemento concreto entra metaforicamente no poema para reforçar a noção abstrata deste. Damasceno exemplifica com as noções abstratas presentes em outros poemas “‘chão de adeuses’, ‘superfícies de adeuses’, ‘campos de ausências’, ‘rios de espanto’ (...)” (DAMASCENO, 1967, p. 138). A água, como elemento fluido, possui a função de conduzir todos os encontros para a ausência: “na água que leva cada encontro para a ausência”. A ausência, neste verso, não está solta, mas sim ligada a um adjunto adverbial de lugar “para a ausência”, o que pode significar que este é o lugar onde desemboca cada encontro levado pela água. O cenário marítimo está presente na primeira estrofe: “um outro sol descendo horizontes marinhos”, em que o crepúsculo pode também remeter à ausência.

A construção da memória em **Solombra**, de acordo com Hansen, é significada a partir da imaginação. No vigésimo primeiro poema de **Solombra** – “Sobre um passo de luz outro passo de sombra” (MEIRELES, 2001, p. 1277) –, temos versos que podem ser compreendidos como a construção da memória sob os signos de vários fragmentos emergidos por ela:

Sobre um passo de luz outro passo de sombra.
Era belo não vir; ter chegado era belo.
E ainda é belo sentir a formação da ausência.

Nada foi projetado e tudo acontecido.
Movo-me em solidão, presente sendo alheia,
com portas por abrir e a memória acordada.

A acordada memória! esta planta crescente
com mil imagens pela seiva resvalantes,
na noite vegetal que é a mesma noite humana.

Vejo-me longe e perto, em meus nítidos moldes,
em tantas viagens, tantos rumos prisioneira,
a construir o instante em que direi teu nome!

Que labirintos bebem meu rosto?
(MEIRELES, 2001, p. 1.277).

“Sobre um passo de luz outro passo de sombra” é construído a partir de oposições, como é o caso de luz/sombra, presente/alheia, longe/perto, entre outros termos. Neste poema temos uma metáfora em que a memória é descrita como uma planta que cresce “com mil imagens”, e que é ativa e fragmentada. Essas mil imagens podem ser interpretadas como a impossibilidade de a memória se fixar, pois é lacunar, fragmentária. Os tempos verbais se misturam no decorrer do poema indicando mudança; no início temos o tempo passado “era belo não vir...”; em seguida, o presente “e ainda é belo sentir a formação da ausência”; e depois temos a construção do futuro “a construir o instante em que direi teu nome”. E o último verso “Que labirintos bebem meu rosto?” traz a relação final do labirinto que se une à memória, que é, por ela mesma, labiríntica.

Temos também, nos versos de “Há mil rostos na Terra: e agora não consigo”, um exemplo que comprova o que o João Adolfo Hansen propõe a respeito de uma tensão existente entre a memória e a imaginação em **Solombra**, e é até mesmo o que ele usa para elucidar tal questão:

Há mil rostos na Terra: e agora não consigo
recordar um sequer. Onde estás? Inventei-te?
Só vejo o que não vejo e que não sei se existe.

Esperamos assim. Por esperança, a espera
vai-se tornando sonho afável; mas descubro
no olhar que te procura uma névoa de orvalho.

Qualquer palavra que te diga é sem sentido.
Eu estou sonhando, eu nada escuto, eu nada alcanço.

Quem me vê não me vê, que estou fora do mundo.

Lá, constante presença em memória guardada,
percebo a tua essência – e não sei nem teu nome.
E à tentação de tantas máscaras felizes

se opõe meu leal, nítido sangue.
(MEIRELES, 2001, p. 1.264)

Neste poema temos a dúvida expressa pelo próprio eu lírico: se o que procura possui um rosto, uma forma, ou é inventado. No verso “só vejo o que não vejo e que não se se existe”, temos uma antítese formada pela afirmativa de ver precedendo a negativa de não ver. A repetição do verbo esperar e do seu cognato esperança, na segunda estrofe, pode sugerir que o eu lírico nutre uma expectativa de desvendar o tu, talvez de encontrá-lo. Nos versos “Lá, constante presença em memória guardada, / percebo a tua essência – e não sei nem teu nome”, podemos presumir que existia alguém, em algum lugar, talvez em outro “mundo”, uma presença que se fixou pela constância, mas que no momento da enunciação se torna um mistério, pois nem mesmo o seu nome é revelado ao eu. Este “lá” pode ser entendido como o “lá” que Hansen nos apresenta, o lá que guarda o passado amado, distante e ausente. Nos dois últimos versos, há oposição semântica em “máscaras felizes” e “leal, nítido sangue”. Podemos perceber que o eu lírico prefere estar neste lugar não nomeado no poema do que conviver com as “máscaras felizes”. Nos versos “quem me vê não me vê, que estou fora do mundo”, encontramos a distância que o eu lírico apresenta com relação ao mundo, essa mesma distância que encontramos nos versos de “Excursão”, de **Viagem**: “Estou longe e fora das horas / sem saber em que consiste / nem o que vai nem o que volta... / sem estar alegre nem triste”.

Já no poema “Dizei vosso nome! Acendei vossa ausência”, o eu lírico se dirige ao tu questionando sobre o passado. O nome do tu esclareceria a ausência:

Dizei-me vosso nome! Acendei vossa ausência!
Contai-me o vosso tempo e o coração que tínheis!
De que matéria é feito o passado infrutífero?

Que lírico arquiteto arma longos compassos
para a curva celeste a que os homens se negam?
Dizei-me onde é que estais, em que frágil crepúsculo!

Minha pena é maior que o silêncio da vida.
Não sei se tudo entendo: e nada mais pergunto.
Assisto – amarga: recordando-me e esquecendo-me.
Quem fostes vós? Quem sois? Quem vimos, nos lugares
da vossa antiga sombra? E por quem procuramos?
Que pretendem concluir impossíveis diálogos?

Longe passamos. Todos sozinhos.
(MEIRELES, 2001, p. 1.279).

Este passado que pode ser feito dos frutos da imaginação é tido como infrutífero, talvez por ser inútil para trazer novamente aquele/aquilo que está perdido, ou que é desconhecido. Os versos “dizei-me vosso nome! Acendei vossa ausência!” sugerem essa esperança de reviver o perdido a partir do contato com o tu no presente da enunciação. A imagem do crepúsculo aparece novamente aqui “Dizei-me onde é que estais, em que frágil crepúsculo”, como no poema “Vens sobre noites sempre. E onde vives? Que flama / pousa enigmas de olhar como, entre céus antigos, / um outro Sol descendo horizontes marinhos?”, trazendo novamente o lugar labiríntico de uma memória que não atende ao apelo do eu. Na continuidade do mesmo poema, na terceira estrofe, o sofrimento se faz maior do que o silêncio, o silêncio da vida que não traz respostas, e sim, a vontade de não ser, de não saber, só observar, recordando e esquecendo. Na quarta estrofe, o eu se dirige ao tu questionando quem é, de onde veio, quem viram, nos lugares de sua antiga sombra. O eu se junta ao tu como se fossem antigos companheiros, que até mesmo procuravam por algo, “E por quem procuramos?” mesmo sem saber quem é o tu. O poema é finalizado com o verso “Longe passamos. Todos sozinhos”, verso que é quebrado ao meio pelo ponto, que também é menor que os demais, sugerindo que a distância e a solidão imperam sobre o “eu”. Aqui o eu não está mais em primeira pessoa questionando a respeito do tu como no primeiro verso “Dizei-me vosso nome! Acendei vossa ausência”, mas sim em forma plural “Longe passamos. Todos sozinhos”. Talvez isso possa sugerir que, mesmo que pareça que o eu possui alguma relação com o tu, que de alguma forma ele não seja mais singular e sim plural, no final, todos estão sós, passando ao longe como em uma imagem de uma rua com vários transeuntes que não se conhecem.

Solombra, com seus vinte e oito poemas, apresenta em seus temas a efemeridade, a transitoriedade, a brevidade da vida, o sentimento de ausência e distância, a temporalidade, o retorno ao passado, às memórias e a busca pela identidade; mesmos temas recorrentes em **Viagem**. Porém podemos perceber, em **Solombra**, uma forma de escrita mais abstrata, ainda mais metafórica que em **Viagem**. A forma com que o eu poético trabalha a memória é ainda mais enigmática, pois essa memória é tensionada com a ficção, com a imaginação.

Referências

- DAMASCENO, Darcy. **O mundo contemplado**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- GOUVÊA, Leila V. B. (Org.) **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanistas, 2007.
- GOUVÊA, Leila V. B. **Pensamento e Lirismo Puro na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. Solombra ou a sombra que cai sobre o eu. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanistas, 2007. p. 33-48.
- MEIRELES, Cecília. Notícia Biográfica. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972. p. 58.

POESIA E GUERRA: UMA HISTÓRIA DE DOR E ESPERANÇA

Ana Lúcia Costa Barbosa*

Resumo

Pretende-se com este artigo analisar dois poemas de Carlos Drummond de Andrade, presentes no livro *A rosa do povo*, a saber: “Carta a Stalingrado” e “Telegrama de Moscou”. Os dois poemas abordam a temática da Segunda Guerra Mundial e foram escritos entre 1943 a 1945, em seu pleno curso. A literatura drummondiana estabelece um diálogo com esse tempo, trazendo à luz cenas e cenários que evocam um dos períodos mais cruéis da história moderna. É nosso intento investigar de que forma a poesia lírica dialoga com eventos históricos da Modernidade, em especial, as guerras.

Palavras-chave: Literatura. História. Carlos Drummond de Andrade. *A rosa do povo*. Guerra.

POETRY AND WAR: A STORY OF PAIN AND HOPE

Abstract

It is intended with this article to analyze two poems by Carlos Drummond de Andrade, present in the book *The rose of the people*, they are “Letter to Stalingrad” and “Telegram from Moscow.” The two poems address the theme of World War II and were written between 1943-1945, during this event, which completion was in November 1945. The Drummond literature style establishes a dialogue with that moment, bringing to light scenes and scenarios that bring about one of the most cruel periods of the modern history. It is our purpose to investigate how poetry and its lyricism dialogues with historical events in modern times, especially in wars.

Keywords: Literature. History. Carlos Drummond de Andrade. *The rose of the people*. War.

Recebido em: 11/07/2016

Aceito em: 31/05/2017

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Grupo de Pesquisa Versiprosa - PUC Minas. Professora da rede municipal de Betim. Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

No início era o verbo

Submarinos inúteis retalham mares vencidos.
O navio alemão cauteloso exporta dolococéfalos arruinados.
Hamburgo, embigo do mundo.
Homens de cabeça rachada cismam em rachar a cabeça dos outros dentro de alguns anos.
(ANDRADE, 2007, p. 9).

A poesia de Carlos Drummond de Andrade é constituída de variadas temáticas e de significativa multiplicidade de formas. O poeta, em seus versos, conversa com o memorialismo poético, com a poesia filosófica, com a poesia de cunho erótico, com a poesia engajada, com a poesia de resistência. Drummond traz, também, a poesia de guerra, versejando sobre o mais cruel evento histórico do século XX. Esses são alguns entre os inúmeros temas presentes em sua obra.

Esse poeta que escreveu sobre variadas temáticas nasceu em 31 de outubro de 1902, em Itabira do Mato Dentro. A partir daí, teve início a sua caminhada histórica, que também percorre a história do “Breve Século XX”, assim denominado por Eric Hobsbawn (1995). O historiador coletou depoimentos diversos de pessoas pertencentes a variadas áreas do conhecimento. Desse elenco de vozes, elegemos algumas, a fim de que se tenha um panorama da época em duas linhas distintas; de um lado, estão aqueles que a reconhecem como um período profundamente marcado pelo horror e pelas guerras. Noutra direção, alguns colocam em relevo o grande desenvolvimento científico e tecnológico daquele período.

Hobsbawn cita o escritor britânico William Golding (Prêmio Nobel, nascido na Grã-Bretanha), que afirma: “este foi o século mais violento da história humana”. Para o ecologista e agrônomo René Dumont: “Vejo-o apenas como um século de massacres e guerras”. (HOBSBAWN, 1995, p. 11).

Ainda nessa linha de pensamento, aparece o filósofo Isaiah Berlin (Grã-Bretanha) que confessa: “Vivi a maior parte do século XX, devo acrescentar que não sofri provocações pessoais. Lembro-o apenas como o mais terrível da história” (HOBSBAWN, 1995, p. 10). Já o olhar do escritor italiano Primo Levi é o de quem esteve *in loco* e que, entretanto, fora poupado do sacrifício coletivo nas câmaras de gás: “Vivi a maior parte do século XX, devo acrescentar que não sofri provocações pessoais. Lembro-o apenas como o mais terrível da história”. (HOBSBAWN, 1995, p. 10).

Nós que sobrevivemos aos Campos não somos verdadeiras testemunhas. [...]. Nós, sobreviventes, somos uma minoria não só minúscula como também anômala. Somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram e viram a face das Górgonas não voltaram ou voltaram sem palavras. (HOBSBAWN, 1995, p. 11).

Em outra perspectiva, Hobsbawn apresenta pensadores e cientistas que consideram o século XX tempo de acentuado progresso da ciência e da tecnologia, como, por exemplo, o espanhol Severo Uchoa (Prêmio Nobel de Medicina de 1959). Para ele, “o mais fundamental é o progresso da ciência que tem sido extraordinário. [...] Eis o que caracteriza nosso século”

(HOBSBAWN, 1995, p. 11). Na mesma via, se posiciona o antropólogo britânico Raymond Firth: “Tecnologicamente coloco o desenvolvimento da eletrônica entre os fatos mais significativos do século XX; em termos de ideais, destaco a passagem de uma visão relativamente racional e científica das coisas para outra não racional e menos científica” (HOBSBAWN, 1995, p. 11).

O poeta de Itabira não se furtou ao compromisso de trazer à luz os acontecimentos de seu tempo. Àqueles que se encontravam mais distantes do ponto de vista geográfico, a notícia da guerra vinha por meio de telegramas e de cartas: “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais. / Os telegramas de Moscou repetem Homero” (ANDRADE, 2007, p. 201).¹ O cenário da barbárie provocou os artistas, os poetas, e, em meio a tantos que diante do mundo se sentiam tomados pela perplexidade e pela dor, junta-se mais um — o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, que a exemplo do poeta grego proclama, em seus hinos, as “epopeias” da Modernidade.

Drummond apresenta-nos um panorama da história nacional e, bem assim, vários *flashes* da história mundial. O poeta fora contemporâneo da “era dos massacres”, proveniente de duas grandes guerras e, mais do que isto, de um século de grandes transformações. Esses acontecimentos históricos se entranharam de tal maneira em seu pensamento, penetraram profundamente em seu coração, torturaram-no em sua intimidade lírica e pediram a palavra.

De forma corajosa e insistente, a palavra se impõe e se revela em uma multiplicidade de temas, de tons no tempo presente. “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (ANDRADE, 2007, p. 80). Eis aí o substrato do canto do poeta, que crê na capacidade de sua voz, reconhecendo-a portadora, sobretudo, de imprescindível mensagem; perscrutando o tempo presente, o poeta afirma que os temas passam, entretanto não passarão incólumes aos seus olhos; há que se apelar para a resistência, a qual se traduzirá em fonte geradora de poesia: “Poeta do finito e da matéria, / cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas, / boca tão seca, mas ardor tão casto. [...] como fugir ao mínimo objeto/ ou recusar-se ao grande? Os temas passam, / eu sei que passarão, **mas tu resistes**”. (ANDRADE, 2007, p. 116, grifo nosso).

Esse novo tempo passa a exigir uma poesia comprometida com a nova ordem social. Poesia de participação, poesia de resistência; o poeta não declina de sua responsabilidade e oferece a sua palavra. De acordo com Alfredo Bosi:

A **resistência** tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do *epos* revolucionário, da utopia). Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. (BOSI, 1977, p. 143-144, grifo nosso).

O poeta compreendeu muito bem as demandas do tempo presente, enunciando por meio do seu projeto poético uma forma de pensar e sentir o mundo através da linguagem.

¹ Segundo a tradição antiga, Homero é autor dos poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia*, duas grandes obras da Antiguidade e muitos outros poemas que acabaram servindo de relato histórico e base cultural e moral da Grécia.

A coerência de sua obra permitiu-lhe o livre trânsito pelas diversas faces da resistência, seja recuperando o sentido comunitário perdido, seja ouvindo e cantando a melodia dos afetos.

De igual modo, pode-se afirmar que ele não se eximiu do compromisso de criticar, de forma direta ou velada, a desordem estabelecida, desbravando, com efeito, os caminhos da utopia e da resistência. E os ecos de sua poesia vão, para sempre, reverberar em espaços plurais, boiando em tempos sujos, tempos de náusea e de fezes. Tempos de guerra. A palavra arriscada, proibida, dolorida, negativa se fez carne, “tal uma lâmina” (ANDRADE, 2007, p. 116). Sem canhões, sem baionetas ou fuzis, Drummond, traz à luz a sua poesia social, participante, engajada. “Esses homens estão silenciosos, mas sorriem de tanto sofrimento dominado. Sou apenas o sorriso na face de um homem calado”. (ANDRADE, 2007, p. 199).

A temática de guerra, descrita e encenada em um tempo de contradições, desespero e horror, foi profusamente explorada por Drummond já desde a sua primeira publicação, no livro **Alguma Poesia** (1930), como se vê em “Europa, França e Bahia”: “Submarinos inúteis retalham mares vencidos. / O navio alemão cauteloso exporta dolicocéfalos arruinados. / Hamburgo, embigo do mundo. / Homens de cabeça rachada cismam em rachar a cabeça dos outros dentro de alguns anos” (ANDRADE, 2007, p. 9). Na mesma obra, outro poema merece destaque “O sobrevivente”: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade. [...] Os homens não melhoraram/ e matam-se como percevejos”. (ANDRADE, 2007, p. 26-27).

Em **Brejo das Almas** (1934), a temática é retomada no poema “Grande homem, pequeno soldado”, em cujos versos é traduzido o seu sentimento do mundo: “Grande homem, pequeno soldado, / vontade de matar nos olhos mansos. / [...] A guerra terminou ontem/ mas ainda há batalhas dentro do peito/ que estão reclamando heróis”. (ANDRADE, 2007, p. 48).

Em 1940, ano de publicação de o **Sentimento do mundo**, o poeta volta a dialogar com esse tema: “Os ombros suportam o mundo” (ANDRADE, 2007, p. 77), “A noite dissolve os homens” (ANDRADE, 2007, p. 83- 84), “Madrigal lúgubre” (ANDRADE, 2007, p. 84-85) e “Elegia de 1938”, (ANDRADE, 2007, p. 86). Ressalta-se, nesse livro, uma mudança de tonalidade lírica; vários poemas prenunciam uma expectativa trágica, ganhando realce o tom apocalíptico presente em vários versos: “Aceitas a chuva a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” (ANDRADE, 2007, p. 86). A apropriação temática dos fatos históricos inseridos em um contexto de guerras se revela em sua poesia, de forma mais contundente. Medo, destruição morte, escuridão, tonalizam de cores escuras, “mais noite que noite”, vários poemas da obra “Sentimento do mundo”.

A propósito desse livro, o poeta revela: “Penso ter resolvido as contradições elementares de minha poesia num terceiro volume, **Sentimento do mundo** (1940), (ANDRADE apud SANT’ANNA, 2008, p. 93).

Considerando-se as duas primeiras obras, nota-se um estilo mais comprometido com o Modernismo inicial marcado, estilisticamente, pelo coloquialismo, pela estratégia discursiva da ironia, pela presença do poema piada, do humor. No plano temático, predomina a abordagem das questões do cotidiano, mantendo ao seu lado os aspectos trágicos da vida, como as guerras.

A rosa do povo - retratos temáticos do século XX

O livro **A rosa do povo**, lançado em 1945, compõe-se de cinquenta e cinco poemas; corresponde à quinta publicação do autor e foi considerado pela crítica como uma de suas mais expressivas e contundentes obras, escrita na efervescência da Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1943 a 1945.

De acordo com Winisk (2015), **A rosa do povo** é uma espécie de livro-mundo, retrata os tempos de náusea e da flor nascendo no asfalto do Rio de Janeiro às frentes da luta antifascista na Europa conflagrada pela Segunda Guerra, não deixando de fazer remissão às lembranças mais fundas de Minas Gerais e da Itabira natal.

