

Poesia *Sempre*

Volume 39 • ANO 20 / 2023

*Cânones
da Poesia
Brasileira*



*Cânones
da Poesia
Brasileira*
PoeSia
Sempre

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidência da República

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministério da Cultura

MARGARETH MENEZES DA PURIFICAÇÃO COSTA

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidência

MARCO AMÉRICO LUCCHESI

Diretoria Executiva

SUELY DIAS

Centro de Pesquisa e Editoração

NAIRA CRISTOFOLETTI SILVEIRA

Coordenação de Editoração

CLAUDIO CÉSAR RAMALHO GIOLITO

Serviço de Produção de Editoração

PAULA ROCHA MACHADO

EDITORIAL

Curador

ÉRICO NOGUEIRA

Editores

DANIEL ANDRÉ PACHECO FERNANDES

ELTON GOMES DOS REIS

Produção Editorial

PAULA ROCHA MACHADO

Revisão e Preparação de Originais

CARLOS SANTA ROSA

SIMONE MUNIZ

Pesquisa Iconográfica

DANIEL ANDRÉ PACHECO FERNANDES

Revisão de Prova

CARLOS SANTA ROSA

PAULA ROCHA MACHADO

Projeto Gráfico Original

VICTOR BURTON

Projeto Gráfico Adaptado

ADRIANA MORENO

**Diagramação, Tratamento de Imagens
e Ilustração das capas**

ELIANE ALVES

Conselho Editorial

ÉRICO NOGUEIRA

JOÃO BATISTA FERNANDES FILHO (JOÃO FILHO)

LUIZ CARLOS RAMIRO JÚNIOR

MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO

NÍVIA MARIA SANTOS SILVA

PABLO SIMPSON KILZER AMORIM

PEDRO MARQUES NETO

RICARDO CARDOSO DOMENECK

WAGNER SCHADECK

WLADIMIR SALDANHA DOS SANTOS



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Poesia Sempre

Volume 39

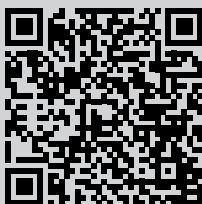
Ano 20 / 2023

*Cânones da
Poesia Brasileira*

Rio de Janeiro
ISSN 0104-0626

Coordenação de Editoração
Av. Rio Branco, 219, 5º andar
Rio de Janeiro – RJ | 20040-008
editoracao@bn.gov.br
www.gov.br/bn

Confira outras publicações da
Fundação Biblioteca Nacional



copyright© 2022 Fundação
Biblioteca Nacional (FBN)

As imagens utilizadas na revista Poesia Sempre pertencem ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional, salvo aquelas com indicação de proveniência. São publicadas somente imagens autorizadas. Não sendo identificados os detentores, os interessados devem se manifestar. As cópias fotográficas receberam tratamento digital.

As opiniões nos artigos são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poesia sempre. — Ano 1, n. 1 (jan. 1993-). — Rio de Janeiro : Fundação
Biblioteca Nacional, 1993- .
v. : il.

Periodicidade irregular.

Publicada pela Departamento Nacional do Livro até o n. 17 (2002), a partir do
n. 18 (2004) publicada pela Fundação Biblioteca Nacional.
ISSN 0104-0626

1. LITERATURA – PERIÓDICOS. 2. LITERATURA – HISTÓRIA E CRÍTICA -
PERIÓDICOS. I. BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil).

CDD 808

Ficha catalográfica elaborada por Naira Silveira – CRB-7 6250



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Sumário

<i>Palavras iniciais</i>	7	<i>O telurismo na poesia de Guimarães Rosa: Magma, uma leitura extemporânea</i>	117
ENSAIOS	9	Fábio Martinelli Casemiro	
<i>O cânone do típico: uma questão brasileira e portuguesa</i>		RESENHAS	127
Dirceu Villa	11	<i>Sobre Esta casa malsã</i>	
<i>Reverberações da lírica de Tomás Antônio Gonzaga</i>		Diego Alves Amancio	129
Jean Pierre Chauvin	23	<i>O que há de céu no chão: a nostalgia das estrelas em Cães & Astromélias, de Mariana Machado de Freitas</i>	
<i>Gonçalves Dias e a consciência do vate</i>		Antônio Guedes	131
Wilton José Marques	35	<i>Alguns dias violentos, de Ismar Tirelli Neto</i>	
<i>Bilac, do Parnaso à rua do Ouvidor</i>		Katia Maciel	135
Emerson Tin	45	TRADUÇÕES E VERSÕES	139
POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	55	VÁRIA	157
POESIA LUSÓFONA CONTEMPORÂNEA	99	<i>Entrevista com Mora Fuentes</i>	
RECUPERAÇÃO CRÍTICA	115	Nívia Maria Santos Silva	159

Palavras iniciais

Este número da revista *Poesia Sempre* é dedicado ao cânone da poesia brasileira – ou, mais exatamente, a uma parte desse cânone. Estabelecer listas de autores modelares, a serem estudados e imitados por aprendizes e neófitos, é prática antiga que remonta à célebre Alexandria dos Ptolomeus, do Farol, da Biblioteca. Como escolha implica e supõe critério e valoração, Dirceu Villa discute os princípios críticos (ou acrílicos) que têm informado o estabelecimento do cânone poético em português, no original e contundente “O cânone do típico: uma questão brasileira e portuguesa”, que é bem uma porta de entrada à espinhosa questão. Passada essa porta, é hora de visitar (ou revisitar) alguns de nossos poetas mais centralmente canônicos: Gonzaga, em “Reverberações da lírica de Tomás Antônio Gonzaga”, de Jean Pierre Chauvin; Gonçalves Dias,

em “Gonçalves Dias e a consciência do vate”, de Wilton José Marques; e Olavo Bilac, em “Bilac, do Parnaso à rua do Ouvidor”, de Emerson Tin.

Seguem-se as aguardadas seções de poesia brasileira e poesia lusófona contemporânea – o recheio do bolo.

E, após ensaio de Fábio Casemiro sobre *Magma*, de Guimarães Rosa – livro de poemas geralmente ofuscado pela prosa do autor –, as resenhas e as traduções de poesia, termina-se, como cereja do referido bolo, com uma entrevista inédita de Nívia Maria Vasconcellos com José Luis Mora Fuentes, artista plástico e escritor falecido em 2009, que foi presidente do Instituto Hilda Hilst.

Boa leitura!

O curador

ENSAIOS



BETTELINI, Pietro. *Genus unde Latinum Albanique patres atque altae moenia Romae*. Roma [Itália]: Pietro Paolo Montagnani, [1806]. 1 grav., buril, água-forte, p&b, 35,3 x 26,9 cm em papel 57,2 x 43,2 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon526047/icon526047.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

O cânone do típico: uma questão brasileira e portuguesa

DIRCEU VILLA¹

Elizabeth Bishop (1911-1979), a poeta estadunidense que viveu uns tantos anos no Brasil, organizou, traduziu em parte e apresentou uma antologia de poesia brasileira do século XX para a língua inglesa. Na introdução destaca-se logo de início uma extraordinária invenção dos superpoderes que a palavra “poeta” conferiria a quem então cometesse o ato curioso de escrever um poema neste país sul-americano. Ainda melhor, o vocábulo poderia ser usado como um adjetivo nobilitante, assinalando mesmo a têmpera notável de quem jamais tivesse escrito um único verso:

Poetas e poesia são tidos em grande consideração no Brasil. Entre os homens, o nome “poeta” por vezes é usado como um cumprimento ou termo de afeto, mesmo se a pessoa referida seja homem de negócios ou

mas deve ser lembrado que a elite educada
ainda é uma classe mínima.
Elizabeth Bishop *dixit*, 1972

político, e não, de forma alguma, um poeta. Um dos mais famosos poetas brasileiros do século XX, Manuel Bandeira, foi presenteado com uma vaga de estacionamento permanente, em frente ao apartamento em que vive no Rio de Janeiro, com a palavra POETA gravada ali – embora nunca tenha tido um carro e nem saiba dirigir. Já bastante idoso, Bandeira lecionou por alguns anos na Universidade do Brasil, retirando-se muitos anos antes de poder receber aposentadoria. Ainda assim, a Câmara dos Deputados, com grande aplauso, voltou unanimemente por agraciá-lo com aposentadoria completa. (Bishop; Brasil, 1972).

Ainda que a senhora Bishop aplicasse depois o cauteloso *caveat* que destaquei como epígrafe a este artigo,² poderíamos

¹ Poeta, tradutor e doutor em Letras pela Universidade de São Paulo.

² E a elite educada ser uma classe mínima (ainda que agora “elite” e “educada” dificilmente pertenceriam à mesma sentença) acontece porque, como afirmou Darcy Ribeiro, “a crise da educação no Brasil não é

supor talvez que, desde que Bandeira nos deixou, o designativo *poeta* terá sofrido uma catastrófica queda de popularidade; poderíamos imaginar, ainda, que o Rio de Janeiro (declarar viver em São Paulo, onde nada do tipo se vê) seja um verdadeiro paraíso da poesia brasileira; ou poderíamos ter mesmo a curiosidade diligente de investigar a Câmara dos Deputados daquele ano: mas é mais fácil, e possivelmente mais correto, dizer apenas que Bishop não parecia notar que o respeito dedicado à poesia por seu próprio país, os EUA, era infinitamente maior do que a atenção que o Brasil jamais ofereceria a essa arte esquiva. Tratou-se, suponho, de um mal-entendido cultural, em que Bishop não terá atentado para o fato que já tapeou até mesmo Sérgio Buarque de Holanda, porque aquele aspecto “cordial” do brasileiro, que ele julgava verdadeiro e espontâneo, nada mais é do que uma superfície de afeto hiperbólico, oca por dentro: mecanismo defensivo de um povo que sabe driblar.

Penso que isso lance luz a algo que, há alguns anos, conceituei como o efeito inercial do “típico” na estrutura de crítica, antologias e ensino de poesia no Brasil – mas que o Brasil em parte teria derivado de Portugal. Assinalei, então, uma questão polêmica e crítica para rediscutir métodos de estabelecimento de cânone e valoração do texto literário, afirmando, igualmente, que novos

métodos de escolha deveriam ser levados para o âmbito educacional, seja em forma de antologias, seja como princípio de ensino.

Proposição, portanto, *sintética* e *polêmica*, que teria como resultado prático modificar estruturalmente as relações de história, crítica, antologias e ensino, focalizando na ação direta de seu efeito na atual cultura literária, e, assim, abordaria seu tema de modo oposto àquele que, por exemplo, montou a gigantesca coleção do *Musée du Louvre* dedicada exclusivamente a amearhar a pintura a óleo de paisagistas europeus entre os séculos XVIII e XIX: em vez do acúmulo, o sentido seria o de concentrar a remontagem do cânone, com o ponto de vista posto na qualidade dos textos escolhidos.

Prefigurado por uma década de investigação, advinda de curiosidade pessoal como poeta, meu trabalho posterior discutindo o cânone me levou a descobertas inquietantes, embora ainda seja insuficiente para uma visão completa da questão, que registro aqui e prossigo ampliando em novas oportunidades. Ainda assim, venho propondo reposicionar a composição das antologias a partir de um critério estruturalmente *qualitativo* (oposto ao critério vigente da peça famosa ou considerada *típica* de um determinado período), mas igualmente *relacional*,³ supondo na escrita poética uma rede

crise: é projeto”.

³ O poeta estadunidense Jerome Rothenberg, mestre antologista, potencializou o papel da antologia de poesia ao ponto de torná-la um instrumento ativamente transformador na leitura, recompondo as relações entre os poemas e abrindo o leque de proveniência da arte verbal para além de Europa e América, como se lê no subtítulo de seu livro seminal, *Technicians of the sacred: an anthology of poems from Africa, America, Asia, Europe & Oceania* (1968). O frescor e a vitalidade de sua compilação se notam não apenas na escolha e no arranjo, mas também na abertura para a variadíssima experiência do que se pode chamar *poesia*, aquele grego “fazer”, situando os poemas não mais por uma indiferente ordem cronológica, mas por um pensamento inteligente, relacional, sobre as peças antologizadas.

eletiva de relações supratemporais, quando autores e autoras elegem sua ancestralidade em um grupo de textos que extrapola as medidas meramente classificatórias de períodos rotulados por nomes mais ou menos fantasiosos, como *barroco*, *romantismo*, *realismo* etc., mecanicamente acionados em jogos de oposição a poetas anteriores, por um tipo de atavismo crítico.

Entendo que não apenas as durações de estilo, imitação, filiação e oposição são desiguais e irregulares, como também que o apagamento dessa desigualdade e dessa irregularidade destrói parte do estímulo efetivo para a leitura, seja nas universidades e na escola, seja entre uma audiência mais geral para a literatura, danificando o papel público que a poesia deve ter e não tem tido por descaso, preguiça e falta total de imaginação (além de questões econômicas do mercado do livro, pioradas por ações político-econômicas de pura desfaçatez): uma atualização da leitura das condições do que Antonio Candido chamou “literatura como sistema” na introdução ao fundamental *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959)⁴.

O aspecto relacional de textos e autores seria ressaltado para ativar leituras valorativas baseadas em discernimento crítico e repertório

qualitativo, que, se movem categorias além do discurso cronológico-histórico, pressupõem esse discurso para sua polêmica de formas e estilos recategorizados em composição que aponte para o aprendizado de uma *arte*, por adotar parte de seu dinâmico mecanismo supratemporal.

Uma pergunta sensata e necessária então seria: “por que o cânone? Não seria melhor ignorar essa concepção?”. Eu o faria de bom grado – ignoraria o cânone –, mas, conquanto a atitude asséptica possa ser saudável, não resolve o problema. Portanto, defino aqui o *cânone*.

A origem do termo latino *canon* nos oferece o sentido de “regra”, “lei”, ou mesmo, de um modo mais jurídico, “regra geral de onde se inferem regras especiais”; sua aplicação começa a ser registrada no século XIV, e tem ligação não só com os livros ditos *canônicos* da Bíblia, mas com vários aspectos da vida religiosa – como se sabe, pessoas canonizadas são propriamente *santas* –, ainda que o termo se preserve útil e ativo em múltiplos outros empregos.

O caráter oficial de o cânone ser *regra*, ou *lei*, explícito desde sua etimologia, é incômodo a quem mantenha digna desconfiança de aparatos institucionais, mas é também

⁴ Não obstante, a hipótese do livro de Candido, baseada no idealismo de “formação” (a *Bildung* alemã), seja criticável: estabelecer o trinômio “autor-obra-público” para definição de um sistema pode, é claro, apresentar a circulação de algumas obras diante de um contexto histórico específico (ignora, por exemplo, as *folhas volantes*, considerando sistemático apenas o mecanismo definido da casa impressora como só se conheceu no Brasil no século XIX com a vinda da casa real portuguesa para o país), mas evidentemente encobre aquelas cuja parte “público” do trinômio é inexistente ou, para termos mercadológicos, negligenciável. Se a hipótese de um sistema já é dúbia (em muitos aspectos a literatura é assistemática), condiciona-la a esse trinômio sob o ainda mais dúbio “momentos decisivos” (adequados particularmente para uma leitura sociológica, mas dificilmente em outros termos), gerou boa parte da dificuldade de manipular modelos praticáveis de uma literatura que tem vivido, há mais de 50 anos, em um tipo de limbo do qual a retiramos apenas sob as condições deploráveis de ensino careta, por aquele motivo e pela infelicidade de Candido ter escrito: “Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; se não a amarmos, ninguém o fará por nós”. O trecho citado aparece em: Candido, 1993, p.16.

pelo desdém que essas pessoas desconfiadas inteligentemente mantêm distância em relação ao conceito, que ele vem se constituindo, à revelia de sua inteligência, como manifestação de um poder aparentemente sem rosto nem opiniões, vindo de uma história feita de tempo, tempo feito de verdade. A palavra importante, moduladora, é “aparentemente”: o poder que cristaliza determinadas escolhas e as canoniza é tudo menos um involuntário efeito do tempo, esse que saberia o que é bom. Isso é apenas ideologia.⁵ Aproveitando que se localizou a desconfiança dos aparatos institucionais, abro um importante subtítulo aqui.

Uma patológica falta de ousadia

O permanente dilema da poesia é o de que, como arte, resvala nos limites da linguagem e no limite dos costumes, e, como coisa pública, está limitada pelo controle da percepção. O que definiria a estranha posição da poesia são dois aspectos: 1) *um discurso rebelde*, pelo fato linguístico de dobrar as leis gramaticais e convencionais do discurso, para nem dizer as hierarquias gráficas da página impressa, a um uso que reinventa essas coisas, seja por meio de uma composição mediada retoricamente por uma *tradição*, ou um *costume*, ou por meio de uma estratégia

de ruptura com essa tradição (o que Octavio Paz chamaria, por seu gosto pelo paradoxo, a “tradição da ruptura” entre as vanguardas do século XX); 2) *um lugar social marginal*, seja pela antiga expulsão da República platônica (que ponderava sobretudo os perigos da percepção e da imaginação diferenciais da poesia em um ambiente no qual o sentido de unidade é fundamental), seja pela presente efetivação (século XVIII adiante) do banimento do papel social da poesia, como a reação visionária de William Blake ao então nascente complexo industrial confirmou, ou o *hypocrite lecteur* de Charles Baudelaire fixou de uma vez por todas.

A poesia tem raízes ancestrais e também anedóticas de um passado imemorial, associadas à música e também aos poderes divinatórios das *sibilas*, aquelas mulheres místicas que recebiam o deus, encarregadas de performar oráculos e que, dizia-se, falavam suas sentenças obscuras em hexâmetro dactílico, o metro grego antigo em sua medida épica, já musical em sua natureza sonora por ser escansão que considerava a duração do som agrupando sílabas em unidades de verso chamadas “pés”: era um verso, por assim dizer, cantado. Música, magia, ou, como Íon ofereceria a Sócrates, o poeta tomado de *entusiasmo*, que significa o deus falar articulando a carne do cantor assim inspirado.

⁵ Supor que o tempo resolverá aquilo que não podemos significa que: a) não somos capazes de, ou não queremos, lidar com um problema *que reconhecemos como problema*; b) se automatiza uma resposta vaga e inconsequente; c) se dá a essa triagem futura indiscriminada um poder de clareza apenas imaginário em seu suposto desinteresse; d) se propõe que tudo o que fica depois dessa ação “indiferente” é bom, e o que não fica é mau, o que já se sabe historicamente tratar-se de *mui grossa* falácia, bastando lembrar alguns exemplos, como o de Octavio Paz repropondo Juana Inés de la Cruz, T. S. Eliot revisitando John Donne e os assim chamados “metafísicos ingleses”, Augusto e Haroldo de Campos, e Luiz Costa Lima, reavaliando Sousândrade etc.

A positividade histórica de muitos dados, como fato, nos escapa completamente; assim como a maioria do que rastreamos como traço e vestígio na Antiguidade, que nos reduz a arqueólogos e cuidadosos historiadores: a *redução* não é coisa pejorativa, é apenas a constatação do intransponível da nossa ignorância, e da insuficiência do vestígio em relatar, em sua parcialidade fragmentária, a história toda que nos escapa e escapará. Desejamos tanto que as hipóteses sejam sempre informadas de sua esplêndida natureza imaginária quanto daquilo que os dados efetivos nos permitam objetivamente depreender: mas nem sempre é assim. Sabe-se que a pressa ou o gosto, ou mesmo uma política específica, se apodera dos discursos gerando o que se chama *ideologia*, uma conversa que, em seu exercício, produz mais *prática de poder* do que *recurso filosófico de entendimento*.

Falava, a esse propósito, da rebeldia: nossa simpatia pelo rebelde se dá porque, com os que simpatizamos, supomos nele uma verdade que tem a coragem diferencial de desafiar o bloco imóvel, resistente e acomodado na mesmice irrefletida. Universidades foram criadas para investigar o campo do conhecido e para reduzir o campo do desconhecido, para estabelecer um princípio, se não rebelde (e *rebelde* talvez seja exagero simpático), crítico, à parte dos interesses de poder na sociedade. A palavra “crítica” vem do grego *krino*, que efetua *separação* e que entendemos como *discernimento*,⁶ o que nos permite escolher uma coisa diante de uma variedade, e implicaria,

nessa escolha, informação e objetivo, se não *prático* (poderia ser filosófico ou abstrato), ao menos intelectualmente *significativo*, ou ainda *necessário*. É um processo crítico, por implicar escolha significativa de sentido, oposto ao gesto meramente mecânico e irrefletido, por assim dizer, *críticável*.

Por que, então, ocupar-se do cânone de uma coisa que se fez e se faz sobretudo de um lugar historicamente figurado como *de fora* dos mecanismos lineares de uma sociedade organizada? A resposta que se pode dar, mais humilde e pedestre, embora justa, é: precisamos desse lugar de fora, precisamos da percepção poética, diferenciada, aglutinante, simultaneísta e crítica. E ainda que pudesse me sair apenas com essa resposta cheia de eloquência, a questão permaneceria exigindo algum trabalho mais satisfatório em sua materialidade, em sua historicidade e nos pressupostos sociais dessa arte (porque, perdoem-me os céticos, trata-se de uma arte).

O típico: ao menos um exemplo

Há três aspectos formadores de cânone literário: 1) *história oficial*; 2) *prestígio*; 3) *poder*. É possível estar com a história oficial, o que normalmente implicará prestígio e poder; é possível estar contra ela, se se tiver prestígio *e/* ou poder; pode-se ter só prestígio, mas o efeito sobre o cânone será localizado e pode não durar; pode-se ter poder, que, quase como a história oficial, produz marca forte. E quem faz o maior desses três aspectos: a história

⁶ Precisamente como o que Stéphane Mallarmé discutiu ao propor a *crise de vers* (“crise de verso”, “crise do verso”) em seu artigo com aquele nome engenhoso.

oficial? O poder com o prestígio? A qualidade de um texto, as questões associadas ao artesanato ou ao fato de a poesia ser uma arte, e de uma arte ser algo que se cultiva, costumam ser, em geral, ignoradas, ou incluídas de modo que sirvam a prestígio e poder, para formar uma história oficial.

Por exemplo, críticos assinalam o que seria a *maestria musical* de Gonçalves Dias ao compor a “Canção do exílio” (demonstra maestria bem mais complexa em outros poemas, diga-se de passagem)⁷, mas apenas porque o poema tem o necessário para ser uma peça patriótica, para ser lembrado facilmente – pequeno e musical –, por ser de inteligência muito simples, por ser sentimental e de apelo eventualmente popular (como muitos dos poemas bombásticos, simples e algo demagógicos de Castro Alves).

Sendo poema que: a) é famoso; b) não constitui desafio algum, sintática ou intelectualmente; c) não exige nenhuma transformação ou transposição mental de seus leitores e leitoras; d) não cutuca nenhuma sensibilidade, sendo perfeitamente digerível mesmo para quem estiver apenas se distraindo; e) enfatiza uma virtude desejável no cidadão obediente de uma coletividade, ou seja, esse tipo de superficial orgulho pátrio;⁸ f) é curto e de fácil memorização, por isso a “Canção do exílio” está em toda parte. Nem discuto o fato de o(a)s antologistas o incluírem, mas não sentiriam a pressão do vazio de dentro do poema, não sentiriam o

mecanismo do *típico*, do consagrado e do indiscutível empurrando a incluir o texto célebre, patriótico e indulgente com toda e qualquer preguiça de sua audiência, condicionando-a, *Bradypus variegatus*, à expectativa de que a poesia seja algo inane, sentimental e alinhado ao que de menos exigente exista neste planeta azul?

Não sou um inimigo da “Canção do exílio”, nem meu texto se constrói para desconstruí-la: tomo-a como um dos exemplos de prática frequente, generalizada tanto na crítica como nas antologias, porque o espaço de um artigo não é espaço para descer a cada um dos exemplos, argumentando suas minúcias. Começo a falar do problema das antologias, dos currículos e dos mecanismos críticos de geração e manutenção do cânone na poesia de língua portuguesa: em uma palavra, o que denominei o *típico*.

Considero que a cultura letrada portuguesa e a brasileira se diferenciam das demais de tipo ocidental por terem adotado um critério específico de seleção, um critério preguiçoso e de efeito inercial na cultura letrada dos dois países: escolhe-se o *típico*, lido através de um número abstratizante de categorias arranjadas *a priori*, ou de modo também generalizante *a posteriori*, e nomeiam uma continuidade limitada no tempo, reunida sob um nome *fantasioso*, por exemplo, *romantismo*.

Paul Valéry, escritor muito cioso de seus termos, disse, por exemplo, sobre definir romantismo: *il faudrait, pour s'essayer à le définir, avoir perdu*

⁷ Como, por exemplo, “Leito de folhas verdes”, ou o virtuoso “I-Juca Pirama”, e um considerável etc.

⁸ Insisto nisso e, para que se componha a minha insistência com respaldo alheio desinteressado do assunto em causa, menciono a antologia de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1964, p. 64) onde, em nota, escreve: “O poema é um dos mais famosos de Gonçalves Dias: até o Hino Nacional absorveu sua segunda estrofe”. Como dizem em inglês, *I rest my case*. Destaque também para a expressão “um dos mais famosos”, marcador importante do que venho dizendo sobre a peça típica.

tout sentiment de la rigueur, “seria necessário, para tentar defini-lo, ter perdido todo sentimento de rigor”. Ignorando esse rigor que nada mais é do que bom senso, fala-se, então, em “características românticas”: características que apenas redundam num poema genérico e fazem “escolher” a peça antológica – então reproduzida de modo sistemático e insensível, sem critérios qualitativos –, “historicamente”⁹, em toda parte; características que ergueram um muro de preconceito contra autores, autoras e poemas vistos como fora do padrão, ou que incomodavam (e que em geral permanecem incomodando) algum pressuposto ideológico: formal, moral, político. E, assim, a maior parte se elege, também automaticamente, por ser de fácil leitura, composta pelo gesto assaz cômodo de sua popularidade, e/ou pela comodidade invariável de seu prestígio nessas condições.

O corolário seria o de que todas as artes são o que são devido a um aspecto singular: a percepção diferenciada. Artista, especificamente poeta, é quem tem percepção mais sintética,

singular, intensa e mais veloz. O poder de associação deve ser grande, as aproximações são sobretudo imprevistas e, ao mesmo tempo, causa surpresa a exatidão perceptiva. Critérios de forma constituem uma discussão à parte. Ezra Pound diria que “a técnica é o teste da sinceridade”. Obviamente, até o século XVIII, forma era algo quase patente, porque se usavam formas fixas (basta pensarmos na enxurrada de sonetos escritos desde que a forma coalesceu no século XIII, na Itália). A partir das vanguardas do século XX, as coisas mudam: para criticar o poema, para lê-lo com algum discernimento, é preciso deduzir os usos formais a partir do que o poeta ou a poeta reuniu naquele objeto específico, como um ato gestáltico. É preciso que os índices formais de linguagem inscritos no poema sejam redescobertos na leitura para que se compreenda o que fez: se a poesia se lia por um *ato crítico de reconhecimento* até o século XVIII, a partir do XX é preciso constituir um *ato crítico de conhecimento*, de fundação, a cada poema.¹⁰

⁹ Uma “antologia de antologias”, a despeito dos eventuais passos criticáveis de sua organização (como, por exemplo, supor relação direta e necessária entre *norma culta* e *complexidade* nos textos), flagrou coisa interessante. Escrevem as organizadoras: “Na verdade nosso propósito foi também incluir, basicamente, textos que correspondessem, por sua qualidade literária, à ideia que se faz de clássicos. Isto significa que o espírito da antologia é também a ideia de um cânon [...]” e identificam seu procedimento com a questão qualitativa, quando obviamente produzem identidade equívoca entre *prestígio* e *qualidade* (Gonçalves, 1995, p. 31-39). No prefácio de Alfredo Bosi, por exemplo, acha-se isto sobre as antologias de poesia brasileira: “Poetas *originais* como Sousândrade e Pedro Kilkerry, que seriam reavaliados pela vanguarda concretista nos anos 60, não compareciam nesses florilégios, provavelmente porque o *seu imaginário e sua linguagem causaram estranheza aos compiladores*”. Grifos meus. A experiência de Bosi como leitor ginásial, relatada mais longamente ali, é exemplar do que estou dizendo aqui.