Nessa direção, não faltaria, em **A rosa do povo**, a exibição dessas múltiplas faces, que, em linhas gerais, podem ser assim categorizadas: a face social poderá ser representada pelo poema “O medo”; à família, o poeta se reporta em “Como um presente”; o cotidiano vem retratado pela “Morte do leiteiro”; o metalirismo encontra abrigo em dois expressivos poemas “Consideração do poema” e “Procura de poesia”. O espaço para o amor, palavra essencial no universo da lírica, fora também preservado, com “Toada de amor” e para a reflexão existencial, o poema “Desfile”: “o mundo me chega em cartas. / A guerra, a gripe espanhola, a descoberta do dinheiro...”, [...] “Se eu morrer, morre comigo/ um certo modo de ver. / Tudo foi prêmio do tempo...” (ANDRADE, 2002, p. 180). Os amigos, sempre presentes, não ficaram imunes às homenagens, feitas nos dois últimos poemas da obra: “Mário de Andrade desce aos infernos” e “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”.

Nessa diversidade temática, há alguns poemas que trazem epígrafes ou dedicatórias, como é o caso do poema “O medo”, dedicado ao crítico Antonio Candido, que, ainda nos anos 60, coloca em destaque a relevância da matéria histórica presente no livro **A rosa do povo**, reconhecendo que esse caminho já estava sendo palmilhado desde meados dos anos 30:

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial — conjunto de circunstâncias que favorecem em todo o mundo o incremento da literatura participante. (CANDIDO, 1965. p. 79).

Em **Sentimento do mundo**, outro significativo poema “A noite dissolve os homens”, dedicado a Portinari, dá mostras de sua participação política e condena o regime fascista: “[...] o triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos, / teus dedos frios que ainda não se modelaram / mas que avançam na escuridão como um sinal verde e peremptório”. (ANDRADE, 2002, p. 84).

O livro **A rosa do povo** em sua pluralidade lírica traz, também, os poemas de guerra, os quais retratam um período de extrema dor e crueldade. Rastros, pedaços de “ossos, e escombros, ruínas e relógios partidos” impressionam, sobremaneira, o poeta. É nesse cenário (des) ordenado, caótico e confuso que o poeta esboça o seu sonho de um mundo que brote como uma flor, não uma flor qualquer, mas aquela que seja capaz de deixar florescer de suas

múltiplas pétalas o ideal de igualdade e de justiça entre os povos: [...] “uma flor nasceu na rua! / Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço de tráfego. / Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto” (ANDRADE, 2002, p. 119). A esperança se ergue como bandeira desse tempo e insiste em desabrochar. Nesse sentido, afirma Candido:

A consciência social, e dela uma espécie de militância através da poesia, surgem para o poeta como possibilidade de resgatar a consciência do estado de emparedamento e a existência da situação de pavor. No importante poema “A flor e a náusea”¹, a condição individual e a condição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir-se responsável pelo mundo mal feito, enquanto ligada a uma classe opressora. O ideal surge como força de redenção e, sob a forma tradicional de uma flor, rompe as camadas que aprisionam. Apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que é a revolução. (CANDIDO, 1965, p. 78).

Os versos de “A flor e a náusea” retratam um tempo profundamente marcado por uma tensa relação dialética entre sujeito e objeto. Os sentimentos de dor e esperança alternam-se. O poeta sente-se emparedado diante da situação apavorante, não somente do ponto de vista interno, mais do que isto, reconhece-se também responsável pelo mundo em desordem, uma vez pertencente à classe opressora. E desse embate entre a sua condição individual e a condição social do mundo surge a possibilidade de renascimento. As amarras que o aprisionam se desatam e o nascimento de uma flor no meio da rua redesenha novo cenário, restabelecendo a possibilidade de comunicação através da poesia.

Em sua “lírica de guerra”,² presente em **A rosa do povo**, o poeta se dirige especialmente a duas cidades: Stalingrado e Moscou, matrizes geradoras de um mundo novo, renascentes das cinzas, do pó, dos “cacos” e dos escombros. Os ecos da Segunda Guerra Mundial ressoaram no Brasil, através de cartas e telegramas. Foi por meio de uma “carta” e de um “telegrama” que o poeta presta tributo ao povo russo, por ele, muitas vezes, reverenciado, especialmente, em **A rosa do povo** (1945), como nos poemas: “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”.

O livro recebeu, desde o seu lançamento, a admiração e o respeito dos críticos, que o reconheceram como a expressão maior da maturidade do poeta. Ainda no ano de publicação da obra, Milliet (1945) a ela se reporta:

A quem acompanha com carinho e fé a evolução poética de Carlos Drummond de Andrade, seu livro *A Rosa do Povo* traz uma sensação de euforia. [...]. Sua poesia, hoje madura e nobre, perdeu aquela graça leve da primeira fase para adquirir uma beleza mais serena, um equilíbrio que tira sua solidez da verticalidade de suas raízes. Aquele humor (aquele sarcasmo) antigo caiu como uma fantasia usada para pôr a nu a tristeza de uma solidão irremediável. (MILLIET, 1981, p. 19).

Segundo postula o crítico, **A rosa do povo** movimenta-se em outra perspectiva, ainda que traga em alguns poemas o acento irônico; o sujeito lírico colhe em seu tempo e em espaços próximos e distantes a matéria-prima de sua poesia, marcada por sentimentos de tristeza e de

² A expressão “lírica de guerra”, aqui adotada está de acordo com o que preconiza Iumna Simon (1978): a lírica de guerra é a resposta do poeta aos acontecimentos de seu tempo: a resposta poética do “risco”.

solidão. À poesia fora outorgado o direito de denunciar, de provocar, de desestabilizar, como no poema: “A flor e a náusea”, “Crimes na terra, como perdoá-los? / Tomei parte de muitos, outros escondi” (ANDRADE, 2002, p. 11). O poeta denuncia os crimes e interroga se é possível perdoá-los. Ao mesmo tempo, chama para si a responsabilidade pela prática desses crimes; sentia-se “emparedado” talvez por haver participado de alguns ou se omitido diante de outros.

Considerando a pluralidade temática e formal do livro, José Guilherme Merquior (1976) reconhece o grau de amadurecimento alcançado pelo poeta, não apenas no que se refere à forma, mas também, de igual modo, salienta a ampliação da questão temática, conforme:

Com “José” e “A rosa do povo”, isto é, com sua poesia composta de 1941 a 1945, Drummond traz ao modernismo três conquistas decisivas para o desenvolvimento da literatura brasileira: um realismo social excepcionalmente penetrante, muito acima do lirismo declamatório da poesia engajada; uma poesia metapoética, nutrida de uma espécie de reflexão introspectiva da escrita; um lirismo, enfim, de interrogação existencial.[...] o lirismo de “A Rosa do Povo” se divide entre a ótica grotesca em “estilo mesclado” e um “estilo puro” não menos moderno. (MERQUIOR, 1976, p. 121).

Merquior faz referência à provocação do poeta em relação ao metalirismo: “Não faça versos sobre acontecimentos”, primeira estrofe do poema “Procura de poesia”, e menciona os tantos temas e acontecimentos que se tornaram assunto poético, sejam as guerras e as cidades, em “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”; as paixões, “Rola mundo”; as memórias da infância, representadas pelo poema “Interpretação de dezembro” (**A rosa do povo**): “É talvez o menino / suspenso na memória. / Duas velas acesas/ no fundo do quarto”, (ANDRADE, 2002, p. 183). Merquior afirma que à lírica moderna cabe o tratamento das questões universais, sempre de forma crítico-reflexiva. E o poeta jamais hesitou em apontar, debater e provocar as pessoas e o mundo, trazendo em sua lírica as paixões do corpo e da alma, os elementos do cotidiano e as lembranças da infância em sua cidade natal. Ao mesmo tempo, aborda, poeticamente, os acontecimentos mundiais.

Carlos Drummond de Andrade não participou da guerra, todavia, dado o seu envolvimento com os acontecimentos de seu tempo, não se esquivou do seu compromisso social e participante. O mundo não poderia permanecer sob o comando das armas, das bombas e da destruição; o poeta elevou o seu tom e promoveu um diálogo com os fatos históricos, reveladores de dor e de sofrimento coletivo e em escala mundial. Assim, “Carta a Stalingrado” e “Telegrama de Moscou” jogam luz e esperanças nos cenários mundiais e acenam para a possibilidade de mundo novo e do retorno aos tempos de paz.

Transitando por espaços múltiplos, deparando-se com “gente cortada”, afogando-se em rios de sangue, sendo consumido pelo fogo e por gases letais, o sujeito lírico percorre distantes geografias, “[...] enquanto fugimos para outros mundos, / que esse está velho...” (ANDRADE, 2002, p. 85), propõe uma comunicação com a Rússia e escreve uma “Carta a Stalingrado” e, em contrapartida, recebe um “Telegrama de Moscou”, estabelecendo um vínculo bem estreito entre a história e a literatura.

Carta a Stalingrado

Stalingrado...

Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!
O mundo não acabou, pois que entre as ruínas
outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,
e o hálito selvagem da liberdade
dilata os seus peitos, Stalingrado,
seus peitos que estalam e caem,
enquanto outros, vingadores, se elevam.

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos.
Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,
na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,
no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,
na tua fria vontade de resistir.

Saber que resistes.
Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes.
Que quando abrimos o jornal pela manhã teu nome (em ouro oculto) estará firme no [alto da página.
Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena.
Saber que vigias, Stalingrado,
sobre nossas cabeças, nossas prevenções e nossos confusos pensamentos [distantes dá um enorme alento à alma desesperada
e ao coração que duvida.

Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente!
As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio.
Débeis em face do teu pavoroso poder,
mesquinhas no seu esplendor de mármore salvos e rios não profanados,
as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta,
aprendem contigo o gesto de fogo.
Também elas podem esperar.

Stalingrado, quantas esperanças!
Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama!
Que felicidade brota de tuas casas!
De umas apenas resta a escada cheia de corpos;
de outras o cano de gás, a torneira, uma bacia de criança.
Não há mais livros para ler nem teatros funcionando nem trabalho nas fábricas,
todos morreram, estropiaram-se, os últimos defendem pedaços negros de [parede,
mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol,
ó minha louca Stalingrado!

A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos,

apalpo as formas dismanteladas de teu corpo,
caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e relógios partidos,
sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?
Uma criatura que não quer morrer e combate,
contra o céu, a água, o metal, a criatura combate,
contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,
contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate,
e vence.

As cidades podem vencer, Stalingrado!
Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do
[Volga].
Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo.
Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.
(ANDRADE, 2002, p. 201-202).

Registra-se a importância histórica da batalha decisiva ocorrida em Stalingrado entre agosto de 1942 e fevereiro de 1943, durante a Segunda Guerra Mundial. A invasão alemã, na Rússia, se inicia pelo cerco a Stalingrado e o relato de um oficial do exército invasor assim explicita a missão das tropas alemãs:

A época das operações em grande escala está definitivamente encerrada; das vastas amplidões das estepes, a luta agora deslocou-se para as ravinas irregulares dos montes do Volga e para a zona industrial de Stalingrado, espalhando-se por terreno desigual, áspero e esburacado, coberto de edifícios de ferro, de pedra e de concreto. O quilômetro, como medida de distância, foi substituído pelo centímetro. No quartel general, o mapa da luta passou a ser a planta da cidade. (CLARK, 1968, p. 2.045-2.046).

A enorme superioridade bélica do exército invasor não intimidou os russos, nem tampouco resultou em vitória alemã. Sentindo os horrores e as dores da guerra, convivendo com o rigoroso inverno, seguido de intensos bombardeios e, ainda famintos, os russos resistiram e lutaram incessantemente desafiando, a cada segundo, o imenso poderio alemão: “Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena. Saber que vigias Stalingrado” (CLARK, 1968, p. 201).

Assim, deu-se a batalha pela reconquista de cada centímetro que lhes fora tomado. Apesar de muitos mortos e feridos de ambos os lados, coube aos russos proclamar a vitória. Sobre eles recai a responsabilidade pelos novos rumos que tomou a guerra e pela expansão da derrota do exército nazista.

De acordo com Simon (1978), tanto o poema “Carta a Stalingrado” quanto “Telegrama de Moscou” realizam a abertura do discurso poético à comunicação e ambos demonstram, em sua arquitetura estética, procedimentos que corroboram essa estrutura formal; cada um atendendo às especificidades do gênero. A carta exhibe uma estrutura mais longa e maior liberdade em relação aos procedimentos sintáticos e estilísticos.

Nota-se no poema uma estruturação erigida em torno de sete estrofes irregulares em um tom prosaico da escrita, próprio das cartas, aliada ao tamanho extenso de alguns versos, momento em que a forma do poema traduz a dificuldade de contenção do sentimento de aflição e de desespero, conforme: “Que quando abrimos o jornal pela manhã teu nome (em ouro oculto) estará firme no alto da página”; “Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga”. (CLARK, 1968, p. 202).

O primeiro verso é composto por apenas uma palavra “Stalingrado”, após a qual aparecem as reticências. Essa interlocução direta aproxima o sujeito poético da cidade com a qual dialoga e abre espaço para que a subjetividade aflore. Instala-se a comunicação entre o poeta e a cidade e de forma personificada; o sujeito lírico se movimenta no espaço fragmentado e destruído, o que não o impede de ressuscitar o seu sentimento de esperança, sempre presente. A remissão ao vocativo “Stalingrado”, presente em todas as estrofes do poema, promove uma imediata comunicação entre o eu lírico e uma cidade que se torna símbolo de esperança, o que já se evidencia desde a primeira estrofe.

A presença de dois períodos que se articulam pelo processo de subordinação, à exceção do primeiro, representado por uma oração absoluta, já evidencia um recurso utilizado na carta, traduzido numa relação de dependência entre os termos; nota-se também o comparecimento de adjuntos adnominais e adverbiais: “As cidades”, “em teu chão calcinado”; “onde”, “amanhã”, totalmente dispensáveis quando se trata de “telegrama”; no último caso, conta-se, preferencialmente, com a linguagem mais direta e referencial.

Nota-se, na segunda estrofe, a presença de um intertexto, no qual o poeta promove um diálogo com Homero e traz traços da tradição para a sua poesia. As conquistas dos gregos, eternizadas nas clássicas epopeias, representadas pela “Ilíada” e a “Odisseia”, servem de inspiração ao poeta, motivo pelo qual o sujeito lírico que emerge da “Carta a Stalingrado” reconhece que os russos reeditam o percurso homérico, desbravando espaços e tempos, lutando de forma aguerrida e incansável.

Observa-se, ainda, que o ritmo do poema está assentado num movimento mais lento, representado pela entoação exclamativa. Percebe-se, também, a forte presença da função emotiva, que colabora para que o ritmo assim se sustente: “[...] dilata os seus peitos, Stalingrado, seus peitos que estalam e caem, enquanto outros, vingadores, se elevam”. (ANDRADE, 2007, p. 201).

Menciona-se que apenas em um dos versos a forma de expressão eloquente e grandiosa, dirigida a Stalingrado, é substituída, privilegiando os ecos deixados pelas marcas da guerra: “Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída” (ANDRADE, 2007, p. 201). O reconhecimento de seu esforço épico faz com que se agigante diante de outras cidades que se curvaram à barbárie e não aprenderam as lições do poeta grego: “Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente! / As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio. / Débeis em face de teu pavoroso poder”. (ANDRADE, 2007, p. 201).

Considera-se o uso das antíteses, procedimento que ilustra bem o contraste entre as diferentes posições assumidas por outras cidades; enquanto algumas se acomodam, pasmadas

e silenciadas, a cidade russa se refaz e se reergue a partir dos escombros, e, de forma resplandecente, traz o anúncio de um belo e novo horizonte: “Stalingrado, quantas esperanças! / Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama! Que felicidade brota de tuas casas! (ANDRADE, 2007, p. 201)”. A exclamação presente nesses três versos constitui um índice que reforça a fé e o entusiasmo depositados pela voz lírica na cidade de Stalingrado.

As tensões presentes no poema revelam um embate entre o sujeito lírico e o mundo, ambos destroçados. Esses “cacos” e ruínas, em forma de fragmentos dispersos, se associam a diferentes imagens: “a face negra de pó e de pólvora”; “peitos que estalam e caem”; cidade destruída; “ruas mortas”; “pedaços”; “escombros”; “mãos soltas e relógios partidos”.

As cidades podem vencer, Stalingrado!
Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga.
Penso no colar de cidades, que se amarrão e se defenderão contra tudo.
Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.
(ANDRADE, 2007, p. 202)

É possível reconhecer Stalingrado como a metonímia de um mundo despedaçado e fragmentado e que precisa se colar e recolher todos os seus “cacos”. As diferentes associações de palavras evocadas no poema representam um recurso bastante utilizado na poesia moderna. “Que flores, que cristais e músicas o teu nome derrama! / Que felicidade brota de tuas casas! / De umas apenas resta a escada cheia de corpos; de outras o cano de gás, a torneira, uma bacia de criança”.

Ressaltam-se também os diversos usos que o sujeito poético faz dos tempos verbais, num movimento em que o “eu” e o mundo se debatem, ora assumindo uma posição pessoal, ora coletiva: “penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga”; ora de forma pretérita: “todos morreram, estropiaram-se”; a força do tempo presente se revela e se impõe: “os últimos defendem pedaços negros da cidade” (ANDRADE, 2007, p. 202). O modo imperativo, a ordem, uma exortação em forma de esperança faz um clamor à cidade: “dilata os seus peitos, Stalingrado”. Stalingrado se antropomorfiza e assume formas e corpo humanos, que tocados e apalpados passam a registrar o sopro vital: “apalpo as formas desmanteladas do seu corpo; sinto-te uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, / senão isto?”. O corpo já desmantelado e combalido não desiste da luta, ele insiste, se reergue e apresenta a face humana, tão urgente e necessária no cenário esboçado pela guerra: “Saber que resistes. / Que enquanto comemos, dormimos e trabalhamos, resistes”. E resiste combatendo com enorme dificuldade “contra o céu, a água, o metal”; “contra os milhões de braços e engenhos mecânicos” (ANDRADE, 2007, p. 201). A guerra povoava todos os espaços e tempos. Os combates eram travados além da terra, também no céu, na água. Do brutal sacrifício imposto aos russos, nasce o desenho de uma nova Ordem Mundial: “Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres, / a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem” (ANDRADE, 2007, p. 202). A esperança insiste em brotar diante da desordem do mundo, diante dos cadáveres que apodrecem; a “Ordem” enfim desejada, seguirá as “pegadas” do povo de Stalingrado e

terá suas raízes fincadas no modelo político do mundo socialista. O uso de palavras grafadas em letras maiúsculas e a presença do verbo “erguerá” no futuro do presente indiciam um sentimento de confiança e de esperança traduzido na vitória dos russos. É possível reconhecer, na última e menor estrofe, a síntese do poema, depois da descrição de todos os elementos que compõem o cenário da guerra, quais sejam: “milhares de homens, tanques e aviões”; “miserável monte de escombros”; “milhões de braços e engenhos mecânicos”, o tom lírico aponta para a vitória. O apelo coletivo feito às cidades e a consciência iminente da vitória dos russos sobre os alemães buscam promover a união universal, a partir da fumaça que subia o rio Volga. As cidades, agora no plural, poderão projetar o sonho de um novo tempo, que teve como fonte inspiradora o regime socialista.

O poema “Telegrama de Moscou” apresenta procedimentos formais bem semelhantes à “Carta a Stalingrado”. Nesse sentido, a escrita conserva o tom prosaico. O clamor grandioso é expresso no telegrama que sai de Moscou com destino a Stalingrado e, além dela, procura alcançar o mundo.

Telegrama de Moscou

Pedra por pedra reconstruiremos a cidade.
Casa e mais casa se cobrirá o chão.
Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.
Começaremos pela estação da estrada de ferro
e pela usina de energia elétrica.
Outros homens, em outras casas,
continuarão a mesma certeza.
Sobrarão apenas algumas árvores
com cicatrizes, como soldados.
A neve baixou, cobrindo as feridas.
O vento varreu a dura lembrança.
Mas o assombro, a fábula
gravam no ar o fantasma da antiga cidade
que penetrará o corpo da nova.
Aqui se chamava
e se chamará sempre Stalingrado.
— Stalingrado, o tempo responde.
(ANDRADE, 2007, p. 202).

Em relação à composição formal, destaca-se a presença de dezessete versos e uma única estrofe, sem a presença de rima e de métrica regular. O uso da pontuação ao final de alguns versos e a rigorosa contenção das palavras, destituídas de quaisquer qualificações, denunciam a linguagem breve e rápida, a qual retrata a própria dinâmica do texto telegráfico.