¹⁰ Basicamente, o que se pode dizer é, como o crítico de arte E. H. Gombrich disse em um texto chamado *Norma e forma*, no qual procura explicar onde começou a periodização da literatura com nomes, e assinala duas coisas: 1) que os nomes em geral vieram como um “abuso crítico”. O exemplo que dá é o do termo *gótico*, que queria dizer, quando começou a ser empregado, “vândalo”, ou algum tipo de barbarismo no modo como Vasari diferenciava a obra de arquitetos que ignoravam os princípios de Vitruvius; ou “barroco” que queria dizer “grotesco”, “desproporcional”; 2) que em geral, portanto, foram termos cunhados por críticos. A partir disso, Gombrich tenta demonstrar como essa tentativa *nominalista* se apoia no proce-

É o contrário da mania do típico. Tomando uma analogia com a física, do ponto de vista do entendimento do universo da poesia, em português ainda estamos na mecânica clássica, sem a inclusão de elementos complexos e variáveis da teoria da relatividade, da física quântica, e certamente sem o princípio da incerteza de Heisenberg. Não por acaso, a ponta de lança da poesia de vanguarda nunca teve verdadeira recepção em português: dada e a literatura cubista, com seus desafios mais cerrados aos hábitos de escrita e de leitura, são praticamente desconhecidos em nossa língua,¹¹ e a maior parte de suas implicações mais profundas na percepção continuam ainda na fase de meros enunciados gerais destacados de manifestos – em que, frequentemente, artistas estão se divertindo.

Como já diziam os alquimistas: solve et coagula

Ninguém deveria desmontar algo sem ter ao menos a delicadeza de sugerir o que pôr no lugar do desmontado. Adianto que não pretendo desmontar nada, mas apenas propor que o equívoco viciante que descrevi é de solução razoavelmente simples, até porque não requer que se jogue tudo fora. Trata-se de fazer um gesto anterior, de reconstituir uma sensibilidade crítica

anterior à automatização de um processo que, em larga escala, se tornou mera indiferença epistemológica.

As melhores antologias que pude consultar de poesia brasileira ainda são a *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira (por algumas singularidades importantes, como a “Bodarrada”, de Luiz Gama, e a parte do modernismo), e a antologia de poesia brasileira colecionada em volumes divididos pela periodização histórica, feita por Péricles Eugênio da Silva Ramos (por numerosas escolhas notáveis e corajosas, algumas surpreendentes, considerando a expectativa conservadora de linhagem poética da Geração de 45, a que pertenceu, como poeta, Silva Ramos).

Haroldo de Campos (1929-2003) deixou um ensaio fundamental sobre o assunto, e uma lista inicial de poetas e poemas, naquele breve artigo para uma revisão do cânone da poesia brasileira, “Poética sincrônica” (Campos, 1977, p. 205-212). Foi nesse espírito que ele e seu irmão Augusto de Campos, com o crítico Luiz Costa Lima, reviram Sousândrade, e que Augusto empreendeu seu livro no qual exumou Pedro Kilkerry.

Destaco também o trabalho importante de Nelson Ascher (1958), editando e publicando, em 1984, o livro até então inexistente do vanguardista Luís Aranha (1901-1987), *Cocktails*; o ensaio de Sebastião Uchoa Leite

dimento científico do catálogo por semelhança e diferença (que é algo aristotélico), e como nos acostumamos a pensar que esse método é quase derivado da natureza, e não o questionamos. Mostra, sobretudo, como esses nomes implicam que concedamos um aspecto de *essência* a esse discurso, ou seja, reunimos aquelas obras do período que se chama *romântico* (ou realista, ou simbolista, ou maneirista, etc.), porque passamos a ver uma essência nisso que é o rótulo inventado (Gombrich, 1966, p. 81-98).

¹¹ Quero dizer, a poesia de Emmy Hennings, Hans Arp, Kurt Schwitters, Hugo Ball, Tristan Tzara, Francis Picabia, Mina Loy etc.; e também a poesia de Gertrude Stein, o inqualificável *Finnegans Wake*, de James Joyce, os *Cantos*, de Ezra Pound, e certos poemas particularmente inovadores de Jean Cocteau, entre alguns outros e outras.

(1935-2003) chamando a atenção para a importante poesia finissecular de Marcelo Gama (1878-1915); Flora Süssekind (1955) e Rachel Teixeira Valença (1944) repropõem o Sapateiro Silva (1775?-meados do século XIX), poeta peculiaríssimo da passagem dos séculos XVIII-XIX; e João Adolfo Hansen (1942) restituindo a “primeira legibilidade normativa” da poesia satírica atribuída a Gregório de Matos (1636-1695), que devolveu àquela obra sua complexidade histórica de leitura, oposta a apropriações que a adequavam de modo unívoco a objetivos exógenos e anacrônicos. Tudo isso é material indispensável para se pensar sobre o funcionamento do cânone de poesia no Brasil.

Minha busca levou a algumas conclusões sobre as inexplicáveis supressões do assim chamado *cânone*:

1) A poesia de costumes inaceitáveis à sala de estar da família brasileira, ou aquela de indivíduos de cor ou sexo que não agradam a um longo costume de preconceitos, ou ainda a poesia na qual as questões de linguagem sejam particularmente inventivas ou fora de uso oficial: esses poetas e

essas poetisas ficam, em geral, fora do cânone, das antologias e do ensino;¹²

2) Não só se considera que a poesia brasileira pode mesmo ter seu atestado de nascimento no século XVIII – como propõe Candido –, o dos pastorzinhos gregos fingidos,¹³ mas se ignoram mesmo por completo as artes verbais anteriores ao desembarque dos portugueses, e que continuaram existindo, a despeito de tudo, incluindo política de extermínio;¹⁴

3) Grandes editoras (no sentido de seu tamanho, não no da qualidade do que publicam) são privilegiadas pela crítica em suas investigações, o que desfigura o resultado de qualquer exame do assunto;

4) Política cultural que frequentemente defende o próprio grupo ou o próprio gosto como definição de critério, o que vale tanto para antiquados quanto para vanguardistas, com raras exceções de gente que faz a coisa *for art's sake*;

5) Traduções de poesia, conquanto espetaculares, não encontram lugar em antologias, não importando que sejam exemplo do melhor que alguém possa ter feito em português – é minha conclusão que o provincianismo é

¹² Basta lembrar que, impugnando as traduções desafiadoras que Odorico Mendes faz da poesia homérica e de Virgílio, Antonio Candido escolhe como mais representativo do que deveria ser a contribuição de Mendes para a poesia um “Hino à Tarde” enfadonho e sonífero, que começa já ninando de bocejos o leitor e a leitora: “Que amável hora! Expiram os favônios;/ Transmonta o Sol; o rio se espreguiça [...]”. Ou lembrar do que diz Bosi, como já mencionei, sobre o uso geral, genérico do termo “clássico” para a repetição acrítica de muito texto exemplar de *língua castiça*, mas sem outras qualidades salientes, e que se podem dizer igualmente, por isso, de *língua castrada*; ou o lema “uma antologia não é o gênero em que possa esplender a originalidade”, citação de Álvaro Lins e Aurélio Buarque, de 1955, que Frederico Barbosa relembra como parte da explicação para o alcance de sua própria, e recente, antologia de poesia brasileira.

¹³ E sobre o assunto interessa ler Inama, Carla. *Metastasio e i poeti arcadi brasiliani*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim n. 231 da Cadeira de Língua e Literatura Italiana, 1961, particularmente pela detida análise técnica de usos formais, de que ressaltaria as leituras fundamentais e comparativas dos rondós de Silva Alvarenga.

¹⁴ Exceção recente e importante é a francesa *La poésie du Brésil, anthologie du XVI^e au XX^e siècle* (choix, présentation & traduction de Max de Carvalho, en collaboration avec Magali de Carvalho & Françoise Beaucamp), édition bilingue, Paris, Éditions Chandeigne, 2012, que começa em *Les Immémoriaux*, mais de 20 páginas reunindo artes verbais dos povos originários do país.

parte de um programa imposto de se consumir apenas o que esteja nas imediações do próprio quintal.

O diagnóstico acima se deve ao fato de que, aparentemente, ainda não se leu a sério em português a hipótese de Jorge Luis Borges em *Kafka y sus precursores* (1985), que supõe que Franz Kafka tenha produzido, ao surgir, um efeito não apenas na literatura que se seguiria a ele, mas também obrigara a rever o que ficou atrás na assim chamada tradição, rearranjando o passado.¹⁵

Seguem, assim, apenas alguns exemplos do que sugiro para uma nova atitude em novas antologias, e textos tomados a autores e autoras de Portugal e do Brasil:

a) Mudar a ênfase do mecanismo do *típico* para o *qualitativo*. Dentro de uma hipótese de ler português(a)s e brasileiro(a)s, considerar ênfase em, por exemplo, as canções do trovador Martim Moya, que são uma singularidade por serem tecidos sonoros complexos como os que se leem nas canções occitânicas; Joham Ayras de Santiago em sua canção “A por quem perco o dormir”, que, como escrevi em outro lugar “aponta, com uma naturalidade estranha à maioria da poesia galega, desde o tecido do vestido da mulher aos enfeites dourados da sela de sua montaria, com um belo e complexo jogo de aliteraões”; Jerônimo Corte Real e algumas cenas do *Naufração de Sepúlveda*; dom Tomás de Noronha e seus poemas cheios de energia satírica ímpar; soror Maria do Céu, com sua habilidade retórica exemplar e seus poemas memoráveis, como “É ciúmes a Cidra”, ou o diálogo

sagaz em verso “Dorotea a Teófilo”; Nicolau Tolentino e sua sátira longa e narrativa “O Bilhar”, ou seu soneto a um cavalo pangaré; a marquesa de Alorna, com poemas de sofisticadíssima fatura, alguns com temática de amor homoerótico, num convento, no século XVIII, e em Portugal, nos quais antecipa aspectos do que se veria apenas no fim do século XIX, e na Inglaterra.

Já no Brasil lembro de Evaristo da Veiga e seu “Bilhete ao Thomaz”, poliglota e absurdo, como se escrevia o antigo gênero do *desacordo*; Francisco de Mello Franco, com o poema iluminista e pelas reformas pombalinas, “O Reino da Estupidez”; Sousa Caldas, com o *prosimetron* do Tritão e a tradução para um salmo bíblico; Sapateiro Silva, o extraordinário poeta do século XVIII, que faz de seu ofício de sapateiro um sem-fim de engenhos, superando em muito a habilidade dos poetas mais lidos do período; Porto-Alegre, com trechos de seu infinito *Colombo*; Luís Gama, com a “Bodarrada”; Sousândrade e seu multiengenhoso *Guesa*, verdadeira mina de ouro literária que adiantou em 70 anos as vanguardas internacionais; Qorpo-Santo, com seus poemas e peças de invenção linguística, singular e espantosa; Pedro Kilkerry e seus poemas visionários, de imagens laboriosas, além de sintaxe intrincada, como “Cetáceo”; Maranhão Sobrinho, outro artesão de imagens notáveis; Marcelo Gama, que escreveu “levo para a Avenida uns ares importantes/ e afinado o quinteto dos sentidos”, antecipando o vigoroso estilo de Maiakóvski e, no mesmo poema, se sai com esta estrofe rija, à

¹⁵ Remeto curiosos e curiosas que se interessem em saber o que penso particularmente da poesia brasileira contemporânea, e como a proponho, ao meu texto “Galáxia inexplorada: brevíssimo mapa de cintilações na poesia brasileira contemporânea”, publicado na revista virtual *Barril* em fevereiro de 2021.

la Arnaut Daniel, soando com as rimas do melhor trovadorismo occitânico: “O seu aroma há de ser acre,/ e há de gostar a um verde alperce/ o beijo estéril que se colha, cerce,/ nos seus lábios de lacre”; Luís Aranha, um dínamo imaginativo sem par nas vanguardas brasileiras. E segue-se um longo etc.;

b) Deixar a abordagem de movimentos e características em favor da rede interna de relações (influência, repertório, apropriação, percepção etc.);

c) Lembrar de que todo cânone deve ser móvel. Deve-se evitar a acomodação irrefletida em arte e literatura, como em tudo mais. Novos autores e novas autoras influenciam nossa percepção e valoração dos antigos, assim como os antigos propõem balizas de comparação;

d) Trazer para o ensino uma base internacional de textos,

e não apenas literatura luso-brasileira (ensino da pluralidade, combate ao provincianismo);

e) Da mesma forma, e ligado a isso, abolir o preconceito com traduções. Temos uma tradição de tradução poética no Brasil particularmente vigorosa, com muitos exemplos que deveriam ser incorporados à literatura brasileira e ao ensino.

Acrescentaria, para finalizar, que, mesmo dentro daquilo que se escolhe, escolhe-se mal. Um exemplo notável é o da poesia de Cruz e Sousa (1861-1898), em que se repete sempre o pior de sua mania aliterativa, ou se enfatiza seu fascínio com imagens diáfanas, aspectos de completa inutilidade para o que caracteriza a efetiva energia de seu verso, aquilo que leríamos ainda que nenhum banco escolar obrigasse.



[ILUSTRAÇÃO para *Metamorfose de Ovídio*]. França: [s.n.], [16--?]. 1 grav., buril, p&b, 23,9 x 29,1 cm em cartão suporte 26,3 x 30,3 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1080332/icon1080332.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

Essa virtude se encontra, por exemplo, em um poema como “Escravocratas”: poema brutal, incomum aos hábitos poéticos no Brasil e muito salutar; penso que poderíamos mesmo supor que a normalização geral do mecanismo do *típico* serve também a manter aqueles enganos a que aludi ao abrir este ensaio citando Elizabeth Bishop e o “homem cordial” de Buarque de Holanda.

Se o país encarasse seus fantasmas, tirasse os esqueletos do armário e se obrigasse a assumir responsabilidade – até mesmo artístico-linguística – por aquilo que de fato vive para além de meia dúzia de estereótipos persistentes, me parece que, talvez até naturalmente, o cânone se tornaria, de modo inevitável, outro. E esse outro cânone não seria um monólito imóvel, um monumento ao (des)gosto antiquado e ao apego a uma língua igualmente defunta, porque estacionária: como o Ovídio das *Metamorfoses* propunha em seu poema permanente, só continua vivo aquilo que se transforma. E é mais do que hora de transformação.

Referências

BISHOP, Elizabeth; BRASIL, Emanuel. Introduction. In: BISHOP, Elizabeth; BRASIL, Emanuel (ed.). *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972, p. xiii.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 205-212.

CANDIDO, Antonio. Prefácio da 1ª edição. In: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v. 1. 7. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, p. 16.

GOMBRICH, E. H. Norm and form: the stylistic categories of art history and their origins in renaissance ideals. In: GOMBRICH, E. H. *Gombrich on the Renaissance: norm and form*. v. 1. London: Phaidon Press, 1966, p. 81-98.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Maria Thomaz; SILVA, Zina Maria Bellodi da. (org.). *Antologia de antologias: 101 poetas brasileiros revisitados*. São Paulo: Musa Editora, 1995.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia romântica*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

Reverberações da lírica de Tomás Antônio Gonzaga

JEAN PIERRE CHAUVIN¹

[...] carpe diem, quam minimum credula postero
Horácio (2003, p. 39)

É bom, minha Marília, é bom ser dono
De um rebanho, que cubra monte e prado.
Tomás Antônio Gonzaga (1996, p. 573)

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Alberto Caeiro, *O guardador de rebanhos*
Pessoa (1992, p. 203).

Vita brevis

Haverá interesse em averiguar em que medida os poemas luso-brasileiros produzidos durante o final do século XVIII repercutiram nos versos produzidos nas décadas seguintes, especialmente a partir do Segundo Império? Os indícios sugerem que sim. Afora as relações intertextuais que

possamos apontar, a permanência de determinados temas reforça a hipótese de que nem eles nem tampouco os gêneros poéticos perderam força com o advento do romantismo.² Hoje se sabe que o discurso em favor do “natural” e “contra os artifícios” em verso também participava da convenção romântica – que negava preceitos, mas recorria a lugares-comuns inerentes

¹ Professor associado da Escola de Comunicações e Artes da USP, onde ministra a disciplina Cultura e Literatura Brasileira. Este autor agradece às sugestões de Cleber Vinicius do Amaral Felipe, que lhe permitiram aprimorar o artigo.

² Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 77) esclarece que “as obras de Sotero dos Reis e Fernandes Pinheiro são bastante representativas do modo por que se institucionalizou entre nós o culto da literatura portuguesa. Se, por um lado, a historiografia romântica acabou por naturalizar a ideia de que pertenciam à história literária do Brasil os escritores aqui nascidos anteriormente à Independência – e mesmo alguns naturais de Portugal e radicados na América portuguesa –, não prevalecendo assim a tese dos autores em questão segundo a qual aqueles escritores integrariam as letras lusitanas, por outro lado, não obstante certa lusofobia comum no Brasil oitocentista, o fato é que a literatura portuguesa nunca foi considerada propriamente estrangeira em nosso país, conforme compreensão que se firmou já no século XIX”.

ao movimento, desde seus primórdios na Alemanha e na Inglaterra.

A produção de versos que evocavam tópicos que permeavam as poesias pastoris pode ser um sintoma da manutenção de certos preceitos e modelos poéticos emulados durante o século XIX. Em pesquisa recente, Heidi Strecker Gomes³ mostrou que os versos de Tomás Antônio Gonzaga, em particular aqueles encontrados nas liras de *Marília de Dirceu*, ganharam considerável popularidade desde a primeira edição da primeira parte das *Liras*, no final do Setecentos.

Embora possamos discutir o que significava falar em “popularidade” no final do Setecentos, o fato é que, para os padrões da época, os poemas circularam de modo intenso tanto em Portugal (onde foram publicados originalmente) quanto no Brasil, já independente, ao



Marília de Dirceu. *Autores e Livros*: suplemento literário de *A Manhã* (RJ). 1941. 14 ed., p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/066559/273>. Acesso em: 2 jun 2023.

longo da centúria seguinte. Podemos supor que a rentabilidade dos temas bucólicos somou-se à predominância dos versos enunciados em primeira pessoa – tão frequentes na poesia de matriz romântica produzida no Brasil desde

a primeira metade do século XIX. Para ilustrar o dado de um modo mais concreto, será oportuno percorrer os versos produzidos por alguns poetas, com vistas a mapearmos a presença de lugares-comuns⁴ possivelmente herdados da poesia bucólica que circulou durante o Setecentos.

Salvo engano, os primeiros versos que traziam tópicos relacionadas à passagem do tempo e à brevidade da vida encontram-se em uma série de poemas

reunidos por Gonçalves de Magalhães em *Suspiros poéticos e saudades*. Na primeira seção do livro, publicado em 1836, topamos com os versos de

³ “Nenhuma obra em português, a não ser o Camões, tem tido mais edições neste século”. Gaudie Ley se refere à afirmação de Francisco Adolfo Varnhagen em 1850. Pode-se cogitar a hipótese de Varnhagen referir-se ao *Camões* de Almeida Garrett, obra publicada em 1825, que conseguiu também numerosas edições. De toda maneira, a formulação de Varnhagen foi depois muitas vezes repetida, o que faz com que, por anacronismo crescente, torne-se cada vez mais imprecisa. Joaquim Norberto repete em 1862 que ‘muitas edições conta o poema lírico de G.; é talvez depois de Camões o poeta da língua portuguesa que se pode ufanar de tamanha honra’. Já no século XX, Otto Maria Carpeaux reitera que ‘o grande número de edições permite afirmar que Gonzaga é, depois de Camões, o poeta lírico mais lido da língua portuguesa’, no que foi secundado por Waltensir Dutra, para quem ‘Gonzaga é o autor do livro de poemas mais lido na língua portuguesa, depois de *Os lusíadas*’” (Gomes, 2020, p. 40).

⁴ “O uso do clichê é repetição mecânica; e é ela que está suposta quando se diz que alguma coisa é lugar-comum ou clichê. Na instituição retórica, que durou com muitas diferenças desde os gregos do tempo de Platão e Aristóteles até a revolução romântica na segunda metade do século XVIII, ‘lugar-comum’ era outra coisa. Antes de tudo, como disse Cícero no século I a.C., repetido por Erasmo de Roterdã no século XVI, o lugar era como um molde definido como ‘sede do argumento’ que se memorizava e que se aplicava para falar e escrever bem. [...] A emulação é a espécie superior da *mimesis* aristotélica e da *imitatio* latina. Ela compete com o discurso imitado, fazendo variações de predicados dele” (Hansen, 2012, p. 159-160).

“A infância” – “Ó minha infância!
Ó estação de flores!” (Magalhães,
1986, p. 101), que tematiza os afetos
contraídos quando chegamos ao mundo.
O poema seguinte, “Preces da infância”,
translitera uma oração em versos: “Qual
tenro botão de rosa/ Que à sombra da
rosa cresce./ Sem temer o vento, e a
chuva,/ De um frouxo raio se aquece”
(Magalhães, 1986, p. 105.). Além deles,
poderíamos mencionar “Mocidade” –
“Em silêncio o futuro vos aguarda,/ E
o presente se curva ao vosso mando”
(*Idem, ibidem*, p. 109) e, talvez, o mais
interessante dentre esses, “A Velhice”:

Longa foi a viagem;
Assaz lutastes; descansai agora.
Depois de haver vingado
[alpestre monte
Desde o albor da manhã, o peregrino
Afadigado desce,
E envolto em trevas vai
[pousar no vale.
(Magalhães, 1986, p. 123).

O que chama atenção, nesses
excertos, são as relações que o
poeta constrói por intermédio de
metáforas apoiadas no repertório de
lugares-comuns do assim chamado
neoclassicismo. Particularmente
em “A Velhice”, o artifício resulta
engenhoso, já que a *persona* poética
associa “monte” ao vigor da juventude,
enquanto dura “o albor da manhã”.
Em contrapartida, vincula a “descida”,
ou seja, o declínio do “peregrino”,
que “envolto em trevas vai pousar



DOMINGOS José Gonçalves de Magalhães:
Visconde de Araguaya, professor de
philosophia, creador da poesia romântica
no Brazil, Dramaturgo, diplomata. Rio de
Janeiro: Livraria de J. G. de Azevedo, [18--].
1 cartão, zincogravura, p&b, 13,4 x 9 cm.
Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon95726_1396400/icon1387664.jpg.
Acesso em: 4 jan. 2023.

no vale”. As metáforas da idade
assumem os contornos da topografia.

Como se sabe, estações do ano,
turnos do dia, pétalas de flores e folhas
das árvores eram imagens recorrentes na
poesia romântica. Mas o seu uso também
aludia a tempos remotos, como se lê
na antiga poesia latina, especialmente
os versos e preceitos de Horácio; no
cancioneiro medieval europeu; na poesia
de Camões,⁵ Manuel Botelho de Oliveira⁶
etc. No prefácio à reedição de *Suspiros
poéticos e saudades*, Sérgio Buarque de
Holanda observava que “Silvio Romero
considerou francamente o Romantismo
brasileiro, em certos traços, com uma
prolação do espírito da Escola Mineira”.

⁵ “Tempo cobre o chão de verde manto,/ Que já coberto foi de neve fria, E em mi[m] converte em choro
o doce canto” (Camões, 2008, p. 284).

⁶ “Rosa da formosura, Anarda bela/ Igualmente se ostenta como a rosa:/ Anarda mais que as flores é
fermosa:/ Mais fermosa que as flores brilha aquela” (Oliveira, 2005, p. 11).

Para Holanda, “efetivamente, há muito onde apoiar essa ideia de que a obra dos poetas mineiros dos fins do século XVIII constituiu entre nós como uma preparação para o Romantismo” (1986, p. 22). Descontado o anacronismo da referência a um “nós” (os brasileiros), a comungar da cultura letrada portuguesa meio século antes de o Vice-Reino português se tornar Império brasileiro – a hipótese de Silvio Romero, parcialmente resgatada por Sérgio Buarque de Holanda, seria reiterada por José Veríssimo,⁷ Ronald de Carvalho,⁸ Afrânio Peixoto,⁹ Antonio Candido,¹⁰ Domício Proença Filho,¹¹ Alfredo Bosi¹² e, mais recentemente, por Alexei Bueno.¹³

Felizmente, hoje sabemos que a persistência de determinados temas ao longo do século XIX não nos autorizaria a dizer que os poetas luso-brasileiros, autointitulados árcades, pudessem ser classificados como “pré-românticos”

– como ainda vemos em manuais de cunho escolar. Essa concepção teleológica, além de imprecisa, induz o estudante a enxergar a sucessão dos tempos como signo positivo do progresso, o que, no caso brasileiro, pode ser algo bastante controverso.

Outro poeta que parece ter valorizado lugares-comuns, quando discorria sobre o escoamento do tempo, foi Gonçalves Dias:

Não é como a de Horácio
[a minha Musa;
Nos soberbos alpendres dos Senhores
Não é que ela reside;
Ao banquete do grande
[em lauta mesa,
Onde gira o falerno em taças d’oiro,
Não é que ela preside.

Ela ama a solidão, ama o silêncio,
Ama o prado florido, a selva umbrosa
E da rola o carpir.

⁷ “Ardores e alentos novos criou então o povo que há três séculos se vinha aqui formando e cuja consciência nacional, desde o século XVII, com as guerras holandesas, entrara a despertar” (Veríssimo, [1915] 1963, p. 121).

⁸ “Na poesia [do século XIX], sentia-se ainda o influxo dos árcades portugueses” (Carvalho, [1919] 1968, p. 188).

⁹ “O nosso ‘nativismo’ vinha de longe. Produzira-o a graça da terra. No primeiro documento político escrito no Brasil, e por um português, lá está a razão dele: ‘a terra em tal maneira é graciosa, que querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo’, diz Pero Vaz Caminha, na Carta a el-rei Dom Manoel”. (Peixoto, 1931, p. 155).

¹⁰ “É preciso ter em mente este processo de deslocamento para evitar dois enganos possíveis. Primeiro, supor que este momento seja um Pré-romantismo, quando é sobretudo um fim de Arcadismo. [...] Segundo, supor que isto importe em estabelecer um hiato entre dois períodos: na verdade, o Romantismo brasileiro tem mais raízes locais do que se imagina frequentemente, e o seu primeiro, todo impregnado de Neoclassicismo, bem mostra como estava preso ao passado” (Candido, [1959] 2000, p. 181-182).

¹¹ Escorado em Helmut Hatzfeld, Domício Proença Filho ([1967] 1984, p. 187) supôs que “O Romantismo é a preferência pela metáfora, por contraste com o Classicismo que confia principalmente na metonímia. A consequência desse comportamento linguístico é a propensão à imagística em geral, seja na descrição épica (novelística), seja no simbolismo lírico, seja na alegoria”.

¹² “Nos primeiros decênios do século XIX as fórmulas arcádicas servem de meio, cada vez menos adequado, para transmitir os desejos de autonomia que a inteligência brasileira já manifestava em diversos pontos da Colônia” (Bosi, [1970] 2001, p. 80).

¹³ “Após a já tardia debacle do Arcadismo, e os primeiros lampejos pré-românticos, [...] inaugura-se oficialmente o Romantismo no Brasil com a publicação, em Paris, em 1836, dos Suspiros Poéticos e saudades, de Gonçalves de Magalhães” (Bueno, 2007, p. 54).

Ela ama a viração da tarde amena,
O sussurro das águas, os acentos
De profundo sentir.
D'Anacreonte o gênio prazenteiro,
Que de flores cingia a fronte calva
Em brilhante festim,
Tomando inspirações à doce amada,
Que leda lh'enflorava a ebúrnea lira;
De que me serve, a mim?

Canções que a turba
[nutre, inspira, exalta
Nas cordas magoadas me não pousam
Da lira de marfim.
Correm meus dias, lacrimosos, tristes,
Como a noite que estende
[as negras asas
Por céu negro e sem fim.

É triste a minha Musa, como é triste
O sincero verter d'amargo pranto
D'órfã singela;
E triste como o som que
[a brisa espalha,
Que ciciza nas folhas do arvoredor
Por noite bela.

É triste como o som que
[o sino ao longe
Vai perder na extensão
[d'amenor prado
Da tarde no cair,
Quando nasce o silêncio
[envolto em trevas,
Quando os astros derramam
[sobre a terra
Merencório luzir.

Ela então, sem destino, erra por vales,
Erra por altos montes, onde a enxada
Fundo e fundo cavou;
E para; perto, jovial pastora
Cantando passa - e ela cisma ainda
Depois que esta passou.

Além - da choça humilde
[s'ergue o fumo
Que em risonha espiral
[se eleva às nuvens
Da noite entre os vapores;
Muge solto o rebanho; e lento o passo,
Cantando em voz sonora,
[porém baixa,
Vêm andando os pastores.
(Dias, 2001, p. 34-35).

Esses versos estão na segunda parte de "A Minha Musa", poema extenso que apareceu nos *Primeiros cantos*, em 1846. O diálogo com a tradição é evidente, como sugere a referência a Anacreonte, bem como as tópicos da solidão e da tristeza, favorecidas pela contemplação da natureza. Apesar de a *persona* lírica sugerir que a sua musa difere do modelo prescrito por Horácio, não faltam correspondências entre o teor dos versos e os temas encontrados frequentemente na poesia greco-latina.

Sugestivamente, a epígrafe escolhida pelo poeta é um verso colhido a Ovídio: *Gratia, Musa, tibi; nam tu solatia praebeas* ["Obrigado, Musa; só tu trazes consolo"]. Outro signo que permite vincular o poema à antiga tradição pastoril reside nos versos "Muge solto o rebanho; e lento o passo./ Cantando em voz sonora, porém baixa./ Vêm andando os pastores". Poderíamos objetar que há diferenças: Gonçalves Dias ambienta a cena à noite, contrapondo-se ao aspecto solar, recorrente na tradição bucólica. Essa ambivalência entre o modelo e seu aproveitamento pelo poeta se evidencia nos versos: "Ela ama a solidão, ama o silêncio./ Ama o prado florido, a selva umbrosa/ E da rola o carpir./ Ela ama a viração da tarde amena./ O sussurro das águas, os acentos/ De profundo sentir".

Algo similar pode ser encontrado neste poema de Fagundes Varela, publicado dezessete anos depois:

Nunca viste à madrugada,
De níveo manto através,
Uma linfa branca e pura
Saltando da serra escura
Qual um cabrito montês?

Em torno, tudo
São negras penhas,
Névoas ligeiras,
Grutas e brenhas.
E o sol despeja,
Rasgando as brumas,
Torrentes de oiro
No véu e espumas!

Eis uma garça alvejante
Que abandona as cordilheiras,
E vai molhada de orvalhos
Perder-se nos moles galhos
De uma selva de palmeiras!

Assim murmura
De manhãzinha
O viajante
Que além caminha,
Cravando os olhos
Na linfa pura
Que se despenha
Da selva escura.
[...]
(Varela, 1956, p. 89-90).

Esses versos ocupam curiosa posição na coletânea *O estandarte auriverde*, que reúne poemas em louvor a elementos relacionados à selva e a outros símbolos “nacionais”. Não faltam ao livro versos encomiásticos, como “A D. Pedro II”, bem como aqueles de tom ufanista (“Ao Brasil” e “Ao povo”) e, finalmente, aqueles que

pretendiam descrever e caracterizar certos tipos nacionais, como “Canto do sertanejo”. Nesse sentido, os versos de “Canção” se referem tanto a ingredientes comuns à poesia árcade (“Uma linfa branca e pura/ Saltando da serra escura/ Qual um cabrito montês?” e “Em torno, tudo/ São negras penhas”) quanto aporta elementos típicos da dicção romântica, especialmente as referências à noite e à mata virgem, a ser desbravada pelo “viajante que além caminha”.

De modo similar aos versos de “A Minha Musa”, de Gonçalves Dias, Fagundes Varela recheia sua “Canção” com termos que sugerem a trajetória de um peregrino não debaixo do sol a pino, mas sob a escuridão da noite e os mistérios prometidos pela floresta, fincada nas alturas da serra: “madrugada”, “serra escura”, “selva escura”. Tanto aqui, como lá, há um interessante jogo de aliterações. Ambos os poetas contrapõem as consoantes vibrantes, fricativas, linguodentais, laterais e bilabiais às nasais (“Ela então, sem destino, erra por vales,/ Erra por altos montes, onde a enxada/ Fundo e fundo cavou” e “E o sol despeja,/ Rasgando as brumas,/ Torrentes de oiro/ No véu e espumas!”), o que tanto favorece a alternância entre as sílabas fracas e fortes, como sugere o contraste entre determinadas situações (“em risonha espiral se eleva às nuvens/ Da noite entre os vapores ambientes”) e ambientes (“linfa branca” – “negras penhas”), figurados nos poemas.

Carpe diem

Em 1859, a tipografia de Paulo Brito editou *As primaveras*, de Casimiro

de Abreu. Disposto em três livros, podemos encontrar alguns poemas que rendem homenagem à natureza e se ocupam em associar a passagem do tempo às estações do ano. O caso mais evidente parece ser “Risos”, últimos versos do *livro terceiro*:

Ri, criança, a vida é curta,
O sonho dura um instante.
Depois... o cipreste esguio
Mostra a cova ao viandante!

A vida é triste — quem nega?
— Nem vale a pena dizê-lo.
Deus a parte entre seus dedos
Qual um fio de cabelo!

Como o dia, a nossa vida
Na aurora é — toda venturas,
De tarde — doce tristeza,
De noite — sombras escuras!

A velhice tem gemidos,
— A dor das visões passadas —
A mocidade — queixumes,
Só a infância tem risadas!

Ri, criança, a vida é curta,
O sonho dura um instante.
Depois... o cipreste esguio
Mostra a cova ao viandante!
(Abreu, 2002, p. 201-202).

Distribuído em cinco estrofes estruturadas em quadras com sete sílabas métricas, o teor do poema contradiz o que o título anuncia, pois os versos não descrevem as várias formas do riso. Em vez disso, a *persona*

poética recomenda que a interlocutora sorria, lembrando que “a vida é curta” e “o sonho dura um instante”. Após associar as fases do dia às etapas da vida (“aurora”, “tarde” e “noite”), o “cipreste esguio” metaforiza a morte.

Obviamente, “Risos” dialoga com a tópica horaciana do *carpe diem*, tão cara aos poetas que compuseram versos atentos à temática bucólica e ao gênero lírico. Nesse poema de Casimiro de Abreu, o poeta recorre a versos em redondilha maior, o que sugere possível diálogo com os versos de Camões e a tradição posterior. Cumpre lembrar que, neste caso, os versos de sete sílabas reforçam o decoro poético, ornando o estilo medíocre¹⁴ adotado nas quadras.

O poema a seguir foi assinado por Machado de Assis. “Flor da Mocidade” pertence a *Falenas*, reunião de poemas publicada em 1870. Nele, o poeta também recorre à tópica do *carpe diem*, como se pode ver:

Eu conheço a mais bela flor;
És tu, rosa da mocidade,
Nascida, aberta para o amor.
Eu conheço a mais bela flor.
Tem do céu a serena cor,
E o perfume da virgindade.
Eu conheço a mais bela flor,
És tu, rosa da mocidade.

Vive às vezes na solidão,
Como filha da brisa agreste.
Teme acaso indiscreta mão;
Vive às vezes na solidão.
Poupa a raiva do furacão
Suas folhas de azul-celeste.

¹⁴ Lê-se na *Arte poética*, de Horácio (Tringali, 1993, p. 35): “guarda na memória este preceito: em certos assuntos se concede, com razão, o médio e o tolerável”. Numa de suas odes, temos que: “À áurea mediocridade, se alguém a ama,/ da velha casa o desasseio evita;/ mas, também, sóbrio, foge aos ricos tectos,/ causa de inveja” (Horácio, 2003, p. 105).

Vive às vezes na solidão,
Como filha da brisa agreste.

Colhe-se antes que venha o mal,
Colhe-se antes que chegue o inverno;
Que a flor morta já nada vale.
Colhe-se antes que venha o mal.
Quando a terra é mais jovial
Todo o bem nos parece eterno.
Colhe-se antes que venha o mal,
Colhe-se antes que chegue o inverno.
(Assis, 2008, p. 196-197).

O poeta recorre à “rosa” como metáfora de “mocidade”. A ela se associa a “virgindade” e a prontidão “para o amor”, embora a suposta interlocutora possa temer o movimento da “indiscreta mão”. Claro esteja, esse recurso estava longe de ser inovador, considerando que a associação entre “rosa” e juventude foi recorrente entre a Antiguidade greco-latina e a poesia do Setecentos. Bastaria consultar o *Dicionário* de Rafael Bluteau, editado no início do século XVIII, para averiguarmos as múltiplas acepções e usos de “flor” e “rosa” em vigor naquele tempo.¹⁵

Se o teor dos versos consiste na reapropriação de tópicos bastante conhecidas,¹⁶ a estrutura do poema não era tão usual naquele momento. Fugindo à espécie soneto, Machado articula os versos em torno de três

octetos, todos octossílabos, que obedecem ao mesmo esquema de rimas nas duas primeiras estrofes (ABAAABAB e CDCCDCD), com pequena variação na terceira (EFGEEFEF). Na terceira estrofe, encontramos a síntese do poema: “Colhe-se antes que venha o mal./ Quando a terra é mais jovial/ Todo o bem nos parece eterno”. Nos versos finais, o enunciador associa a velhice ao “inverno”, de modo similar ao procedimento de Casimiro de Abreu, que vinculara a última fase da vida à “noite”.

*

A coletânea *Tarde*, de Olavo Bilac, foi publicada em 1919 no Rio de Janeiro, sob os cuidados da Livraria Francisco Alves. A essa altura, não causará estranheza ao leitor que o livro abrigue um poema que também representava o caráter fugidio do tempo. É o que se passa nos versos de “Ciclo”:

Manhã. Sangue em
[delírio, verde gomo,
Promessa ardente, berço e liminar:
A árvore pulsa, no primeiro assomo
Da vida, inchando a seiva
[ao sol... Sonhar!

Dia. A flor – o noivado
[e o beijo, como

¹⁵ “*Flos* – ‘flor’ em latim – possui diversas conotações para além do sentido literal, tais como: momento, embora vigoroso, passageiro e fugaz da vida, ‘a flor da idade’; vigor, brilho, felicidade; o(s) melhor(es), o(s) excelente(s), ‘a flor da nobreza’ e, ainda, tecnicamente, pode significar, em retórica, as figuras de ornato componentes da *elocutio*. No vocabulário português de Rafael Bluteau editado no século XVIII, a palavra ‘flor’ recebe um verbete relativamente longo, em que se destacam muitos desses sentidos. [...] A tensão entre virtudes e fugacidade como própria das flores fazem delas signos bastante adequados às alegorias de *vanitas*” (Luz, 2013, p. 19).

¹⁶ Pode-se supor que Machado também emulasse os versos de Gonçalves de Magalhães, referidos no início deste ensaio. Mas nada impede supor que ele se referisse às odes de Horácio, a exemplo desta: “Dissolveram-se neves, já vergéis retornam/ Aos campos e as árvores, comas;/ Mudam vezes a terra e as margens tornam/ Descendentes os regatos” (Horácio *apud* Martins, 2009, p. 42).

Em perfumes um tálamo e um altar:
A árvore abre-se em riso,
[espera o pomo,
E canta à voz dos pássaros... Amar!

Tarde. Messe e esplendor,
[glória e tributo;
A árvore maternal levanta o fruto,
A hóstia da ideia em
[perfeição... Pensar!

Noite. Oh! Saudade!...
[A dolorosa rama
Da árvore aflita pelo chão derrama
As folhas, como lágrimas... Lembrar!
(Bilac, 2001, p. 270).

É fácil notar que a cada estrofe corresponde uma das quatro fases do dia. O poema tanto permitiria evocar “Risos”, de Casimiro de Abreu, quanto “Flor da Mocidade”, de Machado de Assis – publicados com décadas de antecedência. É possível que um leitor ingênuo, municiado com o deboche instaurado pelos modernistas, esteja a torcer o nariz. Eventualmente, despreze a poesia de Olavo Bilac, confundindo-a com o homem, vendo nele nada mais que um tipo conservador e adepto do republicanismo mais convencional. Felizmente, sua arte não se reduz a isso. Graças a Ivan Teixeira, podemos vislumbrar algo diferente e detectar as qualidades do que compôs:

O curioso é que os detratores atuais de Bilac (ainda os há) repetem os estereótipos criados pela estratégia do combate modernista há oitenta anos, como se formassem um critério de valor absoluto. Querendo alinhar-se a uma suposta visão progressista do gosto, assimilam apenas o conteúdo dos manifestos, sem considerar o

gênero dos textos, com todas as suas implicações teóricas e históricas. (Teixeira, 2002, p. 100).

Descolando-nos da perspectiva biografista, leiamos o poema com a devida atenção. Estamos diante de um soneto estruturado em versos decassílabos, que evidencia o domínio da técnica de fazer versos. Para além de associar cada estrofe aos turnos do dia e às fases da vida, o poeta elege quatro verbos como ações-síntese de cada etapa da existência: “Sonhar”, “Amar”, “Pensar”, “Lembrar”. A constante, nos dois quartetos e dois tercetos, é a árvore – que ora “pulsa, no primeiro assomo” e, na fase seguinte, “abre-se em riso, espera o pomo”; ora “levanta o fruto” para, finalmente “aflita”, derramar “folhas como lágrimas”.

Escritos entre 1858 e 1918, o que os poemas de Casimiro de Abreu, Machado de Assis e Olavo Bilac guardam em comum? O mesmo tema: a passagem do tempo e a brevidade da vida. Embora assumam formas variadas (quadradas/ octetos/ soneto), os poetas estavam atentos às regras de composição e, em particular, à regularidade das sílabas métricas, bem como a obediência ao esquema de rimas e a preocupação com a sonoridade contrastante no interior dos versos (o mesmo acontece em “Ciclo”, como se percebe na alternância de aliterações: “Dia. A flor – o noivado e o beijo, como/ Em perfumes um tálamo e um altar:/ A árvore abre-se em riso, espera o pomo,/ E canta à voz dos pássaros... Amar!”).

Como ficou dito, a temática do *carpe diem* sugere aos poetas figurar os turnos do dia e as estações do ano como modos de metaforizar o ciclo da vida. Para tanto, elegem a “criança”, “a flor” e a “árvore” como seres a figurar

o ser humano em geral e os efeitos trazidos pela passagem do tempo.¹⁷ Daí os conselhos que parecem soar em paralelo: “Ri, criança, a vida é curta”; “Colhe-se antes que chegue o inverno”¹⁸ e “Noite. Oh! Saudade!...”. Poderíamos coletar dezenas de amostras de temática similar, em poemas de Teócrito, Virgílio, Ovídio, Horácio, Petrarca, Camões e, claro, em Tomás Antônio Gonzaga.

Mas o que mais interessa aqui é sugerir que determinadas tópicas empregadas pelos poetas árcades durante o Setecentos não só dialogavam com a tradição greco-latina, mas se perpetuaram pelo menos até as primeiras décadas do século XX – o que permitiria problematizar a morte da retórica durante o romantismo, e o fim das convenções poéticas com o advento do vendaval modernista.¹⁹ Caminhando em outra direção, poderíamos propor justamente o contrário. A poesia brasileira produzida entre as décadas de 1840 e 1910, reforça a hipótese de que determinados temas (como o pastoril), estilos (como o *mediocris*), espécies (como o soneto), e gêneros (como a lírica), continuaram a estabelecer pontes



LÄMMEL, M. *Luis de Camões*. Leipzig [Alemanha]: [s.n.], [18--]. 1 grav., buril, p&b, 19,3 x 14,7 cm em papel 29,5 x 20,9 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon585918/icon585918.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

entre as diferentes modernidades e os modelos retórico-poéticos de tempos idos, mas dificilmente superados.

Seria o caso de encerrar este comentário com os tercetos com que Olavo Bilac evocou os belos versos de Dirceu, em mais um indício da reverberação da poética

¹⁷ A associação entre as estações do ano e as fases da vida constituía um lugar-comum, de variados usos, encontrado não apenas em poesia. No tratado *El discreto*, de Baltasar Gracián (2011, p. 335), lê-se o seguinte: “Comienza la primavera en la niñez alegre: tiernas flores em esperanzas frágiles. Síguese el estío caluroso y destemplado de la mocedad, de todas maneras peligroso, por lo ardiente de la sangre y tempestuoso de las pasiones. Entra después en deseado otoño de la varonil edad, coronado de saisonados frutos, en dictámenes, em sentencias y en aciertos. Acaba con todo el invierno helado de la vejez: cáense las hojas de los bríos, blanquea la nieve de las canas, hiélanse los arroyos de las venas, todo se desnuda de dientes y cabellos, y tiembla la vida de su cercana muerte. De esta suerte alternó la naturaleza las edades y los tiempos”.

¹⁸ Imagem similar embala a conhecida ode do heterônimo Ricardo Reis: “Quando, Lídia, vier o nosso outono/ Com o inverno que há nele, reservemos/ Um pensamento, não para a futura/ Primavera, que é de outrem./ Nem para o estio, de quem somos mortos./ Senão para o que fica do que passa –/ O amarelo atual que as folhas vivem/ E as torna diferentes” (Pessoa, 1992, p. 283).

¹⁹ Ivan Teixeira (2002, p. 99) salientou que, “Hoje, não é difícil perceber que a glória póstuma do maior ícone da poesia brasileira de seu tempo dificultava a afirmação dos jovens poetas do Modernismo. Conscientes da novidade dos valores que introduziam, não lhes restava alternativa senão a justificativa didática dos manifestos – com história e fundamentação teórica –, que, aliás, extrapolou a formalidade do texto escrito e manifestou-se também em conversas, posturas e gestos coletivos”.

gonzaguiana nos versos situados
entre os séculos XIX e XX:

Agora, para além do
[cerro, o céu parece
Feito de um ouro ancião que
[o tempo enegreceu...
A neblina, roçando o
[chão, cicia, em prece,

Como uma procissão,
[espectral que se move...
Dobra o sino... Soluça um
[verso de Dirceu...
Sobre a triste Ouro Preto o
[ouro dos astros chove.
(Bilac, 2001, p. 337).

Referências

- ABREU, Casimiro de; CAMILO, Vagner (org.). *As primaveras*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ASSIS, Machado de. Falenas. In: ASSIS, Machado de; LEAL, Cláudio Murilo (org.). *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BILAC, Olavo. Tarde. In: BILAC, Olavo; TEIXEIRA, Ivan (org.). *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.
- CAEIRO, Alberto. O guardador de rebanhos. In: PESSOA, Fernando; GALHOZ, Maria Aliete (org.). *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1968.
- DIAS, Gonçalves. Primeiros cantos. In: DIAS, Gonçalves; CUNHA, Cilaine Alves (org.). *Cantos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GOMES, Heidi Strecker. *Figura de Marília de Dirceu: aspectos da poética de Tomás Antônio Gonzaga*. 2020. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa) – FFLCH/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. In: FILHO, Domício Proença (org.). *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- GRACIÁN, Baltasar. El discreto. In: GRACIÁN, Baltasar; ALONSO, Santos (org.). *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2011.
- HANSEN, João Adolfo. Lugar-comum. In: MUHANA, Adma; LAUDANNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando (org.). *Retórica*. São Paulo: IEB-USP/Annablume, 2012. p. 159-177.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: MAGALHÃES, Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. 5. ed. Brasília: Editora da UnB/INL, 1986, p. 13-32.
- HORÁCIO. *Odes e Epodos*. Tradução: Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LUZ, Guilherme Amaral. Flores imperiais. In: LUZ, Guilherme Amaral. *Flores do desengano: poética do poder na América Portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Fap/Univesp, 2013, p. 19-31.

MAGALHÃES, Gonçalves de.
Suspiros poéticos e saudades. 5. ed.
Brasília: Editora da UnB/INL, 1986.

MARTINS, Paulo. *Literatura latina*.
Curitiba: Iesde Brasil S.A., 2009.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de;
TEIXEIRA, Ivan (org.). *Música do
Parnaso*. Cotia: Ateliê, 2005.

PEIXOTO, Afrânio. *Noções de
história da literatura brasileira*. Rio de
Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1931.

PROENÇA FILHO, Domicio.
*Estilos de época na literatura
através de textos comentados*. 8.
ed. São Paulo: Ática, 1984.

SOUZA, Roberto Acízelo. *Introdução
à historiografia da literatura brasileira*.
Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

TEIXEIRA, Ivan. Artifício,
persuasão e sociedade em Olavo
Bilac. *Revista USP*, São Paulo,
n. 54, p. 98-111, jun./ago. 2002.

TRINGALI, Dante. *A arte poética
de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993.

VARELA, Fagundes. O
estandarte auriverde. In: VARELA,
Fagundes. *Poesias completas*. São
Paulo: Edição Saraiva, 1956.

VERÍSSIMO, José. *História da
literatura brasileira*: de Bento Teixeira
(1601) a Machado de Assis (1908).
4. ed. Brasília: Editora UnB, 1963.

Gonçalves Dias e a consciência do vate

WILTON JOSÉ MARQUES¹

Vate! vate! que és tu?
Gonçalves Dias,
O vate.

A poética romântica e a literatura por fazer

O crítico Benedito Nunes, procurando definir o que, para ele, seria uma visão romântica, afirma que, na verdade, é possível distinguir duas categorias implícitas: “a *psicológica*, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a *histórica*, referente a um movimento literário artístico datado” (Nunes, 1985, p. 51, *grifos do autor*). Longe de uma concepção una, dadas as especificidades locais no desenvolvimento e na compreensão das ideias românticas, é importante considerar a existência não de um, mas de vários romantismos. Nessa mesma perspectiva, ao lado do novo *modo de sensibilidade*, a urgência do momento histórico, *grosso modo* localizado na turbulenta passagem do século XVIII para o XIX, levou muitos autores, a exemplo dos historiadores, a também traçarem em suas obras “a trajetória de cada povo, país ou nação como se fosse imbuída de um *telos*, de uma finalidade a presidir-lhe o sentido de sua existência”

(Guinsburg, 1985, p. 18). O que, independente do lugar em si, legitimaria a grande força que a chamada “cor local” terá na fatura literária.

Se as ideias românticas, gestadas de início por filósofos e poetas alemães, ganhariam o mundo depois de passarem por Paris, o consequente desenvolvimento do movimento romântico terá como marca distintiva não apenas ecos visíveis de autores franceses, mas também uma mudança na atuação dos protagonistas teóricos. Nos outros países, ao contrário da problematização filosófica dos alemães, os principais atores serão os próprios literatos, pois, com a recepção das “ideias românticas tornam-se [...] imediatamente os instrumentos de uma acesa polêmica sobre que *literatura fazer*, que vê os românticos oporem-se aos apoiantes da literatura classicista, e que se centra quase inteiramente na arte literária” (D’Angelo, 1998, p. 27, *grifos do autor*). No caso do Brasil, tendo como pano de fundo o ainda recente processo de independência política, essa postura não será diferente,

¹ Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal de São Carlos.

pois, caberá aos autores locais a dupla missão intelectual, isto é, a de, ao mesmo tempo, teorizar e produzir literatura. O que, no limite, equivale a dizer que os prefácios, ao lado dos poemas, adquirem importância na medida em que deviam apresentar aos poucos leitores não apenas a justificação histórica do novo momento literário, mas, sobretudo, uma ideia mínima sobre a poesia romântica.

O poeta, a teoria romântica e o poema



BROCOS, Modesto. A. *Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: [s.n.], [ca 1902]. 1 cartão postal, grav. metal (água forte), p&b, 11,6 x 7,8 cm (testemunho) em papel 14,3 x 9,2 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon411291/icon411291.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

Na literatura brasileira, o surgimento literário de Antônio Gonçalves Dias se deu através da publicação de *Primeiros cantos* (1846). Além de causar uma primeira e curiosa sensação de mal-estar em relação à hegemonia de Gonçalves de Magalhães, esse livro conferiu aspectos inovadores ao nosso romantismo, dotando a poesia de originalidade peculiar tanto na expressão do sentimento em si quanto na resolução

do problema da nacionalidade literária. Assumindo, num espaço temporal relativamente curto, importância canônica no cenário brasileiro, a lírica gonçalvina, complementada pelas publicações dos *Segundos cantos* (1848) e dos *Últimos cantos* (1851), ao mesmo tempo em que fundava uma tradição poética, impactou na formação dos poetas subsequentes. Para Antonio Candido, Gonçalves Dias “foi o acontecimento decisivo da poesia romântica e todos os poetas seguintes [...] pressupõem a sua obra”. Noutras palavras, foi na leitura de sua obra que as novas gerações aprenderam o romantismo, uma vez que, ainda complementa o crítico, “a partir dos *Primeiros cantos*, o que antes era *tema* – saudade, melancolia, natureza, índio – se tornou experiência, nova e fascinante, graças à superioridade da inspiração e dos recursos formais” (Candido, 2006, p. 403). Em tal leque de influxos, para ficar em dois exemplos, cabia desde um “doce e meigo” Casimiro de Abreu até um vigoroso Castro Alves.

Além dessa influência sobre os contemporâneos, e denotando uma força que ultrapassou os limites temporais do movimento romântico, a poesia de Gonçalves Dias se tornou referencial fundante, tanto que estabeleceu diálogos literários com os momentos posteriores, chegando ao modernismo. Tendo passado pelas obras poéticas de Machado de Assis e de Olavo Bilac, ela ressoa, por exemplo, de maneira bastante visível, e desde o início, na obra de um Carlos Drummond de Andrade, que, aliás, também pagaria, mais tarde, um tributo ao maranhense, publicando a “Nova Canção do Exílio” n’*A rosa do povo* (1945). No entanto, os ecos da poesia gonçalvina vinham de longe, pois, antes

mesmo de se decidir por *Alguma poesia* para título do livro de estreia, como efetivamente saiu em 1930, o poeta mineiro tinha dado à primeira recolha de versos o simbólico nome de *Minha terra tem palmeiras*, como, aliás, testemunha Mário de Andrade em carta não datada, provavelmente de meados dos anos de 1920, ao próprio Drummond. Nela, o escritor paulista, inclusive, deixa claro uma ponta de inveja pela escolha do nome: “No *Minha terra tem palmeiras* – escreve Mário –, nome admirabilíssimo que eu invejo, há poemas excelentes e muita coisa boa” (Andrade, 1988, p. 31). Ou seja, Gonçalves Dias acabou por se transformar num dos primeiros – senão o primeiro – *poets’ poet* da literatura brasileira.