Observa-se que a forma pluralizada da desinência verbal, no primeiro verso, aponta para o sentimento de fraternidade universal; a reconstrução da cidade envolve todo o povo, que destituído de seus direitos básicos, precisa recomeçar: “[...] reconstruiremos a cidade”; começaremos pela estação da estrada de ferro”. (ANDRADE, 2007, p. 202).

As principais urgências que farão com que a cidade possa abrigar o seu povo são também evocadas: “Casa e mais casa”; “começaremos pela estação da estrada de ferro/ e pela usina de energia elétrica”. (ANDRADE, 2007, p. 202).

A presença das formas verbais no futuro conserva o tom esperançoso já enunciado em “Carta a Stalingrado”, cidade que, embora destruída pelo exército invasor, mostrou-se poderosa e resistente: “Pedra por pedra reconstruiremos a cidade. / Casa e mais casa se cobrirá o chão. / Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.” (ANDRADE, 2007, p. 202). A incansável obstinação de seu povo fê-la proclamar a tão sonhada vitória sobre os alemães.

O uso do eufemismo ou, quem sabe, da ironia; a presença de elementos animados e inanimados está a revelar o que sobrou do tempo de guerra: “Sobraram apenas algumas árvores/ com cicatrizes, como soldados. / A neve baixou, cobrindo as feridas” (ANDRADE, 2007, p. 202). Do ponto de vista semântico, pode-se entender que o homem e as árvores se encontram em igual condição, feridos, mas em processo de recuperação.

Os últimos versos celebram a sofrida vitória dos russos; o sentimento de aflição ficou no tempo pretérito; novamente a cidade é personificada; o jogo das antíteses expressa a síntese que une passado e presente e futuro:

Mas o assombro, a fábula
gravam no ar o fantasma da antiga cidade
que penetrará o corpo da nova.
Aqui se chamava
E se chamará sempre Stalingrado.
— Stalingrado: o tempo responde.
(ANDRADE, 2007, p. 202).

“Carta a Stalingrado” e “Telegrama de Moscou” são poemas, notadamente marcados pela natureza épica, e conduzem, por conseguinte, notícias da guerra. Quanto ao conteúdo e à forma, ambos se encontram perfeitamente integrados à proposta sugerida nos títulos; a linguagem poética de tom prosaico abre caminhos para a comunicação, tão distante naquele tempo e tão importante em todos os tempos e para todos os povos.

Considerações finais

No início do século XX, a sociedade europeia se encontrava dominada pelo sentimento dos horrores e das dores decorrentes do impacto da barbárie produzido pelas duas guerras e pelo holocausto. Não era mais possível a contemplação ingênua diante desse cenário. Muitas vozes ecoaram pelo mundo afora no afã de questionar, profundamente, os valores ditos “civilizatórios” e filosóficos da sociedade liberal burguesa. O debate se estabeleceu e provocou a consciência dos filósofos, dos historiadores, dos artistas, dos poetas.

O historiador Eric Hobsbawm já renunciara, no ensaio “A era dos extremos: o breve século XX” (1995), que esse tempo se caracterizava como “era das catástrofes”, provocada por

uma série de experiências de destruição em massa.

Foi nesse contexto, banhado de sangue, que vários artistas e poetas se defrontaram com a condição de um sujeito cindido e despedaçado. A história cruel, brutal e aterrorizante de duas grandes guerras virou tema de poesia, no mundo. E o poeta itabirano escreveu a história do século XX, deslocando-se para espacialidades diversas no afã de recolher restos e rastros deixados por esse tempo, e sua “lírica de guerra” desenhou cenários indescritíveis, cruéis.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BARBOSA, Ana Lúcia Costa. **Faces da poesia de Drummond: a modernidade e a guerra**. 2014. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1965.

CLARK, Alan. Stalingrado. **História do século XX**. São Paulo: Abril, 1968. V. 5.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso e universo de Drummond**. Tradução de Marly de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1976.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. 2. ed. São Paulo: Martins/EDUSP, 1981. V. III.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

WISNIK, José Paulo. Itabira vai à guerra. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, RJ, 18 abr. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/itabira-vai-guerra-15915069/>>. Acesso em: 08 abr. 2016.

UMA RELAÇÃO ENTRE A CONCEPÇÃO ARTÍSTICA DA OBRA POÉTICA DE EDGAR ALLAN POE E A TEORIA DE POLISSISTEMAS

Pedro Alves de Oliveira Brito*

Resumo

O ato tradutório, envolto em extensa gama de preconceitos, continua sendo visto como prática invisível, inescapavelmente presente, mas raramente reconhecida. Sabe-se, no entanto, que, através da tradução, o tradutor não está simplesmente interpretando um texto na língua original, em seguida produzindo um texto correspondente na língua alvo. Ao nos aprofundarmos no tema, percebe-se que o conceito de tradução poética se vê obrigado a distanciar-se de outros que, de forma semelhante, estejam ligados à tradução literária. Com base nessas considerações, o trabalho apresenta, utilizando como pilar a teoria de polissistemas de Itamar Even-Zohar, a concepção artística da poesia de Edgar Allan Poe, bem como os elementos teórico e literário presentes no potencial tradutório de sua obra.

Palavras-chave: Literatura comparada. Edgar Allan Poe. Teoria de polissistemas.

A RELATION BETWEEN THE ARTISTIC CONCEPTION OF EDGAR ALLAN POE'S POETIC WORKS AND THE POLYSYSTEM THEORY

Abstract

The act of translation, shrouded in prejudice, is still being held as an invisible activity, inescapably present, but rarely recognized. It is known, however, that, through translation, the translator is not just interpreting a text in the original language, then producing a matching text in the target language. When we delve into the subject, it is clear that the concept of poetic translation is forced to distance itself from others that, similarly, are linked to literary translation. Based on these considerations, this paper presents, using as support Itamar Even-Zohar's polysystem theory, the artistic conception of Edgar Allan Poe's poetry, as well as the theoretical and literary elements in the translational potential of his works.

Keywords: Comparative literature. Edgar Allan Poe. Polysystem theory.

Recebido em: 21/02/2017

Aceito em: 04/05/2017

* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestre em Letras (Estudos da Linguagem).

Introdução

Segundo Lawrence Venuti (1992, p. 1), o “eclipse do trabalho do tradutor, do próprio ato de traduzir e sua mediação decisiva da escrita estrangeira, é palco de múltiplas determinações e efeitos – linguísticos, culturais, institucionais, políticos”.¹ Ignora-se, destarte, a relação entre autoria e tradução, tratada, por exemplo, em 2008 por Solange Mittmann, que discute a figura do tradutor sob uma ótica autoral, ou, ainda, o lugar que o tradutor ocupa na relação sobre a produção, podendo se tornar quicá coautor do texto de chegada.

Entretanto se busca observar uma “cláusula de fidelidade” (CHARAUDEAU, 2011), que garante uma relação de equivalência semântica, pragmática e sociocultural entre o texto traduzido e seu original. Segundo Mittmann (2008, p. 1), “o processo tradutório revela que as bordas dos textos são ilusórias, pois as fendas se mostram a cada trecho a ser traduzido, explicado, ou mesmo silenciado”.

Faz-se pertinente uma menção a Robert Frost (1995, p. 865), a quem é atribuída a seguinte reflexão: “A poesia é o que se perde na tradução”.² Explica-se: o poeta, ao fazer uso de relações sintagmáticas e paradigmáticas, torna o poema, a princípio, construção linguística diferenciada, posto que a linguagem poética, grosso modo, se reveste de uma forma que afronta a objetividade da realidade pragmática. Buscando atingir um elevado grau de significação, faz-se uso de relações morfológicas, fonológicas, sintáticas e semânticas, a partir das quais o texto, transformando-se em sua própria referência, projeta o leitor em direção ao universo textual. Ademais, a tradução poética remete à formalidade estrutural da qual ela é impreterivelmente refém, já que o autor se vale exatamente dessa para costurar sua obra, concedendo-lhe a plenitude que lhe é devida.

Estes fatores acabam conduzindo os teóricos a um denominador comum: a impossibilidade ou a inferioridade da tradução. Paul Valéry (s/d, apud ARROJO, 1986), por exemplo, classifica a qualidade do texto poético como sendo diretamente proporcional à sua traduzibilidade: “quanto mais resistente for o texto “aparentemente” poético ao ataque de qualquer transformação formal, maior será o seu grau de poesia”.

Roman Jakobson, em seu livro **Aspectos linguísticos da tradução**, publicado pela primeira vez em 1959, chegou a declarar que “a poesia, por definição, [é, em seu sentido primário,] intraduzível”. De acordo com o linguista, só é possível praticar uma espécie de transposição criativa, se esta traduz em uma de três possibilidades: a transposição de uma forma poética para outra, dentro de uma língua; ou a transposição de uma língua para outra; ou a transposição semiótica de um sistema de signos para outro.

Já Bassnett e Lefevere (1990) pregam uma dicotomia de valores concernentes ao tema. Se, por um lado, traduzir é reescrever, e reescrever é manipular – refletindo uma transferência carregada de novas ideologias –, por outro, essa carga ideológica pode funcionar exatamente como “propulsor evolutivo” da literatura do país de destino e até mesmo de sua sociedade,

1 Tradução própria de “This eclipse of the translator’s labor, of the very act of translation and its decisive mediation of foreign writing, is the site of multiple determinations and effects – linguistic, cultural, institutional, political” (VENUTI, 1992, p. 1).

2 Tradução livre de “Poetry is what gets lost in translation”.

tendo lugar a “introdução da visão do texto literário no seu papel de transformação social” (VIEIRA, 1992, p.100). Por este viés, há de se destacar, segundo Charles Norton, que o que se processa na tradução é:

A transfusão poética do espírito poético de uma língua para outra, e a representação de ideias e imagens do original em uma forma não totalmente diversa da sua própria, mas perfeitamente adaptada a novas condições de tempo, lugar, costumes e hábitos de pensamento nos quais eles reaparecem. (NORTON apud CARVALHAL, 2003, p. 228).

Even-Zohar, em sua coleção de ensaios intitulada **Papers in historical poetics** (1978), propõe que se analisem as literaturas original e traduzida como um agregado polissistêmico. Sua abordagem se fundamenta na hipótese de que seria mais conveniente agrupar todos os gêneros de textos literários e semiliterários em um conjunto heterogêneo de sistemas. Ele observa que o papel de uma tradução em um dado sistema literário está inerentemente conectado à evolução histórica deste sistema, que está necessariamente em constante processo evolutivo, e que esse processo é, inescapavelmente, de natureza sistêmica.

O legado

Edgar Allan Poe é tido por muitos como um dos maiores nomes da literatura de seu país, tendo sido inclusive traduzido por expoentes do cânone literário universal, como Fernando Pessoa e Mallarmé – o que contribuiu para a formação de sua fortuna crítica. Por outro lado, sua aceitação como grande poeta está longe de ser unânime – haja vista as palavras de Thomas Sterns Eliot, que pontua:

Se examinarmos seu trabalho minuciosamente, parece que encontramos nada além de uma escrita desleixada, um pensamento pueril desamparado por leitura ampla ou conhecimento profundo, experiências desordenadas em vários tipos de escrita, principalmente sob pressão financeira, sem nenhuma atenção nos detalhes. (ELIOT, 1965, p. 27).³

Não obstante, o próprio crítico reconhece, no mesmo ensaio, a importância de Poe, tanto quanto possa ser relacionada às ponderações de Baudelaire, que qualifica a literatura do poeta como “extra ou super-humana”, colocando-o em nível distinto daquele de sua pátria. Além, de acordo com Cortázar, Poe entendia a poesia segundo seus próprios poemas e a partir deles, e todas as reflexões seguintes se relacionam à matéria poética elementar. “Poe era inteligente demais para não compreendê-lo, embora sua inteligência tenha forçado com frequência o limite natural da sua poesia, já seja no próprio poema, já nos textos críticos que analisam a criação poética” (CORTÁZAR, 2006, p. 114).

Precursor do gênero detetivesco moderno, ele também é considerado parte do Movimento Romântico Americano – ainda que por vezes se desvencilhasse de tal amarra. A despeito disso, Morton Zabel coloca que:

3 Tradução própria de “If we examine his work in detail, we seem to find in it nothing but slipshod writing, puerile thinking unsupported by wide reading or profound scholarship, haphazard experiments in various types of writing, chiefly under pressure of financial need, without perfection in any detail”. (ELIOT, 1965, p. 27).

Suas lúgubres histórias e poemas esconjurados são parte da época e do lugar que o produziram; suas tonalidades e inflexões ecoam numa distinta e autêntica corrente da literatura ulterior de seu país. Fazem-nos lembrar que os inícios de uma literatura definidamente nacional, nos Estados Unidos, durante a primeira metade do século Dezenove, coincidiram com o período da literatura moderna que denominamos Movimento Romântico. (ZABEL, 1947, p. 87).

Dessa maneira, entende-se que Poe trouxe à sua poética diversas características dessa escola, de modo que a ela podem ser atribuídos, ainda que de forma restrita, traços que remetam diretamente ao Romantismo, como a beleza poética e o distanciamento da realidade – muito embora seus trabalhos mais conhecidos se enquadrem no gênero gótico, do qual se ramifica o **Romantismo Sombrio**.⁴

Essa variação do Romantismo garantiu à poesia atributos macabros, donde se verificam temas recorrentes, tais como a morte, os efeitos da decomposição, preocupações com enterros prematuros, reanimação dos mortos e luto. Segundo Zabel (1947, p. 82), em Poe encontra-se “um mundo de estranhezas e terror, de espectros mórbidos e luzes lúgubres, de palácios mal-assombrados, terríficas pesadelos, paisagens febris e sonhos aniquiladores”. Logo, Allan Poe baseou sua obra poética no sobrenatural – em que a morte e o luto são lugares comuns. Por outro lado, ele se valia de ironias e extravagâncias para o alcance de efeito cômico, ou talvez, em meio à atmosfera e tons relacionados à melancolia, dir-se-ia tragicômico.

O romantismo, por sua vez, enfatizava “intuição”, “imaginação” (distanciamento da realidade) e “sentimento” de tal modo que levou alguns dos escritores românticos a serem julgados como adeptos do irracionalismo. Esse fato contribuiu para que Poe publicasse um ensaio sob o título de **The Philosophy of Composition**, através do qual trata de esclarecer os métodos os quais utilizou para compor “The Raven”. Cortázar, a esse respeito, pondera:

A poesia é uma urgência, cuja satisfação é alcançada, cumprindo-se certas formalidades, adotando-se certos procedimentos. Mas a noção de *poema a frio*, que parecia nascer do texto da *Filosofia da composição*, se vê sensivelmente diminuída. À luz desta admissão de um ímpeto poético que tem toda a violência daquele que os românticos reconheciam, O *corvo* deve ser reconsiderado. Não há dúvida de que neste poema há muito de excessivamente fabricado, visando a obter um profundo efeito geral por meio da sábia gradação de efeitos parciais, de preparação psicológica, de encantamento musical. Neste sentido, o relato que Poe nos faz de como o escreveu parece corroborado pelos resultados. Sabe-se, contudo, que a verdade é outra: O *corvo* não nasceu de um plano infalivelmente preconcebido, mas, sim, de uma série de estados sucessivos [...], onde a tarefa de pôr e tirar palavras, pesar cuidadosamente cada ritmo [...], alcança uma perfeição menos arquitetônica do que mecânica. (CORTÁZAR, 2006, p. 116).

A partir dessa reflexão, cabe dizer que a crítica de Eliot traz à tona uma questão: que motivos levaram a poesia de Allan Poe a atrair a atenção de grandes nomes da literatura, como Baudelaire e Mallarmé? Valendo-se novamente das palavras de Eliot, “[sua obra] teve uma importante influência nos autores, e em estilos de escrita onde tal influência seria dificilmente esperada” (ELIOT, 1965, p. 27).⁵

4 Tradução livre de “Dark Romanticism”.

5 Tradução própria de “[his work has] had an important influence upon authors, and in types of writing where such influence would hardly be expected” (ELIOT, 1965, p. 27).

Ademais, Cortázar (2006, p. 117) considera que tais conjecturas “abrangem apenas a metade explícita da poética de Poe, deixando velado o setor que ele mesmo dissimulava ou dificilmente consentia em manifestar em textos colaterais aos seus ensaios doutrinários”. O próprio Poe já lembra em seu ensaio “The poetic principle” que “um poema só merece este título enquanto emociona, elevando a alma. O valor do poema está na razão dessa emoção crescente” (POE, [1846]/1994, p. 1.543)⁶. Ora, se é combinável este fator, que faz da poesia uma poesia, à rigidez matemática encontrada, por exemplo, em “The Raven”, como esta poderia ser equacionada de forma que seu resultado, ao ser traduzida, não fosse alterado? Como, por exemplo, um autor realista brasileiro – como é o caso de Machado –, não poderia imprimir sua própria marca na obra original, que tem temática típica do romantismo, transformando-a, mesmo que de forma sutil?

Partindo de tal pressuposto, à luz do que oferece a teoria de polissistemas, pretende-se, através deste trabalho, abordar aspectos concernentes ao tema, bem como tentar colocá-los à prova, analisando traduções da poesia de Edgar Allan Poe, quais sejam: “Alone” (1829), “The Raven” (1845) e “Annabel Lee” (1849). Dentre os tradutores destacam-se dois nomes que sustentam o cânone literário de seus respectivos países de origem: Machado de Assis e Fernando Pessoa. Fazem parte da relação, além, Milton Amado, que traduziu – em parceria com Oscar Mendes – cada uma das obras citadas, e Augusto de Campos, que deu sua contribuição ao verter “Alone” para o português.

Machado de Assis, tido por muitos como o maior nome da literatura brasileira, pode ser considerado o primeiro grande escritor a trazer a obra de Poe à literatura de língua portuguesa, muito embora se possa inferir que sua tradução traz maior semelhança à de Charles Baudelaire, que data de 1853, do que à original. Em 1883, ao se ocupar da tradução de “The Raven”, “O Bruxo do Cosme Velho” faz valer, trinta anos depois de Baudelaire tê-lo feito, sua representação parnasiana da poética poeana, enquanto busca adaptar o poema a um novo contexto, com o intuito de formar uma identidade literária nacional. Em oposição à postura servil do tradutor ao original, ainda preconizada por muitos em sua época, Machado recria, traz à tona novos elementos, incorporando em sua tradução as influências de sua formação literária.

Fernando Pessoa, em sua instância, traduziu “The Raven” em 1924 – mesmo ano em que fundou a revista **Athena** –, imprimindo em seu texto uma carga poética muito próxima à carga poética dos refrões de Poe. A partir de visível conhecimento de causa, Pessoa, em um excerto intitulado “The art of translating poetry”, mostrou além:

Um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia transformada em emoção, comunicada a outros por meios de um ritmo. [...] A tradução de um poema deveria, portanto, [ajustar-se] absolutamente (1) à ideia ou emoção que constitui o poema; (2) ao ritmo verbal através do qual a ideia ou emoção é expressada; ela deveria ajustar-se relativamente ao ritmo visual ou interior, mantendo as próprias imagens quando possível, mas sempre se atendo ao tipo de imagem. Foi a partir desses critérios que eu baseei minhas traduções para o Português de *Annabel Lee* e *Ulalume*, escritos por Poe, os quais eu traduzi,

⁶ Tradução própria de “a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement” (POE, *The Philosophy of Composition*, 1846.In: BAYM (Org.), [1846] 1994, p. 1.543).

não devido à seu grande valor intrínseco, mas porque eram um permanente desafio aos tradutores.⁷ (PESSOA, 1988. p. 54).

Conclui-se, dessa forma, a apresentação dos tradutores da obra poética de Allan Poe, ao passo que se faz pertinente discorrer sobre outro ponto de igual relevância ao estudo: a concepção artística do poeta.

Concepção artística

Ao percorrer os caminhos sombrios de *Nevermore*, Allan Poe se apegou a um processo metodológico preciso, impregnando seu poema “The Raven” de simetria lógica do início ao fim. A rigidez matemática aplicada pelo escritor pode ser percebida em toda a extensão da obra, principalmente se atentarmos à sua estrutura poética. Defendendo a prática da arte de forma deliberada – em oposição a efusões incontroladas, Poe tratou a composição do poema como a um problema aritmético; muito embora se deva sublinhar o fato de não se tratar de uma matemática quantitativista, “medida por números equivalentes, e, sim, por uma disciplina guiada pela intuição da similaridade, pela simetria ou consistência”. (ARAÚJO, 2002, p. 92).

O autor, discorrendo sobre a criação do poema, trata exatamente de aspectos como esse em seu ensaio *The Philosophy of Composition* (1846), escrito nos terrenos da estética, da crítica e da teoria literária. Podendo ser pertinentemente adaptado como *A Teoria da Escrita*, Allan Poe dissecou não somente a obra, mas todo o processo através do qual ela foi criada.