De qualquer modo, como resultado de sua formação, o poeta maranhense dialogou intensamente com autores da tradição literária ocidental, e, nesse sentido, soube contemplar nos *Primeiros cantos*, apesar dos altos e baixos inerentes a todo livro de estreia, alguns dos temas norteadores do imaginário romântico, entre eles, a definição de poesia. A consciência em relação ao alcance, ou mesmo aos possíveis limites, do labor artístico, transformou-se em questão fundante, cuja resposta, para ele, era condição necessária ao entendimento de sua própria poética.

Se se pensar, à guisa de comparação, no caso extremo de um João Cabral de Melo Neto, para quem tal consciência sobre a poesia acabou por se tornar matéria temática de recorrente pensar, no caso de Gonçalves Dias o problema se estruturou de outro modo, pois, antes de voltar-se para si como tema, a poesia queria, na verdade, interferir de alguma forma na teia de relações histórico-estéticas que regia

a sociedade brasileira. Tanto que, no sucinto prólogo dos *Primeiros cantos*, o poeta entendia “a Poesia grande e santa” como um lugar privilegiado de conciliação dos contrários:

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a ideia com a paixão – colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia – a Poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir. (Dias, 1944, p. 17-18).

Se, por um lado, essa definição “indefinida” atestava de antemão a crença na incapacidade de expressão da linguagem – “sinto sem a poder traduzir” – diante das possibilidades decorrentes de sua relação com a natureza; por outro, passava igualmente por vários lugares da estética romântica. Partindo da solidão, condição necessária ao primado do eu, o poeta, intérprete das próprias impressões, desejava reduzir à linguagem harmoniosa tanto o pensamento que lhe vinha de improviso quanto as ideias que, nele, eram despertadas pela natureza. Para Luiz Roncari, Gonçalves Dias concentrava em si a dupla capacidade de “*sentir* o que está fora dele e a de *expressar* o que se

passa internamente”, possibilitando aos leitores vislumbrarem os “sentimentos interiores e subjetivos [...] acerca do mundo, da natureza e da divindade” (Roncari, 1995, p. 306, *grifos do autor*). E sempre ancorado na subjetividade, o poeta defendia a importância de se preservar a todo custo a individualidade criativa para poder expressar livremente suas impressões, não sem antes, é claro, perpassá-las pelo caráter purificador da religiosidade cristã.

No entanto, Gonçalves Dias também se ocupou do problema teórico-estético de maneira prática. Prova disso foi a inclusão nos *Primeiros cantos* do programático poema “O vate”. Como o nome já o sugere, o poeta, como todo artista que, para entender as razões de seu labor, sente necessidade de entender os liames da própria arte, apresenta na fatura literária a visão sobre o papel que desejava desempenhar em contraposição aos que o precederam. Escrito ainda nos tempos de Coimbra, onde estudara Direito, e dedicado ao poeta medievista e dramaturgo português José Freire de Serpa Pimentel, “O vate” se articula em torno da historicização do processo evolutivo da poesia até o presente romântico. Nesse sentido, o poema é precedido, na forma de epígrafe, por versos de Victor Hugo, que louvavam os esforços e triunfos dos poetas, e aqui traduzidos por Manuel Bandeira:

Eu... eu amaria tua vitória;
 Para meu coração, amante
 [de toda glória,
 Os triunfos dos outros não
 [são uma afronta.
 Poeta, eu tinha sempre uma
 [canção para os poetas,
 E jamais o louro que
 [enfeita outras cabeças

Joga sombra sobre minha fronte.
 (Dias, 1996, p. 47)

Já do ponto de vista temático, “O vate” se estrutura em função da questão crucial expressa no primeiro verso. Eis o texto:

Vate! vate! que és tu?
 [— Nos seus extremos
 Fadou-te Deus um
 [coração de amores,
 Fadou-te uma alma
 [acesa borbulhando
 Ardidos pensamentos, como a lava
 Que o gigante Vesúvio
 [arroja às nuvens.

Vate! vate! que és tu?
 [— Foste ao princípio
 Sacerdote e profeta;
 Eram nos céus teus cantos uma prece,
 Na terra um vaticínio.
 E ele cantava então:
 [— Jeová me disse,
 Majestoso e terrível.

“Vês tu Jerusalém como orgulhosa
 Campeia entre as nações,
 [como no Líbano
 Um cedro a cuja sombra
 [a hissope cresce?
 Breve a minha ira
 [transformada em raios
 Sobre ela cairá;
 Um fero vencedor dentro
 [em seus muros
 Tributária a fará;
 E quando escravos seus
 [filhos, sobre pedra
 Pedra não ficará”.

E os réprobos de saco se vestiam,
 Em pó, em cinza envoltos;
 E colando co’a terra os torpes lábios

E açoitando co'as mãos
[o peito imbele,
Senhor! Senhor! — clamavam.

E o vate entanto o pálido semblante
Meditabundo sobre as mãos firmava,
Suplicando ao Senhor
[do interno d'alma.
Foram santos então.
[— Homero o mundo
Criou segunda vez, — o
[inferno o Dante, —
Milton o paraíso, — foram grandes!

E hoje!... em nosso exílio
[erramos tristes,
Mimosa esp'rança ao infeliz legando,
Maldizendo a soberba,
[o crime, os vícios;
E o infeliz se consola, e
[o grande treme.
Damos ao infante aqui
do pão que temos,
E o manto além ao mísero raquítico;
Somos hoje Cristãos.
(Dias, 1944, p. 124-125)

O diálogo programático

Num primeiro passar de olhos – a despeito de a fatura apresentar um tom pesado, sobretudo se comparado ao melhor da lírica gonçalvina e que talvez possa ser explicado justamente pelo caráter programático – é possível perceber que “O vate” se apresenta como exemplo da primordial recuperação, feita pelos românticos, da crença sobre a “verdade revelada” pela boca do profeta/poeta, ou, se se quiser, captada pela sensibilidade do gênio, que confere à subjetividade um aspecto essencial para a conciliação do homem com Deus e, por consequência, do

homem consigo mesmo. No poema, Gonçalves Dias dá vida ao caráter de missão que deveria nortear sua literatura, dotando-a, inclusive, de visão universalizante. Tal visão, legitimando o drama de se saber incompreendido e “sem lugar” no mundo, explicita um diálogo que vai muito além da epígrafe hugoana. Noutras palavras, se for percorrido com mais vagar, é possível detectar, subjacente ao texto, a existência de outro diálogo, este com a teoria poética do “Prefácio a Cromwell”, do próprio Victor Hugo.



[DANTE Alighieri]. [S.l.: s.n.]. 1 reprod, fotocromolitogr., color., 52,4 x 34,4 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon684344/icon684344.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

Em linhas sumárias, o “Prefácio”, em contraposição ao ideário clássico, é a defesa ardorosa da poética romântica centrada, entre outros aspectos, na mistura de gêneros e, sobretudo, na completa liberdade da arte, “não há regras nem modelos”, afirma Hugo (1988, p. 57). Inicialmente, o texto apresenta o desenvolvimento da

literatura ao longo da história com o intuito de fundamentar a caracterização da poesia moderna, isto é, a romântica. Para o autor francês, a poesia se sobrepõe à sociedade, por isso mesmo, ele tenta desvendar qual deve ter sido o caráter poético nas três idades do mundo: nos tempos primitivos, nos tempos antigos, nos tempos modernos.

O primeiro momento, o “tempo primitivo”, é marcado pela inexistência de uma organização social mais complexa, assim, o principal objeto temático, como reflexo dessa pouca organização, é a representação da intensa relação entre Deus e o homem, que acaba de nascer:

[O homem] toca ainda de tão perto a Deus que todas as suas meditações são êxtases, todos os seus sonhos visões, (...) Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla ideia compreende tudo. (Hugo, 1988, p. 16).

Esse primeiro momento em que, para o francês, “a prece é toda sua religião: a ode é toda a sua poesia” (Hugo, 1988, p. 17), é exemplificado por Gonçalves Dias, assumindo-se como “sacerdote e profeta”, pela figura simbólica do profeta bíblico Jeremias – “Eram nos céus teus cantos uma prece” –, corroborando que o sentido primeiro do texto poético estava, sobretudo, na relação direta com Deus.

Já no segundo momento, o “tempo antigo”, tanto o sacerdote quanto o rei passam a dividir entre si a “paternidade do povo”. Para Victor Hugo, com a organização das nações ocorrem os conflitos inevitáveis, as migrações e as viagens, e a poesia então passa a refletir “estes grandes

acontecimentos”, passando agora das ideias para as coisas. “[A poesia] [...] canta os séculos, os povos, os impérios. Torna-se épica, gera Homero”. Inevitavelmente, os poetas acabam indo “buscar inspiração no rio homérico. É sempre a *Ilíada* e a *Odisseia*” (Hugo, 1988, p. 18-20). Essa dívida para com Homero também é resgatada por Gonçalves Dias que observa: “Homero o mundo/ Criou segunda vez”.

O terceiro momento, o “tempo moderno”, é moldado pelo advento do cristianismo, a “religião completa”, pois, este “ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, outra do céu” (Hugo, 1988, p. 22). Para Hugo, a principal característica da poesia se devia ao fato de o cristianismo conduzi-la à verdade, já que somente a religião permitiria que a musa moderna visse “as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo” e, portanto, que “tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo, 1988, p. 25), ou seja, era a religião cristã que permitiria ao poeta enxergar a diversidade das coisas, já que “o meio de ser harmonioso é ser incompleto” (Hugo, 1988, p. 25). A arte que melhor representava esse momento era o drama, que, para o autor francês, nascera com Shakespeare. Ao fundir o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o dramaturgo inglês dera vida própria ao drama, que, conduzido agora pelos românticos, reduzia os dois gêneros clássicos, a tragédia e a comédia, a um só, opondo, como afirma Décio de Almeida Prado, “dentro do mesmo contexto o riso à lágrima, não

só à maneira de Shakespeare, mas de acordo com o dualismo cristão – corpo e alma, terra e céu, homem e Deus –, inspirador, segundo o ‘Prefácio’, de toda arte moderna” (Prado, 1985, p. 171).

Além do bardo inglês, o romântico francês citou como exemplos máximos da nova poesia Dante e Milton: “os dois únicos poetas dos tempos modernos que são do porte de Shakespeare” e que “concorrem com ele para imprimir a tinta dramática em toda a nossa poesia” (Hugo, 1988, p. 41). Sintomaticamente e corroborando essa mesma postura, Gonçalves Dias, em “O vate”, também faz menção a esses dois poetas: “— o inferno o Dante, — / Milton o paraíso, — foram grandes!”.

Por fim, depois de caracterizar o tempo primitivo como lírico, o antigo como épico e o moderno como dramático, a profissão de fé hugoana é rematada pela reafirmação da superioridade da poesia moderna calcada no cristianismo:

[...] a poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que está na natureza está na arte. (Hugo, 1988, p. 42)



GOLDSCHMIDT, Henrique. Dante Alighieri. Cidade do Vaticano: [s.n.], [s.d.]. 1 desenho, bico de pena, aguada, mon. (sépia), 68,2 x 51,8 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1466285/icon1466285.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

A adesão de Gonçalves Dias a essa tese de Victor Hugo é completa, tanto que, antecedida pela suposta consciência de que deveria permear sua lírica para legar “Mimosa esp’rança ao infeliz [...]” e maldizer “[...] a soberba, o crime, os vícios”, o poeta maranhense remata o poema com o verso: “Somos hoje Cristãos”. Ou seja, o brasileiro acaba tanto por se reconhecer como herdeiro quanto por se inserir na nova tradição. Portador desse substrato religioso, Gonçalves Dias, a seu modo, incluiu-se na modernidade romântica, pois, somente assim, assumindo a condição de gênio, isto é, de mediador entre o eu e a natureza exterior e, portanto, “o único que pode fazer inclinar a balança da arte” (Hugo, 1988, p. 71), pôde, casando “o pensamento com o sentimento”, como registrou no seu prólogo, perceber

não somente, como defendia Hugo, que a poesia “está na harmonia dos contrários”, mas também que “tudo o que está na natureza está na arte”.

A consciência do vate

Em suma, “O vate” é, na verdade, um poema programático, em que aparecem preocupações temáticas que empurram a poética gonçalvina para além do redutor viés nacionalista que a crítica comumente lhe impinge, sobretudo pela ressonância social do temário indianista. A relação com a tradição europeia, exemplificada no diálogo com Victor Hugo, é um traço constante do poeta maranhense, construído tanto pelo mergulho nos problemas e angústias da expressão literária brasileira, que se queria nacional, e da visada sobre a história local, que se queria legitimadora, quanto pelo mergulho no estudo dos problemas e angústias da expressão literária europeia. Dessa forma, a poesia de Gonçalves Dias afirmou-se, de um lado, pela harmonia da medida, herança neoclássica, e do vigor romântico propriamente dito; e, de outro, pela relação dialética, inerente ao processo de formação de culturas periféricas e aos consequentes desejos de se quererem autônomas, de amalgamar valores estéticos originários de realidades culturais distintas, uma solidificada, a europeia; e outra, construindo-se, a brasileira.

Enfim, a seu modo, Gonçalves Dias integrou às cores locais de sua poesia o influxo externo, e com isso, relendo tanto a tradição brasileira quanto a europeia, criou um projeto poético que, de fato, instaurou nova tradição poética no Brasil. Nesse sentido, sua

poesia poderia muito bem ser usada para exemplificar a resposta que Jorge Luis Borges propôs ao teorizar sobre qual deveria ser a postura do escritor argentino frente à tradição literária europeia. Para Borges, a tradição a que o escritor argentino e os escritores latino-americanos em geral, por estarem em situação análoga, deveriam estar sujeitos é toda a cultura ocidental, “podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas” (Borges, 1998, p. 295). De certa maneira, no caso da literatura brasileira, o aparecimento dos *Primeiros cantos* pode ser visto como uma dessas consequências.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. 1. São Paulo: Globo, 1998, p. 288-296.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 10. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- D’ANGELO, Paolo. *A estética romântica*. Tradução: Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- DIAS, Antônio Gonçalves. *Obras poéticas de Antônio Gonçalves Dias*. Edição crítica de Manuel Bandeira, t. 1. São Paulo: Nacional, 1944.
- DIAS, Antônio Gonçalves; BANDEIRA, Manuel (org.). *Gonçalves Dias* (Col. Nossos clássicos). 14. ed.

revista e ampliada por Pedro Lyra.
Rio de Janeiro: Agir, 1996.

GUINSBURG, J. Romantismo, historicismo e história. *In*: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 13-21.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (Tradução do “Prefácio a Cromwell”). Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

NUNES, Benedito. A visão romântica. *In*: GUINSBURG, J. (org.).

O Romantismo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 51-74.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. *In*: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 167-184.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

Bilac, do Parnaso à rua do Ouvidor

EMERSON TIN¹

*“Príncipe dos poetas
brasileiros”*

No Brasil do fim dos Oitocentos e das primeiras décadas do século XX, falar em Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, cujo próprio nome era um alexandrino perfeito, era falar em poesia. E vice-versa. A produção poética do “poeta das estrelas” era a régua pela qual se mediam as produções de outros poetas de seu tempo. Quando do falecimento de Humberto de Campos, por exemplo, a avaliação de sua poesia – sua estreia nas letras – fez-se por comparação com a perfeição dos versos de Bilac: “os seus versos não têm a perfeição dos de Bilac” (Mello, 1934).

Eleito, em 1913, “príncipe dos poetas brasileiros” em concurso promovido pela revista *Fon-Fon*, Bilac não só compôs alguns dos poemas mais antológicos da literatura brasileira – para Alfredo Bosi, Bilac era “o mais antológico dos nossos poetas” (Bosi, 1994, p. 226) – como tinha seu valor reconhecido pela maioria de seus contemporâneos. Basta lembrar que o neófito Manuel Bandeira, que viria a se tornar um dos maiores poetas modernistas, chegou



Olavo Bilac. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/066559/433>. Acesso em: 4 jan. 2023.

a enviar um exemplar de seu *A cinza das horas* (1917) a Bilac, embora não tenha recebido nenhuma resposta.²

Outras estreias haviam se dado sob a sombra da influência bilaquiana, como relembrou Agripino Grieco sobre sua própria entrada no universo das letras:

O meu primeiro contato com o público verificou-se em 1910 com o livro de poesias intitulado

¹ Professor de Língua Portuguesa e de Literatura na Facamp (Faculdades de Campinas).

² “Não fiz grande distribuição do folheto, senão entre parentes e amigos. E um dos motivos foi que, tendo mandado um exemplar a Bilac, não recebi nenhuma resposta” (Bandeira, 1997, p. 58).

Ânforas, que escrevi sob a influência de Olavo Bilac. A obra recebeu menção honrosa da Academia Brasileira de Letras, o que na época consubstanciava realmente uma distinção, visto como lá se encontram os maiores escritores do país.³

Também se reconhece a influência de Bilac na estreia de Jorge de Lima, com seus *XIV alexandrinos* (1914): “Nascido em 1893, a primeira feição do poeta alagoano – nos poemas dispersos ou nos do livro de estreia, XIV alexandrinos – é a de um ortodoxo neoparnasiano. A influência de Bilac é evidente, sobretudo nas chaves de ouro”⁴.

A importância da poesia bilaquiana na cultura brasileira é tamanha que até mesmo uma das composições mais aclamadas do cancionário brasileiro foi criada sob a inspiração dos versos de “O caçador de esmeraldas”, de Bilac: “In the series of publications *Cancioneiro Jobim*, Jobim’s son, Paulo, recalls that the title ‘Águas de março’ and the sentiment of the song were inspired by the poet Olavo Bilac who had written the poem ‘O caçador de esmeraldas’ (The emerald hunter)” (Freeman, 2019, p. 153).

No meio do caminho...

O prestígio de Bilac, todavia, começou a ser abalado pela geração que o sucedeu. Como bem sintetiza Ivan Teixeira:

Os novos escritores conseguiram impor-se. Mais do que isso, transmitiram às novas gerações seu

horror literário pelo Parnasianismo. Depois do Modernismo, raros leitores de bom nível conseguiram apreciar os poetas do Parnaso brasileiro. Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho, Francisca Júlia... todos previamente recusados, sob pretexto de que são frios, mecânicos, superficiais, formalistas, retrógrados, previsíveis, burgueses etc. Repetem-se hoje os estereótipos criados pela estratégia do combate modernista há mais de oitenta anos, como se essa fosse uma perspectiva absoluta. (Teixeira, 2001, p. XII-XIII).

Uma das maneiras de os novos escritores se imporem foi a paródia, que pressupõe um “jogo intertextual” (Sant’anna, 1998, p. 12), ou seja, para que a paródia logre êxito, o texto parodiado tem de ser célebre o suficiente para que a grande maioria dos leitores o reconheça.

Já em 1915, em *La divina incrensa*, de Juó Bananére (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), Bilac figurava, entre outros poetas, como alvo de paródias. O conhecidíssimo soneto XIII de “Via Láctea”...

“Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!” E eu
[vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las,
[muita vez desperto
E abro as janelas, pálido
[de espanto...

E conversamos toda a
[noite, enquanto

³ MEDÍOCRE algum recebeu de mim palavras de louvor à sua obra. (*Folha da Manhã*, 1957).

⁴NOTA editorial. In: Lima, 1997, p. 5.

A via láctea, como um pálio aberto,
Cintila. E, ao vir do sol,
[saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.

Direis agora: “Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem, quando
[estão contigo?”

E eu vos direi: “Amai
[para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de
[entender estrelas”.
(Bilac, 2001, p. 53)

... reaparece assim transfigurado
sob o estro macarrônico de Bananére:

Che scuitá strella, né meia strella!
Vucê stá maluco! e io ti diró intanto,
Chi p’ra iscuitalas muitas
[vez livanto,
I vô dá una spiada na gianella.

I passo as notte acunversáno c’oella,
Inguinto che as otra lá d’un canto
Stó mi spiano. I o sol
[come un brigliante
Naçe. Oglio p’ru céu: – Cadê strella!?

Direis intó: – Ó migno inlustre amigo!
O chi é chi as strellas ti dizia
Quano illas viêro acunversá contigo?

E io ti diró: – Studi p’ra intedela,
Pois só chi já studô Astrolomia,
É capaiz de intendê istas strella.
(Bananére, 2001, p. 25).

Também “Nel mezzo del camin...”,
de *Sarças de fogo* – soneto considerado
por Bandeira “digno de figurar

entre os mais perfeitos da nossa
língua” (Bandeira, 2009, p. 114):

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma povoada de
[sonhos eu tinha...

E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje segues de novo... Na partida
Nem o pranto os teus olhos umedece,
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece
Na extrema curva do
[caminho extremo.
(Bandeira, 2009, p. 127).

Seria alvo de Bananére sob outro
título – “Amore co amore si paga”
– e acrescido de uma dedicatória
“P’ra migna anamurada”:

Xinguê, xigaste! Vigna
[afatigada i triste
I triste i afatigada io vigna;
Tu tigna a arma povolada di sogno,
I a arma povolada di sogno io tigna.

Ti amê, m’amasti! Bunitigno io éra
I tu també era bunitigna;
Tu tigna uma garigna di féra
E io di féra tigna una garigna.

Una vez ti begiê a linda mó,
I a migna també vucê begió.
Vucê mi apisô nu pé, e io
[non pisé no da signora.

Moltos abbraccio mi deu vucê,
 Moltos abbraccio io tambê ti dê.
 U fóra vucê mi deu, e io
 [tambê ti dê u fóra.
 (Bandeira, 2009, p. 11).

Se, como considera Otto Maria Carpeaux, “a paródia também é uma forma da crítica” (Bandeira, 2009, p. X), os tiros foram certos. De nada adiantaria, se o objetivo fosse, como quer ainda Carpeaux, “ridicularizando os poetas parnasianos, [desmoralizar] a expressão literária da classe dominante, da velha oligarquia dos ‘cartolas’”, selecionar poemas que não encontrassem reconhecimento no público leitor.

Não por acaso, “Nel mezzo del camin...” também seria o alvo de outra famosa paródia, o “No meio do caminho” drummondiano, publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia* e incluído em *Alguma poesia*, de 1930:

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

Nunca me esquecerei
 [desse acontecimento
 na vida de minhas retinas
 [tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que
 [no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho
 [tinha uma pedra.
 (Andrade, 1988, p. 15).

Também a famosa “Profissão de fé” teria alguns de seus versos

parodiados por Manuel Bandeira no também célebre “Os sapos”, como admitiu o próprio poeta pernambucano em autocrítica sobre o livro *Carnaval*, de 1919, que pode ser lida em *Itinerário de Pasárgada*:

É um livro sem unidade. Sob o pretexto de que no carnaval todas as fantasias se permitem, admiti na coletânea alguns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos (“A ceia”, “Menipo”, “A morte de Pã” e mesmo “Verdes mares”, que este até o Pedro Dantas, meu fã nº 1, considera imprestável), e isto ao lado das alfinetadas dos “Sapos”. A propósito desta sátira, devo dizer que a dirigi mais contra certos ridículos do pós-parnasianismo. É verdade que nos versos

*A grande arte é como
 Labor de joalheiro*

parodiei o Bilac da “Profissão de Fé”, (“Imito o ourives quando escrevo...”).
 (Bandeira, 1997, p. 60-61).

Talvez Bilac não fosse o alvo direto de Bandeira, mas, sim, “certos ridículos do pós-parnasianismo”. Talvez Bandeira reconhecesse virtudes na poesia bilaquiana...

Na rua do Ouvidor

Em sua *Apresentação da poesia Brasileira*, Bandeira assim julgaria as *Poesias* (1888), de Bilac:

Bilac, ao estrear com o seu volume de *Poesias* [1888], aos 23 anos, se apresentava no maior rigor da nova escola, e no entanto com

uma fluência na linguagem e na métrica, uma sensualidade à flor da pele que o tornavam muito mais acessível ao grande público. (Bandeira, 2009, p. 111).

Essa sensualidade à flor da pele se revelaria não apenas em alguns dos poemas de *Sarças de fogo*, como “O julgamento de Frineia”:

Mnezarete, a divina, a pálida Frineia,
Comparece ante a austera
[e rígida assembleia
Do Areópago supremo. A
[Grécia inteira admira
Aquela formosura
[original, que inspira
E dá vida ao genial
[cinzel de Praxiteles,
De Hipérides à voz e à
[palheta de Apeles.

Quando os vinhos, na orgia,
[os convivas exaltam,
E das roupas, enfim, livres
[os corpos saltam,
Nenhuma hetera sabe
[a primorosa taça,
Transbordante de Cós,
[erguer com maior graça,
Nem mostrar, a sorrir, com
[mais gentil meneio,
Mais formoso quadril, nem
[mais nevado seio.

Estremecem no altar, ao
[contemplá-la, os deuses,
Nua, entre aclamações, nos
[festivais de Elêusis...
Basta um rápido olhar
[provocante e lascivo:
Quem na frente o sentiu
[curva a frente, cativo...

Nada iguala o poder de
[suas mãos pequenas:
Basta um gesto, – e a seus pés
[roja-se humilde Atenas...

Vai ser julgada. Um véu,
[tornando inda mais bela
Sua oculta nudez, mal
[os encantos vela,
Mal a nudez oculta e sensual disfarça.
Cai-lhe, espáduas abaixo,
[a cabeleira esparsa...
Queda-se a multidão.
[Ergue-se Eutias. Fala,
E incita o tribunal severo
[a condená-la:

“Elêusis profanou! É
[falsa e dissoluta,
Leva ao lar a cizânia e
[as famílias enluta!
Dos deuses zomba! É ímpia! É
[má!” (E o pranto ardente
Corre nas faces dela, em
[fios, lentamente...)
“Por onde os passos move
[a corrupção se espraia,
E estende-se a discórdia!
[Heliastes! condenai-a!”

Vacila o tribunal, ouvindo
[a voz que o doma...
Mas, de pronto, entre a
[turba Hipérides assoma,
Defende-lhe a inocência,
[exclama, exora, pede,
Suplica, ordena, exige... O
[Areópago não cede.
“Pois condenai-a agora!” E
[à ré, que treme, a branca
Túnica despedaça, e o véu,
[que a encobre, arranca...

Pasmam subitamente os
[juízes deslumbrados,

– Leões pelo calmo olhar de
 [um domador curvados:
 Nua e branca, de pé,
 [patente à luz do dia
 Todo o corpo ideal, Frineia aparecia
 Diante da multidão
 [atônita e surpresa,
 No triunfo imortal da
 [Carne e da Beleza.
 (Bilac, 2001, p. 79).

ou “Satânia”:

Nua, de pé, solto o cabelo às costas,
 Sorri. Na alcova perfumada e quente,
 Pela janela, como um rio enorme
 De áureas ondas tranquilas
 [e impalpáveis,
 Profusamente a luz do meio-dia
 Entra e se espalha palpitante e viva.
 Entra, parte-se em feixes rutilantes,
 Aviva as cores das tapeçarias,
 Doura os espelhos e os
 [cristais inflama.
 Depois, tremendo, como
 [a arfar, desliza
 Pelo chão, desenrola-se, e, mais leve,
 Como uma vaga preguiçosa e lenta,
 Vem lhe beijar a pequenina ponta
 Do pequenino pé macio e branco.
 Sobe... cinge-lhe a perna longamente;
 Sobe... – e que volta sensual descreve
 Para abranger todo o
 [quadril! – prossegue,
 Lambe-lhe o ventre,
 [abraça-lhe a cintura,
 Morde-lhe os bicos túmidos dos seios,
 Corre-lhe a espádua,
 [espia-lhe o recôncavo
 Da axila, acende-lhe o coral da boca,
 E antes de se ir perder
 [na escura noite,
 Na densa noite dos cabelos negros,
 Pára confusa, a palpitar, diante

Da luz mais bela dos
 [seus grandes olhos.

E aos mornos beijos,
 [às carícias ternas
 Da luz, cerrando levemente os cílios,
 Satânia os lábios úmidos encurva,
 E da boca na púrpura sangrenta
 Abre um curto sorriso de volúpia...
 Corre-lhe à flor da pele um calafrio;
 Todo o seu sangue,
 [alvorocado, o curso
 Apressa; e os olhos, pela
 [fenda estreita
 Das abaixadas pálpebras radiando,
 Turvos, quebrados,
 [lânguidos, contemplam,
 Fitos no vácuo, uma visão querida...

Talvez ante eles, cintilando ao vivo
 Fogo do ocaso, o mar se desenrole:
 Tingem-se as águas de
 [um rubor de sangue,
 Uma canoa passa... Ao largo oscilam
 Mastros enormes, sacudindo
 [as flâmulas...
 E, alva e sonora, a
 [murmurar, a espuma
 Pelas areias se insinua, o limo
 Dos grosseiros cascalhos prateando...

Talvez ante eles, rígidas e imóveis,
 Vicem, abrindo os leques,
 [as palmeiras:
 Calma em tudo. Nem serpe sorrateira
 Silva, nem ave inquieta agita as asas.
 E a terra dorme num torpor, debaixo
 De um céu de bronze que a
 [comprime e estreita...

Talvez as noites tropicais se estendam
 Ante eles: infinito firmamento,
 Milhões de estrelas sobre
 [as crespas águas

De torrentes caudais,
[que, esbravejando,
Entre altas serras
[surdamente rolam...
Ou talvez, em países apartados,
Fitem seus olhos uma cena antiga:
Tarde de Outono. Uma
[tristeza imensa
Por tudo. A um lado, à
[sombra deleitosa
Das tamareiras, meio adormecido,
Fuma um árabe. A fonte rumoreja
Perto. À cabeça o cântaro repleto,
Com as mãos morenas
[suspendendo a saia,
Uma mulher afasta-se, cantando.
E o árabe dorme numa densa nuvem
De fumo... E o canto
[perde-se à distância...
E a noite chega, tépida e estrelada...

Certo, bem doce deve ser a cena
Que os seus olhos extáticos ao longe,
Turvos, quebrados,
[lânguidos, contemplam.
Há pela alcova, entanto,
[um murmúrio
De vozes. A princípio é
[um sopro escasso,
Um sussurrar baixinho...
[Aumenta logo:
É uma prece, um clamor,
[um coro imenso
De ardentes vozes, de
[convulsos gritos.
É a voz da Carne, é a
[voz da Mocidade,
– Canto vivo de força e de beleza,
Que sobe desse corpo iluminado...

Dizem os braços: “– Quando
[o instante doce
Há de chegar, em que,
[à pressão ansiosa

Destes laços de músculos sadios,
Um corpo amado vibrará de gozo? –”

E os seios dizem: “– Que
[sedentos lábios,
Que ávidos lábios sorverão o vinho
Rubro, que temos nestas
[cheias taças?
Para essa boca que esperamos, pulsa
Nestas carnes o sangue,
[enche estas veias,
E entesa e apruma estes
[rosados bicos... –”

E a boca: “– Eu tenho
[nesta fina concha
Pérolas níveas do mais alto preço,
E corais mais brilhantes e mais puros
Que a rubra selva que
[de um tírio manto
Cobre o fundo dos mares
[da Abissínia...
Ardo e suspiro! Como o dia tarda
Em que meus lábios
[possam ser beijados,
Mais que beijados: possam
[ser mordidos –”

Mas, quando, enfim, das
[regiões descendo
Que, errante, em sonhos
[percorreu, Satânia
Olha-se, e vê-se nua, e, estremecendo,
Veste-se, e aos olhos ávidos do dia
Vela os encantos, – essa voz declina
Lenta, abafada, trêmula...

Um barulho
De linhos frescos, de brilhantes sedas
Amarrotadas pelas mãos nervosas,
Enche a alcova, derrama-se
[nos ares...
E, sob as roupas que a sufocam, inda
Por largo tempo, a soluçar, se escuta

Num longo choro a
[entrecortada queixa
Das deslumbrantes
[carnes escondidas...
(Bilac, 2001, p. 97).

Também da lavra de Bilac são alguns poemas jocosos e fesceninos, que deveriam fazer as delícias das rodas dos bares e confeitarias da rua do Ouvidor e imediações. É o que vemos, por exemplo, em “Desejo de ser mãe” (Puff & Puck, 1897, p. 133)⁵:

Jurava Dona Maria
(Que quase morreu de parto
Ao ter o seu filho quarto)
Que noutra não cairia.

Ouvindo-a, Dona Ramona,
De sessenta anos de idade,”
Às saudades se abandona
Da antiga felicidade:

“Só falam assim os fartos!
Ai! que eu não possa, coitada,
Estar ainda arriscada
A morrer de três mil partos!”
(Bilac, 1985, p. 114).

Nesse pequeno poema, encontramos um chiste à maneira de alguns poemas licenciosos de Bocage. De sabor semelhante é “At home”:

Casou Pafúncio Meneses
Com Dona Ana de Tabordo
E, ao cabo de cinco meses,
Nasceu-lhes um bebê gordo.

Ele com ar de tirano
Se arrepele e desespera:

“Senhora! ou muito me engano
Ou antes de ser já era!”

Mas diz Dona Ana em segredo:
“Homem, não seja covarde!
O bebê não nasceu cedo:
Você é que casou tarde!”
(Bilac, 1985, p. 115).

Bilac parodiado, Bilac humorístico, mas também Bilac parodiador – no caso, a releitura é, em chave jocosa, de *Hamlet*, de Shakespeare:

Hamlet
(Uma sala do palácio do Itamarati.
Hamlet entra vagarosamente e para no meio da sala. Apoia o queixo na palma da mão esquerda, metida na abotoadura da sobrecasaca, e balança uma perna meditabundamente.)

Hamleto (monologando)
Ser ou não ser... Minh'alma eis o fatal problema. Que deves tu fazer nesta angústia suprema. Alma forte? Cair, degringolar no abismo? Ou bramir, ou lutar contra o federalismo? Morrer, dormir... dormir... ser deposto... mais nada.
(...)
(Bilac, 1985, p. 126).

Considerações finais

A imagem de Olavo Bilac que a história literária construiu ao longo do século XX é a do parnasiano frio e impassível, em cuja poesia pouco transpareciam sentimentos ou cuja linguagem muito se distanciava da alma

⁵ O poema é dedicado a “A A. A.”. Puff era o pseudônimo de Guimarães Passos; Puck, o de Bilac.

inquieta das ruas, que o modernismo se gabará de descobrir. Há de se considerar, no entanto, que, se Bilac manteve, o mais das vezes, em sua poesia, um tom altissonante, o poeta nada mais fazia que refletir os anseios de um Brasil que vivia sua *Belle Époque*, assim mesmo em francês, já que nossos olhos à época voltavam-se inteiramente para a Europa – e para a França em particular.

Bilac não viveu apenas no Parnaso, mas também circulou bastante pela rua do Ouvidor. Daí sua poesia registrar o que o público leitor em sua maioria almejava: elegância, pompa e semelhança com a Europa. Se a cidade do Rio de Janeiro do início do século XX torna-se, em pedra, um poema ao urbanismo parisiense, nada mais natural que a poesia do tempo assim também soasse. Ler a poesia do “Príncipe dos poetas brasileiros” sem se lembrar disso é rumar para a aversão e para o repúdio.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa organizada pelo autor*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

BANANÉRE, Juó. *La divina increnca*. Reprodução integral da primeira edição de 1915 com textos introdutórios de Otto Maria Carpeaux e Antônio de Alcântara Machado. São Paulo: Ed. 34, 2001.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*: seguida de uma antologia. Posfácio: Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BILAC, Olavo. *Os melhores poemas de Olavo Bilac*. Seleção: Marisa Lajolo. São Paulo: Global, 1985.

BILAC, Olavo. *Poesias*.

Introdução, organização e fixação de texto: Ivan Teixeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

FREEMAN, Peter. *The music of Antônio Carlos Jobim*. Bristol, UK: Intellect, 2019.

MEDÍOCRE algum recebeu de mim palavras de louvor à sua obra. *Folha da Manhã*, 18 out. 1957. Disponível em: almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada2_18out1957.htm. Acesso em: 24 out. 2021.

MELLO, Manoel Bandeira de. Humberto de Campos. *Pacotilha*, São Luís (MA), ano L, n. 102, 18 dez. 1934, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=168319_02&pagfis=27471. Acesso em: 2 nov. 2021.

NOTA editorial. In: LIMA, Jorge de. *Novos poemas; Poemas escolhidos; Poemas negros*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1997. p. 5-6. Disponível em: http://www.ep.com.br/livros_vest/poemas_jorge_de_lima.pdf. Acesso em: 24 out. 2021.

PUFF & PUCK. *Pimentões (Rimas d'O Filhote)*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897, p. 133. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=130458>. Acesso em: 2 nov. 2021.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

TEIXEIRA, Ivan. Em defesa da poesia (bilaquiana). In: BILAC, Olavo. *Poesias*. Introdução, organização e fixação de texto: Ivan Teixeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. VII-LIX.

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

CHODOWIECKI, Daniel. [*Lady Macbeth*]. Berlim [Alemanha]: [s.n.], [1778]. 1 grav., água-forte, p&b, 14,2 x 9,2 cm em papel 14,4 x 9,5 cm. Estampa colada em papel 26 x 32 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon585202/icon585202.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.



Faíscas coloridas

É assim que queria olhar para você. Bem nos olhos. Em cima dos patins. Segurando uma vela de faíscas coloridas. Com toda a infância do mundo. Sem muitas razões. Ou quem sabe sorrindo. Acendendo de repente nossos mal-entendidos. Fazendo com que se iluminem. É exatamente assim. Vindo do escuro. Emergindo da noite de outros olhos. Vestido de penúria. Olhando para você. Você é a alegria do mundo. Você é minha catástrofe. Você é toda a alegria possível. E toda catástrofe. Ofereço-lhe este fogo mínimo. É assim que queria olhar para você agora. Serenamente. Numa cerimônia sem ritual. Chegando de patins. É uma oferenda. Me aproximo devagar. Eis meu ínfimo poder. A você ofereço tudo o que não nos fizemos. É assim que queria chegar até você. Amarrado no cordame como náufrago. As mãos pousadas em sua testa. Sinta só.

[*Boy*, Taika Waititi, 2010]

Preto e cinza

Rostos banhando em preto. Pele quase cinza. O céu de chumbo. Paisagem pálida. A vida em preto e cinza. Assim se veste a fome do mundo. Pesa sobre a sutileza feminina. Sobre a honra do arrimo. Sobre todo pão e todo toucinho. Todo cuidado toda palavra todo colorido. Aqui a brasa queima em vão. E o tição vem ao pó. Tudo se reduz e se amplia. O retrato é reduzido ao rosto. A parede reduzida ao fundo. A penúria ao oco. E mesmo a riqueza perdeu a cor. É o colorido sem a cor. Mínimo múltiplo é o comum. Como da paisagem o árido. Da águia a avidez. Do véu o luto. E enfim o gesto e o ato. O ato é o mínimo da palavra faço. E o embate parente desse ato. Na terra inculta há pedra carvão e chumbo. A justiça não chega à palavra do homem. Senão por espasmo. O amor não vem aos olhos. Os olhos não o abandonam. As saídas são sempre de contrabando. Até que nos atiremos pela porta da frente. Em fúria ou em chamas. Vivemos no contrabando. Nada além da cinza. Tanta fome no mundo e o mundo é isso. Tão alheio à poesia e o poema é esse.

[*Raiva*, Sérgio Tréfaut, 2018]

Love is real real is love

O que se ama é real. Mas o que se ama pode não chegar. Por mais que prometa. O que se ama pode não mais chegar. Por mais que viesse. Pode terminar quando tiver chegado. Por mais que cante. Pode nunca sequer ter chegado. Por mais que já esteja. Não ter avisado que chegou. Por mais que fale. Não ter ensinado a acolher aquilo que chega. Não ter ensinado a dar ou a receber. Não ter esclarecido as trocas. Não ter ensinado a negociar. Pode ser acusado de não saber ensinar. Ou de não conseguir aprender. Pode ser julgado. Sacrificado. Abandonado. Por descuido ou crueldade. Cultivado para não mais chegar. O que se ama não acaba nunca de se extraviar. Por mais que conheça os caminhos. Como um bilhete ao cuidado de terceiros. Por mais que saiba evitar os bloqueios. Desobstruir a distância. O que se ama se aguarda e se cuida. Quando vem vindo pra ficar. O que se ama é real. É real o que se aguarda. Enquanto se aguarda o real é o que se ama.

[*Campo grande*, Sandra Kogut, 2016]

*

“ninguém ama ninguém mas avançamos”

porque estão atrás

e buzinam

e eu buzino

do Congo aos Camarões

do Olímpia ao Zênite

do Mercado Mokolô ao Chateau d'eau

“ninguém ninguém mesmo

se ama”

mas é possível mover-se

engarrafados pelas ruas de Iaundê

entre semáforos piscantes amarelos enquanto cantamos

Anatole e eu

porque cantamos hoje cantamos

as canções de Anatole

milimetricamente gravadas num único cd

lá fora contra a paralisia

contra o engarrafamento que é por vezes

a vida com seus inexplicáveis crepúsculos

e sem que nos amem

engarrafados

é possível

que nos vejam cantando

na tarde tênue

na súbita infância que vem

(sobre uma canção de Petit Pays)

*

sofrer quanto

sofrer o pai me diz

no jugo da carroça

quem te exilou quem
te quis
no céu novo
das ruas de Paris

volta fuge
moleque da neve

vem dançar o maloya
com tuas irmãs

aqui há promessas
e a fogueira espera

com passos e abraços

(sobre uma canção de Danyèl Waro)

*

os homens são como peixes
defumados é difícil
transformá-los

na água desfazem-se
no céu suspendem-se
como nuvens de espinho

e pouco sobra se os torcemos no ar
enovelados de seus redemoinhos

(sobre uma canção de Lady Ponce)

Autoficção

A moça amarga ainda sonha
flores em datas festivas,
talvez gérberas,
sussurra em voz alta,
falsamente distraída, talvez,
na correspondência incompleta,
achem por descuido a pétala
esquecida de alguma efeméride,
que nem alegria (veja bem)
nem alegria trouxe
(anêmonas, talvez).

Luto

Não haverá outro dezembro
como aquele em que beijei meu pai
pela última vez, a testa fria
de um homem morto.

Que ontem foi aquele
em que, juntos,
enfeitamos a árvore?

O silêncio é de ouro, me dizia.
Sinto em mim cada quilate

Efigie

Costura o sol no peito
pela parte de dentro
da blusa, como se efigie
reversa, o ano inteiro,
e no lado inverso escreve chuva.

Subverte as estações
por dentro e, no inverno,
orquestra flores,
enquanto o outono ainda
desfolha-se,
costura o sol no peito.

Kapalabhati

O poema perfeito respira no erro
que o socorre em kapalabhati.

O poema perfeito se esconde
enquanto respira
no erro que o socorre
em onze expirações contínuas.

O poema perfeito escorre,
em sukhasana, ujjayi-pranayama.
(bhastrikas como se rimas,
estrofes como se ramas,
dharmas como se dramas)

O poema perfeito brinca
entre os ossos do crânio.

Poema para ler em pé

Senhor, como será a vida
das mulheres altas?

Será que respiram melhor
no rarefeito espaço
de suas cabeleiras?

Senhor, serão mais vivas,
as mulheres altas?

Suas ideias estratosféricas
quase roçam o azul,
não perturbam o voo dos pássaros?

Senhor, e as alegrias
das mulheres altas?

Longilíneas dores guardam.

O amor na gare de Astapovo

O Cristo no quarto
talvez adivinhe que ando triste.
Por educação, não diz.
Apenas espia, expia,
braços abertos em cruz.

As ruas hoje parecem longe,
cada bairro é um país.
E o amor é este trem descarrilado
rumo a Astapovo.

Se perguntarem de mim,
diga que planejo fugas
espetaculares, minta,
invente algo selvagem
que me faça rir.

Andam nuvens pelo céu
sempre em brasa por aqui,
e os dias correm
despudoradamente.

Ainda ontem, juro, te vi descer
na estação errada e seguir
na direção contrária a mim.

O gourmet momentâneo

Margaret Atwood parece estar com frio,
o modo como aperta o casaco preto na parte da frente.

Amo seu nariz, seus pequenos olhos azuis
e aquele poema sobre o coração arrancado do peito
que lemos na aula de teoria da lírica.

O papel amassado, passando de mão em mão,
como se fosse o órgão vivo.

A dor fantasma

Tenho as mãos vazias
e horizontes perdidos.
Meu coração vai
onde a vista não alcança.

Meu coração,
treze caravelas,
não descobriu
país algum.

Meus dedos festejam
um braço invisível
e dores fantasmas,
esse vício:
agarrar-se às coisas.

Sinto o vazio espalmado
contra o vento que me cobra
ser possível,
uma pilhéria
de que os livros não dão conta.

Teu movimento

Antes que te chame
o pelotão de fuzilamento
repara o pássaro
apara o dia.

Há um olhar que se derrama
lento sobre a vigia
e graciosidade no andar
do carcereiro.

Antes, sim, que chamem
o teu nome, anota
num papel ou na parede
certo verso de cimento.
Na argamassa firme
teu movimento

Pequena flor

Meu apartamento, no 12^a andar,
fica tão perto da varanda
do vizinho do outro prédio
que, se esticar o braço com jeito,
consegurei regar suas plantas.

Escrevo sobre mim, essa lonjura,
e sobre você, pequena flor,
na solidão do sábado.

A vida é esse verde entre nós.

Talvez biólogos nos expliquem
a fluidez do amor, a essa altura.
Serei melhor se lançar água
e, dessa distância que penso segura,
salvar uma begônia.

*Décimas a uma foto de Johan
Crujff fumando no vestiário*

Provisório é o corpo como tudo o que vemos
o tremor, o final, o punhal, a faísca, a montanha, o governo.
Estar vivo é uma fala, é uma aposta no prêmio
que irá ser perdido como os pés mergulhados neste mar de menos.

Provisório é o canto, é o grito, é o incêndio,
o alarido das línguas estranhas, nossa fome e falta, a flora de efêmeros
com chama invisível a gravar sobre a pedra, mas usando espelhos,
este estranho traçado que chamamos rosto, modular desenho

que é feito um em cima do outro, negativos em frêmito,
onde é revelado, quarto em selva escura, o discurso do tempo

Não importa se em breve de novo teremos que voltar ao jogo
a beleza dá raiva, é uma óbvia injustiça, é o nosso
impossível que em sol acontece tão fácil nos outros,
este céu de fumo navegando o rosto e o olhar num ótimo

lance de alegria, uma cócega no fôlego,
que tem que ser gasto, que não se preserva pra um futuro próximo.
O ar, com seus favos de vidro e seus cacos, é agora. Pronto.
Ir a mil por hora, morar num retiro ou evitar a foto

não é garantia - não há garantia - há o instante todo
instante, este mar de menos que por enquanto é nosso.

Para onde é que foram Marta e Maria as irmãs de Lázaro

A Mar Becker

Para onde é que foram Marta e Maria as irmãs de Lázaro,
após fedor e pedra serem removidos por alguns vocábulos
numa voz que em sopro fez o ex extinto respirar um raro
ar que sabe a cheiro de chão primitivo do primeiro barro?

Para onde é que foram Marta e Maria, as irmãs de Lázaro?
Achar legumes frescos que só se encontram em certo mercado
que há na Palestina e assim cozinhareм o favorito prato
e mais alguns pães ázimos, frutas que vieram de manhã do Cairo?

E então à mesa, o lugar que houvera quatro dias vago,
era preenchido por calma e barulhos, e a mão com um naco
de pão percorria o que sobrou nas bordas, da lentilha o caldo.
E o mundo agora então se resumia à inauguração dos olhos de

[Lázaro

Se eu não morrer depois que estiver morto

Se eu não morrer depois que estiver morto.
Não me perdoem. Que fique assim. Fácil
teria sido não brigar com o tempo. Todo
meu erro foi por fé. E cálculo.

Quando o verão correr num outro curso,
não dando brilho ao que me dava raiva,
preferirei dar honra para os urros
ganhos na ponta da faca.

Lembrem-se de que perdi, do que fui contra.
Do que me fez ter dito não. Nada.
Nem ninguém me enganou. Peguei a conta.
Custou muito, mas ela foi paga.

30/ IV/ 2021

purificam a terra
Mesmo que eu não saiba falar a língua dos anjos e dos homens
Orixás iluminam e refletem-me
derramando
gota a gota
iluminadas de Axé no meu Ori

Senhora dos Sóis

Sou

chama
lama
magma moldado
endurecido

Sou

naturalidade
vento esfriamento dos tempos

Esquecer

meu rosto
gosto
Não posso!

Sangro

envermelho
emprego
o choro de todos os dias
a dor

Esquecer?

Não posso!

Sou

o azul infinito
onde o grito Arroboi risca um Arco-Íris
Sóis me guiam

Sou luz

aura da incandescência rubra negra

Sou pedra

bruta gema diamante engastada na rocha sólida

Ergui voz, cabeça, espada

A palavra basta ressoou

estourou as paredes divisórias

Às vezes silencio

As vozes se calam
em gritos e medos
silêncio em mim

Desumana é a tarde
não se cala
buzinas, fumaça um quase atropelamento

Espio em arrepios
olhar atento
a voz engasga

Vozes não se calam em mim
espio
arrepio
sinto frio
em um gole de cerveja

Em luta

enluto-me e o poema sai assim
meio mágoa
meio lágrima
meio torto
toda lança

enluto-me por aquelas vindas no arrastão atlântico
enluto-me ao ver dilacerar pele, corpo e mente

em luta
combato o ócio de quem não vê
no silêncio das casas os estupros-menina cotidianamente

em luta
toda mágoa
toda dor
toda lágrima
enrijeço-me sob o toque domador marcando o desejo
sou toda combate toda força

em toques teclado
sou a luz na tela do meu alento
alimento-palavras
vou tiquetaqueando as vogais retirando sons e imagens
tamborilandomensagem vou

toda lança
toda mágoa
toda luta
toda fêmea
toda inteira
em luta
enlutada
dentro de meu ventre nasce
(ainda nasce) esperança

Palavras

Faço poemas. Na verdade, procuro palavras para um poema.
Procuro-as nas revoltas das passeatas, nas lembranças do passado
[e vou encontrá-las gemendo de prazer na cama do amor.
Procuro-as nas esquinas, vou encontrá-las enfileiradas esperando a chegada do ônibus.
Procuro-as nas mãos do pedinte, vou encontrá-las no bolso do comerciante
[que as protege com dedos armados no medo de que eu vá assaltá-lo.
Palavras para um poema:
Procuro-as no sorriso de satisfação da mulher grávida
[e vou encontrá-las no seu temor do futuro.
Procuro-as dentro de mim e vou encontrá-las na noite multiplicadas em estrelas.
Procuro-as na satisfação de um copo de água, vou encontrá-las
[afogadas na inundação de sonhos desfeitos. Defecando miséria
Procuro-as na multidão, vou encontrá-las escondidas nos vãos das portas.
Procuro-as no viaduto do Chá, vou encontrá-las correndo
[para pagar o aluguel que venceu ontem.
Procuro-as no repinique do samba e vou encontrá-las rasgando
[a fantasia das quartas-feiras.
Palavras para um poema:
Procuro-as na calma da novela das sete, vou encontrá-las
[defecando miséria no vaso solitário.
Procuro-as, procuro-as para me alimentar no seu sangue, me sentir gente, vou
[encontrar suas veias rasgadas tingindo o asfalto após um atropelamento criminoso.
Procuro-as nas mulheres virgens, vou encontrá-las curradas na saída das gafeiras.
Procuro-as nas mulheres curradas, vou encontrá-las
[virgens à espera o príncipe encantado.
Palavras para um poema:
Procuro-as, às vezes as encontro escondendo-se de mim dentro do meu casaco.

Silêncio

larva acolhida
grita e grita na gruta
ecoa

Hoje nasce
o
amanhã distraído

O amanhã veste colorido abre alas
afronta o luto falso
das paixões sextas-feiras

Madrugada entre poemas

Entre pernas
Entremeios
Entre rios
Entre risos
Entre.
Entre vozes
Entre nós
um rio
Entre lagos
oceano me inunda
Ouço.
Entre sussurros
grito
venha!
Entre
Entre estrelas
busque mares navegáveis
banhe-se nas palavras
fortaleça
prossiga
entre tantos
entre tantas
entre todos
Entre!

Insone ouço vozes

Calor afogueia
os pensamentos de espera
Quando embalo na cama da noite
insônia de séculos

Ouçó ruídos de tambores
sobressaltos alimentam meus pés

Nos pensamentos de esperança
embalo na cama da noite
as dores de meu tempo

Ouçó vozes
emanadas dos exércitos humanos
contidos

Na cama da noite
movimento minhas mãos
embalo medos
espanto-me
diante do conhecido

Nos pensamentos de espera
solto minha rouca voz:
bala de chumbo

Nos pensamentos de esperanças
espreito de olhos baços
arregalados na insônia de aguardar
a hora de entrar em ação

Gens

O Ori reclama
luz e calor

Gens repousam na ulterior
generosa fonte esquecida

Ori
gens
doces felicidades estagnadas

Gens repousam na ulterior
generosa fonte esquecida

Assim Origens
alargando o ventre
alargando o ventre
livre liberdade
rasga o espanto
volta

Cavalgo nos raios de Yansan

E me vou por entre
aberta no céu
no prenúncio da tempestade

A cidade me asfixia
em concreto desamor

Eu por entre a greta aberta
alço-me
entrego me toda no colo da liberdade

Da paisagem

A infinitude do mar
é mero retrato
nenhuma paisagem
quando não há vestígio
do mais sublime
ou infame humano traço:
reedição de navios piratas,
legalizados navios mercantes,
pequenas embarcações
que deslizam imóveis no cais,
plataformas que demarcam
uma nova linha de horizonte.

Instante

Bastam poucos minutos
concretos
dentro do cemitério
e logo a vida
que vai ali extinta
parece ação rotineira
dos dias corridos.

No doloroso momento
em que vai sepultado o corpo
a frieza do coveiro me alivia.

O frio movimento braçal do coveiro.

Da morte

E se fosse possível
dar cabo à morte
não acabaria.
Porque tão logo
sedentos
de eternidade
ilustres homens
fugiriam
à mais deserta ilha
e seriam de fato
dados como mortos
reiterando
à humanidade
o gosto amargo
[retorno do milagre]
que alimenta de vida
o que a mera imortalidade
invalida.

Leitura neon-reciclada

Despetalo
do olfato
o gosto pelo cheiro
de livro velho
livro novo
e adapto-me
a um novo formato
do qual a brochura
– outrora
imprescindível
enfeite cabível na estante –
já não vincula páginas
porque hoje
discorro os olhos
sobre a luminosidade
agressiva
sem cheiro ou tato preenchido
posto que a matéria
não mais palpável
morre imune
a rabiscos riscos
dobras rasuras
fixada que está
em tela luzes cliques.