Nas palavras de Cortázar,

O poeta entende a poesia segundo seus próprios poemas, olha-a a partir deles e com eles, e as reflexões posteriores estão forçosamente subordinadas à matéria poética elementar, a que toma forma no verso. Poe era inteligente demais para não compreendê-lo, embora sua inteligência tenha forçado com frequência o limite natural da sua poesia, já seja no próprio poema (fazendo de *O corvo* uma espécie de sutilíssimo relógio de repetição, de máquina de beleza, segundo ele entendia a coisa), já nos textos críticos que analisam a criação poética. Mas por mais que tergiversasse a verdade, alterando a interpretação da sua própria poesia e da alheia com “princípios” extraídos dedutivamente, o conjunto geral desses princípios coincide, como vamos ver, com o tom autêntico dos seus poemas. Por mais que às vezes nade contra a corrente, Poe não pode sair do rio da sua própria poesia. Sua poética é como que uma tentativa de negar o tronco da árvore e afirmar, ao mesmo tempo, seus ramos e sua folhagem; de negar a irrupção veemente da substância poética, mas aceitar suas modalidades secundárias. (CORTÁZAR, 2006, p. 114).

Em se tratando do ensaio propriamente dito, os primeiros sete parágrafos são dedicados a criticar sobremaneira a repugnância aludida à prática de relembrar e divulgar os passos progressivos de qualquer composição, bem como a criação em si, dizendo que “há um erro

7 Tradução própria de “A poem is an intellectualized impression, or an idea made emotion, communicated to others by means of a rhythm. [...] The translation of a poem should therefore [conform] absolutely (1) to the idea or emotion that constitutes the poem; (2) to the verbal rhythm in which that idea or emotion is expressed; it should conform relatively to the inner or visual rhythm, keeping the images themselves when it can, but keeping always to the type of image. It was on this criterion that I based my translations into Portuguese of Poe’s *Annabel Lee* and *Ulalume*, which I translated, not because of their great intrinsic worth, but because they were a standing challenge to translators” (PESSOA, 1988. p. 54).

radical, [acha,] na maneira habitual de construir uma ficção” (POE, 1846). De acordo com Poe, uma composição poética deveria começar pela consideração de um “efeito” e, a partir dele, desenvolver o contorno da obra – garantindo a ela uma “unidade de efeito”.

De todo modo, ao iniciar a análise de “The Raven”, o autor atesta, de forma veemente, que “nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 1846) – segundo Eco, que também se debruça sobre Poe, “posição realmente provocadora, como sempre se observou, pois introduzia um elemento de cálculo formal em um ambiente dominado pelo conceito romântico da poesia como produto de inspiração súbita” (ECO, 2007, p. 336). Dito isso, Poe faz considerações acerca da criação da obra, apoiando-a em três pilares: “extensão”, “província” e “tom”.

No que tange ao parâmetro “extensão”, ele dita que, se determinada obra literária é muito longa para ser lida em uma sentada, o autor deve se contentar em dispensar o conceito de unidade de impressão. Portanto, se duas sentadas são necessárias, os acontecimentos do mundo vão interferir na leitura, sendo a totalidade da obra destruída de uma vez por todas. Além disso uma poesia longa é, na verdade, nada mais do que uma sucessão de pequenas poesias, ou pequenos efeitos poéticos. Poe calcula – fazendo nova relação matemática – que certo grau de duração é requisito absoluto para a produção de qualquer “efeito”. Visando a tais pontos, o poeta considera apropriado que a um poema sejam designadas não mais que 108 linhas.

Parte-se, então, para o segundo parâmetro: “Beleza é a única *província* legítima do poema” (POE, 1846). De acordo com Allan Poe, essa beleza não é exatamente uma qualidade, como se supõe, mas um “efeito”. Refere-se, em suma, àquela intensa e pura elevação da alma, e não da inteligência, do coração. Deve se deixar claro que era de suma importância para o autor tornar “The Raven” universalmente apreciável – tanto para o público quanto para os críticos. Tendo o segundo pilar definido, faz-se conexão direta com o terceiro – o “tom”. Todas as experiências mostraram que o tom de mais alta manifestação é o da tristeza: “A beleza, de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensível as lágrimas” (POE, 1846), de modo que a Melancolia pode ser vista como o mais legítimo de todos os tons poéticos. Quanto à natureza dessa Melancolia, no caso, ele decide por aquela que seria invariavelmente absorvida por todos: a morte de uma mulher. Acreditando ser inquestionavelmente o uso mais poético do sentimento, o autor argumenta que esse fator se alia diretamente ao conceito de Beleza. Ademais, a essa altura já se percebe a preeminência romântica em sua obra, quer-se dizer, torna-se nítida a presença na obra dos atributos relacionados à escola em questão, como visto na seção anterior.

Delimitados então “extensão”, “província” e “tom”, Poe passa a pensar nos efeitos artísticos ou, mais propriamente, recursos poéticos. O escritor não falhou em perceber imediatamente que, naquele ponto, nenhum recurso havia sido tão universalmente empregado quanto o refrão. E essa universalidade foi suficiente para assegurar seu valor intrínseco, e o poupou da necessidade de submeter esse recurso a uma análise. Poe, entretanto, fica preso a um dilema, como pode ser observado em seu outro ensaio “The poetic principle”:

Considere-o, contudo, em relação à sua suscetibilidade de aperfeiçoamento e vi logo que ainda se achava num estado primitivo. Como é comumente usado, o refrão poético, ou estribilho, não só se limita ao verso lírico, mas depende, para impressionar, da força da monotonia, tanto no som, como na ideia. (POE apud MENDES; AMADO, [1850]/1999, p. 106).

O prazer da leitura, então, é extraído do sentido de identidade – de repetição. Desse modo, ele passa a especular em torno da natureza do refrão.

Já que a aplicação deste deve ser variada repetidamente, fica claro que ele deve ser breve, principalmente devido à dificuldade de inseri-lo em variações de sentenças no poema. Conclui-se, então, que o melhor refrão possível deva ser reduzido a uma simples palavra – definindo a última palavra de cada estrofe para executar tal serviço. Dessa forma, as considerações feitas levam Poe a deduzir que a palavra deva ser suscetível de ênfase, encontrando o /o/ prolongado como a vogal mais sonora, em conjunto com o /r/, a consoante mais aproveitável.

Ficando, então, determinado o som, torna-se necessário selecionar uma palavra que personifique esse som, e que ao mesmo tempo mantenha constantemente a melancolia que Poe determina como tom do poema. Em tal busca é, de acordo com ele, absolutamente impossível ignorar a palavra “Nevermore”.

De todo modo – voltando ao início –, é pertinente afirmar que o ponto mais importante a ser considerado em **The philosophy of composition** é o fato de que o poema é escrito de trás para frente. O efeito é determinado de antemão e a partir dele toda a trama é construída, em sentido oposto, tendo aquele único efeito em vista. Segundo Poe,

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo*, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o *epílogo* constantemente em vista, podemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE apud MENDES; AMADO, [1846]/1999, p.101).

Outrossim, Allan Poe começou escrevendo a estrofe que leva o interrogatório do narrador ao corvo até o clímax – a décima sexta estrofe –, e observa, cautelosamente, para que nenhuma outra pudesse ultrapassá-la em seu efeito rítmico. Em palavras do próprio autor, “Aí, então, pode-se dizer que o poema teve seu começo pelo fim, por que devem começar todas as obras de arte” (POE, 1846). Dessa maneira, ele elabora o contorno do poema em torno da referida estrofe, usando “Nevermore” em vários sentidos, com o intuito de não tornar monótona a repetição do refrão.

A escolha de Poe traz também outros benefícios, como ele mesmo constatou:

[...] estabelecendo o ponto culminante, melhor poderia variar e graduar, no que se refere à seriedade e importância, as perguntas precedentes do amante e, em segundo lugar, porque poderia definitivamente assentar o ritmo, o metro, a extensão e o arranjo geral da estância, assim como graduar as estâncias que a deviam preceder. (POE, 1846)

Allan Poe, ademais, critica o didaticismo e a alegoria, muito embora ele acreditasse que o “sentido”, na literatura, deve se encontrar logo abaixo da superfície. Obras que apresentem sentidos óbvios, de acordo com o autor, cessam de ser arte. Ele acredita que um trabalho de qualidade deve se concentrar em um único e específico “efeito”. Para esse fim, ele diz que o escritor deve calcular cuidadosamente cada sentimento e ideia empregados. Reflexões como essas podem ser encontradas em seu outro ensaio, que foi publicado sob o nome de **The poetic principle** (1850).

De acordo com Baudelaire:

Poe escolheu um tema tão vasto como elevado: **O Princípio da Poesia**, e desenvolveu-o com aquela lucidez que é um dos seus privilégios. Pensava, como verdadeiro poeta que era, que o objetivo da poesia é da mesma natureza do seu princípio, e que ela não deve ter em vista outra coisa senão ela mesma. (BAUDELAIRE, 2006, p. 80).

Voltando ao conceito de “extensão”, Poe defende, além, que não existem poemas longos; o que ocorre é apenas uma sucessão de poemas curtos: “sustento que a frase ‘um poema longo’ é simplesmente categórica contradição nos termos” (POE, 1850). Ele ainda cita o exemplo da **Ilíada**, de Homero, que é formada por uma “série de líricas”.

Em **Novas notas sobre Edgar Poe**, Baudelaire (1857), para criticar de forma veemente a Estética clássica, trata dos dois ensaios de Allan Poe que mais repercutiram no meio literário. Entre outras questões, o poeta atesta que, para Poe, a Imaginação é a rainha das faculdades e que essa Imaginação “é uma faculdade quase divina que antes de mais [nada] apreende, para além dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias” (BAUDELAIRE, 2006, p. 104). Desse modo, à luz de tais conceitos, Edgar Allan Poe escreveu sua obra prima, cuidando meticulosamente para que atendesse a todos os seus propósitos de poeta e crítico literário.

Considerações finais

Um texto é a interseção de todas as experiências vivenciadas pelo seu artífice: ao se escrever, o que se reproduz – direta ou indiretamente – dá conta do histórico cognitivo intertextual de quem escreve. Ao se aplicar essa reflexão ao processo de tradução poética, entende-se que o metatexto corresponde à transferência e interpretação, posto que, evidentemente, cada experiência e indivíduo são únicos. De acordo com Tânia Carvalhal (2003, p. 246), por exemplo, “fica claro então que uma tradução pode alterar o texto original sob influência do contexto da literatura de chegada”.

Além, a literatura abrange distintas combinações de tempo e espaço – tudo aquilo que pode ser depreendido do sentido de cultura – que variam tanto para o poeta quanto para o leitor. A diferença, segundo Miner (1996, p. 34), pode ser irrelevante, como quando Pound lê o trabalho de Eliot – onde há maior aproximação tanto em tempo quanto em espaço –, ou pode ser grande, como quando, hoje, alguém que tenha o inglês como língua-mãe põe-se a ler os épicos sânscritos. Ademais, assim como a tradução, o texto fonte tem uma origem específica

– de acordo com Venuti (2002), estando susceptível ao contexto histórico, social e político do autor, bem como à composição de seu repertório de leituras. Destarte, seria leviano determinar que certa obra possibilite apenas uma tradução, tal qual uma fotografia: cada versão trará sua própria bagagem literária, tal que todas poderão ser identificadas pela gama de atribuições que lhes é peculiar.

Assim, leva-se a tradução a outro nível, onde a fotografia dará lugar a uma tela em branco. O tradutor – aqui, no papel de pintor – emprestará sua própria visão à obra original, criando o novo. Desse modo, percebe-se que a tradução enriquece o texto fonte, longe de desvirtuar-se da intenção do autor – além, cria-se uma nova intenção. Deduz-se, então, que, segundo Haroldo de Campos (1967, p. 24), “[...] a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Está-se pois no avesso da chamada tradução literal”. Confirmando essa proposição, Walter Benjamin argumenta, em seu ensaio intitulado **The task of the translator** (1923), que, antes de se traduzir uma poesia, deve-se encontrar a intenção do poeta – o que pode ser observado no conceito de “unidade de efeito” proposto por Allan Poe –, de forma que um eco do original possa ser despertado na tradução. Portanto, o tradutor não se deve deixar afastar desse escopo: se o faz, torna inexistente o elo entre conteúdo e língua que, no original, constituem a unidade poética.⁸(BENJAMIN, 1997, p. 159).

Não obstante, retomam-se as considerações de Venuti (2002, p. 115), para quem “a tradução possui uma autonomia relativa em relação ao texto estrangeiro, é um ato de criação da forma e, portanto, existe como um objeto independente do trabalho subjacente no qual está baseado”. Por este viés, à luz do que é oferecido por Gutt, a tradução passa a ter autonomia em relação ao texto de partida e cumpre uma função específica no sistema literário de chegada, deixando de ser produto derivacional para se tornar produto autoral. De acordo com ele, “qualquer que seja a decisão do tradutor, ela será baseada no que ele acredita ser relevante ao seu público”.⁹ (VENUTI, 2000. p. 386).

Ao se observarem estas reflexões sob o prisma da teoria de polissistemas, a análise é transportada a um novo estrato. De acordo com Even-Zohar:

Em primeira instância, uma literatura se desenvolve dentro de sua esfera. Às vezes um sistema ou indivíduo extrínsecos a ela pode ser de alguma importância para seu desenvolvimento, mas não quando se trata de sua capacidade de existir durante um longo período. Este tem sido o caso, por exemplo, das literaturas francesa e inglesa, há quase duzentos anos. Nenhuma delas se isolou do restante do mundo, e cada uma se desenvolveu usando uma variedade de fontes estrangeiras.¹⁰ (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 56).

8 Interpretação livre de “The translator’s task consists in this: to find the intention toward the language into which the work is to be translated, on the basis of which an echo of the original can be awakened in it” (BENJAMIN, 1997, p. 159).

9 Tradução própria de “whatever decision the translator reaches is based on his intuitions or beliefs about what is relevant to his audience” (GUTT, Translation as interlingual interpretive use, 1991. In: VENUTI, 2000. p. 386).

10 Tradução própria de “In the first instance, a literature develops within its own spheres. Sometimes an outside system or individual may be of some importance for it, but never when it comes to its very ability to exist over a longer period of time. Such has been the case, e.g., of both French and English literatures for almost two hundred years. Neither of them has existed in isolation from the rest of the world, each having further developed its repertoire by using a variety of outside sources” (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 56).

Isso não quer dizer, contudo, que determinada obra, em versão original, seja mais eficaz ao integrar um sistema literário – o que se dá é exatamente o oposto: de acordo com Carvalhal (2003, p. 230), “mesmo que vários leitores possam ler uma obra no original, o texto não integra o sistema literário enquanto não for traduzido, enquanto uma forma apropriada ou uma dicção própria não for alcançada na “tradição” que passa a integrar” – visão corroborada pela teoria de Even-Zohar, que classifica a posição de uma literatura traduzida dentro de um sistema literário como central, e que ela molda ativamente o centro do polissistema. Com base nessas questões, o teórico argumenta:

Isso implica que, nessa situação, nenhuma distinção clara é mantida entre escritas “original” e “traduzida”, e que são os escritores principais [...] que produzem as traduções mais conspícuas ou apreciadas. Além do mais, em um estado onde novos modelos literários estão surgindo, a tradução deve se tornar um dos meios de elaboração desse novo repertório. Através de trabalhos estrangeiros, características (tanto princípios quanto elementos) são introduzidas à literatura de origem, onde não existiam. Incluem-se nelas, possivelmente, não só novos modelos de realidade para substituir os antigos e já estabelecidos que não são mais efetivos, mas uma gama inteira de outras características, como uma nova linguagem (poética), ou padrões e técnicas composicionais.¹¹ (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 46-47).

Cabe mencionar Eliot, que argumenta, em seu ensaio **From Poe to Valéry**, que tanto a teoria literária quanto a obra poética de Allan Poe alcançaram a maturidade através das traduções de Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Nestes termos, a tradução tem um caráter peremptório quando da transmissão de influências literárias. Indo além, em um sentido mais amplo, Vladimir Macura (1990, p. 70) entende que a progressão cultural, em configurações específicas, é invariavelmente marcada por períodos em que a cultura em questão, como um todo ou em parte, exhibe traços tipológicos que implicam atividades tradutórias.

Por outro lado, em que pesem todas as considerações feitas, sempre se retorna ao ponto de partida, onde a transposição criativa revela bem mais que um simples lampejo poético por parte do tradutor: na medida em que se possa depreender dela a transferência cultural, a tradução, se torna um conduto à evolução literária. E, à luz de tais asserções, ainda que se mostre plausível fazer uma análise qualitativa acerca das traduções a serem analisadas, volta-se, novamente, ao ponto de partida, onde todas as linhas teóricas e correntes literárias se coadunem tal qual constituíssem uma “nova”, tão logo para dar, em seguida, continuidade ao ciclo. Destarte, abstrai-se que – à parte quaisquer elementos potencialmente extrínsecos ao tema –, tudo em poesia se traduz em percepção.

¹¹ Tradução própria de “This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between ‘original’ and ‘translated’ writings, and that often it is the leading writers [...] who produce the most conspicuous or appreciated translations. Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before” (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 46-47).

Referências

- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Translation, History and Culture**. Londres: Pinter Publishers, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. **A invenção da modernidade**. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- BENJAMIN, Walter. The Translator's Task. Tradução de Steven Rendall. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, v. 10, n.2, p. 151-165, 1997.
- CARVALHAL, Tânia F. Tradução e recepção na prática comparatista. In: **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003. p. 217-259.
- CHARAUDEAU, Patrick. **L'identité culturelle entre soi et l'autre**. Disponível em <www.patrick-charauveau.com>. Acesso em: 28 jul. 2011.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELIOT, Thomas S. From Poe to Valéry. In: ELIOT, Thomas S. **To Criticize the Critic**. Londres: Faber and Faber, 1965. p. 15-161.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Papers in Historical Poetics**. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. **Poetics Today**. Durnham: Duke University Press, 1997. p. 9-85.
- FROST, Robert. Conversations on the craft of poetry. In: FROST, Robert. **Collected Poems, Prose and Plays**. Nova York: The Library of America, 1995. p. 856-857.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1959.
- MACURA, Vladimir. Culture and translation. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Translation, History and Culture**. Londres: Pinter Publishers, 1990. p. 64-70.
- MENDES, Oscar; AMADO, Milton. **Poemas e Ensaio**s. São Paulo: Globo, 1999.
- MINER, Earl. Poética comparada. In: MINER, Earl. **Poética comparada**. Tradução de Angela Gasperin. Brasília: Editora UnB, 1996. p. 27-55.
- MITTMANN, Solange. Autoria e tradução: da dispersão às identificações. In: MITTMANN, Solange; GRIGOLETTO, Evandra; CAZARIN, Ercília A. (Org.). **Práticas discursivas e**

identitárias: sujeito e língua. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

PESSOA, Fernando. The art of translating poetry. In: PESSOA, Fernando. **Always Astonished: Selected Prose**. Tradução de Edwin Honig. San Francisco: City Lights Books, 1988. p. 54.

POE, Edgar Allan. The rationale of verse. In: WILLIS, Nathaniel P.; LOWELL, James R.; GRISWOLD, Rufus W. (Org.). **The Works of Late Edgar Allan Poe**. Nova York: J. S. Redfield, 1850.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: BAYM, Nina et al. **The Norton Anthology of American Literature**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1846-1994. p. 1534-1542.

VENUTI, Lawrence. **Rethinking Translation**. Londres: Routledge, 1992.

VENUTI, Lawrence. (Org.). **The translation Studies Reader**. Londres; Nova York: Routledge, 2000. p. 298-313.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução:** por uma ética da diferença. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Villela, Marileide Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. **Por uma teoria pós-moderna da tradução**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 1992.

ZABEL, Morton. **A literatura dos Estados Unidos:** suas tradições, mestres e problemas. Tradução de Célia Neves. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

O DESAFIO À IMPESSOALIDADE NA PROSA POÉTICA DE JACK KEROUAC

Sávio Augusto Lopes da Silva Junior*

Resumo

Este é um estudo da prosa poética criada pelo escritor e poeta norte-americano Jack Kerouac, em que o foco está na quebra do paradigma de impessoalidade proposto pela teoria do New Criticism. Observa-se como o discurso literário e o “eu” apresentados na obra *The Subterraneans* implicam uma forma literária de cunho autobiográfico e pessoal, criando uma contraposição aos conceitos de alta arte e poesia sugeridos por correntes críticas hegemônicas. Por fim, nota-se como essa ideia desafiadora contribui para que Jack Kerouac e a Geração Beat sejam reconhecidos no panorama da literatura norte-americana.