Oração

Comer o pão.

Sofrer com moedas pelo pão.

Ter na mesa, absoluto, o pão.

A vida resumida em amido
– talvez manteiga.

Mas, imprescindível, o pão.

Taboca

Mesmo longe,
o timbre me atinge
os nervos
e chego, sem demora,
à janela porque, incontido,
aquele som dispara em mim
o desejo de sentir na boca
– uma vez que seja –
o suave (quase inexistente)
sabor da frágil e tísica taboca
que o renitente triângulo
anuncia rua adentro
e me desespera
essa teimosia: o advento
de uma novidade
sempre eterna.

Objetos

para Marina Capinam, in memoriam

Livres de prateleiras empoeiradas,
os objetos, quando adentram a casa,
embaçam os vidros das janelas.
E porque são tantos
– variados e de custo razoável –
ganham contorno de duvidosa
harmonia: enfeitam cômodos
(assumem estética), ratificam disciplinas
e, precisos, se espalham objetivos
– um exemplo são as chaves
que giram em favor da causa mínima
de abrir portas – disfarçando eternidade,
por algum tempo, infalível,
como se não houvesse
o último suspiro e a convicção
de que essa vida é pouca.

Fios elétricos cortam mangas?

Na fotografia, parece, mas as mangas,
prestes a cair, não estão sendo cortadas
pelos fios elétricos.

A imagem, paralisada, engana
– impressiona – e, desgraçadamente,
serve de mote para o sujeito criar versos.

(mesmo que soubesse quais eram as condições climáticas
no dia em que as frutas foram fotografadas, o poeta,
desprezando a força do vento daquele outono antecipado,
teimaria em escrever: “fios elétricos cortam mangas”)

Luzes de natal

É preciso, sim, apreciar as luzes de natal
por tudo o que a física explica
(desprezando o que a data indica).

Este deslumbre calculado
transforma qualquer tentativa de fé
em mera suposição,
e, decerto, ratifica
o valor histórico específico
– por princípio e prática.

Pois, quando contemplo
a sequência lógica das lâmpadas,
abandono, de vez, a chance remota
da vida eterna
– essa que tanta gente espera –
e, convicto, conoto lúcida,
outrora lúdica,
a cristalina iluminação.

Antipolítica literária

Enquanto poetas, e sua política
de boa vizinhança, pouco estudam,
sigo escrevendo poemas
preenchidos de poucos,
mas rigorosos, critérios:
enxutos de metáforas jamais presentes no cotidiano;
contidos no ritmo das construções sintáticas;
avessos a palavras gordurosas.
Poemas ausentes nos eventos literários.

Marimagem

Fecha os olhos devagar
e começa a ver o mar
lençol extenso do oceano
desdobrado em longe e perto

toma-o pelo ponto inicial
de um esquecimento lento
levado por vagas pequenas
e saltos em crinas de espuma

vaivém sem começo nem fim
nenhum fio por onde se pegar
o desrumo das ondas ligeiras
terminam contentes na areia.

E ouve o murmúrio das águas
acolhe o rubro horizonte
convicto da hora derradeira
que aparece no crepúsculo.

Disparate de Goya

Batem asas as vozes das mulheres
formas sonoras se entrelaçam
— bramidos em tom de brincadeira
sacodem as nuvens de alto a baixo.

E cantam alegres para os homens
agarram a sombra daqueles vultos
e lançam sobressaltadas: canções
de ondulações antigas repetidas.

Porque ali os cantos em círculo
põem as crianças no centro
ardem os ares nos ventos
endoidecem as cores dos tecidos.

Tremeluz a tarde sob o lençol
das mãos. Enquanto as alturas
queimam pratas na fogueira
as vozes delas sobem em espiral.

Refúgio e repouso

A borboleta solitária sobrevoa
o refúgio, antes de decidir
pousar em repouso eterno.
Já conhece todos os cantos
da casa e dos arredores.

As poucas horas de vida
permitiram-lhe tantos volteios
em meio ao colorido das flores.
Agora vê ao longe as nuvens negras
que anunciam a tempestade.

Numa tarde nublada de julho
decide o derradeiro gesto.
Desce até o ponto em que a pedra
se encontra com o vidro
de traiçoeira transparência.

Várias vezes ela se arremessa
contra a impossível muralha.
Em vão. Muitas tentativas depois
entrega-se ao marasmo. Exausta.
Deita-se na pedra, afinal.
Asas caídas, como espadas derrotadas.

Consolo

Exilado no limbo de mim
perdido em novelo de rumos
na idade em que a sede resiste
e sufoca a marcha dos desejos:

sou um molusco imaginário
mil-tentáculos-de-mãos-e-dedos
recolhido ao casulo de si mesmo
animal resignado ao seu quarto.

Estou sem pés nem asas
para dar o salto mínimo.
Melhor ficar anônimo
em casa, precário e sozinho.

Ao menos ganhei o poema.

POESIA LUSÓFONA CONTEMPORÂNEA



RICCIANI, Antonio. *Retia rara, plagae, lato venabula ferro Masylique ruunt equites, et odora canum vis: Virgi. Aeneid. 4. ver. 131.* Roma [Itália]: Pietro Paolo Montagnani, [1806]. 1 grav., buril, água-forte, p&b, 35,1 x 26,1 cm em papel 48,4 x 37 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon526029/icon526029.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

Fragmentos de El Monstro

ele está irrequieto
mas ainda há pouco
lhe dei de comer
e ele come bem
ó se come
até tem pancinha
não é bom para o espectáculo
nós estragamo-lo com mimos
demasiados doces
devíamos obrigá-lo
a fazer uma dieta
mas o que é que ele quer?
às vezes dá-lhe para isto
põe-se a olhar para nós
com aqueles olhos pequenos
até dava pena
se ele não fosse tão feio
mas é para isso que as pessoas vêm
atira-lhe a bola
pode ser que arrebite

ele às vezes brinca
atira a bola contra a parede
podia ser
uma criança a brincar
se não fosse tão feio
tem algum requinte
faz pontaria
a um ponto na parede
e chuta a bola
é capaz de passar horas naquilo
depois fica mais bem-disposto
quando se cansa
olha para nós
com aquela fronha
que até mete medo
às vezes
roça a cabeça nas grades
e olha para nós
o menino quer festinhas?
dá-lhe um pontapé
para não ficar com ideias

é mais chato
quando fica
apático a um canto
tem acontecido mais recentemente
as pessoas não pagam
para o verem
encolhido a um canto
quando for assim
dá-lhe umas cacetadas
ele arrebita logo
he he
até assobia
o que a malta se ri
fica mesmo zangado
o cabrãozinho

ele por vezes pensa
que deve ter tido uma mãe
não assim
não com palavras
ele não fala
mas uma mãe
é como fome
não é preciso linguagem
para se ter fome
ele por vezes sonha
que havia outra como ele
não uma mãe
outra como ele
uma irmã
diria
se soubesse falar
e brincavam juntos
e dormiam abraçados
uma irmã
ele por vezes sonha
mas cada vez menos
se ela existiu
e aqui esteve
já há muito se foi

ela era tão feia como ele
mas rendeu bom dinheiro
foi um alívio
eles não se largavam
mais uns meses
e ainda se punham a foder
aquelas duas coisas medonhas
só a ideia me enoja
porco como ele é
era bem capaz
de foder a irmã

sim
esses cotos
eram as asas
andámos
a matutar no assunto
os bichos valem mais com asas
o público adora
vê-los a esvoaçar à volta
e depois
pairar alguns segundos
aquelas asas peludas e enormes
todas abertas
projectando sombra
sobre a audiência
os flashes disparam
e depois
vem por ali abaixo
e arrebatam
o pedaço de carne
a sério
parece
a cena de um filme
terror e espanto
a malta
fica maluca
mas é um perigoso
ficam mais agressivos
e é uma questão de tempo
até fugirem
não investimos tanta maça nele
para esvoaçar
daqui para fora
quando ele começou
a abrir as asas
e a ensaiar
as primeiras remadas
prendemo-lo
e cortámo-las pelo osso
com uma motosserra
o cabrãozinho
ainda era pequenino

mas guinchou e esperneou
que se fartou
se se soltasse
era bem capaz de nos matar
e sangrou
até desmaiar
quando cauterizámos as feridas
ele já estava
mais para lá do que para cá
depois não comeu nada
durante três dias
não saía
de um canto da jaula
parece que chorava
se não fosse tão feio
até daria pena
depois ao quarto dia
começou
a aproximar-se das grades
com olhos pedinchões
o truque
é fazê-lo
vir comer à nossa mão
aprendem logo
quem é o dono



Ricardo Marques

Kouros na Biblioteca Nacional

O seu perfil grego
os caracóis do cabelo
como jovem medusa
a pele branca
os olhos negros
faziam dele um pequeno e belo
deus, olhando o mapa da Hélade:
todo ele era a síntese
da história grega medindo
o seu vasto território.

Pesca

ou seja, levar as mãos
à árvore e nelas tomar o fruto.
Sentir o seu perfume e ávido
trincar a carne, chupar o caroço.
Dizer-lhe esta é a medida do meu
desejo e chamar pelo meu nome,
contrariando o que o jovem Elio
de Crema faz no filme. Lamber
depois os dedos até ao anzol
e deixar presa a língua.

Voyeurismo

Perdeu-se na praia: ninguém
o viu ou achou: o compromisso
com as águas foi de silêncio.
Barba por escanhoar, um projecto
delineando-se em linhas tortas, em
cada passo vertido. Sobre a carne
não tinha vestido, não nadava nu.
Voltou-se de repente e dos vestígios
só o vento se ocupou.

Erica azorica

eu saúdo-te urze
no recurvo do caminho
erica azorica és
o verde maior
da azorica vita
revejo-te urze

em tua boa companhia
viceja o brasel
alastra a maresia
que é sopro de fajã
eco ligeiro
de falésia
sobre ruína

mostra-me urze
o último destino
de pedra бага
melro e água pura
uma casa possível
para um filho
raiz plantada
na lava do dia

Hino

estradas sem sombra
matamos a milha
na canto de hinos

eis aqui o teu berço
este é o teu túmulo
aqui tens de morar
e morrer

será que viste o lagarto
de cauda traçada
esconder-se ligeiro
sob a folhagem?

e de mim aprendeste
a letra do hino
como eu de ti
que o nosso destino
é de esquerda mão
e esquecimento?

gente sem casa
o lago adormecido
matamos a sede
no bosque sem rio

tu cantas-me o hino
sem letra ou auxílio
e eu sinto-te a voz
do nosso caminho

Manifesto

é que eu queria ter escrito os versos todos, irmão
as palavras inteiras do teu catálogo de fogo
uma por uma arrancadas aos dias
urgentes como súplicas
preciosas e indizíveis

queria ter sido eu, irmão
a tê-las parido no calor do quarto húmido
do barro dos trabalhos pesarosos
tantas vezes cruéis e imerecidas
em todas as ordens possíveis
e improváveis combinatórias

a mim, irmão, seria devido
o peso dos versos e da língua
dir-se-ia dos livros inteiros
e de todos os tomos escritos:
foi ele quem os disse
ele quem os fez a todos
e às palavras neles contidas

e o mundo solene dos homens
celebraria assim o meu nome
(em rubricas, ensaios, discursos)
acima de todo o engenho
ou ídolo novo ou antigo

RECUPERAÇÃO CRÍTICA



DENTE, Marco. [*Entellus e Dario*]. [S.l.: s.n.], [1520-23]. 1 grav., buril, p&b, 31,1 x 27 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon526404/icon526404.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

O telurismo na poesia de Guimarães Rosa: Magma, uma leitura extemporânea

FÁBIO MARTINELLI CASEMIRO

Quando pensamos na poesia produzida no Brasil a partir do advento do movimento modernista de 1922, acostumamo-nos quase que automaticamente a pensar nos versos de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade (são certamente os mais famosos para o grande público) e, não raras vezes, deixamos passar a poesia de Guimarães Rosa (1908-1967). Não que a prosa rosiana não seja ela mesma sua manifestação poética por excelência. Pela linguagem musical do sertanejo, pela visão de mundo que configura e pela *sabença* que constrói e nos encanta, Rosa certamente pode ser considerado um dos grandes poetas de nossa língua: e quem há de negar que a prosa de Rosa é um dos mais legítimos cantos poéticos de nossa literatura?

Contudo, não devemos deixar que passe despercebida a única obra poética, totalmente escrita em versos, do poeta Guimarães Rosa. E ela se chama *Magma*.

Magma é a reunião de poemas com a qual Rosa ganhou o concurso de poesia da Academia Brasileira de Letras de 1936. A obra está envolta



Guimarães Rosa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/115509/6477>. Acesso em 4 jan. 2023.

em algumas curiosidades: a comissão julgadora decidiu pela premiação apenas do primeiro lugar, alegando que *Magma* era imensamente mais qualificada que as demais colocadas... Apesar de tanto sucesso entre os literatos que compunham a comissão julgadora, *Magma* só seria publicada 60 anos mais tarde, pela editora Nova Fronteira em 1997. Essa foi, contudo, a única edição da obra e, por isso, participa,

infelizmente, do grupo de obras raras da literatura brasileira, permanecendo, assim, ainda desconhecida, infelizmente, por grande parte dos leitores.

Recentemente, a obra vem recebendo interesse um pouco maior, ao menos do público acadêmico: teses, dissertações, artigos e demais obras críticas começam a brotar nas plataformas de pesquisa, mas a indisponibilidade de *Magma* nas livrarias certamente acaba por restringir consideravelmente a circulação de seus poemas. Os aficionados em Rosa precisam recorrer às bibliotecas públicas, aos sebos ou aos poemas avulsos que conseguimos encontrar, como náufragas mensagens na garrafa, vagando pelas páginas das redes sociais mais atentas à beleza da poesia brasileira.

O que caracteriza, em especial, a poesia de *Magma*? A poesia de *Magma* carrega a força do telurismo que jorra em direções múltiplas, podendo trazer ao leitor menos atento a sensação de que seus poemas se reúnem de modo caótico, como quem compila textos ao acaso. Mas não há acaso na construção dessa obra: das muitas leituras que *Magma* nos sugere, gosto de destacar que há ali uma delicada organicidade, como se pudéssemos encontrar um eu lírico que se aventura pelas multiperspectivas do telurismo, tanto local quanto universal, provocando no leitor um sentido mais heterogêneo de brasilidade. Já na abertura, é possível localizar uma tonalidade cosmogônica universalizante, mas que se mostra paradoxalmente próxima da exuberância geomorfológica brasileira.

Águas da Serra

Águas que correm,
claras,

do escuro dos morros,
cantando nas pedras a
[canção do mais-adiante,
vivendo no lodo a verdade
[do sempre-descendo...
Águas soltas entre os
dedos da montanha,
noite e dia,
na fluência eterna do
[ímpeto da vida...
Qual terá sido a hora da vossa fuga,
quando as formas e as
[vidas se desprenderam
das mãos de Deus,
talvez enquanto o próprio
[Deus dormia?...
E então, do semissono dos
[paraísos perfeitos,
os diques se romperam,
forças livres rolaram,
e veio a ânsia que redobra
[ao se fartar,
e os pensamentos que
[ninguém pode deter,
e novos amores em busca
[de caminhos,
e as águas e as lágrimas
[sempre correndo,
e Deus talvez ainda dormindo,
e a luz a avançar, sempre mais longe,
nos milênios de treva do sem-fim...
(p. 15)

A abertura é iniciática porque parte do elemento água, origem da vida. Se a água é símbolo de vida para toda cultura humana do planeta, essa água, simultaneamente, é a água primordial da criação, física e metafísica, mas é também a água da serra tão brasileira, a água dos sertões *das Gerais*, repleta de sementes de uma linguagem sertaneja que já se esboça diante do leitor (é o “mais-adiante”, o “sempre-descendo”). Ela surge marcada pela geografia das

serras brasileiras, partindo dos dedos de um deus/montanha descuidado em sua gostosa modorra (bem distante da punitiva imagem do deus judaico-cristão). As águas amorosas que escorrem dessa serra são também lágrimas, são amores e são luz que escapam incontidas pelas trevas e rumam para o “sem-fim” que, mais do que apenas a eternidade ela mesma, é, também, um tipo de passarinho muito comum nas serras e nos sertões do Brasil: o *Tapera naevia*, miticamente conhecido como *sem-fim*, *saci*, *Matinta Pereira* etc. Pássaro real de nossa fauna, mas simultaneamente ser mitológico de nossa cultura (originária dos povos indígenas e certamente ressignificada pela cultura popular). O *sem-fim* é ave mágica que se metamorfoseia em velha, ou no próprio *Saci Pererê* e que pode selar o destino de todo aquele que, estando no mato, se recusa a responder seu assovio sem oferecer-lhe do bom café e do bom tabaco.

Ao poema de abertura se seguem outros dois poemas que recuperam cenas da mitologia indígena brasileira: “A Iara” e “Ritmos selvagens”. Em “A Iara”, o poema apresenta a deidade amazônica – metade tucunaré, metade *cunhatã*, ela, filha do rei dos peixes com a índia Cachianuá – cantando em nheengatu (tupi geral) a beleza de seu rio (enquanto se afasta da pretenciosa reunião das demais deidades femininas da mitologia europeia): “– Iquê, ianê retama icu./ Paraná inhana tumassaua quitó...” [“ – Aqui é nossa terra./ Nosso lugar junto da foz do rio...”, em uma livre tradução]. Em “Ritmos selvagens”, a voz poética é a voz dos seres da natureza que, em rede comunicativa vertiginosa, cantam o destino dos diferentes humanos que passam diante deles, esses animais-

narradores são como poetas que cantam o destino dos bichos humanos:

Ritmos selvagens

O pica-pau, vermelho e verde,
paralelo ao tronco
branco de papel de uma mirtácea,
como um poeta, que
[desde a madrugada
vem fazendo o retoque
[dos seus versos,
martela com o bico, na
[casca da árvore,
o poema dos índios caiapós:

— “Índios escuros, das
[terras fechadas,
que ninguém pisou,
dos chapadões a meio
[caminho dos grandes rios,
brancos e brutos, sem
[arcos nem flechas,
rompem cabeças de
[missionários a cacetadas,
fazem tremer, fazem correr
[as outras tribos,
voam no campo atrás dos
[cascos dos veados,
matam veados só com pauladas,
caiâmu-poguê-dje-ipô!...”

(...)

— “Bem escondido entre as
[ramadas de beira d’água,
como curta e grossa jiboia quieta,
toda enroscada nas penas
[lindas de uma arara
que devorou,
o nhambiquara, de rosto
[escuro, zigomas pintados
a jenipapo,
fica dez horas, todo encolhido,
[de bote armado,

e trinta flechas envenenadas...”

(...)

Triste tucano, de bico armado,
descompensado, maior que o corpo,
chega voando e toma de assalto
um dos fortins de terra vermelha
que as térmitas vão
[escalando pela campina,
e, bem na grimpada do cocoruto,
desprende a queixa dos índios do sul:

— “Os índios moles, sujos e tristes,
que não têm redes, que falam
[manso e dormem no chão,
e pulam batendo com as mãos
[nas pernas ensanguentadas
das ferroadas das muriçocas
e cantam semanas, tirando a
[carne dos esqueletos, o bacororo
(...)

Nesse poema podemos assistir o
jogo multiperspectivista¹ entre seres
humanos (povos indígenas) e demais
seres de natureza, porque, nele, são os
animais que nos contam sobre as ações
dos humanos que vivem, guerreiam,
amam, sofrem e morrem na fecundante
circularidade “sem-fim” da natureza...
Tudo é apreendido pelos atentos ouvidos
dos rios e das matas, ao final do poema:

O dia inteiro, as águas ouviram,
e as matas entenderam,
as vozes que o vento vai levando
para oeste, para longe,
[para além do Culuene,

onde o sol se apaga, como a
[fogueira da última taba,
onde os cocares dos buritis
[pendem imobilizados,
e o rio marulha a canção
[dos guerreiros
que vão desaparecer...

Esses poemas indianistas na abertura
da obra dão a tonalidade da experiência
telúrica que fecunda todo o livro, mesmo
quando seus versos partem para outros
continentes e para distantes culturas:
o epicentro de *Magma* é marcado pela
vivência diante da fauna, da flora e
pela mitologia dos povos indígenas que
enraízam a cultura brasileira. Passados
os primeiros poemas, a tonalidade lírico/
cotidiana começa a se fazer também
presente: encontros e desencontros
amorosos, paisagens/passagens da vida.
Mas tudo se exprime pela relação que
o eu lírico estabelece com a natureza:
certamente é a experiência telúrica com
a cultura dos povos originários que deixa
impressa nesse eu lírico/narrador a lição
da natureza como experiência essencial.
Uma vez imerso nessa sensibilidade,
essa voz poética deambulante de *Magma*
parte para o mundo como um viajante
que retrata em quadros (são telas
bastante coloridas) as cenas das quais
participa. Ele experimenta “Hai kais”,

Imensidão

Cheiro salgado
de um cavalo suado.
Quem galopa no mar?...
(...)

¹ Em alguns momentos da poesia de *Magma* é possível encontrar, quase que premonitivamente, o conceito de “multiperspectivismo ameríndio” que o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro iria desenvolver, décadas depois, em obras como *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (2017) e *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural* (2015).

Turbulência

O vento experimenta
o que irá fazer
com sua liberdade...

Vislumbra cenas da pintura
chinesa em “Amarelo”,

Amarelo

Kuang-Ling,
pintor chinês de máscara de cera,
feliz de ópio, e ébrio de dragões,
molha o pincel na água de ocre
do Huang-Ho,
e, entre lanternas de seda,
pinta e repinta,
durante trinta anos,
sulfúreos e asiáticos girassóis,
na incrível porcelana
de um jarrão
dos Ming...

Ou sente o mundo pela escrita de
um monge medieval cluniacense em
“Sonho de uma tarde de inverno”:

Sonho de uma tarde de inverno

Fiquei, longamente, a ler, no frio
da tarde quieta,
uma crônica do tempo merovíngio,
dos monges da Abadia de Cluny.
E um rádio gritante
[trouxe pela janela,
todo o banzo e o azougue
[de um samba sensual:
voo de cantáridas tontas
no hálito de incenso de uma nave,
fenestrada de ogivas e ventanas
e toda colorida de vitrais...

Mesmo em sua *flânerie* mais
cosmopolita, o eu lírico de *Magma*
não perde a experiência de natureza
aprendida com o deambular atento
como o de um antropólogo que
precisa experimentar o *estranhamento*
(talvez antevendo a antropologia de
Laplantine) diante da alteridade,
diante do multiperspectivismo
aprendido com os povos originários. O
caranguejo, o papagaio, a borboleta,
a boiada, a aranha, as muriçocas, as
flores, os frutos, em geral, brasileiros
se (con)fundem com a experiência do
poeta que finalmente parece se deixar
revelar no poema “O Cágado”:

O Cágado

Numa dobra da serra
há um minadouro,
uma bica,
e um poço azul.
E ali, na água redonda,
[pequenina e fria,
mora um cágado escafandrista,
filósofo pessimista,
que tem a mania de perseguição.

Quando o sol bate de cheio,
ele traz para fora a cuia emborcada,
e se aquece, aberto, em cima da laje,
chato, cascudo e feio.
Mas, se alguém pisa perto,
ele escorrega e pula, na água mansa
que explode e respinga.

Leva bom tempo
para assomar o focinho
de periscópio.
Mas, se é falso o alarma,
lá vem aflorando, levemente, à tona,
a concha remendada
[com fiapos de limo.
Depois, mais afoito,

o prudente reptil
passeia o dorso, convexo e abaulado,
como um “U-18”
da base de Kiel.

E o caipira guarda a vida
[do monstrengo
(Ai! meus pecados todos!...),
se o matarem, o olho
[d’água se evapora
(Ai! minha felicidade pequenina!...)
E o cágado, lento e pré-diluviano,
na cacimba da grota,
[espera outro Dilúvio...

O poeta que encontra a bica d’água, parece retomar em “O Cágado” as “Águas da Serra” que miticamente jorravam na abertura do livro. O olhar agora é o do caipira que misticamente luta pela vida do réptil, essa divindade ancestral, controladora das águas. Talvez o caipira seja o próprio poeta que expie seus pecados e temores, cuidando desse deus das águas, essa espécie de “filósofo pessimista” (ameaçador como um submarino alemão, o “U-18”). Esse caipira cuida do deus-réptil encouraçado cômico de que ele carrega a chave da fonte da vida, e, com ela, certamente, a da própria poesia.

Para Antonio Candido, outro pensador modernista contemporâneo de Guimarães Rosa, o caipira “é produto e ao mesmo tempo agente muito ativo de um grande processo de diferenciação cultural própria” (2018, p. 171), classe resultante da violenta fusão entre culturas (a negra, a indígena e a do colonizador português), o caipira parece estar no entrelugar, sempre oscilando representações, amalgamando culturas e se reelaborando constantemente (já

que o caipira propriamente inexistente em suas formas ancestrais, como nos mostrou Antonio Candido em texto crítico² na década de 1980).

É nesse lugar multicambiante que podemos encontrar a lírica de *Magma*: a poética realidade sertaneja que posteriormente consagrou o talento de Rosa já aparece nessa obra, mas aqui ela circula em seu telurismo se metamorfoseando sob representações mais várias, mais cambiantes, como quem começa uma pesquisa analisando o campo, seu conteúdo mais vivo e fumegante e, por isso, ela por vezes se perde em trivialidades, mas também mergulha, simultaneamente, em suas jazidas mais interiores, oscilando entre a ancestralidade da natureza e a amplidão das muitas culturas das mais diferentes civilizações, navegando pelos mais distintos tempos históricos. Se em *Grande sertão: veredas*, aprendemos que o sertão é o mundo, com *Magma* conhecemos a substância fundamental que dá forma ao mundo. Claro que é possível localizarmos as passagens e as personagens que reencontraremos em sua prosa posterior: nos poemas “Maleita”, “Reza Brava”, “Boiada” e “Chuva” encontraremos as cenas dos contos “Sarapalha”, “São Marcos”, “O burrinho pedrês” e “A hora e a vez de Augusto Matraga” – que fazem parte do célebre livro *Sagarana* (publicado dez anos depois da vitória de *Magma* no concurso da Academia Brasileira de Letras). Contudo, acho um erro valorarmos a obra somente pela intertextualidade que estabelece com a prosa posterior (como tantos textos críticos se resumiram a fazer): a obra está carregada de um sentido

² Candido, A. (2018).

de brasilidade que, creio eu, pode nos fecundar poderosamente, justamente nessas conturbadas primeiras décadas do nosso século XXI. Passados 100 anos do modernismo de 1922, a obra poética de Guimarães Rosa mostra-se preta de um sentido de cultura brasileira que se distancia da homogeneidade higienizadora e colonialista que, infelizmente, encontrou seus representantes entre alguns dos movimentos intelectuais e artísticos brasileiros do século XX. Em *Magma*, o amor, a guerra, os diferentes povos e etnias que participam das mais conflitantes e violentas ações não estão diluídos ou silenciados em suas idiosincrasias, eles emergem em suas inúmeras vozes, numa grande e múltipla paleta de cores que nos é apresentada por uma errática, mas atenta, voz poética.