Palavras-chave: Literatura Norte-Americana. Geração Beat. New Criticism. Prosa Poética.

THE CHALLENGING OF IMPERSONALITY IN JACK KEROUAC'S POETIC PROSE

Abstract

This is a study of the poetic prose created by North-American writer and poet Jack Kerouac, with a focus on the break of the impersonality paradigm proposed by New Criticism theory. It's observed how the literary speech and the self presented on the book *The Subterraneans* implies in a literary form with an autobiographical and personal nature, creating a contraposition to the concepts of high art and poetry suggested by hegemonic critical theories. Lastly, it's noted how this defying idea contributes to Jack Kerouac's and the Beat Generation recognition in the North-American literary panorama.

Keywords: North American Literature. Beat Generation. New Criticism. Poetic Prose.

Recebido em: 21/02/2017

Aceito em: 04/05/2017

* Universidade de São Paulo (USP). Doutorando no programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), mestre em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

A maneira como a literatura aborda o cotidiano, as temáticas e os sentimentos que caracterizam o “eu” do artista foi e ainda é debatida entre diversas correntes literárias e é vista de diferentes formas pela crítica. O crítico literário brasileiro Roberto Schwarz (2009) faz um ótimo apanhado deste debate em seu trabalho **A Dialética da Formação**. Nesse estudo, Schwarz retoma a contribuição de Theodor Adorno (1903-1969) para a crítica literária, destacando a oposição do crítico marxista à corrente dominante em sua época, o *New Criticism*. Apesar de Adorno adotar o método *Close Reading* para as suas análises, ele vai além do formalismo restrito desta corrente, buscando a matéria histórica presente nos textos estudados. O *Close Reading* era adotado geralmente para encontrar ambiguidades, ironias e tensões e, segundo Schwarz, não ia além deste objetivo, deixando de lado a operação formal que o artista apresenta por meio de uma paráfrase histórica. No caso do *New Criticism*, o poema, de alguma maneira, se refere ao mundo; mas ele se refere ao mundo unicamente como o estabelecimento de outra linguagem, é uma linguagem alternativa, uma ordem de experiências alternativas. (SCHWARZ, 2009, p. 174). Essa forma de ver a poesia – e a criação artística de forma geral – acabou por criar parâmetros de qualidade, conforme aponta o poeta norte-americano T. S. Eliot (1888-1965) em seus **Ensaio de Doutrina Crítica**, publicados nas primeiras décadas do século XX (ELIOT, 1998). Esses critérios que garantiam a credibilidade ao artista impunham a impessoalidade à produção do artista, em que a referência deveria ser o mundo, mas em uma linguagem que não referisse às experiências mundanas, como bem aponta Schwarz.

Com o desenvolvimento de novas visões acerca da criação poética e de novas teorias críticas, o *New Criticism* deixou de ser dominante. Já na década de 1950, a poesia e a prosa norte-americana já estavam contagiadas pelo cotidiano e pela matéria histórica, inclusive na contracultura emergente da denominada Geração Beat. Essa geração foi composta por um grupo de escritores jovens, que durante os anos 1950 tentavam se distanciar do *mainstream* norte-americano, buscando criar uma cultura às margens da oficial e inspirada no *jazz*, na cultura afro-americana e hispano-americana e também no cânone literário. Este é o caso do escritor *beat* Jack Kerouac (1922-1969), que inseriu em sua produção muito de sua própria vida e da matéria de seu tempo. Essa atitude de tratar a arte de forma pessoal pode ser vista como um rompimento com paradigmas da crítica literária que advogavam na pureza da arte, a qual deveria permanecer distante do cotidiano, como teorizava o *New Criticism*.

O desafio ao paradigma da impessoalidade na poesia ocorre na produção literária de Jack Kerouac, principalmente, devido ao caráter autobiográfico de suas narrativas. Por meio de relatos em prosa poética que remetem a expressões da memória do autor, escritores e poetas *beats* – como o próprio Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Neal Cassady – colocavam muito de suas próprias vidas e de sua geração em suas histórias. Tomando como exemplo, na prosa poética de Kerouac em seu romance de 1958, **The Subterraneans**, percebemos como o escritor e poeta articula a linguagem de forma a desafiar os paradigmas da impessoalidade. Para tanto, é preciso avaliar que tipo de discurso é construído nesta prosa poética ficcional e entender o acordo que o narrador faz com o seu leitor.

O discurso literário e o pacto autobiográfico

De acordo com Dominique Maingueneau (2006, p. 89), em seu estudo **Discurso Literário**, “[...] para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se na relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição”. Portanto, o artista que está empenhado em escrever um relato de caráter autobiográfico, como o caso de Kerouac, deve assumir um posicionamento acerca deste tipo de escrita, deixando marcas de onde está a sua fronteira entre “ficção” e “não ficção”.

Philippe Lejeune (2008), ao pesquisar a autobiografia, traz o conceito de “pacto autobiográfico”, o qual está ligado à ideia de que o artista faz um pacto – implicitamente ou explicitamente – com o leitor, deixando indícios de que o enunciadador está narrando sobre sua própria vida. Isto implica que a narrativa trata, em sua maior parte, de fatos verídicos. Existe, para Lejeune, alguns critérios que regem o contrato, um deles é: “o assunto deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Outra “cláusula” do contrato autobiográfico diz: “é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Esta relação é geralmente marcada pelo emprego da primeira pessoa. Existem, contudo, casos em que a narrativa autobiográfica é feita na segunda ou na terceira pessoa, com o objetivo de criar efeitos diferentes, como, por exemplo, trazer incertezas quanto à identidade.

Em **The Subterraneans**, de Kerouac, a narrativa é feita em primeira pessoa e, a partir de outros indícios, percebe-se que Kerouac adota um estilo de escrita que se assemelha à *diegese* dos relatos de memória. Por exemplo, no trecho: “[...] naturally, facetious won’t do – just to start at the beginning and let the truth seep out, that’s what I’ll do” (KEROUAC, 2001, p. 3)¹. Em outros momentos, há um diálogo com o leitor, em que o autor descreve a sensação de estar transcrevendo as suas memórias, como se observa no seguinte trecho: “O the pain of telling these secrets which are so necessary to tell, or why write or live”. (KEROUAC, 2001, p. 16)².

Para Lejeune (2008), o pacto autobiográfico não acontece quando o personagem da narrativa tem nome diferente do autor. Em casos em que os nomes de personagem e autor são diferentes, há o pacto *romanesco*. Lejeune atribui muita importância aos nomes próprios, afirmando:

É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (LEJEUNE, 2008, p. 23).

1 “[...] naturalmente, não adianta bancar o engraçadinho – melhor começar no começo e deixar a verdade vazar aos poucos, isso” (KEROUAC, 2006, p. 9).

2 “Ah a dor de contar esses segredos que é tão importante contar, senão para quê escrever ou viver” (KEROUAC, 2006, p. 28).

Além disso, o pesquisador considera que o lugar concedido ao nome próprio tem um compromisso de responsabilidade, uma convenção social em que o autor afirma estar referindo-se a uma pessoa real, atestado por registro em cartório.

Ao se observarem os nomes dados aos personagens em **The Subterraneans**, percebe-se que Kerouac utiliza codinomes para se referir a si mesmo e aos amigos, também escritores e poetas. Contudo as descrições são bastante claras e tornou-se senso comum entre os leitores de Kerouac a quem ele está se referindo em suas obras. Para Lejeune (2008), o fato de haver este tipo de alteração já desconsidera o pacto autobiográfico. Contudo não podemos deixar de considerar as semelhanças entre o autor e o narrador, além das pistas deixadas por Kerouac, que remetem ao discurso do relato de memória.

Ao analisar os personagens ficcionais, John R. Searle (2011) ressalta que, apesar de serem parte da ficção, é possível fazer afirmações verdadeiras acerca delas como personagens ficcionais. Segundo o pesquisador, “não é possível criar personagens ficcionais a partir do nada, ele também se cria a partir de uma referência fingida, ou seja, encontra-se em uma posição paratópica entre a realidade e a ficção” (SEARLE, 2011). Ou seja, todo personagem possui marcas da realidade e nunca é construído a partir de referências totalmente fictícias.

A maneira como a enunciação se dá no discurso é essencial para entender o posicionamento de quem escreve entre a ficção e a não ficção no discurso literário. Para Wander Emediato (2005), o modo de organização enunciativo do discurso revela o tipo de relação que é estabelecido entre o enunciador e o interlocutor a respeito daquilo que é dito no discurso e a realidade exterior. O autor aponta alguns tipos de posições que podem ser assumidas pelo enunciador:

Ele poderá assumir uma relação de influência em relação ao interlocutor (uma ordem, por exemplo), uma posição subjetiva em relação ao que diz (em uma opinião, por exemplo); ou assumir uma posição de algum fato ou de algum dizer proferido por uma terceira pessoa (em um relato de ocorrência ou em um discurso relatado). (EMEDIATO, 2005, p. 136).

É, segundo Emediato, por meio deste tipo de relação que o discurso se constrói de forma mais ou menos subjetiva, ou ainda, talvez demonstre a intenção de criar uma interlocução. Nesse sentido, a enunciação em primeira pessoa tende a ser subjetiva, a narração em segunda pessoa geralmente demonstra intenção de interlocução, enquanto a terceira pessoa tende à objetividade.

As questões da objetividade ou subjetividade no discurso estão diretamente ligadas ao pacto realizado entre o autor e o leitor sobre o conteúdo ficcional da obra. **The Subterraneans**, além de ser escrito em primeira pessoa, ainda apresenta outros elementos que remetem a uma busca pela objetividade no relato, como, por exemplo, as descrições do processo de escrita e a insistência na veracidade dos fatos relatados. O narrador de Jack Kerouac demonstra a busca pela objetividade ao dialogar com o leitor: “[...] and you must admit now I’m sticking to the facts [...]” (KEROUAC, 2001, p. 4)³. Em outros momentos, o narrador faz comentários acerca dos diálogos, de forma a insistir na verossimilhança do relato, como no trecho em que cita a fala da personagem Mardou Fox:

3 “[...] e você agora tem que admitir que estou sendo objetivo [...]” (KEROUAC, 2006, p. 11).

Well I went to Dante's and didn't want to stay, and tried to leave – and Yuri was trying to hang around – and he called somebody – and I was at the phone – and told Yuri he was wanted' (as incoherent as that) 'and while he is in the booth I cut on home, because I was tired – baby at two o'clock in the morning he came and knocked on the door [...] (KEROUAC, 2001, p. 90).⁴

Ao acrescentar o comentário “incoerente assim mesmo” à fala da personagem Mardou, o narrador remete a um discurso de caráter não ficcional, pois insiste que aquele diálogo ocorreu de acordo com a realidade, seja ela a realidade da ficção que envolve os personagens, seja a realidade vivida pelo próprio Kerouac.

Em sua análise sobre as expressões do “eu” no discurso, Émile Benveniste (1976) afirma que as formas pronominais não remetem à realidade e nem a posições no espaço e no tempo de forma objetiva, mas sim à enunciação que as contém. Essas enunciações são, segundo o autor, únicas e, portanto, o pronome exige um emprego próprio em cada uma delas, como um signo móvel. Além disso, Benveniste (1976) destaca que a forma verbal precisa necessariamente ser atualizada pelo ato de discurso, de forma dependente, não podendo comportar uma forma “objetiva”. Lejeune utiliza diversas ideias de Benveniste que apoiam a mobilidade do “eu” para demonstrar o emprego da primeira pessoa no pacto autobiográfico. Contudo Lejeune faz uma contestação, afirmando que “o fato que cada um de nós, ao usar o ‘eu’, nem por isso se perde no anonimato e, ao se nomear, continua sendo capaz de enunciar o que tem de irreduzível.” (LEJEUNE, 2008, p. 22).

Para Searle (2011), o critério que distingue a ficção da não ficção é a intenção ilocutória do autor, é “a postura ilocutória que o autor assume relativamente ao texto, e essa postura depende das intenções ilocutórias complexas que o autor tem quando escreve ou de algum modo compõe o texto”. Nesse sentido, Searle considera absurdo ignorar completamente as intenções do autor, pois é a forma disponível para o crítico de identificar um texto como ficção. Por exemplo, a postura ilocutória de Kerouac na obra analisada é de um relato de memória. Logo ao iniciar a narrativa, afirma: “let me begin with the history of the subterraneans of San Francisco.”⁵ (KEROUAC, 2001, p. 3).

Timothy Hampton (2013) aponta a existência de um conteúdo “geracional” presente na bibliografia de Jack Kerouac. Em outras palavras, o trabalho de Kerouac não se baseia somente em suas experiências próprias, mas tenta também abranger a visão de uma geração. Somadas a isso, são marcantes as referências literárias que se misturam à realidade da narrativa. Sobre o assunto, o pesquisador afirma: “Kerouac's generational meditation is heavy with literary self-consciousness, too.”⁶ (HAMPTON, 2013, p. 708). Portanto, segundo Hampton, as obras de Jack Kerouac têm referências que mesclam o autobiográfico, o geracional e o literário.

Para Searle (2011), o discurso ficcional apresenta um problema que pode ser formado em um paradoxo: “como podem as palavras e outros elementos numa história ficcional ter os seus

4 “Bem eu fui até o Dante's e não quis ficar, e tentei sair – e o Yuri estava querendo ficar – e aí ele chamou alguém – e eu estava no telefone – e disse ao Yuri que queriam falar com ele’ (desconexo assim mesmo) ‘e enquanto ele está na cabine eu me mando e vou pra casa, porque eu estava cansada – amor às duas da manhã ele veio e bateu na porta –” (KEROUAC, 2006, p. 136).

5 “vou começar a história dos subterrâneos de São Francisco” (KEROUAC, 2006, p. 9).

6 “A meditação geracional de Kerouac possui o peso da autoconsciência literária, também” (Tradução minha).

significados comuns ao mesmo tempo em que, no entanto, as regras que estão ligadas a essas palavras e a outros, e que determinam os seus significados, não são observadas”. Um exemplo desse paradoxo ocorre na situação citada acima em que o narrador comenta sobre o relato de Mardou: “desconexo assim mesmo”. Essas palavras têm os seus significados comuns; contudo elas estão ligadas a um conjunto de regras, as do discurso literário, no qual se pressupõe uma situação paratópica (deslocada) e, por isso, o comentário do autor não é necessariamente visto como um atestado de realidade. Em outras palavras, o significado dos termos não é alterado, mas devido ao seu contexto, o da ficção, elas não são interpretadas como uma promessa de realidade.

Existem controvérsias a respeito da verdadeira história do envolvimento amoroso de Jack Kerouac e Alene Lee, usado como inspiração para escrever **The Subterraneans**. Yves Buin (2007) relata em uma biografia de Jack Kerouac a hipótese de que Alene Lee, retratada na narrativa como Mardou Fox, houvesse influenciado diretamente na composição da obra, que teria sido submetida à sua aprovação depois que fora escrita. Segundo o biógrafo, a história aconteceu em Nova Iorque e, a pedido de Lee, o relato foi transportado para São Francisco. Outras mudanças teriam sido propostas por ela, incluindo que fosse retratada como de pele branca e que a escrita não fosse de cunho tão íntimo e desenfreada, sendo essas últimas solicitações não atendidas pelo artista. Caso seja verdadeira, a hipótese levantada por Yves Buin (2007), acerca das alterações propostas por Alene Lee em **The Subterraneans**, o pacto autobiográfico postulado por Lejeune (2008) foi comprometido. Contudo o contágio de sua literatura por temáticas do cotidiano do autor e a expressão de seus sentimentos de cunho extremamente pessoal continuam sendo fatores determinantes para a quebra do paradigma da impessoalidade na criação artística.

A contraposição ao New Criticism

Uma das barreiras à legitimação da Geração Beat, de início, foi o fato de o grupo seguir a direção contrária ao que muitos críticos consideravam como arte. Em oposição a uma concepção purista de que a poesia e a arte não deveriam ser contaminadas pelo cotidiano, Jack Kerouac e outros autores contemporâneos colocaram no centro de seus atos poéticos a sua própria personalidade, o seu dia-a-dia e, com isso, buscavam retomar a conexão entre a arte e a vida.

Em meio ao movimento da teoria literária *New Criticism*, o poeta T.S. Eliot propõe uma metodologia crítica para se analisar a literatura. Em seu ensaio **A tradição e o talento individual**, publicado em 1919, Eliot defende que o poeta deve conhecer a tradição do passado, não somente alguns poucos artistas os quais ele admira, mas toda a corrente dominante e, assim, ele poderá ser reconhecido como um grande poeta (ELIOT, 1998).

O aspecto mais marcante para essa pesquisa no *New Criticism* de Eliot, que poderia facilmente ser visto como uma crítica à literatura *beat*, caso fossem contemporâneos, é a sua ideia de que, somado ao conhecimento da tradição do passado, o poeta deve promover a extinção contínua de sua personalidade, como um autossacrifício. Nas palavras do autor: “O que acontece é uma rendição contínua de si próprio, como ele é no momento, a algo mais

precioso” (ELIOT, 1998, p. 26). O objetivo dessa repressão da personalidade é, segundo Eliot (1998), a despersonalização da poesia, de forma que a arte seja encarada como uma ciência, pois “a crítica honesta e a apreciação dirigem-se não para o poeta mas para a poesia” (ELIOT, 1998, p. 26). Segundo esse paradigma, a crítica literária deve tomar como uma qualidade a separação entre o criador e a sua obra de arte: “mas quanto mais perfeito o artista, mais completamente estão separados nele o homem que sofre e o espírito que cria e, de maneira mais perfeita, o espírito digere e transmuta as paixões que são o seu material” (ELIOT, 1998, p. 27). Esse é o preceito que o próprio Eliot denomina “Teoria Impessoal”.

The Subterraneans, por exemplo, não seria visto por Eliot como uma obra madura, visto que o nível de pessoalidade do texto é extremamente alto. Kerouac preenche o seu relato com diversos sentimentos que remetem ao seu relacionamento com Alene Lee, além de colocar o cotidiano de ambos como um tema digno de ser relatado. Em uma narrativa poética que remete a um retorno da pessoalidade do romantismo, Jack Kerouac descreve as emoções de Leo Percepeid diante da rejeição de Mardou:

[...] but I should have known from her original announcement of independence to believe in the sincerity of her distaste for involvement, instead of hurling at her as if and because in fact I wanted to be hurt and ‘lacerate’ myself [...] for now death bends big wings over my window, I see it, I hear it, I smell it, I see it in the limp hang of my shirts destined to be not worn [...] (KEROUAC, 2001, p. 10).⁷

De forma masoquista, Percepeid associa seu envolvimento com Mardou ao desejo de se machucar e, apesar de utilizar formas metafóricas que remetem à morte e ao sofrimento, o personagem relata emoções que seriam supostamente próprias de quem escreve. Por não utilizar meios que canalizam um sentimento mais abrangente, Kerouac contrapõe-se às regras da impessoalidade de Eliot.

Para exemplificar a forma como o poeta maduro deve tratar sua personalidade em sua poesia, Eliot (1998) cita “Ode a um rouxinol”, do poeta inglês John Keats (1795-1821), publicado pela primeira vez em 1819. Na poesia de Keats, os sentimentos expressos não têm a ver com o rouxinol propriamente dito, este é visto por Eliot como um meio para expressar-se o sentimento. Dessa forma, Keats é um poeta maduro na concepção de Eliot, pois “[...] o poeta possui, não uma “personalidade” a exprimir, mas um meio particular, que é somente um meio e não uma personalidade, no qual se combinam as impressões e experiências de maneiras peculiares e imprevistas.” (ELIOT, 1998, p. 29).

No caso da Geração Beat, dificilmente encontram-se meios que não o próprio artista para exprimir não somente os sentimentos, mas também as emoções que eles próprios vivenciaram. Seguindo a corrente da vanguarda literária que busca reconectar a arte e a vida, os *beats* viam o ato poético como sendo extremamente pessoal – ainda mais pessoal do que muitas narrativas modernistas.

⁷ “[...] mas eu devia ter entendido quando ouvi sua primeira proclamação de independência que era sincera a repulsa dela a qualquer envolvimento, em vez de me jogar a ela como se e porque eu queria mesmo me machucar e me ‘lacerar’ [...] pois a morte já dobra suas grandes asas sobre minha janela, eu a vejo, ouço, cheiro, eu a vejo na frouxidão das camisas que jamais usarei [...]” (KEROUAC, 2006, p. 20).

Segundo Eliot (1998, p. 31), “não é mercê das suas emoções pessoais, emoções provocadas por eventos particulares da sua vida, que um poeta é notável ou interessante”. De forma contrária à conexão entre arte e vida, presente na literatura *beat*, Eliot não vê a sujeira da vida cotidiana como uma possibilidade para a poesia. Pelo contrário, a sua contaminação deve ser evitada, de forma a criar uma poesia mais pura.

Longe de desejar uma pureza poética em seu relato, Jack Kerouac traz emoções das mais mundanas do homem para o seu relato de **The Subterraneans**. Ao contrário da ideia de maturidade de Eliot, em vez de criar um meio para traduzir um sentimento puro, Kerouac relata as emoções e os desejos sexuais de seu narrador, conforme o trecho: “In my mind man-thoughts of doing it again and actually looking forward to seeing her suddenly, as I’d felt she was displeased with our first night [...]” (KEROUAC, 2001, p. 17).⁸

Para Eliot (1998) a busca por novas emoções humanas para serem expressas através da poesia é um grande erro do artista, que deve fazer o contrário, usar as emoções comuns, transformando-as em sentimentos, que se diferem da exaltação das emoções. Esses sentimentos devem ser acumulados no espírito do poeta e, após a combinação apropriada de sentimentos, expressos por meio da poesia. Isso significa que a emoção e a personalidade são aversões para Eliot. O crítico afirma: “A poesia não é um soltar de emoção, mas uma fuga à emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga à personalidade” (ELIOT, 1998, p. 31-32). Em seguida, Eliot (1998, p. 32) reforça: “a emoção da arte é impessoal”.

Conforme já apontado, a Geração Beat nada contra a corrente do *New Criticism*. A busca por novas emoções humanas é um dos seus objetivos, visto que o grupo procura expandir suas percepções e, através de experiências do cotidiano – conhecendo novos grupos de pessoas, culturas e estilos –, experimentar diferentes emoções. O objetivo de Leo Percepeid, narrador de **The Subterraneans**, é justamente ampliar suas experiências e conhecer novas culturas. O próprio envolvimento com Mardou Fox representa a atração pelo desconhecido. É o que o próprio personagem relata no seguinte trecho: “[...] this girl I was SEEKING to get involved with as if not enough trouble already or other old romances hadn’t taught me that message of pain, keep asking for it, for life [...]”⁹ (KEROUAC, 2001, p. 6). Os personagens de Jack Kerouac e outros autores *beats* estão sempre explorando novas possibilidades; por toda a vida, como diz o próprio narrador. Insistentemente, ele diz “keep asking for it”, traduzido por Paulo Henriques Britto na versão brasileira do livro como “procurando sarna pra coçar”, enfatizando o quão impregnado destas relações o narrador se torna.

A insistência na conexão entre arte e vida é uma característica marcante da vanguarda, ideal que posteriormente foi adotado pela Geração Beat. Para os artistas que seguem este plano da vanguarda literária, não há fronteiras entre o que é abordado pela arte e o que é vivido, contrapondo-se a expressões literárias anteriores que optavam pelo distanciamento do artista, que não permitem a presença do “eu” em sua arte. Jack Kerouac faz uma crítica a essa concepção de arte em **Satori em Paris**, uma de suas últimas obras e publicada pela primeira vez em 1966.

8 “Na minha mente pensamentos machos de transar de novo e de realmente curtir vê-la de novo de repente, como se eu achasse que ela não havia gostado da primeira noite [...]” (KEROUAC, 2006, p. 30).

9 “[...] [Essa] garota que eu estava TENTANDO ganhar como se eu já não tivesse levado na cabeça o bastante antes e outras velhas transas já não tivessem me ensinado essa mensagem de dor, viver procurando sarna para se coçar, porque [...]” (KEROUAC, 2006, p. 13).

Em outras palavras, e depois vou calar a boca, histórias e romances inventados sobre o que aconteceria SE são para crianças e adultos cretinos que têm medo de ler sobre si mesmos em um livro assim como teriam medo de olhar no espelho quando estivessem doentes ou feridos ou de ressaca ou *insanos*. (KEROUAC, 2010, p. 8).

Para Kerouac, as histórias contadas em seus livros se inspiram em sua própria vida, que ele transforma, dando-lhe caráter de literatura, em “mitologia” – conforme aponta o poeta Allen Ginsberg no documentário **Jack Kerouac: The king of beats**. Dessa forma, ao retomar o “eu” como centro da narrativa, a Geração Beat herda uma característica do romantismo: descrever a vida e os sentimentos que são próprios de quem escreve.

Muitas formas de modernismo adotaram essa característica ao colocarem como narrador e protagonista de seus textos literários personagens psicologicamente densos que, além disso, se aproximavam muito dos próprios autores ao emitirem opiniões e expressarem sentimentos. Esse estilo neorromântico contrapõe-se às expressões artísticas que propunham a arte pela arte, que se distancia da pessoalidade do autor. A Geração Beat retomou também essa característica, trazendo-a de forma ainda mais intensa, devido ao caráter autobiográfico de seus relatos.

Segundo Singal (1987), a identidade pessoal é uma das problemáticas e tensões da cultura do século XX. A cultura modernista demonstra como a arte destinada a retratar o “eu” é incapaz de ser completa ou categoricamente determinada, pois, caso contrário, violaria o critério de autenticidade. De acordo com esse critério, o sujeito deve constantemente criar e recriar sua própria identidade, de acordo com sua experiência no mundo, visto que os valores morais estão sempre em fluxo e tudo aquilo que é construído socialmente – tal como a identidade do ser humano – deve ser construído dinamicamente, em um processo contínuo.

Essa dinâmica de reconstruir o “eu” na expressão artística está presente na literatura *beat*, principalmente quando se trata da complexidade das relações interpessoais entre os integrantes deste grupo. Relacionando a Geração Beat ao neorromantismo, Alan Pinto (2007) ressalta, em seu trabalho **Lentes, subversão e rock**, o papel central em que as experiências e relações interpessoais exercem na literatura do grupo:

Muito da literatura dos *beats* conta sobre a relação de amizade e afeto entre os homens ou sobre a tristeza da descoberta de que o amor e a paixão perecem – até chega a lembrar o ápice da geração ultra-romântica do século XIX. Todo o resto – o zelo pela religião oriental, o flerte com o existencialismo, a fascinação pelos sonhos, o radicalismo político, a paixão pelas drogas, a liberdade sexual – era meramente decoração de uma complexa rede de relacionamentos pessoais. (PINTO, 2007, p. 32).

A legitimação da pessoalidade

A legitimação dessa pessoalidade presente na literatura *beat*, por muito tempo tomada como uma postura imatura do artista, inicia-se no momento em que escritores como Thomas Pynchon têm Jack Kerouac como referência, justamente devido à sua narrativa pessoal. Segundo Inger Dalsgaard, Luc Herman e Brian McHale (2012), o prestigiado escritor norte-americano

Thomas Pynchon é responsável pela criação de uma obra-prima da literatura norte-americana e mundial: **Gravity's Rainbow**, publicada pela primeira vez em 1973. Em seus romances complexos, devido à grande quantidade de personagens e enredos paralelos, Pynchon apresenta uma fluidez na narrativa que remete à Geração Beat e, ainda, tem elementos que caracterizam bem o pós-modernismo norte-americano.

De forma a diferenciar-se dos *beats* e outros autores contemporâneos, Pynchon criou uma nova poética em que o pastiche pós-moderno é marcante. Brincando com a cultura *pop*, Thomas Pynchon fez uma participação na série animada **The Simpsons**, em 2004, em que fazia piadas com sua própria imagem de autor recluso (DALSGAARD; HERMAN; MCHALE, 2012). Sua considerada obra prima, **Gravity's Rainbow**, é descrita pelos pesquisadores da seguinte forma: "A historical novel about the roots of the Cold War and the military-industry complex, *Gravity's Rainbow* explores our collective complicity – including its author's personal complexity" (DALSGAARD; HERMAN; MCHALE, 2012, p. 4).¹⁰ Seguindo a intenção modernista de reconectar a arte e a vida, Pynchon coloca a sua personalidade em sua narrativa, assim como Jack Kerouac e a Geração Beat haviam feito anos antes.

Em seu estudo sobre a história literária presente na bibliografia de Thomas Pynchon, David Cowart (2012) destaca a forma como o autor contempla a tradição da qual ele viria a fazer parte. Para Cowart, diversos artistas da geração de Pynchon buscavam reformular as premissas do modernismo – o qual não era mais visto, na época, como uma expressão intocável –, mas foi o próprio Pynchon o mais bem-sucedido nessa empreitada; mais, inclusive, do que a Geração Beat. A originalidade das obras de Thomas Pynchon consiste, contudo, na apropriação irônica que este faz dos escritores e poetas dos quais ele herdou a tradição modernista. Percebe-se, com isso, que a Geração Beat contribuiu para a literatura de cunho pessoal criada por Thomas Pynchon. Destaca-se, portanto, como a concepção que a Geração Beat tem de literatura, em que a arte e a vida estão intimamente conectadas, foi adaptada posteriormente por escritores que vieram a receber o reconhecimento da crítica.

Sobre as adaptações feitas por Pynchon, Cowart (2012, p. 85) destaca o caráter ideológico destas apropriações: "Of course it is one thing to mention a writer, another really to embrace that writer's aesthetic or moral vision".¹¹ No caso da relação entre os *beats* e Pynchon, percebe-se que o segundo apropriou-se da visão que o grupo de escritores da década de 1950 tinha da literatura e seu caráter pessoal. Na grande lista de autores presentes na herança literária norte-americana recebida por Pynchon, Cowart (2012) destaca Eliot e, também, a Geração Beat:

He calls Kerouac's *On the Road* (1957) "one of the great American novels". Such work, he notes, provides one context for his own early efforts, notably "Entropy" (1960) - "as close to a Beat story as anything I was writing then") - which strikes the mature writer as an attempt at "sophisticating the Beat spirit with second hand science". (COWART, 2012, p. 84).¹²

10 "Um romance histórico sobre as raízes da Guerra Fria e o complexo militar-industrial, **Gravity's Raibow** explora nossa cumplicidade coletiva – incluindo a complexidade pessoal do próprio autor" (Tradução minha).

11 "É claro que uma coisa é mencionar um autor, outra é realmente abranger a estética e a visão moral de um escritor" (Tradução minha).

12 "Ele chama o **On the Road** (1957) de Kerouac de 'um dos grandes romances americanos'. Tal trabalho, ele percebe, fornece um contexto para seu próprio esforço inicial, notavelmente 'Entropy' (1960) – 'o mais próximo de uma história Beat entre tudo que escrevi na época' – o que o autor maduro considera como uma tentativa de 'sofisticar o espírito Beat com ciência de segunda mão'" (Tradução minha).

Ao criar uma forma literária contendo apropriações sofisticadas da Geração Beat e ao considerar o tom pessoal das narrativas de Jack Kerouac uma inspiração, Thomas Pynchon contribui para o reconhecimento, em meio às instituições legitimadoras da cultura, da concepção que o grupo *beat* tem de arte e literatura. Com o passar dos anos, a herança que a Geração Beat deixou para a literatura ficou marcada por essa personalidade que, à primeira vista, foi considerada uma forma imatura de arte, mas representou para autores prestigiados, como Thomas Pynchon, um ponto marcante na história da literatura norte-americana.

Referências

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BUIN, Yves. **Kerouac**. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2007.

COWART, David. Pynchon in literary history. In: DALSGAARD, Inger H.; HERMAN, Luc; MCHALE, Brian (Org.). **Thomas Pynchon**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 83-96.

DALSGAARD, Inger H.; HERMAN, Luc; MCHALE, Brian (Org.). **Thomas Pynchon**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

ELIOT, T. S. **Ensaio de doutrina crítica**. Tradução de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

EMEDIATO, Wander. Os modos de organização do discurso. In: EMEDIATO, W. **A fórmula do texto: redação, argumentação e leitura**. São Paulo: Geração Editorial, 2005. p. 135-190.

GINSBERG, Allen. **Uivo e outros poemas**. Porto Alegre: LP&M, 2006.

HAMPTON, Timothy. Tangled Generations: Dylan, Kerouac, Petrarch, and the Poetics of Escape. **Critical Inquiry**, v. 39, n. 4, p. 703-731, Summer 2013.

KEROUAC, Jack. **The Subterraneans**. New York: Penguin Books, 2001.

KEROUAC, Jack. **Os subterrâneos**. Tradução de Paulo Henriques Britto. Porto Alegre: LP&M, 2006.

KEROUAC, Jack. **Satori em Paris**. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: LP&M, 2010.

KEROUAC, Jack. **On the Road**. New York: Penguin Books, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PYNCHON, Thomas. **Gravity's Rainbow**. London: Penguin's Books, 1987.

PINTO, Alan Dutra Terra Alves. **Lentes, subversão e rock:** a música e a contracultura dos anos 1960 e 1970 pela lente documentária do cinema direto. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Uni-BH, Belo Horizonte, MG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Dialética da formação. In: PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIA, Luiz A, Calmon Nabuco. **Experiência formativa e emancipação.** São Paulo: Nankin editorial, 2009. p. 163-186.

SEARLE, John R. **O estatuto lógico do discurso ficcional.** 2011. Disponível em: <<http://criticanarede.com/logicaficcional.html>>. Acesso em: 18 maio 2016.

SINGAL, Daniel Joseph. Towards a Definition of American Modernism. **American Quarterly**, v. 39, n. 1, p. 7-26, Spring 1987.

UMA PRESENÇA QUE ME PERTURBA COM ALEGRIA – MEMÓRIA SUPLEMENTAR E DESESTABILIZAÇÃO EM WILLIAM WORDSWORTH

Thiago Andrade de Paula*

Resumo

A poesia de Wordsworth proporciona a sensação de que é possível curar sentimentos ruins por meio do processo de recordação, como acontece nos poemas “I wandered lonely as a cloud” e “Tintern Abbey”. Longe de negar tal função, este trabalho tem por objetivo apresentar, em contrapartida, a existência de uma tendência desestabilizadora, a qual poderá ser percebida a partir dos estudos de Aleida Assmann e Jacques Derrida sobre a recordação romântica, que leva em conta o papel das afecções, do esquecimento e da cronologia em sua constituição. Nesse contexto, ao tentar colocar-se no lugar de algo que não pode ser completamente recuperado, a recordação assume, segundo Assmann, uma função suplementar que, por definição, substitui apenas provisória e precariamente. A partir dessa discussão, será apresentada a evocação, por meio da memória, e reiteração sucessiva de uma mesma imagem no poema “Tintern Abbey”, que corroborará a hipótese que ora se apresenta.

Palavras-chave: Memória Suplementar. Recordação Romântica. Desestabilização.

A PRESENCE THAT DISTURBS ME WITH JOY – SUPPLEMENTARY MEMORY AND DESASTABILIZATION IN WILLIAM WORDSWORTH

Abstract

Wordsworth's poetry provides the impression that it can heal bad feeling through a process of recalling, as in the poems “I wandered lonely as a cloud” and “Tintern Abbey”. Far from denying such a function, this work aims to present, on the other hand, the existence of a destabilizing trend, which can be noticed from the studies by Aleida Assmann and Jacques Derrida on romantic recalling, that takes into account the role of affection, forgetting and chronology in its constitution. In this sense, by trying to put itself in place of what cannot be completely restored, the recalling acquires, according to Assmann, a supplementary function which, by setting, replaces only temporary and precariously. From this discussion, it will be presented the evoking through the memory and a successive reiteration of a image in “Tintern Abbey” poem, which will support the hypothesis which now is presented.

Keywords: Supplementary Memory. Romantic Recalling. Destabilization.

Recebido em: 21/02/2017

Aceito em: 04/05/2017

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto.

Introdução

A poesia de William Wordsworth figura, em muitos momentos, um processo em que a recordação de um evento passado possui o poder de restaurar os ânimos, de curar o tédio, o enfado ou a depressão. Lembrar de um momento aprazível parece ter o poder de curar as mazelas da vida, de estabilizá-la de alguma maneira. É o que acontece, por exemplo, com o eu lírico do poema intitulado “I wandered lonely as a cloud”. Neste poema, o argumento é dividido em duas partes: a primeira, que descreve uma cena idílica no passado, desenvolve-se até o fim da terceira estrofe; e a segunda, em que encontramos uma reflexão no presente sobre a recordação dessa cena, que conclui o poema. Assim, o eu lírico passeava, tal qual uma nuvem pelos campos, quando se deparou com uma multidão de narcisos amarelos. A cena, logicamente, proporcionou-lhe prazer naquele momento, embora ainda não lhe revelasse todo seu poder salutar. Ele ainda não conseguia compreender totalmente aquela cena: “Eu olhava – e olhava – mas pouco pensava / sobre que fortuna a manifestação trouxera a mim”¹ (WORDSWORTH, 2006, p. 219). Mesmo que estivesse feliz com tal cenário, com tal companhia jocosa, há algo que ele ainda não conseguia apreender: não conseguia entender a real importância que aqueles narcisos amarelos teriam para ele no futuro. Tal importância só será compreendida na última estrofe, após o salto temporal do passado, em que o personagem vagava como nuvem, para o presente, em que o personagem está deitado com um humor vago e pensativo. Nesse momento, aquela cena do passado atinge o seu olho interior e enche o seu coração de alegria, de modo que afecção e memória se encontram para realizar novamente aquela cena: “Pois muitas vezes quando deito em meu colchão /com humor vago ou pensativo, / eles brilham em meu olho interior /que é a felicidade da solidão /e então meu coração se enche de prazer, /e dança com os narcisos amarelos.”² (WORDSWORTH, 2006, p. 219).

Função parecida tem a recordação no poema “Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July, 13, 1798.” De maneira geral, o poema conta a história do retorno do eu lírico a um cenário também idílico. Trata-se, entre outras coisas, de uma bela declaração que é feita sobre a importância desta paisagem no processo formativo do rapaz que, em determinado momento de sua vida, abandonou a natureza para viver em meio ao tédio da cidade. Em meio às angústias de um ambiente hostil, lembrar-se deste cenário proporcionava-lhe bons sentimentos, sensações doces, “sentidas no sangue, e sentidas no coração”.³ (WORDSWORTH, 2006, p. 242).

A despeito dessa primeira impressão reanimadora e estável que a poesia de Wordsworth sugere a partir do processo de recordação de determinadas bem-aventuranças do passado, o crítico literário Paul De Mann apresenta-nos uma perspectiva valiosa e distinta sobre o assunto, quando analisa o modo como os Vitorianos costumavam ler a poesia wordsworthiana. No ensaio “Wordsworth e os Vitorianos”, do livro **Rethoric of the Romanticism**, De Man aponta, justamente, para uma necessidade de superação da maneira como os Vitorianos liam o poeta inglês. Os Vitorianos, segundo De Man, afirmavam que a leitura de Wordsworth ajudava a purificar os sentimentos, que era possível encontrar nele uma “filosofia moral”, uma filosofia que teria “o poder de edificar e

1 Nota de Tradução.: ““I gazed – and gazed –but little thought/What wealth the show to me had brought”

2 N.T.: “For oft, when on my couch I lie /In vacant or in pensive mood, /They flash upon that inward eye /Which is the bliss of solitude; /And then my heart with pleasure fills, /And dances with the daffodils.”

3 N.T.: “Felt in the blood, and felt along the heart”

proteger das ansiedades que ameaçam a vida e a razão”.⁴ (DE MAN, 1984, p. 87).

O melhor exemplo do uso da poesia de Wordsworth como uma espécie de remédio para as angústias encontra-se na história de vida de John Stuart Mill (1806-1873), filósofo utilitarista e economista britânico. No quinto capítulo de sua autobiografia, que compreenderia o período dos seus vinte e cinco anos, o autor conta-nos sobre uma crise de depressão que abate seu físico, sua psique e sua moral, decorrente de seu trabalho exaustivo como pensador. Em determinado momento de sua vida, Stuart Mill depara-se, então, com a arte de Wordsworth. Neste momento, o filósofo demonstra o que decisivamente o curou de sua depressão, qual seja, o fato de Wordsworth figurar, com maestria, os sentimentos humanos sob estado de exaltação, que lhe proporcionou a percepção de uma felicidade interior, qualidade que ele percebeu ser comum a todos os seres humanos. Tal importância de Wordsworth está expressa na seguinte passagem da autobiografia de Mill:

O que fez dos poemas de Wordsworth um remédio para meu estado de mente foi que eles expressavam não a mera beleza exterior, mas estados de sentimento e de pensamento coloridos pelos sentimentos, sob a excitação da beleza. Eles pareciam ser própria cultura dos sentimentos dos quais eu estava em busca. Neles eu parecia ser atraído por uma força de felicidade interior, de prazeres simpáticos e imaginativos, que poderiam ser compartilhados por todos os seres humanos; que não tinham conexão alguma com a guerra ou com a imperfeição, mas que tornavam-se mais ricos por cada melhora nas condições físicas ou sociais da humanidade.⁵ (MILL, 1981, p. 150).