Essa voz poética, dilacerante, como a de um douto caipira antropólogo (e antropófago), deambula pelo interior dos sertões do Brasil, do mundo e de seu próprio mundo interior, munido de uma máquina poética multidialética viva e *sem-fim*: o negro dança (em “Batuque”) diante da opressão, batendo o pé no ritmo tenso da ameaça, a possível presença de tenente Felão “cabra malvado,/ que foi capitão-do-mato, noutra encarnação...”. Os diferentes povos indígenas presentes na obra tampouco são idílicos ou idealizados: eles resolvem seus conflitos entre bordunas e flechas, mas também estabelecem tréguas e alianças. A (con)fusão de culturas em *Magma* não aponta para a paz cômoda dos domesticados pela colonização, pela expropriação, mas, ao contrário, ela parece pulsar pelos terreiros negros, indígenas, mesclando-se vigorosamente, armadas de contradições até os dentes,

conflituosa como a intensa epopeia do índio Araticum-uassu, no ciclo de quatro poemas intitulados “No Araguaia”:

No Araguaia – I

Nestas praias sem cercas e sem dono
do velho Araguaia,
achei um amigo, escuro,
de cara pintada a jenipapo e urucum:
o carajá Araticum-uassu

Seus músculos são cobras grossas
que incham sobre o couro moreno;
suas narinas têm sete faros;
e nos seus ouvidos há cordas
[sutis, onde ressoa o pio
curto e triste,
que, mais de um quilômetro distante,
solta o patativo borrageiro.
(...)

No Araguaia – II

O mato está cheio de
[caminhos frescos,
que eu não posso enxergar.
Mas Araticum-uassu vem comigo,
cheirando o ar e escutando o vento.
Ele matou uma tracajá
e mandou as tocandiras
fazerem uma saboneteira pra mim.
— Vamos mais devagar,
[Araticum-uassu
que eu não tenho pernas
[de suassu-pucu...

Araticum-uassu ficou parado,
está ouvindo,
está namorando o capinzal rasteiro,
está virando bicho do mato.
E mostra com os dedos:
— Aqui tem três rastros!...
Para mim isto aqui é cerrado sujo,

onde ele está vendo
[uma encruzilhada
(...)]

Talvez seja possível, num exercício de leitura extemporânea de *Magma* lê-lo pela ótica de outra obra (não menos antropofágica) de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, intitulada *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*, pois se o caboclo é, para além de seus marcadores étnicos/originários “o encantado que se viabiliza como tal a partir da mais radical experiência de alteridade”, ou seja, se ele é a realidade criativa que ontologicamente coloca a alteridade na raiz dessa desejável brasilidade, o livro *Magma* nos possibilita, neste nosso Brasil de agora, justamente essa experiência da transitividade ontológica diante das contradições inerentes à violenta constituição histórica brasileira, a saber, a ciência do “encaboclamento”, ou seja, *Magma* pode nos conduzir liricamente pelo vestir-se/despir-se de alteridade que é (ou, evoé, deva ser) o exercício desse caboclo/caipira que (des)organiza em dilaceramento a vida e a morte diante do sentido da terra, que, creio, é a essência da experiência brasileira. Talvez devamos aceitar o convite radical do caboclo Araticum-uassu e, onde houver mato, apenas “cerrado sujo”, devamos cheirar o ar e escutar o vento para então virarmos bichos e partirmos para o encontro de nossas encruzilhadas mais significativas.

Essa leitura radical de *Magma* é certamente uma dentre as infinitas possíveis leituras sobre a poesia de Guimarães Rosa. A fecundidade dessa leitura reside, no entanto, justamente na importância de lermos as obras poéticas à luz dos dilaceramentos e

inquietações da atualidade, em vivo diálogo com o universo que perpassa o mundo dos leitores, hoje. Ao aceitarmos o importante convite de reavivarmos uma obra poética, ainda infelizmente minorada pela crítica e pelas convenções editoriais brasileiras, é justo que venhamos a responder com a energia do leitor deste tempo contemporâneo, fazendo com que poderosas chaves de ação contribuam mais vivamente para que a potência da poesia de Guimarães Rosa mantenha seu brilho, atravessando seu próprio contexto de criação (atravessar seu próprio tempo é, penso, a grande missão da poesia, sempre).

Esse dilaceramento errático que localizamos no eu lírico de *Magma* é bastante pronunciado e, certamente, parece marcar o início de uma busca ética/literária que fecundou toda a produção artística de Guimarães Rosa, posteriormente. Talvez o eu lírico de *Magma* seja mesmo um caipira douto ou um doutor caipira, um homem de ciência, de letras, mas necessariamente encantado por um caboclo como Araticum-uassu, capaz de despir-se e mergulhar, com seu corpo livre e com seu pensamento em transe, em terra viva, no último poema de *Magma*:

Consciência Cósmica

Já não preciso de rir.
Os dedos longos do medo
largaram minha fronte.
E as vagas do sofrimento
[me arrastaram
para o centro do remoinho
[da grande força,
que agora flui, feroz, dentro
[e fora de mim...

Já não tenho medo de
[escalar os cimos
onde o ar limpo e fino pesa para fora,
e nem deixar escorrer a força
[dos meus músculos,
e deitar-me na lama, o
[pensamento opiado...

Deixo que o inevitável
[dance, ao meu redor,
a dança das espadas de
[todos os momentos.
e deveria rir, se me restasse o riso,
das tormentas que poupam
[as furnas da minha alma,
dos desastres que erraram
[o alvo do meu corpo...

Munidos dessa leitura viva,
contemporânea e mestiça sobre os
versos de *Magma*, talvez já possamos
escutar os primeiros passos de outro
desconhecido doutor, dono daquela
voz inaudita porém tão atuante e tão
próxima de nós leitores, mas que nos

traz pela carne de sua escritura a
palavra viva e tão cheia de *sabenças* e
de contradições de um outro caboclo –
esse sim, nosso velho conhecido – um
caboclo traiçoeiro como um rio vivo,
um rio bravo e perigoso, mas que tanto
gostamos de atravessar... um *Riobaldo*.

Referências

Candido, Antonio. Caipiradas. *Revista USP*, (118), p. 169-172. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i118p169-172>. Acesso em: 1 nov. 2023.

CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RESENHAS



LLANTA, J. F. G. *Auteurs célèbres*: n. 10. Paris [França]: chez A. Bes et F. Dubreuil, 1833. 1 grav., litogr., p&b, 45,9 x 31,3 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1577324/icon1577324.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

Sobre Esta casa malsã

DIEGO ALVES AMANCIO

Façamos um recorte do ciclo tebano: a cidade sitiada, a iminência da guerra. Ao quebrar o acordo de alternância ao trono, Etéocles exila o irmão, tomando o poder para si. Polinices retorna a Tebas para valer seu direito à força, mesmo ao preço da pilhagem de sua cidade natal. Nas variantes do ciclo, uma constante: nenhum dos lados cede, a despeito dos apelos da *pólis*; lamentos desesperados do coro que Etéocles procura silenciar n’*Os sete contra Tebas*, de Ésquilo. Mesmo n’*As fenícias*, de Eurípedes, quando a voz coletiva do coro se compõe de estrangeiras, requerendo uma voz familiar como mediadora, os irmãos se fazem surdos às súplicas conciliadoras da mãe. Tudo é colateral na luta pelo poder. Diante deste cenário de arbitrariedades, pode-se repetir com Pasolini: “*nulla è più anarchico del potere. Il potere fa praticamente ciò che vuole*”.

Cerca de meio milênio depois, Sêneca retoma o recorte dos tragediógrafos gregos e, embora tanto a integridade quanto a unidade da obra seja controversa, sua versão d’*As fenícias* diz muito na sua incompletude: o coro, voz unificadora do anseio público, está ausente. O texto se divide, grosso modo, em 1) Antígona se esforçando para demover Édipo de sua fixação suicida, e; 2) Jocasta procurando conciliar os filhos a fim de evitar a guerra. Dois momentos em que a voz feminina

tenta dissuadir a destrutiva pulsão masculina. Os homens estão surdos.

A partir da base latina, Sergio Maciel revisita *Esta casa malsã* não traduzindo ou atualizando, mas reescrevendo o texto senequiano com rearranjos, cortes, acréscimos e soldas. Incorporando a fragmentação e a descontinuidade do texto clássico não como lacuna imposta pelos acidentes históricos, mas ora como dispositivo de silêncios e gagueiras e também como metadiscorso, gerando distanciamento a fim de expor o texto como objeto de disputa, Maciel não ignora o silenciamento embutido na tradição; antes, o radicaliza.

Logo de início, na *dramatis personae*, o coro é marcado como “aquilo que falta”. Lido como comentário ao texto senequiano, sinalizando a distância da tradição que o poema parece assimilar e também, porque a marcação é uma das definições do desejo, se pode ler as manifestações corais (mais de um terço do poema!) como projeção dessa falta: uma presença ausente, quase protocolar diante da escalada de fúria à qual os homens se aferram a despeito do empenho feminino em abrandar os ânimos beligerantes.

Antígona, tanto ‘filha’ como ‘mulher’, opera uma dupla negação que implica em afirmativa. Sua marcação de ‘terrorista’ não alude apenas à tragédia homônima contra os desmandos do poder, mas à sua

função no poema de Maciel, em que afirma o vital frente ao niilismo do pai e ao fratricídio, que se expressam como regra. Papel análogo desempenha Jocasta, ‘duas vezes mulher’, pois duas vezes comprometida contra a tenaz e mútua supressão dos filhos.

Considerado como poema dramático sem ação, ou drama estático se preferirem, pouco foi dito sobre suas potencialidades performativas, uma vez que o poema está permeado de ambiguidades sintáticas que impelem a uma leitura não apenas decodificadora, antes exigindo uma escolha quanto ao modo de estruturar as sentenças para, então, interpretá-las. Este dispositivo demanda a participação do leitor, inserindo-o nos dilemas deste poema longo, assentado em bases mais dramáticas que narrativas.

A natureza mesma do projeto parece dramática, uma vez que dialoga

e reescreve um texto que, por sua vez, já é reescritura da reescritura. Neste palimpsesto, ecoam inserções tanto autorais quanto intertextuais com a poesia clássica, moderna e contemporânea. Neste sentido, é possível abrir também um diálogo intersemiótico com as ilustrações de Patrícia Lino que acompanham a edição: figuras geométricas irregulares e “suja” por borrões ora pretos, remetendo à opacidade masculina, ora castanhos que sugerem terra, ferrugem dos arsenais ou, quem sabe, transtornando as linhas da ordem geométrica, manchas de sangue que não saíram do tecido, pois, como o pronome demonstrativo do título implica, *Esta casa malsã* ainda está desconfortavelmente próxima: “aqui estamos/ outros/ outra hora/ outro instante”.

O que há de céu no chão: a nostalgia das estrelas em Cães & Astromélias, de Mariana Machado de Freitas

ANTÔNIO GUEDES

O céu é fascinante. E exerce seu fascínio sobre os homens onde quer que haja homem e haja céu. É como se tivesse algo a ver conosco – os astrólogos teimam que sim, como os teólogos, os filósofos, e mesmo os cientistas, na ânsia de explicar o que há de mais terreno, não lhe fogem. Não menos os poetas. Depois de longa viagem pelo Brasil, chegou-me humildemente embrulhado, como um Menino luminoso numa gruta qualquer, o pedacinho de céu que é o livro de estreia da Mariana Machado de Freitas, *Cães & Astromélias*. Na capa, todos os azuis, da noite ao dia, ou vice-versa, e uma espécie de constelação terrena de flores impressas em arte muito delicada, a qual tem tudo a ver com a poesia das páginas que guarda. *Cães & Astromélias* é ele todo como a obra de um cianótipo: jardim, laboratório e ateliê.

Parece estranho que um livro, do qual se diz tratar de coisas tão elevadas, traga no título plantas e bichos, ou seja, coisas do chão. Mas, ensaiando um olhar de poeta, não são as flores que, radicadas na terra, vivem a contemplar

o céu? Às vezes, podem até emoldurá-lo, como fazem as camomilas. As que vão no livro, por alguma felicidade, levam os astros mesmo no nome. Já os cães, inteiros do chão, não são eles que, no extremo de sua comoção, cantam para as estrelas? Qualquer um que já tenha convivido com um desses bons companheiros o sabe: uivam para o céu, na máxima dor ou na máxima alegria. O céu é mesmo fascinante. E são esses os bichos e as plantas de uma poeta que nasceu de cordão umbilical e tudo, mas apontando “pra cima/ como quem a estrela apanha”.

Poeta que já nasceu saudosa do que buscará, pois “no início do Verbo era o dreno”. Nascida sem a palavra, mostra, pela carência, neste mundo que é jornada, seu destino: o Verbo. E o livro, depois do nascimento, fala justamente do que lhe falta: do gafanhoto fugido, das lástimas de uma mijona, da inquietação no corpo, da ilusão do tempo, do querer, enfim, algo além, algo talvez de onde viera – “do céu ao terreno”. É quando começa o

vislumbre do Verbo na voz do avô – e nas ações, aliás, a poesia da vida, onde as palavras são insuficientes. Todo o livro perpassa por essa espécie de nostalgia do céu: a nostalgia das estrelas. Por isso uma inquietação por não ter asas ou por tê-las, mas não conseguir voar.

Cães & Astromélias não só começa na primavera da infância, mas, como bem notou o poeta e tradutor Wagner Schadeck, segue pelas outras idades, sem a delimitação arbitrária entre elas, como as que costumamos aceitar por necessidades práticas, que podem permitir a um adolescente imaturo se candidatar como vereador ou a um *coroa* saudável tomar o lugar de um pedreiro cansado no ônibus. Sem necessidades práticas, mas profundamente atenta à vida cotidiana, MMF percorre as estações, fazendo um caminho lírico de reflexão, no qual já desde o início esboça o trajeto, entrevedo seu termo com maior ou menor precisão:

“Cada vez mais talo
e mais terra
e mais céu
e mais nada.”

Quem tem uma saudade do céu, sem o ter encontrado, espera só o nada depois dele, havendo um depois, sendo ele tudo; mas o motor de quem procura é querer mais. Podemos andar errantes, porém não andamos se não houver esperança, saudade do destino, como quem sabe, no fundo, que ele já está preparado num coração fora do tempo. E a peregrinação traz seus próprios riscos, como este de “andar por aqui sem estar,/ navegar sem terra à vista”. Disse outro Antônio, e outro Machado, que “*al andar se hace el camino*” – e a poeta faz seu caminho na poesia.

O caminho, porém, na trilha do Verbo, é um caminho de Cruz: “se alguém quiser vir comigo, renuncie-se a si mesmo, tome sua cruz e siga-me”, disse o Cristo. É ser cada vez “mais nada”, porque só o nada comporta o todo. Quem escreve precisa crucificar-se e deixar o coração no centro da tensão de seus eixos: o da palavra e do silêncio, o da vida e da morte. É preciso respeitar o que morre, amar o que vive, reverenciar o silêncio, e dizer tudo isso. Rasgar a carne com o canto.

MMF a todo momento viaja às fronteiras do dizer, procurando sua comunhão com o Verbo. Talvez isso explique a criatividade alada pela qual vai a Buenos Aires em pleno sonho, à Austrália visitar aborígenes, ou enfrentar tiranos na Pérsia. É muito interessante ver em sua poesia o paradoxo da grande liberdade dos crucificados, porque há em toda a obra um patente conforto da poeta no campo das palavras, não parecendo haver nada que lhe seja inútil para exprimir-se. O vocabulário mais simples da infância, a língua do povo, a dicção mais elegante, os vocábulos científicos, nada disso lhe é estranho, porquanto se serve de tudo com a ousadia de quem dá a si mesma a prerrogativa de ter a língua à disposição para encontrar a Palavra. É um diferencial de sua obra: dar-se toda e ter direito a tudo.

Quando Mariana chega a seu verão, experimenta a paixão, o ardor do fogo invisível. É uma estação de colheita, quando aqueles brotos querem o céu mais ainda – tanto quanto quer ela a “alegria íntima dos pássaros”, mais próximos às estrelas, que brilham sempre lá fora. Porém, todos os caminhos para fora são por dentro. Por isso, o mergulho. Mergulhos na noite, em busca

das estrelas, que serão referências do amor, marcando a equidistância dos amantes. Expressar-se é descobrir-se, e descobrir-se é conhecer o outro. Não discordemos de Deus: o amor ao próximo é vizinho do amor a si, e ambos não estão distantes do amor a Ele.

Assim, quando as folhas da madureza vão se assentando, a poeta começa a orar, cantar salmos, narrar episódios sagrados, transcender-se, enfim, refletindo a própria condição de barro sem esquecer que estrelas também pairam nos céus de sarjeta. O Verbo então reluz ainda mais, e, mesmo que ela não O ouça, sendo Ele o outro invisível, sabe que as pedras têm Sua voz.

A poeta, agora, completa seu cianótipo: recolhendo dos jardins da realidade a inspiração e o objeto de seu canto, experimentou em laboratório uma variedade de composições para entregar-nos um lindo ateliê. Chegando ao fim

deste ciclo, MMF assalta a abóbada num susto e alcança o extremo da expressão na *ultrapalavra*, a ponto de enojar a própria musa, e então (como precisamos retornar ao simples quando topamos na dificuldade) volta ao verbo das crianças “e [chora] em sopro os ais”. A partir daí, traz uma série de poemas baseados na contemplação de obras e depois traduções, como quem diz que só quem vislumbra o céu de si pode amar o céu do outro. O crucificado não se encerra em si, e antes de ascender “mergulhou” à mansão dos mortos. Neste sentido, convém mencionar o poema “lâmina d’água” como síntese: porque a poesia recorta como lâmina para expandir-se como água. Assim, o céu pode estar em nós, mas não somos o céu. E se o mergulho pode afogar, lembremos que o Verbo Crucificado prometeu a Ressurreição.

Alguns dias violentos, *de Ismar Tirelli Neto*

KATIA MACIEL

Trata-se do mundo, e esse mundo é a cidade, e essa cidade é o homem que, como uma estrela, colapsa sobre si mesmo e refunda a palavra. “Os passos já não levantam palavra”, diz o autor. O que ergue a palavra nesse livro? O uso vocabular e o corte.

Ismar Tirelli Neto encontra nas palavras sua reminiscência; parece que estamos a vizinhar conchas aos ouvidos, já ouvi esse som, mas onde? O mais estranho soa familiar, um léxico em que o sentido figura não nas suas relações, mas na inteireza, na separação. Nada é comum aqui. É como se a palavra fosse primeira. Houve uma escavação e o deslizamento do tempo ocorre entre um vocábulo e ele mesmo. Quando ouvimos a queda das bombas durante um bombardeio sabemos que não fomos atingidos. Em *Alguns dias violentos* (Macondo, 2021) fomos atingidos e ouvimos o silêncio depois da queda. Uma palavra a cair de cada vez. Sim, a queda. A queda é o corte. Não há métrica que caiba. Há ritmo destoante. Há interrupção. O corte seco como em um filme russo. Cortes sequenciados, sem panorâmicas ou *travellings*, em uma sucessão de planos fixos encadeados formando uma paisagem urbana densa. A cidade é o tempo e a montanha.

Como em seus livros anteriores – *Synchronoscopia* (7Letras, 2008);

Ramerrão (7Letras, 2011); *Os ilhados* (7Letras, 2015); e *Os postais catastróficos* (7Letras, 2021) –, a cidade habita a casa, ameaçando a ilha amurada por todos os lados, e a rua é invadida por paredes.

“Posso viver em um quarto em qualquer lugar do mundo”, escreveu no poema “Os ilhados”, constante no livro homônimo. Mas é em um dos poemas de *Alguns dias violentos* que a forma-cidade se agrava no corpo fixo como um monumento estilhaçado.

Os irreconhecíveis

Continuam imóveis, fortificações
um horizonte espartilhado
Nos poemas, descubro,
[cai-se ainda do mar
não é tão difícil
quanto se imaginava
extraviar-se de alguém
Nesta sebenta província,
Perfilado sem falha
No baço das vidraças
(Cai-se ainda do mar)
Com gorda artilharia de
[gestos, agravamentos
Montes sem relíquia
Acostando-se às estradas
E o desejo
A deformar todas as cidades
Naquela em que nasci

Há peso. Há gravidade. A gravidade é física. O corpo não cai como a maçã newtoniana, em um só sentido. O corpo da incerteza varia os sentidos, em todos os tempos, simultaneamente. Os tempos verbais não param de se mover dentro de um mesmo poema, partícula que não tem uma mesma trajetória através do espaço e do tempo. À quântica, Ismar pergunta afinal: “por que o universo se dá ao trabalho de existir?”. O poema transforma-se em um campo de quedas.

“Cai-se ainda do mar”. Enquanto cai-se, fala-se dos rapazes “pelas esquinas chupando *smoothies* de carvão”, fala-se da mãe do pai, fala-se da casa, fala-se do poema, fala-se do fim dos tempos. Mas esse fim não é nosso, é atemporal. Existiu, existe e existirá sempre que houver um “homem inabitável” sujo de cidades.

Dirão “cidade”
Não objetarei “cidade”
Sujeito menos obstante
Não haverá

O corpo aterra um peso particular, um peso em formação de densidade variável. O corte segura o corpo. Não há drama aqui. O tempo é liso, súbito, não há melancolia ou derramamento de sangue. Os corpos são anatomias. Apenas os vemos esparsos na cidade decaída, na cidade em guerra. Essa cidade não é qualquer cidade. Ela é irreconhecível. Nós somos irreconhecíveis (“e o desejo/a deformar as cidades/ naquela em que nasci”). O homem faz-se anacrônico e, portanto, profundamente contemporâneo. O poeta é a cidade, seu cansaço pausa em um quarto como se o vazio coubesse no exíguo do espaço. “Os poemas ficaram pequenos/ Não saem muito de perto do fogão”.

Ismar não se apega às escalas. Tudo é pequeno ou grande demais. Porque não há perspectiva retilínea feita a um só olho. Não há destaque entre figura e fundo. Porque, como dizia Ferreira Gullar a propósito da passagem da arte moderna para a contemporânea, não há mais a distinção entre figura e fundo porque *o fundo é o mundo*. Esta é a construção espacial do contemporâneo, a topologia, o sentido e a sensação por contiguidade. Os quadros sem moldura, as esculturas sem base, os poemas sem métrica. A pintura, a escultura, a poesia, não se separam do mundo que compõem; fundam novas relações espaço-temporais, habitam sentidos particulares e misturam linguagens. E no contemporâneo é o corpo que ativa a forma, na sua dimensão mais orgânica.

Breve de corpo

Divide-se o corpo humano
em três
regências
o pecúlio o passado a pelve
O fígado excreta
Idade de ouro
No baço verificam-se
as homofonias.
Há singular de vísceras.
São os pés
as primeiras manifestações
comprovadamente
modernas. Biliar (bilioso)
denomina o tempo

O espaçamento dos versos e a composição rítmica dos poemas de Ismar Tirelli Neto figuram uma partitura fílmica de montagem. Misturam os tempos em uma pontuação que não apenas separa, mas corta, cria fusões. A construção espacial das palavras

na página é uma marcação do tempo,
de um tempo que para, que é parado
abruptamente em uma imagem fixa.
Não prevalece a descrição, mas a
troca de qualidades e dimensões. O
rosto é um suspense. A cidade um
atlas de topologias da linguagem.

Na precisão das transições, a
montagem contemporânea não
busca a ilusão narrativa, mas a
construção de uma atmosfera. As
experiências não são psicológicas,
são modulares, não há intimidade na
distância imperiosa da vida urbana.

Teria amado os homens
[apesar deles mesmos.
Teria me empenhado em
[abrir-lhes caminho.

O humor de circunstâncias,
tão frequente a ITN em outros
volumes, imprime aqui algumas
imagens nos domingos da cidade.
São interpolações regendo sentidos

imprevistos na precisão da linguagem.
O contrassenso, o infortúnio, o mundo
das imagens entre elas mesmas.

O acaso já está vestido, alimentado?
as contrafações em dia?
A imagem — saciada?

Pode a palavra saciar a imagem?
Pode o destino vestir o acaso? Ao falar
dos versos, dos poemas, dos poetas, o que
temos não é exatamente metalinguagem
como método, mas toda uma metafísica
da linguagem, em uma espessura própria
que inclui a própria percepção da coisa;
não é um objeto, não é uma natureza, é
uma transformação quadro a quadro.

E mesmo um presságio:

Dia haverá em que os poetas
terão afinal esquecido
[suas credenciais,
farão finca-pé neste
[mundo e mundos

TRADUÇÕES E VERSÕES



LIZARS, W. M. *Puck and the fairies*: from the collection of Major Birchall, Preston. London [Londres, Inglaterra]: James S. Virtue, [18--]. 1 grav., buril, água-forte, p&b, 26,9 x 21 cm em papel 33,9 x 25 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1506284/icon1506284.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.

Sonnets from the Portuguese, XLIII

O quanto eu te amo? Deixa-me contar os jeitos.
Eu te amo com a força, a altura e a intensidade
Com que minha alma busca pela eternidade
O limiar do Ser e do Primor perfeito.
Eu te amo nas necessidades insuspeitas
Do dia a dia, sob sombra e claridade.
Eu te amo livre, como se ama a Integridade;
Eu te amo puramente, sem querer Proveito.
Eu te amo com o ardor que outrora havia tido
Nas velhas rixas e na fé de nascimento.
Eu te amo com o amor que achava ter perdido
Nos santos que perdi. Eu te amo ao sentimento
Da vida inteira e, se por Deus for permitido,
Eu te amarei ainda mais do firmamento.

Robert Frost

Tradução de Leonardo Antunes

Nada d'ouro se mantém

Na terra o verde novo é d'ouro,
Seu tom o menos duradouro.
A sua folha à ponta aflora,
Mas dura apenas uma hora:
Pois broto cede espaço a broto;
Assim o Éden fez-se roto;
Assim a aurora vai e vem;
Nada d'ouro se mantém.

Tradução de Leonardo Antunes

O segundo advento

Virando e virando em crescente remoinho
O falcão não consegue ouvir o falcoeiro;
Tudo desaba; o centro não sustenta;
Mera anarquia se espalha pelo mundo,
A maré sanguínea se espalha, e em todo canto
A cerimônia da inocência é afogada;
Os melhores não têm convicção, enquanto os piores
Estão repletos de uma intensidade apaixonada.

Decerto alguma revelação se aproxima;
Decerto o Segundo Advento se aproxima;
O Segundo Advento! Mal isso é dito
E uma vasta imagem do Spiritus Mundi
Me atordoa a visão: um deserto arenoso;
Um corpo de leão com cabeça humana,
Olhar vazio e impiedoso como o sol,
Move suas lentas coxas, enquanto em volta
Volvem sombras de indignadas aves do deserto.

A treva descende de novo, mas agora eu sei
Que vinte séculos de sono pedregoso
Perdem-se em pesadelo pelo balanço de um berço,
E que fera bruta, sua hora chegada afinal,
Se arrasta para Belém a fim de nascer?

Théophile Gautier

Tradução de Leonardo Antunes

Tristeza

Abril faz seu retorno,
A primeira das rosas,
Entreabrindo-se airosa,
Sorri num dia morno.
A terra bem contente
Abre-se e se derrama;
Tudo alegre-se e se ama.
Ah!, tenho no meu peito uma tristeza ardente.

Boêmios, em ventura,
Cantando com cobiça,
Celebaram nas treliças
O vinho e a formosura.
A música fremente,
Com riso a ressoar,
Flutua pelo ar.
Ah!, tenho no meu peito uma tristeza ardente.

Em parcas vestes claras,
Donzelas com seus pajens
Passam pelas folhagens
Nos braços que as amparam.
A lua languesciente
Argenta-lhe os seus beijos
Sustidos em desejo.
Ah!, tenho no meu peito uma tristeza ardente.

Já eu não amo nada,
Nem homens, nem mulheres,
Minha alma ou meus haveres,
Nem minha própria amada.
Mandai que se cimente
Sob o gramado roto
Um túmulo ignoto.
Ah!, tenho no meu peito uma tristeza ardente.