No entanto, o estudo de Paul De Man visa a demonstrar justamente que essa visão é ultrapassada e que um refinamento no método de análise linguística, empreendido com mais cuidado e atenção, demonstraria, na verdade, o oposto: palavras cuja função seria supostamente dar lastro e segurança dentro de um poema de Wordsworth são justamente aquelas que jogam com a vertigem, que proporcionam uma sensação de desestabilização e obscuridade em seus poemas. A seguinte passagem parece ilustrar a inversão que se instaura na poesia de Wordsworth a partir da leitura de De Man: “A ameaça da qual nós devíamos ser protegidos e consolados é agora identificada como uma condição da consciência.”⁶ (DE MAN, 1984, p. 87). Sendo uma condição da mente, o sentido das coisas é dado apenas por meio da linguagem, que muitas vezes é movediça e em si mesma opaca, argumenta De Man. Desse modo, o crítico problematiza aquela função estabilizadora que encontramos na superfície da poesia wordsworthiana.

Em obra um pouco mais recente, a estudiosa alemã Aleida Assmann, em seu livro **Espaços de Recordação**, também discute o poder salutar que a poesia de Wordsworth possui, especialmente no que concerne à figuração de boas recordações. Em determinado momento de seu livro, quando cita uma mudança fundamental na maneira de se figurar literariamente o processo de recordação, Assmann estabelece uma linhagem de escritores, que teria início em Wordsworth e iria até o romancista Marcel Proust, justamente por causa do papel restaurador que a memória teria em suas obras:

4 N.T.: “the power to edify, and to protect from anxieties that threaten life and reason.”

5 N.T.: “What made Wordsworth's poems a medicine for my state of mind, was that they expressed, not mere outward beauty, but states of feeling, and of thought coloured by feeling, under the excitement of beauty. They seemed to be the very culture of the feelings, which I was in quest of. In them I seemed to draw from a source of inward joy, of sympathetic and imaginative pleasure, which could be shared in by all human beings; which had no connection with struggle or imperfection, but would be made richer by every improvement in the physical or social condition of mankind.”

6 N.T.: “The threat from which we were to be sheltered and consoled is now identified as a condition of consciousness.”

A transformação, sim, a transubstanciação da vida em recordação, como mais tarde para Proust, é seu [de Wordsworth] tema predominante; e, assim como Proust, Wordsworth atribui à recordação poética um significado inteiramente novo, como estabilização, renovação e justificação da vida. (ASSMANN, 2011, p. 97).

Há um problema nessa passagem, no entanto, que tentaremos dramatizar de forma detalhada neste trabalho. Assim como argumenta De Man, não se trata apenas de “estabilização, renovação e justificação da vida”. O processo de recordação na poesia wordsworthiana aponta para o caráter precário dessa estabilização, justamente no momento em que é enunciado. Para entendermos melhor essa tensão, é necessário, portanto, entendermos o funcionamento da memória na poesia de Wordsworth, assim como suas principais consequências.

Memória como arte e memória como potência

Para entendermos o funcionamento da recordação em Wordsworth, é necessário, seguindo autores como Aleida Assmann e Paul Ricoeur, apontar para uma mudança decisiva na maneira de se representar literariamente a memória. Tanto na autora alemã quanto no autor francês encontramos a passagem, por volta do séc. XVIII, da representação literária da memória entendida como arte, para a memória entendida como uma potência, como recordação. Aquela entendida como arte, como mnemotécnica, baseia-se na crença de que é possível, a partir da sequência de determinados procedimentos, recuperar totalmente um evento passado. Trata-se, como diz Harald Weinrich, em **Lete: arte e crítica do esquecimento**, de uma ferramenta que possibilita a subjugação e superação do esquecimento. (WEINRICH, 2001, p. 31).

Essa maneira de entender a memória como mnemotécnica e sua respectiva importância para a cultura ocidental pode ser revisitada, por exemplo, na obra **A memória, a história, o esquecimento**, do filósofo francês Paul Ricoeur. Após uma apresentação bastante consistente das principais noções que devem ser levadas em conta quando discutimos o conceito de memória, o autor inicia uma seção para expor especificamente o conceito de mnemotécnica, sua importância cultural e as posteriores críticas feitas a ela. Desse modo, o capítulo chama-se “Os abusos da memória artificial: as proezas da memorização”. A mnemotécnica está ligada sempre a um esforço ativo por parte daquele que quer fixar algo em sua mente: como exemplo, poderíamos citar o aprendizado de formas verbais de línguas estrangeiras no ensino tradicional, que pressupõe a fixação das flexões pelo estudante (RICOEUR, 2014, p. 73). Nesse contexto, o filósofo francês argumenta que existe toda uma tradição da memória entendida como arte, como mnemotécnica, que, ao pressupor a necessidade de esforço no ato de memorização, cria regras a fim de cumpri-lo com êxito, a fim de responder a uma demanda de conservação do seu conteúdo. Em última instância, o autor relaciona essa demanda de conservação a um modo de sobrevivência da própria cultura: “toda sociedade tem o encargo de transmissão, através das gerações, daquilo que ela considera suas conquistas culturais. Aprender é, para cada geração, fazer a economia, como sugerimos acima, do esforço exaustivo de reaprender tudo a cada vez.” (RICOEUR, 2014, p. 74). A esse tipo de técnica da memória como arte, Aleida Assmann, em seu livro **Espaços de Recordação**, faz corresponder justamente a noção de armazenamento, ou seja, a noção de que as recordações são armazenadas e mantidas intactas

em nossa mente. O armazenamento, assim, pressupõe a proteção de um conteúdo. A mente é vista como um depósito protetor das memórias, que podem ser facilmente recuperadas por meio da mnemotécnica. Esse tipo de memória tem por objetivo ser utilizado para recuperar os fatos passados por meio da total identidade, como afirma Assmann na seguinte passagem: “Eu gostaria de chamar de armazenamento o caminho até a memória intitulado ‘arte’, e com isso compreender todo o procedimento mecânico que objetiva a identidade entre o depósito e a recuperação de informações.” (ASSMANN, 2011, p. 33).

Paul Ricoeur, no entanto, ainda no capítulo em questão, demonstra como essa maneira de se entender a memorização atravessará os séculos por toda uma tradição cultural, que culminará em algumas importantes indagações sobre seu uso e efetividade. Uma forte crítica a esse paradigma de memória surgirá a partir do séc. XVIII, baseada em uma consistente tradição filosófica que surge nessa época, como nos lembra o autor na seguinte passagem:

A ars memoriae é uma recusa exagerada do esquecimento e, aos poucos, das fraquezas inerentes tanto à preservação dos rastros quanto à sua evocação. Correlativamente, a *ars memoriae* ignora a pressão dos rastros. Para a memória artificial, tudo é ação, nada é paixão. Os lugares são soberanamente escolhidos, sua ordem oculta sua arbitrariedade da sua escolha; e as imagens não são menos manipuladas que os lugares aos quais são destinadas. Duplo desafio, pois: do esquecimento e do ser-afetado. (RICOEUR, 2014, p. 80).

A ilusão de que exista a identidade total daquilo que é recuperado pela memória no presente e o que de fato ocorreu no passado, de acordo com Assmann e Ricoeur, encontrará, no séc. XVIII, críticos de peso, como Wordsworth, Jean Jaques Rousseau. Isso acontece porque esses autores passam a refletir sobre o papel que as afecções, o esquecimento e a passagem do tempo possuem na formação dessas recordações, que são evocadas no presente. No escritor francês, por exemplo, em um dos seus mais importantes livros chamado **Confissões**, encontramos algumas críticas àquele tipo de memória entendida como arte. Segundo Weinrich, Rousseau caçoava desse modo de entendê-la quando dizia que só tinha “um pouquinho de memória” porque não conseguia guardar citações e frases espirituosas para serem utilizadas em salões (WEINRICH, 2001, p. 101). Quando decide contar a história da sua vida, em suas **Confissões**, Rousseau argumenta que mais importante do que a veracidade dos fatos, muitas vezes perdidos por causa da sua má memória, é a sua sinceridade; ou seja, mais importante do que contar o que de fato aconteceu, é contar com sinceridade como ele se sentiu em determinado momento de sua vida. Para ele, enquanto a memória dos fatos pode perder-se, a memória dos sentimentos sempre permanece. Em diversos momentos das suas **Confissões**, Rousseau pede para que o leitor “leia em seu coração”, veja-o de forma transparente, entenda o que ele sentiu. Nesse sentido, Rousseau demonstra que sua história dependerá da imersão dentro de si mesmo, onde as paixões e o esquecimento adquirem papel importante. Podemos perceber isso claramente nesta passagem das **Confissões** em que ele fala sobre seu projeto:

Eu tenho apenas um guia fiel com o qual posso contar; é a cadeia de sentimentos que marcaram a sucessão de meu ser, e, através deles, a dos eventos que deles foram a causa ou o efeito. Eu esqueço facilmente minhas infelicidades; mas não posso esquecer minhas falhas, e esqueço ainda menos meus bons sentimentos. Sua lembrança é muito cara a mim para apagar-se algum

dia do meu coração. Posso cometer omissões de fatos, transposições, erros de datas; mas não posso me enganar sobre o que senti, nem sobre aquilo que meus sentimentos me levaram a fazer; e aí está do que principalmente se trata. O objetivo próprio de minhas confissões é fazer conhecer exatamente meu interior em todas as situações de minha vida. É a história de minha alma que prometi, e para escrevê-la fielmente não tenho necessidade de outras memórias: é suficiente, como fiz até aqui, penetrar em mim.⁷ (ROUSSEAU, 2015).

Assim, Rousseau mostra-nos que muito mais importante do que a correspondência exata entre a memória e o que se passou é a diferença existente entre eles e a maneira como as afecções do presente podem modificar essas lembranças que tomam lugar central na representação literária a partir de então. Assim, não há mais a tentativa de simplesmente recuperar, por meio da total identidade, o que se passou, mas, por outro lado, uma tentativa de recordação por meio de um processo de suplementação, que tem a possibilidade, inclusive, de modificar aquele passado. Trata-se de uma mudança de ênfase fundamental na maneira de se entender e figurar literariamente a memória. Assim como vimos em Ricoeur e Rousseau, Aleida Assman, em **Espaços de Recordação**, também dramatiza esse tipo de mudança, que tem lugar durante séc. XVIII, na seguinte passagem:

Contra a experiência da perda não há o que a mnemotécnica possa fazer. A recordação ganha uma qualidade totalmente diferente; ela se aplica, na era da imprensa, cada vez menos à possibilidade de resgatar o saber e cada vez mais à possibilidade de recompor os sentimentos. Os signos estão disponíveis, as páginas no livro podem ser viradas e relidas, os lugares podem ser revisitados, mas as emoções relacionadas a isso no passado não se reapresentam de maneira automática. A recordação não é mais que um resquício tênue da experiência originária para a qual não há mais caminho de volta. Por isso a recordação romântica não é recomposição, mas substituição. Ela é a malha sugestiva a recobrir uma lacuna que se tornou evidente, um suplemento da imaginação poética. (ASSMANN, 2011, p. 113).

Essa tradição da memória entendida como suplemento, que pressupõe a modificação da identidade do sujeito pelo tempo, bem como o papel ativo que as afecções assumem na motivação e na construção dessas recordações, é um fenômeno que assume caráter dominante a partir do séc. XVIII. É justamente como esta malha sugestiva que Assmann entende a composição de Wordsworth. A memória, no autor britânico, ganha uma nomenclatura específica, qual seja, *recollection*. Específico também é o seu funcionamento. Na *recollection*, podemos perceber uma diferença entre a apreensão da sensação originária, no passado, e sua recordação, no presente. Nos poemas que lidam com esse tema, a recordação dessa sensação originária (que se encontra no passado) produz uma nova emoção (que se encontra no presente), uma nova percepção, que se torna material para a composição e é dramatizada nos poemas wordsworthianos. O eu lírico lida, dessa forma, com uma apreensão do passado que se perdeu, no qual ele não pode intervir. Sua produção poética se dará a partir da afecção que ele possui no presente. A consciência da

7 N.T.: "Je n'ai qu'un guide fidèle sur lequel je puisse compter, c'est la chaîne des sentiments qui ont marqué la succession de mon être, et par eux celle des événements qui en ont été la cause ou l'effet. J'oublie aisément mes malheurs ; mais je ne puis oublier mes fautes, et j'oublie encore moins mes bons sentiments. Leur souvenir m'est trop cher pour s'effacer jamais de mon cœur. Je puis faire des omissions dans les faits, des transpositions, des erreurs de dates ; mais je ne puis me tromper sur ce que j'ai senti, ni sur ce que mes sentiments m'ont fait faire ; et voilà de quoi principalement il s'agit. L'objet propre de mes confessions est de faire connaître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise, et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires : il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au-dedans de moi."

perda da vitalidade das sensações originárias pelo eu lírico, afirma Assmann, é suplementada pelo processo de contemplação do poeta, que proporciona novas emoções, as quais não se encontravam no momento originário. (ASSMANN, 2011, p. 177).

Função suplementar da recordação

Levando-se em conta essa noção da perda irreparável, a memória é entendida como suplemento, como malha sugestiva, que cobre as lacunas deixadas pelo esquecimento e pela passagem do tempo. Se nos aprofundarmos no conceito de complementaridade, percebemos que aquela sensação de estabilização e justificação da vida, que Assmann atribuiu a Wordsworth e Proust, é meramente aparente. Pois, quando Assmann define a memória como suplemento, está claramente fazendo referência ao estudo do filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004) sobre a obra de Rousseau, denominado “Este perigoso suplemento”, que vem influenciando a crítica literária mais recente e está presente no livro **Gramatologia**. Logo no título do texto de Derrida, mais especificamente no sintagma “perigoso”, encontramos um alerta sobre essa função suplementar, definida por Assmann como estabilizadora, que ao menos merece reflexão. O suplemento é, diz o autor, um substituto precário e provisório. É basicamente nesse sentido que Derrida analisará diversas imagens que tentam substituir outras imagens perdidas nas **Confissões**: como a escrita, por exemplo, que tenta substituir a presença da fala; a masturbação, que tenta substituir a satisfação do desejo sexual; e a educação, que tenta fornecer à criança aquilo que a natureza demanda dela, mas não lhe oferece. Levando em conta este caráter de precariedade que o suplemento possui, Derrida propõe as seguintes acepções para o termo: a) o suplemento tem um caráter de excesso, pois se acrescenta, de modo que é “uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude”; b) por outro lado, o suplemento supre uma presença; substituir “em-lugar-de” de uma falta anterior é a sua função principal (DERRIDA, 1973, p. 178). O grande perigo, segundo Derrida, é que o suplemento muitas vezes cria a ilusão de passar-se pela própria coisa, ocultando seu caráter de precário. Talvez, o melhor exemplo apresentado pelo autor seja a figura feminina materna, que tentará ser preenchida por Rousseau das mais distintas formas. Como nos é contado nas **Confissões**, Rousseau não possuiu a figura materna, pois sua mãe biológica morreu pouco tempo depois de seu parto. A partir desse acontecimento trágico, ele é adotado pela Sra. De Warens, a quem ele passa a chamar de “Mamãe”, uma figura substituta daquela que não pudera conhecer. Após a morte de sua mãe adotiva, Rousseau busca essa figura em sua amante, Thérèse. Como observa Derrida, Rousseau busca essa compensação em Thérèse, pois o sistema de complementaridade, que havia sido aberto desde a morte da mãe, não poderia mais ser parado. Cria-se uma “cadeia de suplementos”. Sobre esta cadeia infinita de suplementos, Derrida faz o seguinte comentário:

Através desta sequência de suplementos anuncia-se uma necessidade: a de um encadeamento infinito, multiplicando inelutavelmente as mediações suplementares que produzem o sentido disto mesmo que elas diferem: a miragem da coisa mesma, da presença imediata, da percepção originária. A imediatez é derivada. Tudo começa pelo intermediário, eis o que é ‘inconcebível para a razão’. (DERRIDA, 1973, p. 192-193).

Um desafio à razão. A noção de suplemento, desse modo, está ligada a um encadeamento infinito que não pode ser interrompido. Consequentemente, as recordações proporcionadas por meio da memória suplementar, apesar de serem estabilizadoras e consoladoras, trazem em si mesmas um componente desestabilizador importante. É necessário, a fim de comprovar estas observações, apresentar o próprio texto literário de Wordsworth em funcionamento, por meio da análise de uma imagem recorrente em “Tintern Abbey”, qual seja, a imagem do rochedo, do penhasco e das cabanas. Veremos, no decorrer da análise, que o sentido dessa mesma imagem é modificado a cada vez que ela é evocada por meio da recordação.

Suplemento e desestabilização em “Tintern Abbey”

Considerado uma das obras-primas de Wordsworth pela crítica especializada, “Tintern Abbey”, como é usualmente chamado, compõe as **Baladas Líricas**, livro de autoria de Wordsworth e Coleridge, cuja primeira edição remonta à data expressa no título do poema, 1798. De maneira geral, vemos figurada a história de um eu lírico que se encontra às margens do rio Wye, a oeste da Inglaterra, perto do país de Gales. Na verdade, apesar de o poema ser comumente chamado por “Tintern Abbey”, toda a cena se passa longe dali, a alguma milhas, como o título diz. Não há indícios da construção no poema. Na verdade, o eu lírico descreve um local repleto de natureza no qual passava seus dias na infância: há penhascos, montanhas e bosques. O argumento geral do poema apresenta as reflexões do eu lírico sobre aquele cenário idílico e, o mais importante, a percepção de que, no intervalo de tempo entre as primeiras vezes que visitava as margens do rio Wye, quando criança, e o momento em que o poema é escrito, operou-se nele uma mudança substancial. Teríamos esse argumento dividido basicamente em quatro estrofes: a primeira estrofe apresenta o estado de surpresa e exaltação em que o personagem se encontra ao deparar-se com aquele cenário idílico, após um intervalo de cinco anos, assim como uma descrição no presente de todo aquele lugar; na segunda estrofe, o eu lírico do poema volta um pouco aos anos passados, entre a primeira e a segunda visita, demonstrando que a lembrança daquele lugar foi muito cara a ele enquanto se encontrava no enfastio da cidade, além de uma profunda reflexão sobre o poder salutar que as boas recordações têm para o ser humano em geral; na terceira estrofe, há o desenvolvimento do argumento da memória como remédio, adicionando-se a percepção de que uma mudança fundamental na forma de ver o mundo havia se passado nele; por fim, a quarta estrofe, conclusiva, é marcada pela presença de uma interlocutora, uma companhia que ele tem no momento presente e que só é revelada no final, constituindo-se a base do afeto que ele sente por aquele cenário.

Aproximando-nos do poema, notamos que ele é iniciado a partir da figuração da surpresa que o eu lírico teve ao deparar-se com aquela paisagem e ao dar-se conta da quantidade de tempo que ficara afastado daquele lugar: “Cinco anos se passaram; cinco verões, com a extensão/ De cinco longos invernos!”⁸ (WORDSWORTH, 2006, p. 241). Ele começa, então, a contemplar novamente toda aquela paisagem: os íngremes e altos penhascos, o sicômoro escuro, as cabanas e as hortas. Descreve ainda, em cerca de quatorze versos, esse reencontro com a paisagem às margens do rio Wye, enfatizando sua intensidade, ao iniciar todos os períodos

8 N.T.: “Five years have past; five summers, with the length/ Of five long winters!”

com o advérbio “novamente”, que acaba ditando o ritmo dessa primeira parte: “e de novo eu escuto /Estas águas”;⁹ “novamente /Eu observo estes íngremes e altos penhascos”;¹⁰ “chegou o dia em que novamente eu repouso /Aqui”¹¹; e, por fim, “Novamente eu vejo /Estas sebes”.¹² (WORDSWORTH, 2006, p. 241).

Após descrever esse primeiro reencontro, o eu lírico volta a um passado recente, aos cinco longos anos em que vivera na cidade e não tivera contato com a paisagem, momento situado entre a primeira visita e a visita atual. Neste momento, comenta que a imagem daquele lugar não passara despercebida durante todo aquele tempo. A sua lembrança teve uma função salutar em meio ao tédio e ao enfado da grande cidade. No ambiente tedioso da cidade, lembrar-se daquele lugar proporcionava sensações doces, “sentidas no sangue, e sentidas ao longo do coração”.¹³ (WORDSWORTH, 2006, p.242). A relação entre memória e paixão, ou a memória revivida por causa de uma afecção, figura de maneira decisiva não só neste poema, mas também em outros poemas do autor, como o já citado “I wandered lonely as a cloud”, em que a lembrança da paisagem dos narcisos proporciona ao eu lírico um enorme prazer. Além dessa função salutar da lembrança, o eu lírico acrescenta uma segunda, de caráter sublime e quase religioso. As mesmas imagens que eram recuperadas na cidade também proporcionam a dádiva de tornar leve o peso do mundo incompreensível. Trata-se de um sublime estado de sintonia entre o homem e a natureza, que transcende o corpo e a forma humana:

Até que, o suspiro dessa estrutura corporal / E mesmo o movimento do sangue humano
/Quase suspenso, nós adormecemos / Em corpo, e nos tornamos uma alma viva /Enquanto
com um olho tranquilizado pelo poder /Da harmonia, e pelo poder profundo da alegria, /Nós
investigamos a vida das coisas.¹⁴ (WORDSWORTH, 2006, p. 242).

Encontramo-nos diante de uma passagem em que a sensação do poeta, animada pelas belas imagens, supera seu corpo e seu entendimento, fazendo com que ele apenas sinta uma afecção muito intensa. Esses são alguns dos versos de “Tintern Abbey” que nos remetem ao conceito de sublime, sintagma que ganha força a partir do séc. XVIII e é muito caro aos poetas românticos. O estudo que melhor abrange esse termo, nas suas mais diferentes acepções, chama-se **O sublime romântico**, de Thomas Weiskel (1945), do qual gostaríamos de extrair algumas noções fundamentais. O sublime, afirma, Weiskel, está ligado a uma necessidade de transcendência do homem ao vivenciar uma experiência grandiosa, seja através da percepção da presença de Deus, seja através da percepção da incomensurabilidade do espaço da natureza.

Em determinado momento, Weiskel apresenta uma forma geral para percepção do sublime. Essa forma geral é composta basicamente de três fases. Na primeira fase, encontramos o espírito em uma relação habitual com o objeto, sem qualquer incômodo. Trata-se de uma percepção ou recordação que são normais e lineares. Há, como diz Weiskel, uma suave correspondência entre o interior, representado pela mente humana, e o exterior, representado pela natureza, por

9 N.T.: “and again I hear/These waters”

10 N.T.: “Once again/ Do I behold these steep and lofty cliffs”

11 N.T.: “The day is come when I again repose/ Here”

12 N.T.: “Once again I see/ These hedge-rows”

13 N.T.: “Felt in the blood, and felt along the heart”

14 N.T.: “Almost suspended, we are laid asleep/ In body, and become a living soul:/ While with an eye made quiet by the power/ Of harmony, and the deep power of joy,/ We see into the life of things.”

exemplo. Na segunda fase, tem início de fato a sensação de que algo grandioso acontece, pois a relação habitual entre o espírito e o objeto exterior rompe-se. Ao perceber esse rompimento, o sujeito é tomado por surpresa ou assombro devido ao significado desproporcional e excessivo de uma das duas partes. Em determinada passagem, Weiskel define esse segundo estágio da seguinte maneira:

Estamos entretidos na leitura e subitamente surge um texto que ultrapassa nossa compreensão, que parece conter um resíduo de significante que não encontra o correspondente significado refletido no nosso espírito. Ou um fenômeno natural nos surpreende despreparados e incapazes de alcançar sua proporção. Qualquer excesso da parte do objeto elimina a eficácia representacional do espírito, que pode apenas voltar-se para si mesmo em busca de seu novo objeto. (WEISKEL, 1994, p. 42-43).

Por fim, há a terceira e última fase, na qual existe uma reação por parte do sujeito, em que ele tenta recuperar, de algum modo, o equilíbrio que existia anteriormente entre o interior e o exterior. Para recuperar essa relação, o sujeito precisará criar uma nova relação entre ele e o objeto, em que aquele desconforto da segunda fase é utilizado para elaborar uma relação simbólica entre o sujeito e a sua transcendência.

Nesse primeiro momento do sublime de “Tintern Abbey” que apresentamos, encontramos a figuração dessa terceira fase em que a sensação de desalinhamento entre o espírito do eu lírico e a grandiosidade da natureza são reconectadas de uma maneira transcendente, já que ele praticamente se liberta de sua estrutura corpórea para entrever a vida das coisas. Se esse primeiro exemplo parece apresentar o sublime em seu último estado, em que as contradições foram resolvidas, veremos que em outras passagens isso ocorrerá de modo distinto.

Desse modo, na terceira estrofe, a exaltação da memória com função salutar continua; o eu lírico afirma, novamente, que, muitas vezes, “na escuridão e em meio às várias conformações da luz do dia sem emoção”, era ao “argenteo Wye” que ele retornava. Se antes retornava apenas por meio da lembrança, agora retorna fisicamente. Prosseguindo, o eu lírico faz uma prospecção para o futuro, estabelecendo a relação lógica de que, se no passado aquelas imagens tiveram importância salutar, no futuro, esse reencontro com a paisagem também poderá ser lembrado, fruto de um trabalho da memória: “Enquanto aqui eu permaneço, não apenas com a sensação /Do prazer presente, mas com alguns prazerosos pensamentos /De que neste momento há vida e alimento /Para anos futuros.”¹⁵ (WORDSWORTH, 2006, p. 242). Do futuro para um passado distante, ele volta a refletir sobre os dias em que passeava por aquele lugar antes de se mudar para a cidade, na época de sua primeira visita. Encontramo-nos aqui em um momento decisivo. É neste momento que o eu lírico se dá conta, a partir do reencontro com as margens do rio Wye, de que algum tipo de mudança acontecera nele, uma vez que, no passado, não apreendia o lugar da mesma maneira. O eu lírico percebe que, quando criança, a natureza para ele não tinha o mesmo valor, não lhe era tão cara, de modo que, ao lembrar um fato de sua infância, consegue perceber uma diferença fundamental entre a sua identidade naquela época e a sua identidade no presente da enunciação. Como ele mesmo diz, naquela época saltitava pelas montanhas como um cervo. É interessante perceber que a relação metafórica estabelecida entre ele e um animal sugere uma espécie de impossibilidade de apreensão da realidade por

15 N.T.: “While here I stand, not only with the sense/ Of presente pleasure, but with pleasing thoughts/ That in this moment there is life and food/ For future years”

meio da inteligência e da linguagem, como seria próprio dos seres humanos. Ele andava mais guiado pela natureza, como “um homem fugindo de algo que ele teme”, do que como “alguém que perseguia algo que amava”.¹⁶ (WORDSWORTH, 2006, p. 242). Quando criança, ainda não conseguia traduzir sua experiência por meio de palavras. Nesse sentido, diferentemente do que possa parecer, não são somente as experiências que precedem e se traduzem na linguagem, mas é a própria existência da linguagem e a sua apropriação do meio do sujeito que se tornam condições de possibilidade para a formação da experiência. Quando era criança, o eu lírico não tinha poder pleno dessas faculdades, de modo que suas experiências não podiam se concretizar por meio dela naquela época. Somente no momento de recordação é que elas ganham sentido e passam a existir enquanto tal.

Assim, aprofundando a percepção da diferença que existe entre o homem do presente e aquele que fora no passado, o eu lírico cita o momento, cinco anos antes, quando andava por aquele lugar, reconhecendo que os mais “rudes prazeres da juventude se foram”.¹⁷ (WORDSWORTH, 2006, p. 242). Afirma que não “consegue” descrever como era naquele momento. Para criar um efeito de pregnância, o eu lírico reapresenta a imagem com a qual ele havia se deparado nos primeiros versos, para demonstrar a maneira peculiar como ele a enxergava quando criança. Novamente, ele cita as rochas, a montanha e o profundo e escuro bosque. Só que, naquele momento, para o personagem, as “cores e as formas” dessa paisagem era “então um apetite”, “um sentimento e um amor /Que não tinha necessidade alguma do encanto /Mais remoto fornecido pela mente, nem interesse /Algum que não fosse emprestado dos olhos.”¹⁸ (WORDSWORTH, 2006, p. 243) A partir desses versos, podemos concluir que uma das principais características do eu lírico quando criança era uma apreensão e comunicação diretas com a natureza, como se ele prescindisse das categorias mentais do entendimento humano. A partir desse parâmetro do passado, o eu lírico reconhece que não possui mais no presente esse poder de contato impensado e direto com a natureza. Algum tipo de modificação ocorreu e são necessárias outras estruturas para apreensão daquele lugar: “E todas essas árduas alegrias não existem mais, /E todos esses arrebatamentos estonteantes. Nem por isso /Eu me abato, me lamento ou murmuro; outros dons/ As sucederam; para uma perda tamanha, acredito, /Recompensa abundante.”¹⁹ (WORDSWORTH, 2006, p. 243).

Agora, sem essa possibilidade de contato impensado com a natureza como era em sua infância, são necessários outros dons, como é dito, para que ele tente atingir novamente o sublime. No caso, o que permite colocar todo aquele panorama em relação não é mais a força apenas do olhar, mas a mente humana, de modo que natureza e homem voltam a permearem-se. Nesse momento, o eu lírico expõe a nova maneira como ele apreende a natureza:

E eu senti /Uma presença que me perturba com a alegria /De pensamentos elevados; um sentimento sublime /de algo mais profundamente impregnado,/ cuja habitação é a luz dos sóis poentes,/ e o curvo oceano e o ar vivente,/ e o céu azul, e a mente humana;/ um

16 N.T.: “More like a man/ Flying from something that he dreads, than one/ Who sought the thing he loved.”

17 N.T.: “The coarser pleasures of my boyish days”

18 N.T.: “a feeling and a love, That had no need of a remoter charm,/ By thought supplied, nor any interest/ Unborrowed from the eye”

19 N.T.: “And all its aching joys are now no more,/ And all its dizzy raptures. Not for this/ Faint I, nor mourn nor murmur, other gifts/ Have followed; for such loss, I would believe, / Abundant recompense.”

movimento e um espírito, que impele/ todas as coisas pensantes, /e todo objeto de todo pensar, /e circula por todas as coisas.²⁰ (WORDSWORTH, 2006, p. 243).

Novamente, deparamo-nos com o sentimento de sublime em “Tintern Abbey”. Diferentemente do que aconteceu na passagem que já destacamos, quando o sentimento de sublime descrito estava relativamente superado em sua terceira fase, agora o poeta refere-se a um novo sentimento de sublime que o inquieta no presente. O eu lírico ainda se encontra naquele segundo estágio de percepção do desnível entre sua capacidade de percepção e o mundo exterior, que se apresenta por demais extenso, tentando apreender desde a morada dos sóis poentes, passando pelos oceanos, pelo céu azul e pela própria mente humana. Nesse momento, ele encontra-se feliz; no entanto, trata-se de uma felicidade que o “perturba”. Encontramo-nos em face de um tipo de sublime que Weiskel denomina sublime metonímico, em que o espírito tenta superar a perplexidade proporcionada pelo desnível entre espírito e objeto exterior a partir de uma demanda por continuidade da narrativa, espalhando sua apreensão por todo lado, indefinidamente, pelo sol, pelos oceanos e pelo céu. Sobre essa passagem de “Tintern Abbey”, Weiskel faz o seguinte comentário:

Como que alertado, o espírito começa a ‘espalhar seus pensamentos’, para evitar a permanência que poderia se aprofundar numa fixação obsessiva. O Wordsworth de *Tintern Abbey* é profundamente ameaçado por essa desordem na continuidade. O poema está sempre na iminência de chegar a uma parada perigosa, e isso ocorre quatro vezes. Cada parágrafo começa de outra forma, em reação a uma sensação oculta de presença que não pode ser significada, mas está localizada nessas interrupções misteriosas. (WEISKEL, 1994, p. 50).

Weiskel percebe, desse modo, um problema de continuidade em “Tintern Abbey” que está ligado a esses momentos de sublime. Se seguirmos o argumento de Weiskel e observarmos atentamente, os momentos em que o sublime se apresenta quase ameaçam a continuidade do poema, pois o eu lírico entra em uma espécie de profusão de sentimentos, que o faz expandir sua apreensão por vários temas e imagens, de modo que é obrigado a parar abruptamente e reiniciar de outro modo. Assim, quando se depara com esses momentos, o eu lírico parece estar dotado de uma espécie de “afasia temporária”, um falta de palavras que desencadeia um discurso desordenado. É como se ele estivesse dotado de uma “possessão demoníaca”, diz Weiskel, que não o deixa repousar seu olhar, sendo sufocado por um excesso de exaltação. Sobre essa tensão entre estarrecimento e continuidade, Weiskel faz a seguinte observação:

O ‘poder’ do olhar busca alívio, um estado de equilíbrio no qual possa ‘adormecer’; entretanto, jamais pode encontrar uma ‘superfície’ adequada ou significativa, na qual possa ser abrigado. Daí uma oscilação que a alma entende, mas que agrupa os sentimentos em uma repetição convulsiva. Nutrir esse poder é, singularmente, perder a medida da liberdade, tornar-se sujeito à pressão de uma ‘atividade incessante’. (WEISKEL, 1994, p. 53).

Além disso, podemos ainda perceber que essa repetição convulsiva está presente na própria imagem do local em que o eu lírico se encontra, que é reiterada por três vezes, de modo

20 N.T.: “a sense sublime/ Of something far more deeply interfused, / Whose dwelling is the light of setting suns,/ And the round ocean and the living air,/ And the blue sky, and in the mind of man;/ A motion and a spirit,/ that impels/ All thinking things, all object of all thought,/ And rolls through all things.”

que, sempre que a repete, o eu-lírico atribui um significado distinto, como denota a ‘atividade incessante’ ou a ‘repetição convulsiva’ de Weiskel. Trata-se da imagem, que já assinalamos por duas vezes, dos íngremes penhascos, o sicômoro, as cabanas e as hortas. Essa imagem é reconhecida no presente, durante a primeira estrofe, demonstrando a alegria de reencontrar esse local por parte do eu lírico; na terceira estrofe, essas mesmas imagens são utilizadas novamente para falar da impossibilidade de apreender esses locais durante a sua infância; finalmente, na última estrofe, esses mesmos sintagmas serão retomados e, como veremos, serão ressignificados a partir da presença de uma figura feminina que aparece repentinamente.

Por fim, um último motivo para o seu encantamento para com a natureza é apresentado na quarta estrofe: uma figura indefinida surge como interlocutora. Uma figura feminina assombra o final do poema e torna-se, ali, outra razão definitiva pela qual ele é devoto daquela paisagem. Quando ela aparece, nós, como leitores, perguntamo-nos se, na verdade, desde o começo, eles, na verdade, mantiveram um diálogo. Há, portanto, a presença dessa figura que aparece bruscamente no poema, não é apresentada, sendo chamada por vezes de Irmã, outras de Amiga. A experiência de leitura do poema por si só, à medida que não dá indícios suficientes para definir sua identidade, poderia levar-nos a entender essa figura como uma espécie de amor carnal, o que seria corroborado pelos próprios termos Amiga e Irmã, que são amplamente utilizados na tradição trovadoresca para referir-se a histórias apaixonadas. Desse modo, dar uma palavra final sobre essa interlocutora misteriosa do poema é bastante difícil. O mais decisivo na última estrofe é o fato de que o profundo carinho que ele tem em relação à natureza é ligado ao profundo amor por essa Amiga, sendo tão importante quanto a percepção da mudança que havia se passado nele. Mesmo se ele não tivesse tido a percepção da sua mudança em relação ao passado e aprendido uma nova maneira de perceber a natureza, sua relação com essa interlocutora obscura já bastaria: “Nem possivelmente, / Se eu não fosse ensinado dessa forma, eu permitiria/ Que meu amigável espírito decaísse:/ Pois tu estás comigo aqui sobre as margens /Deste justo rio.”²¹ (WORDSWORTH, 2006, p. 243). Ela, assim como a experiência presente, possibilita ao eu lírico perceber que uma mudança ocorrera em si próprio, de maneira que, ao olhar para ela, consegue vislumbrar o que fora no passado. Da mesma maneira que disse a si mesmo muitos versos atrás, o eu lírico do poema faz uma prospecção ao futuro, dizendo a essa figura misteriosa que as lembranças poderão tornar-se material profícuo para o trabalho da memória no futuro, quando sentimentos ruins como a solidão, o medo, a dor e aflição o atingirem. Mesmo quando ele já não estiver mais presente na vida de sua interlocutora, quando ela crescer e sua “mente /se tornar a morada para todas as belas formas”²² (WORDSWORTH, 2006, p. 243), repetindo o processo pelo qual ele já passou, ela poderá se lembrar dele e desse belo momento, quando a “solidão, ou o medo, ou a dor, ou o luto”²³ (WORDSWORTH, 2006, p. 243) tomarem conta dela: “oh! Então, /se a solidão, ou o medo, ou a dor, ou o pesar, /estiverem em tua sina, com que restauradores pensamentos /de terna alegria tu te lembrarás de mim.”²⁴ (WORDSWORTH, 2006, p. 243). Passamos, portanto, de uma lembrança que era figurada no espaço pessoal, no intervalo de tempo do eu lírico, e que, ao ser comunicada à sua amiga, entra no espaço interpessoal e pode ser impulsionada para o futuro. Ela, de alguma forma, será responsável pelo legado do eu lírico, quando ele partir desta vida.

21 N.T.: “Nor perchance,/ If I were not thus thought, should I the more/ Suffer my genial spirits to decay:/ For thou art with me here upon the banks/ If this fair river.”

22 N.T.: “thy mind /Shall be a mansion for all lovely forms”

23 N.T.: “If solitude, or fear, or pain, or grief”

24 N.T.: “oh! then, /If solitude, or fear, or pain, or grief,/Should be thy portion, with what healing thoughts/Of tender joy wilt thou remember me”

O poema encerra-se, então, colocando em união os dois personagens, o eu lírico e a Amiga, aquele cenário idílico e a sua possibilidade de rememoração através da afecção, do sentimento, em suma, de um “amor intenso”: “Nem tu te esquecerás então, / Que depois de muitas errâncias, muitos anos / De ausência, estes íngremes bosques e altivos penhascos / E esta verde paisagem pastoral, foram para mim/ Mais queridos, tanto por eles mesmos do que por tua causa!”²⁵ (WORDSWORTH, 2006, p. 244). Um belo encerramento que consegue dramatizar o efeito de pregnância de todas essas relações por meio de um retorno condensado às paisagens que haviam sido citadas pelo poeta logo na primeira parte, quando ele se deparou novamente com o lugar: agora, os íngremes bosques, altivos penhascos e a verde paisagem pastoral são ressignificados e possuem um lugar especial na sua memória devido ao laço afetivo que existe entre ele e sua Amiga. Se no poema essa mesma imagem dos bosques e penhascos é reiterada por três vezes, o que modifica seu sentido, podemos concluir que essa mesma experiência, ao ser lembrada pela interlocutora, após a morte do eu lírico, adquirirá outros delineamentos, de modo que a recordação se torna algo que é estabilizado apenas provisoriamente, sendo modificada a cada vez que é utilizada. Se nos lembrarmos das ressalvas que fizemos, baseados em Paul de Mann e Thomas Weiskel, poderemos concluir que a imagem proporcionada pela recordação apenas em sua superfície e de forma imediata apresenta algo de restaurador e estabilizador, enquanto em suas entranhas carrega aquela qualidade de repetição incessante e impossibilidade de estabilização em uma palavra final à qual o eu lírico deve submeter-se.

Referências

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação*. Campinas: Unicamp, 2011.
- DE MAN, P. *Rethoric of the Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva EDUSP, 1973.
- FREUD, S. *Ensaio de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MILL, J. S. *Collected Works of John Stuart Mill*. Toronto: Toronto University Press, 1981.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2014.
- ROUSSEAU, J. J. *Confissões*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/3913>. Acesso em: 16 out. 2015.
- WEINRICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, São Paulo: Record, 2001.
- WEISKEL, T. *O sublime romântico: Estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

25 N.T.: “Nor wilt thou then forget,/ That after many wanderings, many years/ Of absence, these steep woods and lofty cliffs,/ And this green pastoral landscape, were to me/ More dear, both for themselves and for thy sake!”

WORDSWORTH, W. **The Collected Poems of William Wordsworth**. London: Wordsworth Editions Limited, 2006.

WORDSWORTH, W. **O olho imóvel pela força da harmonia**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.