Reconciliação

Alguns talvez te culpam por teres levado
os versos que os teria sensibilizado
quando, os ouvidos surdos e cego o olhar
pelo clarão, fugiste de mim, e encontrar
nada encontrei para um poema sobre reis,
elmos e espadas e o que, perdido talvez,
era como lembrança sobre ti — no entanto
longe estamos e o mundo existe há tanto, tanto!;
e porque riso e pranto servem-nos agora,
lancemos o elmo, espada e coroa ao vazio.
Mas chega perto, amor; desde que foste embora,
meu pensamento estéril me dá calafrio.

Sem segunda Troia

Por que culpá-la se ela encheu de pena
meus dias, ou porque afinal instruíra
a ignorantes a mais violenta ira
ou lançara na extensa a rua pequena,
tivessem tanto anseio quanto arrojo?
Que lhe traria calma, se a nobreza
fez sua mente simples como o fogo,
da beleza de um arco que se entesa,
espécie incomum para um tempo assim,
sendo elevada e solitária e austera?
Que podia fazer, sendo quem era?
A que segunda Troia dar um fim?

Tradução de Matheus de Souza Almeida

Cabecinha de vento

Com inocentes olhinhos grandes de pinguim,
três emplumados filhotes de tor-
do no extenso salgueiro, em
fila, um por
um, apertadinhos, graves,
até que enfim
veem a mãe não tão
grande, que traz algo
capaz de alimentar só uma
das aves.

Primaveril-carroça rangente era o pio
intermitente e estrídulo, no que ela
pousa, trajada tão bela
em sutil
contorno sarapintado;
o besouro que caiu,
vivo, do biquinho
de um deles, a mãe
o pega e coloca de volta.
Fica ao lado

deles até que ponham sua espessa-ornada,
branca-salgueiro-extenso-revestida
veste; então, aberta a cauda
e estendida
a asa, revelam a linha
de comprido em cada
asa (transversal
debaixo dela), e logo sua
sanfoninha

fecha de novo. Mas que ameno som de flauta
com rápidos acordes flutuantes
repentinos o que salta

por instantes
da ave crescida e pelo ar
volta,
 inergético ar
 ensolarado antes
da ninhada? Áspera a voz da ave
a cantar.

Um gato malhado se espreita
 e vigia o trio que trina
no átrio do jardim. Não afeita
 a algo assim, a
ninhada, sem ver ameaça,
se ajeita.

 Um pé que não prende
 ao galho, levanta
e acha o ramo onde empoleirar.
Mas a

mãe se lança, assomada pelo que arrefece
 o sangue, esperando apenas – fadiga –
pois nada mais abastece
 barriga
vazia; e em vias de fato
parece

 matar com a espada
 do bico e das asas
o cerebral prudentemente
gato.

Edna St. Vincent Millay (1892-1950)

Tradução de Matheus de Souza Almeida

Em breve eu devo te esquecer, amor.
Goze ao máximo o seu dia, portanto,
o seu mês, seu semestre ou qualquer tanto
antes que eu morra, esqueça-te ou me for

e tudo acabe. Pouco a pouco vou
fazê-lo, como dito; mas no entanto,
se com mentiras me envolver de encanto
eu vou te devolver juras de amor.

Quisera que a paixão fosse infinita
e as juras não tão frágeis como são,
mas, bem, é assim e o mundo até exercita

manter as coisas sem interrupção, —
e alcançarmos ou não o que se intente
é em vão, pra dizer biologicamente.

*

Peço a você que seja sempre belo,
que bondosa eu serei eternamente;
por saber quem eu sou, jamais intente
largar sua beleza ou com um elo
frágil atrelar meu ânimo instável;
o pranto e outras ternurices findam
em festa; e frases rudes, logo vindas,
tocam e alçam um voo irremediável,
de modo que te peço: se me adora,
adora e me segura igual desejo
até que a morte enfim o leve embora,
pois pra estar em seus braços eu pelejo:
você perecerá, — mas peço o faça
igual o ano mais doce, cheio de graça.

*

Eu, porque sou mulher e sou aflita
com anseios e ideais de minha espécie,
se te vejo por perto acho bonita
sua pessoa e chega me estremece

pensar em nossos corpos muito unidos:
quão sutil é a essência desta vida
que aclara o pulso e enubla os meus sentidos
deixando-me desfeita, possuída.

Porém não pense nisso, o vil complô
de meu sangue que ataca a minha mente;
vou lembrar de você com muito amor,

ou escárnio, ou dó, – dizendo até melhor:
esse ardor é motivo insuficiente
para que conversemos novamente.

*

Hei de voltar à praia sem ninguém
e erguer na areia uma cabana linda,
e de um modo que a faixa mais além
de alga marinha escape um pouco assim

da entrada da cabana. Nunca mais
eu voltarei pra te pegar na mão;
hei de voltar àquilo que dá paz,
bem mais feliz do que eu já fui então.

O amor que um dia esteve em seu olhar,
a palavra guardada em sua boca,
juntam-se a tudo que também termina

e ficam por dizer, não por cantar.
Mas eu verei o ar e a pedra tosca
iguais ao que eram quando eu fui menina.

Guido Gozzano (1883-1916)

Tradução de Cláudio Sousa Pereira

A pré-rafaelita

Tão acima de um fundo esmaecido,
o perfil da senhora se apresenta.
Refinado pescoço; o olhar atenta
para que se atinja o vazio perdido.

Envolta em veste de puro tecido,
quase uma pompa religiosa ostenta;
não há esplendor tão feminil e isenta
que a magreza do torso enrijecido.

E possui, entre os seus dedos, a flor
de antigo estilo, e com um gesto posa
sobre o veludo achego em rubro ardor.

Não há lhaneza nem aspecto sério;
e dimana da boca luxuriosa
a essência do Silêncio e do Mistério.

Giacomo Leopardi (1798-1837)

Tradução de Cláudio Sousa Pereira

O infinito

Sempre me foi cara esta erma colina
E esta sebe, que na imensa parte
Do profundo horizonte esvai o olhar.
Mas, apurando e olhando, intermináveis
Espaços para além dela, e sobre-humanos
Silêncios, profundíssimos sossegos,
No meu ser vou sonhando; então por pouco
O peito não se abala. E como o vento
Ouço se espanejar por entre as plantas,
O silêncio infinito a esta voz
Vou comparando: e o que me vem do eterno,
De findas estações tão quanto desta
Vive neste rumor. Assim no meio
Desta imensidão sorvo meu espírito;
E o naufragar-me é doce neste mar.

Enrique Banchs (1888-1968)

Tradução de Cláudio Sousa Pereira

Soneto IX

Nunca como esta noite de verão
de grande calma, melodiosa e pura
se sentiu uma lânguida doçura,
o irreal do meu desejo que em vão

confesso a alma dessa noite escura.
Bem sei que espero algo na amplidão,
algo que não se toca com a mão,
que não se pode ver nem se figura;

algo como uma prece da intangível
voz, contudo uma prece imperceptível;
um suspiro do vento, acaso atua

num canto de violinos escondidos;
uma vaga mulher cujos vestidos
ondulam pelo resplendor da lua.

Eugenio Montale (1896-1981)

Tradução de Cláudio Sousa Pereira

A forma do mundo

Se o mundo na linguagem se estrutura
e a linguagem se forma como a mente,
a mente, com seus cheios e vazios,
é nula ou quase, nada nos assegura,

assim falou Papírio. Estava escuro
e chovia. Sigamos ao reduto,
disse, e adiantou o passo, tão alheio,
que ia em si a expressão do devaneio.

Tio Atilano

Em noites como esta recordo do tio Atilano
em sua mesa do velho “Savoy” de Pontevedra:
eram mais de cinco horas da tarde ao verão;
a vida ia e vinha pela praça de pedra

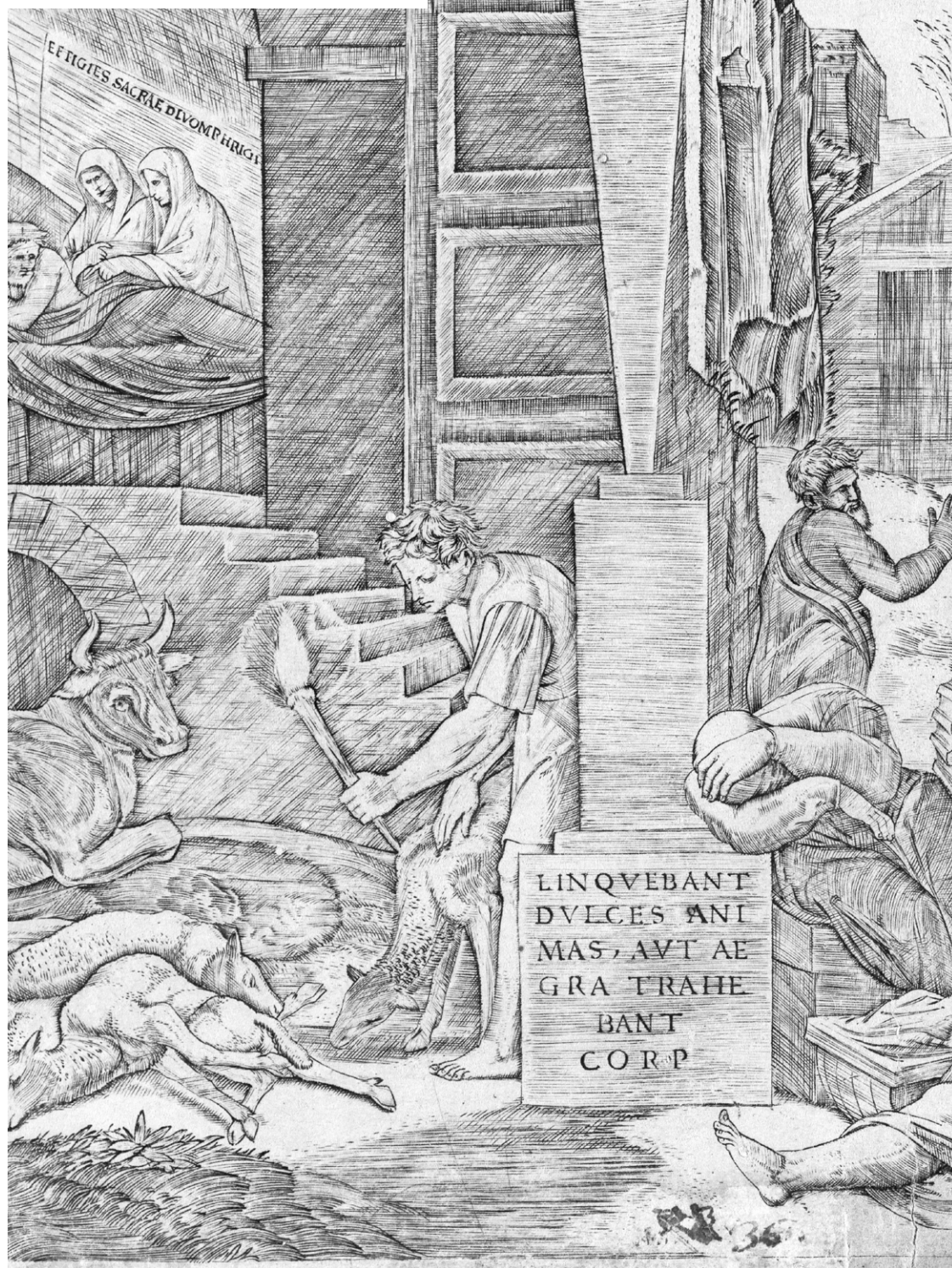
e ele a via passar, tão perto — mas há tanto —
desde a ilha de mármore — com a taça de café
de pura linhagem que extenuava em sua mão
e com as páginas digestivas do ABC— .

Em noites feito esta, com o desejo de ser
também incorporado a algum povo ricaço,
para além do Levante — Elche, Villena, Alcoy... —,

despertar-se às dez horas, barbear-se, comer,
ir uma vez por ano à firma para o despacho
e ver passar a vida sentado no “Savoy”.

VÁRIA

RAIMONDI, Marcantonio. [A peste]. [S.l.: s.n.], [15--]. 1 grav., buril, p&b, 19,8 x 25 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon530524/icon530524.jpg. Acesso em: 4 jan. 2023.



Entrevista com Mora Fuentes¹

NÍVIA MARIA SANTOS SILVA

Hilda Hilst e a política

Mora Fuentes: Eu acho que o artista é sempre político, não há como separar a política de nada da vida do ser humano. Hilda era uma pessoa muito política também, a atitude dela de inovadora, de destruir os dogmas e o “tradicional”, e até mesmo a atitude de inovação com a linguagem de ficção que ela propôs desde o começo, tudo isso tem a ver com uma coisa política. Ela não acreditava muito nos partidos, claro que ela achava que todo mundo devia votar, escolher seu partido, saber em quem votar. Mas acreditava principalmente em uma grande revolução interior do ser humano. Achava que antes de fazer a revolução fora, tinha que existir a revolução interior, o olhar o outro como próximo, como a mesma espécie. Ser generoso com tudo o que é vivo, já que é muito singular estar vivo. A política para ela era uma coisa muito maior. Tem um teatro dela, *O verdugo*, que também fala isso, que política é dar vida a todos. Essa é a grande conclusão dela. E, é verdade,

se você se mete na política tem que ser para permitir que todos vivam. A política da Hilda era essa que os gênios têm do mundo, era algo bem mais vasto que só a coisa dos partidos, uma atitude interior, tinha a ver com religião ou algo religioso. A Hilda foi uma grande poeta amorosa que coloca o humano dentro dessa circunstância que é política. Quando ela fala do amor claro que ela não vai fazer um discurso político, mas não dá para desligar.

A função da poesia

MF: A poesia tem um grande poder de inovar o outro. E a dela tem uma força mágica. Conseguiu fazer como se cada verso tivesse a força de um haicai. Ela sempre acreditou na grande importância do trabalho literário, e da poesia também, que consiste nessa força de inovar, de fazer o outro se repensar, de conseguir um progresso espiritual e mental. Ela não achava que na literatura era importante só o registro. Claro que este é importante, porque marca a

¹ Entrevista realizada na Casa do Sol – Campinas / SP em 26/06/08. José Luís Mora Fuentes (1951-2009) foi escritor, artista plástico, jornalista e poeta espanhol radicado no Brasil. Um dos mais próximos amigos de Hilda Hilst, presidiu o Instituto Hilda Hilst – *Casa do Sol*. Veio a falecer um ano após conceder esta entrevista, em 13 de junho de 2009.

história, depõe sobre seu tempo, quando você é um escritor, ou um artista. Mas ela achava que o depoimento tinha que ter a força de inovar e renovar.

Poemas aos homens do nosso tempo em Júbilo, memória, noviciado da paixão

MF: Eu acho que ela se refere nessa obra à grande política. Justamente naquela época da ditadura, ela teve o propósito de homenagear os russos, isso demonstra coragem. Não era fácil naquela época fazer qualquer coisa assim. Ela estava vivendo uma história. Júlio de Mesquita Neto publicava os poemas da Hilda em toda matéria censurada do *Estadão*. Então... aí tem uma dupla ocorrência: a política do momento, em que ele colocava as poesias da Hilda, e também a paixão violenta pelo Júlio Mesquita, um amor platônico, e aí tem um duplo sentido porque ela estava escrevendo *Júbilo, memória, noviciado da paixão* pra ele, tinha as iniciais Júlio de Mesquita Neto, foi proposital. Ela era incrível pra títulos.

O poeta como um escolhido

MF: Hilda via o poeta como um escolhido. Ela achava que a poesia estava ligada ao sagrado e que a ficção exigia um esforço – e ela era muito disciplinada para os dois. Achava que a poesia tinha muito a ver com o divino, só existia com a inspiração. Esta, para Hilda, vinha de algum lugar que ela não sabia onde. Então, se dedicava muito. E era incrível porque, de repente, ela estava tomando banho e vinha uma poesia pronta para ela, então, saía

ensaboada, molhada, nua, corria pra o escritório e anotava para não esquecer. E a poesia vinha pronta para ela.

Poesia versus ficção

MF: Se vir o rascunho das poesias dela, percebe que ela corrigia muito pouco. Já a ficção, ela corrigia mais, era bem diferente. Ela ficava no escritório pra escrever ficção e se propunha, por exemplo, a 700 palavras por dia, então ela entrava de manhã cedo depois do café no escritório e, até completar essas 700 palavras, ela não saía. A gente esperava para almoçar, cada um trabalhando nas suas coisas também, mas ela suava para escrever a ficção. E a poesia vinha mesmo como se fosse uma enxurrada, praticamente pronta. E é uma poesia com vocabulário muito elaborado. Eu, para fazer uma poesia como ela, demoraria meses para escrever um verso. E ela era capaz de fazer 20 versos ou um poema inteiro em cinco minutos. Já vinha pronto.

A poeta universal

MF: *Júbilo* é uma reunião de poemas belíssimos. Aliás, eu acho que em *Júbilo*, ela deu um grande salto. Ela já era uma excelente poeta antes disso, mas com essa obra, torna-se universal. Foi uma época de vários amadurecimentos na vida da Hilda. Foi depois de ela ter vindo para cá (Casa do Sol) também.

A casa do Sol

MF: A Casa do Sol para ela foi muito importante, tinha mais ou menos a força

quase do crisol do alquimista. Era o lugar onde se fazia as grandes mudanças, como transformar o metal vulgar em ouro. Ela procurou fazer a casa com todos os significados mágicos, para justamente ter essa força, esse tipo de magnetismo mesmo. A Hilda achava que a vida era uma experiência sagrada e o poeta tinha uma antena ligada ao divino.

A influência da leitura de Carta al Greco

MF: Foi Kazantzakis... Quando ele estava escrevendo *Carta al Greco*, ele comentou sobre o artista ter que escolher viver ou fazer seu trabalho e sobre a dificuldade de fazer bem as duas coisas. E ele escreveu, antes de completar esse livro maravilhoso, um depoimento belíssimo, em que contou uma coisa estranha que aconteceu com ele. Ela estava querendo ir para Paris, era uma época de farras, ele era jovem queria se divertir, quando ele estava chegando perto de Paris começavam a aparecer pústulas. Conforme ele se afastava de Paris as feridas sumiam, aí ele voltou outra vez a Paris, aí as feridas voltaram. Então ele desistiu, e entendeu. Ele tinha o plano de fazer o livro, mas antes queria se divertir, curtir a vida. E estava nessa, escrevo ou vou me divertir. Quando optava pela diversão, alguma coisa dentro dele não o deixava, a obrigação dele era escrever mesmo. Aí não teve jeito. Ele foi para o monte Atos e teve uma experiência religiosa importantíssima. Nada a ver com as igrejas, a religião do *religare* mesmo, e escreveu essa maravilha. Então a Hilda quando leu *Carta al Greco*, entendeu que se não tomasse uma atitude a vida passaria, e ela

sempre soube que ela tinha uma tarefa importante para fazer na literatura. Nunca conheci ninguém que tivesse essa certeza, que ela escreveu também.

Ela acordava de manhã pensando em escrever, vivia para isso, e sabia que tinha que correr porque senão não daria tempo, e foi o que ela fez e veio para cá [Casa do Sol].

A vida dela em São Paulo era muito divertida, convivia tanto com a elite intelectual quanto com a financeira, em festas, em boates, em encontros.

Mas ela sabia que, no dia em que reunia os amigos, você não escrevia e se você comesse a ter muitas noitadas, começaria a se apaixonar muito... E ela dizia que cada noite de amor é uma página a menos. Embora a paixão seja um excelente estímulo também. Quase todos os livros que ela escreveu, foi motivada pela paixão, mas, quando ela começava a escrever, a gente sabia que a paixão estava no fim. Enquanto estava apaixonada, ela não escrevia. Quando ela começava, eu já falava: essa história acabou. Ela realmente tomou uma atitude para vir escrever aqui. Construiu essa casa para escrever e veio. E dedicou a vida dela aqui na Casa do Sol.

A literatura como uma tarefa a cumprir

MF: Quando ela escrevia *Estar sendo ter sido*, que foi o último texto dela, eu estava em São Paulo, com um problema de saúde, ela me mandou mensagem: “Zé, não vou escrever nunca mais...”. E eu falei: “Ah, está bom, Hilda”. Lembrava dela saindo do banho pingando sabão pra escrever. Aí pensava, imagina, você sempre fala isso. E foi verdade. Pensei: pode ser que ela não

escreva mais ficção, porque ficção era isso de ir pro escritório e tem o esforço. Mas poesia eu achava que ela iria escrever. Ela dizia que já tinha escrito tudo o que podia. Começou a dizer isso e realmente nunca mais escreveu. “Não tenho mais nada para dizer”. Como tinha consciência da tarefa que tinha que cumprir, ela percebeu quando tinha terminado a tarefa e não escreveu mais. Tinha também uma autocritica muito grande. E teve as isquemias. Aí ela falava que escreveu do melhor jeito que podia fazer, que agora não iria escrever pra não comprometer o que já fez: “Já fiz o que tinha que fazer do melhor jeito que eu podia fazer, acabou”.

Hilda e a busca por um best-seller

MF: Uma única coisa ela deixou inacabada, estava deprimida nos últimos anos e eu falava: “ah, Hilda, porque agora você não faz um *best-seller*, porque agora, depois do que escreveu, você pode escrever qualquer coisa”. E como ela falava que queria escrever historinhas com início, meio e fim, uma coisa que nunca soube fazer. Então eu falava que “agora é a hora porque se não der certo você não precisa mais se preocupar...”. Ela, aos poucos, se animou e começou a fazer um texto que começou chamando de *O Koisa*, “À meia-noite entrarei na empada”. E a história de um caroço de azeitona que começava a falar com Deus. Isso lá é historinha simples pra virar *best-seller*? Ah, Hilda, não tem jeito, você nunca será um *best-seller*. Pensei que ela fosse fazer algo assim, uma brincadeira, esse está inédito e inacabado, tem umas 17 páginas.

Aristocracia e anticapitalismo

MF: O artista é anticapitalista por natureza. É difícil ter um artista que pensa nas finanças, na aplicação do dinheiro, no rendimento. Picasso teve uma sorte incrível porque foi um gênio e conseguiu ficar rico, mas são exceções. A Hilda teve uma vida completamente irregular financeiramente. Ela teve altos e baixos, ela foi muito protegida financeiramente e teve pessoas que a amaram muito e que a favoreceram bastante, porque reconheciam que ela era uma pessoa mesmo excepcional. Eles eram pessoas tão ricas que deram mesmo dinheiro, ajudaram, fizeram gestos raríssimos de serem feitos, foram mecenas. Uma coisa meio inédita. Mas ela mesma teve uma vida completamente anticapitalista. Quando tinha algum dinheiro, ela pagava médico para todas as mulheres aqui em volta. Aqui ainda era a fazenda da mãe da Hilda, tinha ainda algumas pessoas remanescentes da colônia da época da fazenda da mãe, pessoas pobres que não tinham se adaptado às mudanças da fazenda que virou meio cidade. Ela gastava o dinheiro com os amigos. Se ela tivesse dinheiro, mandava o dinheiro para você na hora, pagava médicos, escola, bolsas de estudo. Quando tinha, durava pouco. Comprava também um monte de livros e coisas bonitas para casa. A gente é acostumado a comprar o que precisasse, com ela não. Ela saía para comprar objetos bonitos para casa, essa coisa do *Kadosh* que ela falava, essa experiência da beleza, que é importante. Ela era muito generosa, não tinha nada de capitalista.

Ela é de família quatrocentona. Teve uma vida de artista, que é um pouco aristocrata, tem fome de beleza,

um montão de necessidades e dá uma importância muito grande para o amor. Acha mais importante, de repente, passar uma tarde conversando com os amigos que ela ama do que trabalhando num banco, por exemplo. As pessoas normais fazem a opção pelo dinheiro, o artista não, faz opção pelo seu trabalho artístico, ou pela vida. Embora a Hilda tenha dedicado sua vida ao trabalho artístico, ela achava uma delícia conversar com as pessoas, e tinha uma qualidade rara de escutar. Porque normalmente a gente gosta do outro para a gente desabafar, ela não, embora também falasse, ficasse completamente à vontade e não tivesse segredos, ela gostava de ouvir o outro falar.

Fim da escrita, fim da vida

MF: Ela estava muito velhinha, nos últimos anos, e se sentia mal pelo envelhecimento. Hilda teve um desgaste muito grande na velhice. Depois da primeira isquemia dela, ela foi se apagando. E falava pra mim, vem me visitar porque eu estou ficando velha. Mas eu também estou, eu falava. Eu tinha feito um segundo transplante em São Paulo, sabe, com mil dificuldades. Mesmo acompanhando a velhice dela, quando ela morreu foi bem difícil, a gente era muito amigo mesmo, sentíamos uma ligação que não era normal. Quando eu estava em São Paulo, acordava de noite e sabia que ela estava mal, quando eu ligava, ela atendia. Era uma ligação estranha que a gente tinha.

POESIA SEMPRE

Nº 1 – <i>América Latina</i>	Antonio Carlos Secchin
Nº 2 – <i>Portugal</i>	Affonso Romano de Sant'Anna
Nº 3 – <i>Estados Unidos</i>	Márcio Souza
Nº 4 – <i>Alemanha</i>	
Nº 5 – <i>França</i>	Affonso Romano de Sant'Anna
Nº 6 – <i>Itália</i>	
Nº 7 – <i>Espanha</i>	
Nº 8 – <i>Israel</i>	Antonio Carlos Secchin
Nº 9 – <i>Grã-Bretanha</i>	
Nº 10 – <i>Rússia</i>	
Nº 11 – <i>Dossiê Borges</i>	Ivan Junqueira
Nº 12 – <i>Poesia do Descobrimento</i>	
Nº 13 – <i>Dossiê Cruz e Souza</i>	
Nº 14 – <i>Poesia Clássica do Irã</i>	Marco Lucchesi
Nº 15 – <i>México</i>	
Nº 16 – <i>Dossiê Carlos Drummond de Andrade</i>	
Nº 17 – <i>Japão</i>	
Nº 18 – <i>Dossiê Ferreira Gullar</i>	Luciano Trigo
Nº 19 – <i>Dossiê Augusto de Campos</i>	
Nº 20 – <i>Dossiê Adélia Prado</i>	
Nº 21 – <i>Dossiê Manoel de Barros</i>	Marco Lucchesi
Nº 22 – <i>Romênia</i>	
Nº 23 – <i>Angola e Moçambique</i>	
Nº 24 – <i>Árabe Contemporânea</i>	
Nº 25 – <i>Suécia</i>	
Nº 26 – <i>Portugal</i>	
Nº 27 – <i>China</i>	
Nº 28 – <i>Peru</i>	
Nº 29 – <i>Sérvia</i>	
Nº 30 – <i>Polônia</i>	
Nº 31 – <i>Mística e Poesia</i>	
Nº 32 – <i>Poesia Contemporânea do Irã</i>	
Nº 33 – <i>Hungria e Índice Geral</i>	
Nº 34 – <i>Poesia Híndi Contemporânea</i>	
Nº 35 – <i>Islândia</i>	
Nº 36 – <i>Minas Gerais</i>	Afonso Henriques Neto
Nº 37 – <i>Poesia Ameríndia no Brasil</i>	
Nº 38 – <i>Semana de Arte Moderna de 1922</i>	Érico Nogueira

Composição em Bauer Bodoni
Capa em papel cartão Supremo 300 g/m²
Miolo em papel Pólen Soft 80 g/m²



ISSN 0104-0626



9 770104 062006



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA

