

ORGANIZADORES

Fernanda Castro de Souza Abreu
Gabriela de Santana Oliveira
Rafael Campos Quevedo

A poesia na ÁGORA





A poesia na ÁGORA



Universidade Federal do Maranhão

Reitor *Prof. Dr. Natalino Salgado Filho*

Vice-Reitor *Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos*



Editora da UFMA

Diretor *Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira*

Conselho Editorial *Prof. Dr. Luís Henrique Serra*
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni
Prof. Dr. André da Silva Freires
Prof. Dr. Jadir Machado Lessa
Prof.^a Dra. Diana Rocha da Silva
Prof.^a Dra. Gisélia Brito dos Santos
Prof. Dr. Marcus Túlio Borowski Lavarda
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães
Prof.^a Dra. Rosane Cláudia Rodrigues
Prof. Dr. João Batista Garcia
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Bibliotecária Suênia Oliveira Mendes
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

ORGANIZADORES

Fernanda Castro de Souza Abreu
Gabriela de Santana Oliveira
Rafael Campos Quevedo

A poesia na ÁGORA

São Luís



EDUFMA

2022

Copyright © 2022 by EDUFMA

Organizadores

Fernanda Castro de Souza Abreu

Gabriela de Santana Oliveira

Rafael Campos Quevedo

Projeto Gráfico

Sansão Hortegal

Capa/Diagramação

Mizael Melo

Revisão

Os Autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A poesia na Ágora / organizadores, Fernanda Castro de Souza Abreu, Gabriela de Santana Oliveira, Rafael Campos Quevedo. — São Luís: EDUFMA, 2022.

262 p.

ISBN: 978-65-5363-096-3

1. Poesia brasileira - coletânea. 2. Poesia brasileira- ensaios. I. Abreu, Fernanda Castro de Souza. II. Oliveira, Gabriela de Santana. III. Quevedo, Rafael Campos.

CDD 869.91

CDU 869.0(81)-1

Ficha catalográfica elaborada pela Diretoria Integrada de Bibliotecas

DIB/UFMA Bibliotecária: Luciana Palácio de Moraes - CRB 13 / 585

Todos os direitos reservados. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e que não seja para venda ou para qualquer fim comercial. A responsabilidade pelos direitos autorais dos textos e imagens desta obra é da UNA-SUS/UFMA.

EDUFMA | Editora da UFMA

Av. dos Portugueses, 1966 - Vila Bacanga

CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil

Telefone: (98) 3272-8157

www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
RUMOS DA POESIA BRASILEIRA ATUAL	
Paulo Henrique Britto	15
O POEMA E O RIO:	
paisagem, imagem, desgeografias	
Celia Pedrosa	29
POESIA E SUSTENTABILIDADE EM DIÁLOGO NA	
POÉTICA DE JOSÉ CHAGAS	
José Ribamar Neres Costa	
Gilberto Luiz Alves	50
“AO FIO DO MEIO-DIA”:	
luz e silêncio em Alejandra Pizarnik	
Pedro Henrique Viana de Moraes	71
DE ECOS, ELOS, LAÇOS:	
recepções de Safo, recepções dos clássicos	
Giuliana Ragusa	87
SINCRÔNICA E ANACRÔNICA:	
a poesia contemporânea de Alexei Bueno	
Gabriela de Santana Oliveira	117
NAVEGAÇÃO E CRIAÇÃO POÉTICA EM SOPHIA	
DE MELLO BREYNER ANDRESEN	
Amanda Pestana Pereira	153

O DIÁLOGO COM AS MUSAS: o <i>topos</i> da inspiração poética na lírica de Geraldo Carneiro	
Fernanda Castro de Souza Abreu	175
QUINTANARES DA RESISTÊNCIA: poesia e política no Caderno H de Mario Quintana	
Rafael Campos Quevedo	
Viviane Dantas Moraes	193
COMO SE PESA O TALENTO DOS POETAS O lugar da crítica nos estudos literários	
Roberto Acízelo de Souza	217
ALGUM CONSENSO, MUITO DISSENSO: notas sobre a crítica de poesia brasileira contemporânea	
Wilberth Salgueiro	233
ENTREVISTA COM GERALDO CARNEIRO	249
SOBRE OS AUTORES	255

APRESENTAÇÃO

Esta coletânea de textos sobre poesia e crítica de poesia foi concebida com o intuito de estender as reflexões e debates ocorridos nos dias 4, 5 e 6 de outubro de 2021 durante o III Simpósio de Estudos Literários da Universidade Federal do Maranhão. Parte dos trabalhos aqui reunidos foi apresentada oralmente em conferências ou mesas-redondas do referido Simpósio, alguns foram ampliados e modificados a fim de se adaptarem ao novo suporte. Já outra parte é composta por textos que não integraram a programação do evento, mas que dele fizeram parte, indiretamente, seja porque são de autoria de membros de sua organização e coordenação, seja porque abordam temas e questões caros à problemática sobre a qual procuramos nos debruçar.

Poderíamos caracterizar genericamente essa problemática como sendo a poesia em suas articulações com a contemporaneidade, muito embora este livro não se pretenda um diagnóstico da situação atual da poesia. Não se trata, pois, de sistematizar uma dada conjuntura da poesia e da crítica a partir da delimitação de quadrantes temporais e identificação de linhas de força muito bem especificados. Diga-se de passagem, importantes nomes da nossa área já se propuseram a essa tarefa legando-nos inegáveis contribuições: Décio Pignatari, Carlos Fe-

lipe Moisés, Benedito Nunes, Ítalo Moriconi e Paulo Franchetti¹ são apenas alguns exemplos.

Nosso modo de acercamento do contemporâneo inspira-se no pressuposto de que o atual, o agora, é atravessado por temporalidades diversas, sobretudo quando o que está em jogo é a produção, a recepção e a avaliação da poesia. Pensamos o poético na contemporaneidade como esse inevitável entrecruzamento de heranças, legados, e também prospecções. Como diz o poeta Geraldo Carneiro em entrevista incluída neste livro: “A poesia é feita de pulsões que às vezes ultrapassam o momento presente. A poesia é fértil em fabricar futuros.”

Desse modo, a imagem da ágora, ligada semanticamente ao passado e, sonora e morfológicamente, sugestiva do presente, serviu-nos como signo-síntese, noção adequada para figurar o atual como esse enfolhamento de camadas de passados (dos mais remotos aos mais próximos), de dilemas e tensões do instante presente, e também das virtualidades que aguardam futuras atualizações. Além desse aspecto referente às temporalidades, da ágora tomamos também a ideia da livre circulação de ideias e pessoas, temas e discussões, razão pela qual esta coletânea é composta por textos de poetas, críticos, tradutores, professores e estudantes que se dedicam à poesia.

Isso posto, o material que compõe este volume está organizado da seguinte maneira. Iniciamos com um texto do poeta, tradutor, professor e ensaísta **Paulo Henriques Britto** que, partindo do recorte de uma parcela da recentíssima produção poética escrita majoritariamente por jovens autores, reflete acerca de traços e procedimentos que apontam para “um tipo específico de expressão poética”, a seu ver, “bem representativo do momento atual”.

1 - De Décio Pignatari: “Situação atual da poesia no Brasil” em PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. Cotia: Ateliê Editorial, 2004; De Benedito Nunes: “Crítica Literária no Brasil, ontem e hoje” em NUNES, Benedito. A chave do poético. São Paulo: Companhia das letras, 2009. De Paulo Franchetti: “Poesia contemporânea e crítica de poesia” (entre outros) em FRANCHETTI, Paulo. Crise em crise. Notas sobre poesia e crítica no Brasil contemporâneo. São Paulo: Ateliê editorial, 2021. De Ítalo Moriconi e Carlos Felipe Moisés: “Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de síntese e vocabulário)” e “A poesia brasileira contemporânea”, ambos em ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra (orgs.). *50 anos depois: Estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2014.

O ensaio da professora **Célia Pedrosa** analisa, a partir da paisagem-imagem do rio em poemas de língua portuguesa, a recorrência de uma retomada da poética da natureza, não enquanto pano de fundo de uma ação, mas pensada de maneira que evidencie as relações entre escrita, questões estéticas e políticas da Modernidade e da Contemporaneidade.

Nessa esteira dos temas relativos à natureza transfigurados pela poesia, o professor e membro da Academia Maranhense de Letras **José Neres** apresenta parte de sua pesquisa de doutorado sob a orientação de Gilberto Luiz Alves a respeito da lírica de José Chagas, poeta falecido em 2014. O trabalho faz incursões na poética chaguiana sob a perspectiva da sustentabilidade ambiental, abordando importantes questões sociais implicadas no tema como a pobreza e a desigualdade social.

Os professores do departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão **Rafael Quevedo** e **Viviane Moraes**, por sua vez, mantêm o diapasão da abordagem em clave social no texto que dedicaram à problematização do tema da resistência em poesia, tendo como *corpus* o *Caderno H* de Mario Quintana, publicado em 1973, em pleno regime autoritário brasileiro.

No capítulo seguinte, o mestrando da pós-graduação em Letras da UFMA, **Pedro Henrique**, propõe-se a analisar a presença do silêncio na poesia da argentina Alejandra Pizarnik através das imagens de luminosidade presentes na obra da autora. Para tanto, o pesquisador e membro do Grupo de Pesquisa em Lírica Contemporânea traça, primeiramente, um panorama da relação entre o fenômeno do silêncio e a arte poética e, posteriormente, faz surgir as relações entre o lugar da noite, que enseja a fala poética em Pizarnik, e a severidade luminosa do silêncio.

A professora e tradutora de poesia grega antiga, **Giuliana Ragusa**, especialista nas canções de Safo, aborda um percurso de recepção dos fragmentos da poeta desde o mundo antigo, passando pelos jornais

brasileiros do século XIX, até a poesia contemporânea de Ana Martins Marques, em cujo poema “Carta a Safo” a pesquisadora indica, verso a verso, as coordenadas intertextuais (por ela chamada de “ecos”) com a obra da poeta de Lesbos.

Em perspectiva que também promove diálogos entre o contemporâneo e a tradição antiga, a professora **Gabriela Santana**, integrante do Grupo de Estudos em Lírica Contemporânea da UFMA, partindo da noção do anacronismo como forma de mediação sincrônica do passado com o presente, reflete em seu ensaio sobre os usos, deslocamentos e variações de elementos de matriz greco-latina presentes na lírica do poeta contemporâneo Alexei Bueno.

Outras conexões entre o passado e a produção poética mais recente são propostas pelos trabalhos das também pesquisadoras do Grupo de Estudos em Lírica Contemporânea da UFMA **Amanda Pereira** e **Fernanda Abreu** que enveredam por releituras de *topoi* poéticos na poesia moderna e contemporânea de Sophia de Melo Breyner Andersen, por meio da análise das metáforas náuticas em sua poesia, e a tópica da inspiração pelas Musas na obra de Geraldo Carneiro, respectivamente.

Em seguida, a problematização acerca da crítica de poesia encontra-se desenvolvida em dois momentos desta coletânea. No primeiro deles, o professor e premiado autor de importantes obras na área dos Estudos Literários, **Roberto Acízelo de Souza**, delineia modelos de crítica literária situando-os em seus respectivos momentos históricos: da crítica na Antiguidade às mais recentes formas de regulamentação baseadas em pressupostos identitários e culturalistas. O texto do crítico, poeta e professor **Wilberth Salgueiro**, por sua vez, estabelece uma reflexão a partir de cinco textos de crítica de diferentes autores com premissas e pressupostos avaliativos também diversos: Luiz Costa Lima, Paulo Franchetti, Marcos Siscar, Iumna Maria Simon e Heloísa

Buarque de Hollanda. Valor, tradição, história, qualidade da poesia e da crítica são alguns dos pontos de discussão que emergem do cruzamento de perspectivas que tal mosaico crítico possibilita vislumbrar.

A última palavra desta Ágora, entretanto, coube a um poeta. Muito embora outros tenham também se pronunciado anteriormente, como Paulo Henriques Britto e Wilberth Salgueiro, suas intervenções partiram sempre do lugar do estudioso de poesia. Para a participação de **Geraldo Carneiro** neste volume, no entanto, pretendemos preservar a vivacidade e o colorido que marcaram nossa informal conversa no III SELUFMA². O registro escrito que o leitor encontrará neste livro não é uma transcrição do diálogo que mantivemos no evento, pois Geraldo Carneiro, muito gentilmente, aceitou conceder-nos novas respostas por escrito às questões que fizemos acrescentando, assim, outras nuances e novos aspectos aos temas da primeira conversa, tudo isso com a mesma leveza e agudeza que caracterizam o pensamento e a escrita do autor de *Balada do impostor*.

A realização do evento do qual este livro é uma extensão não teria sido possível sem o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA), instituição à qual não poderíamos deixar de expressar nosso agradecimento e reconhecimento pelo trabalho de fomento à produção e à pesquisa em nosso Estado.

Um espaço, seja ele físico ou virtual, só se configura, efetivamente, a partir da ocupação e do uso que dele façamos. A Ágora que pretendemos instituir se pretende permanente e aberta, zona de confluências e encontros que propiciem coordenadas de ocupação também para este nosso tempo, o da “agoridade” em que nos encontramos. “Acredito que a nova estrela - essa que ainda não desponta no horizonte histórico mas que já se anuncia de muitas maneiras indiretas - será a do

2 - A gravação do bate-papo com o poeta pode ser acessada na página do evento ou por meio do *link*: https://www.youtube.com/watch?v=BQzd6c_ty1E&t=591s

agora.”³, pondera Octavio Paz. No mesmo ensaio, ao final dele, arreмата: “A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente”. Que este livro enseje, portanto, sempre renovadas intersecções.

Os organizadores.

3 - PAZ, Octávio. “Ruptura e convergência”. In.: *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993; p. 55-57

RUMOS DA POESIA BRASILEIRA ATUAL

Paulo Henriques Britto

Começo pedindo desculpas: o título da minha fala parece conter a promessa de um panorama mais amplo do que o que vou de fato apresentar aqui. Seria uma pretensão descabida da minha parte falar em alguns minutos sobre “a poesia brasileira atual”; o assunto é vasto demais, e meu conhecimento do tema é por demais limitado. Assim, proponho fazer um recorte: vou falar sobre uma família de poemas que compartilham alguns traços básicos, poemas que estão sendo produzidos principalmente por poetas brasileiros mais jovens, mas também por alguns já não tão jovens. Os poemas que estou estudando no momento não chegam a configurar uma forma propriamente, no sentido em que o soneto é uma forma; mas eles têm em comum um certo número de características que nos permitem definir um tipo específico de expressão poética, que me parece bem representativo do momento atual.

Trata-se de uma poesia em que o eu lírico se exprime quase sempre na primeira pessoa e no presente do indicativo, relatando, como se em tempo real, numa linguagem bem coloquial, uma situação que

está vivendo, no mais das vezes uma situação cotidiana, sem nada de particularmente dramático, quase sempre num tom bem humorado, com um humor frequentemente marcado por um tom autodepreciativo — um tom que afirma que o poeta é uma pessoa comum, enfrentando contingências comuns e se esquivando de quaisquer pretensões a uma condição de excepcionalidade enquanto poeta. A escrita desses poemas aproxima-se dos formatos do diário, da carta, da mensagem eletrônica, pois um outro dado importante é que muitas vezes esses poemas são dirigidos a um “você” explicitamente mencionado no texto. O rompimento com a visão de poesia como discurso elevado sobre coisas sublimes exclui a utilização de metáforas e imagens em geral, e também se manifesta no plano da forma: muitos dos poetas que trabalham com esse formato, principalmente os mais jovens, utilizam o mínimo possível de recursos tradicionais como assonâncias, aliteraões, células métricas. Em alguns casos, o texto é escrito em prosa; mas a maioria trabalha com algumas das convenções do verso livre moderno: o uso da rima e de metros tradicionais jamais comparece; e quase sempre são abolidos ou minimizados os sinais de pontuação e as maiúsculas. Porém veremos adiante algumas das diferenças entre este verso livre contemporâneo e as versões mais antigas.

Os poemas que me interessam aqui exemplificam algumas das propostas teóricas recentes no campo da poesia e da literatura em geral. A estudiosa norte-americana Marjorie Perloff (2013) tem destacado duas tendências na criação poética do momento: a ênfase no poema como processo performático e não como produto final, e também a utilização de textualidades alheias — a incorporação ao poema de material estranho, em alguns casos até o ponto de eliminar a presença do autor, criando o que ela chama de “poesia não original”. Em relação ao primeiro ponto, muitos dos poemas que me proponho a analisar, justamente

por estarem no presente do indicativo e na primeira pessoa do singular, causam a impressão de que o poeta, como uma câmara cinematográfica, limita-se a registrar o que está acontecendo a seu redor, de certo modo simulando uma performance, efeito que é ressaltado pela ausência de marcas tradicionais do “poético”; o próprio poema é apresentado como se fosse o processo de compor um poema. Quanto à questão da poesia não original, os poetas brasileiros que tenho estudado não chegam ao ponto de utilizar exclusivamente material alheio para fazer seus poemas, como fazem alguns autores norte-americanos estudados por Perloff — Kenneth Goldsmith é o caso mais conhecido — mas a utilização extensa de vozes outras, citações de textos literários ou mesmo não literários, em poesia ou prosa, a ponto de configurar em alguns casos uma espécie de colcha de retalhos em palavras, parece apontar nessa direção. Já Adriano Scandolaro (2016) fala na importância da categoria do “jocossério” na contemporaneidade — humor com uma finalidade séria, não como comic relief, mero momento de comicidade que vem pontuar uma tragédia, mas sim a utilização de recursos tradicionais do humor numa obra cuja intenção é séria. Scandolaro considera que os antecedentes imediatos dessa sensibilidade, que ele aponta na poesia brasileira contemporânea, seriam o teatro do absurdo do pós-guerra, com destaque especial para Samuel Beckett, e alguns romancistas pós-modernos, como Thomas Pynchon, mas ele próprio afirma que na verdade essa sensibilidade já estava presente no modernismo, e cita como marco inicial “The love song of J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot, um poema que tem muitos pontos em comum com os que vamos examinar aqui. De fato, o poema de Eliot é todo na primeira pessoa — ora no singular, ora no plural — e no presente. Além disso, a partir da segunda estrofe o eu lírico participa de uma reunião social sofisticada em que ele faz um papel francamente ridículo. Assim, podemos afirmar que a

forma de que estamos tratando aqui, até onde se pode dizer que se trata de uma forma poética, na verdade tem antecedentes já seculares, e que ela se inscreve numa tradição bem mais extensa do que pode parecer à primeira vista. Para pensar em termos de literatura brasileira, basta pensar no eu lírico do “Poema de sete faces” de Drummond, que também contém algumas das características que vamos observar em diversos poemas contemporâneos.

Um dos antecessores imediatos que nos vêm à mente quando nos deparamos com poemas disfarçados de cartas e entradas de diários é Ana Cristina Cesar, in cuja obra vamos encontrar muitos poemas que imitam essas formas de expressão íntima, alguns em verso livre, a maioria em prosa. Mas o nome de maior importância para os poetas brasileiros contemporâneos é talvez Frank O’Hara, um poeta norte-americano que morreu ainda jovem, em 1966, e que, tal como Ana Cristina César, parece estar se tornando cada vez mais popular no Brasil com o passar dos anos. Em vários dos poemas que tenho estudado, O’Hara é explicitamente mencionado, e textos seus são parafraseados ou pastichados. A denominação que a crítica norte-americana deu a alguns dos poemas de O’Hara também parece bem apropriada para designar os poemas contemporâneos a que estou me referindo: poesia “eu faço isso eu faço aquilo”. Nesses poemas, é como se o poeta estivesse realizando suas ações cotidianas e as narrando passo a passo, no presente do indicativo, como se para fazer uma espécie de relatório do seu cotidiano para uma segunda pessoa presente ou ausente. Já comparei o eu lírico desses poemas a uma câmara cinematográfica; também seria interessante comparar a perspectiva desse eu lírico com a do narrador no cinema de Godard, principalmente dos filmes mais recentes desse autor, que têm uma pegada ensaística, mas nem por isso abrem mão do tom lírico. Os poemas que estamos examinando têm um lado documental e narrativo,

sim, mas não deixam de ser poemas, e neles a subjetividade de um eu lírico tem importância fundamental.

Nesses poemas que abrem mão de muitos elementos tradicionalmente compreendidos como a própria essência do poético, há um claro incômodo com a figura do poeta, principalmente a que se configurou a partir do romantismo, e também com o que a poesia representa no imaginário dos leitores. Toda a idealização da poesia e da figura do poeta, que caracterizou a era romântica e o pós-romantismo, ao que parece ainda causa um mal-estar incontornável nas pessoas de nosso tempo. Esse mal-estar, evidentemente, já começa no modernismo, que fez questão de romper com o verso formal e com a categoria do sublime, mas ele parece se intensificar depois das duas guerras mundiais. É como se, na esteira dessas duas catástrofes que deixaram marcas indeléveis na sensibilidade ocidental, tenha se tornado quase obsceno idealizar a figura do poeta — que sempre funcionou, é bom lembrar, como sinédoque da figura do artista em geral — como alguém que trata de questões sublimes numa forma cuidadosamente elaborada. Parece claro que este incômodo é o que está por trás da famosa frase de Adorno sobre a impossibilidade de escrever poesia depois de Auschwitz. A previsão de Adorno não se realizou — aliás, um dos grandes poemas escritos depois de Auschwitz tematiza precisamente Auschwitz, e foi escrito na língua de origem de Adorno, o alemão, por Paul Celan. Mas nem por isso a observação se torna irrelevante, pois ela manifesta um mal-estar generalizado com a poesia. Esse mal-estar é expresso com todas as letras e sem papas na língua pelo romancista polonês Witold Gombrowicz (2012), o qual, num texto delicioso incluído nos seus diários, escrito em 1956, intitulado “Contra os poetas”, chega ao ponto de dizer que na verdade ninguém, ou quase ninguém, gosta de poesia: as pessoas simplesmente fingem que gostam. Para Gombrowicz, todo o mundo da poesia é uma

completa falsidade; e o que mais o incomoda na poesia em si são dois elementos que constituem, para muitos, a própria essência da poesia: os recursos formais, como o metro e a rima, e o conceito de sublime associado a esses elementos — precisamente duas coisas que, como apontamos acima, os poemas que estamos analisando fazem questão de deixar de lado. Mas não são apenas os prosadores do século XX que manifestaram esse mal-estar com a própria concepção de poesia, e sim alguns poetas de importância central para a literatura moderna. Aqui podemos citar o conhecidíssimo poema de Marianne Moore que começa com o verso “I, too, dislike it”; podemos mencionar também a antipoesia de um dos grandes nomes da poesia em língua espanhola do século passado, Nicanor Parra, que tanta influência teve sobre os beats norte-americanos. Mas encontramos também formulações contemporâneas desse repúdio à poesia em autores relativamente jovens da atualidade. Um deles é o poeta e romancista norte-americano Ben Lerner (2017), autor de um ensaio intitulado “O ódio à poesia” no qual ele destaca o fato de que o poeta de nosso tempo de certo já pressupõe a rejeição do público, chegando mesmo a aliar-se a ela e incorporá-la a seu discurso poético: é o que Marianne Moore e Nicanor Parra fazem do modo mais explícito. Para Lerner, a idealização excessiva leva à formação de um abismo entre o potencial ideal da poesia e a realização concreta; por isso os poetas de agora tendem a baixar essas expectativas produzindo textos que, de modo explícito, não compactuam com elas. Outro exemplo é um nome de peso na literatura portuguesa da atualidade, Manuel de Freitas, que formulou o conceito de “poetas sem qualidades”. Na antologia por ele organizada que leva esse título, encontramos um texto introdutório — intitulado “O tempo dos puetas”, com u, mesmo — em que ele ataca frontalmente o que denomina de “ourivesarias”, referindo-se a todo o trabalho de versificação que vai caracterizar a imensa

maioria dos poemas canonizados em todos os idiomas europeus. Manuel de Freitas recusa o conceito de qualidade artística que reside no trabalho de elaboração formal, propondo em seu lugar o que ele chama de “sentido agônico” e de “sinais de perplexidade” dos poetas com que ele se identifica, e a respeito dos quais ele afirma: “só se pode falar deles negativamente”. É precisamente neste ponto que eu gostaria de questionar a posição de Freitas: há muito a dizer a respeito dessa poesia que vai além das negativas — ou seja, uma poesia que não trabalha com as ferramentas tradicionais da metrificação, nem com metáforas e outras figuras de linguagem. A meu ver, podemos apontar, sim, para algumas características que nos permitem falar desses poemas como constituindo, ainda que não talvez uma forma no sentido tradicional do termo, ao menos uma família poética.

Já mencionei alguns dos traços centrais que identificam esses poemas: neles temos uma fala na primeira pessoa do singular no presente do indicativo, muitas vezes dirigida a uma pessoa presente ou ausente, que parece apontar para um diário, uma carta ou e-mail, escrita num verso livre desprovido de muitos dos recursos poéticos tradicionais, inclusive, como veremos, os do próprio verso livre. Os poemas brasileiros do tipo “eu faço isso eu faço aquilo” relatam ações muitas vezes — mas nem sempre — cotidianas e banais, enfatizando a presença do corpo, e em vários casos destacando os aspectos ridículos da corporalidade. Podemos citar alguns exemplos: pensemos nas humilhações a que são submetidos o homem de meia-idade dos poemas de Heitor Ferraz Melo (2004; 2009), que contempla de uma distância inalcançável as adolescentes inatingíveis que frequentam a mesma padaria que ele; o eu lírico de “Ansiedades quanto a uma academia”, de Ismar Tirelli Neto (2008), que tenta sem sucesso aprender a nadar; a mulher que recorre a uma delegacia para apresentar uma queixa de estupro numa série de

poemas de Adelaide Ivánova (2017), em relação aos quais o rótulo “jocossério” é particularmente adequado. Outra marca dessa poesia é a frequente referência a pessoas, coisas e situações que são supostamente bem conhecidas pelo eu lírico e por seu destinatário, mas certamente não por quem está fora deste círculo imediato: vamos encontrar pronomes pessoais, pronomes demonstrativos e outros dêiticos cujos referentes não são esclarecidos para o leitor, o qual se vê jogado na situação de quem está bisbilhotando uma conversa entre dois estranhos, ou lendo a correspondência alheia. Outro recurso é apresentar nomes sem sobrenome, ou iniciais de nomes jamais dados por extenso. Assim, no “Livro das postagens” de Carlito Azevedo (2016) não sabemos quem são “Z.” e “Andrea R.”, muito menos quem é a mulher a quem o eu lírico se dirige como “você” na p. 42, que certamente não é a mesma pessoa designada pelo “você” da p. 60, pois a primeira está no mesmo quarto que o eu lírico e a outra está num país estrangeiro. Este recurso, muito frequente na poesia contemporânea, já aparece em Ana Cristina Cesar (2013 [1979]): em Correspondência completa encontramos personagens identificados por iniciais e referências a coisas e situações que não são especificados suficientemente para que o leitor possa identificá-los, como “O dia foi laminha” e “E a somatização, melhorou?”.

Além da tematização do cotidiano, outra característica frequente na poesia “eu faço isso eu faço aquilo” brasileira contemporânea é o tema da viagem. Em muitos desses poemas, o eu lírico fala de um cenário que explicitamente não é a sua cidade nativa, e sim um lugar estranho, muitas vezes estrangeiro; uma fonte importante de humor é o fato de o eu lírico estar fora de seu lugar habitual. Assim, Angélica Freitas (2012) escreve: “se estou na argentina sou uma poeta argentina”; Marília Garcia fala sobre as suas andanças em Paris (2015); e Ricardo Domeneck (2012), perambulando por Zurique, recria um poema de

Frank O'Hara, explicitamente indicado no título e na epígrafe, em que o poeta norte-americano fala de uma caminhada em Nova York com evocações da Catalunha. As referências a viagens estão intimamente ligadas a uma outra característica dessa poesia: as citações, muitas delas em idiomas estrangeiros. O recurso frequente às citações é comum na poesia desde o Modernismo, mas a marca do nosso tempo está no fato de que as citações encontradas vão do intelectualismo mais refinado ao que há de mais popular: o poeta pode citar um trecho de literatura inglesa ou filosofia alemã num verso, e três ou quatro versos adiante aludir a um seriado de televisão ou uma faixa de um disco de rock. Numa mesma página de seu poema-livro *O teatro do mundo*, Catarina Lins (2017) menciona um atleta da atualidade, um cartólogo renascentista e um cantor e cancionista do século passado; e Ricardo Domeneck (2011) cita no mesmo poema-livro uma carta de Catarina de Aragão a Henrique VIII e uma série de filmes trash de ficção científica, faz referências a Ezra Pound e a personagens de um filme de Bette Davis. Por vezes as citações se transformam praticamente em vozes outras, alheias, a se misturarem ao monólogo do eu lírico, fazendo do poema uma espécie de colcha de retalhos que combina lembranças pessoais, referências a acontecimentos e pessoas que só o poeta e seu interlocutor poderiam identificar, versos de outros autores, passagens de romances e falas de personagens do cinema ou da televisão. É o caso do já mencionado “Livro das postagens” de Carlito Azevedo, em que falam, além de um eu lírico que tem um tom bem seu — um poeta ocupado em fazer traduções de poemas, atividade exercida pelo próprio autor — outras pessoas, em cartas, postagens no Facebook e mensagens eletrônicas, cada uma com sua própria dicção, por vezes se expressando em outros idiomas que não o português.

Estamos falando, pois, de uma poesia de afirmação do presente:

só o instante sendo vivido existe. É, sob esse aspecto, sintomática do tempo em que vivemos, em que o passado é visto muitas vezes como uma sucessão de desastres e o futuro como um desastre ainda maior, em escala planetária. Para esses poetas, não existe um passado glorioso a ser exaltado, um passado que ainda era cabível no tempo de um modernista como Fernando Pessoa ou T. S. Eliot; e tampouco existe um futuro utópico, ou ao menos esperançoso, que encontramos em alguns momentos de Bertolt Brecht e Drummond. Daí o poema ser escrito no presente do indicativo e na primeira pessoa: o poeta descrente do passado e do futuro, bem como do que dizem os outros a respeito do que quer que seja, não faz mais do registrar aquilo que ele de fato vê e vivencia pessoalmente. É também uma poesia essencialmente urbana e cosmopolita. O Mário de Andrade de Pauliceia desvairada era o cantor da cidade, de uma cidade brasileira em particular, a sua São Paulo; já o dia a dia do eu lírico na poesia contemporânea também fala sempre de uma cidade, mas ela tanto pode ser Rio de Janeiro ou São Paulo quanto Buenos Aires ou Berlim. Muitas vezes a cidade em que o eu lírico se encontra é um ambiente estrangeiro, e quase nunca há uma identificação sentimental do poeta com o meio urbano em que ele se vê jogado. Uma certa continuidade com a tradição modernista brasileira pode ser vista na ênfase dada ao cotidiano e ao corpóreo, a afirmação do poeta como uma pessoa comum do seu tempo e a rejeição da categoria do sublime, bem como à presença do humor. Os poemas de agora, como vimos afirmando desde o início, evitam o “poético” entre aspas no plano do conteúdo; e parecem associar a rejeição dos recursos poéticos tradicionais à rejeição da categoria do sublime no plano do conteúdo. Isso me faz pensar não apenas do texto já mencionado de Manuel de Freitas como também no “Manifesto personista” de Frank O’Hara, um texto em prosa em que ele afirma: “Não acredito em deus, por isso não

preciso fazer estruturas sonoras elaboradas” — sendo a palavra “deus” grafada com inicial minúscula. A recusa à categoria do sublime, que O’Hara identifica com a do religioso, implicaria a rejeição das formas “elevadas” de escrita, o trabalho de “ourivesaria” citado por Freitas. Assim, esses poetas utilizam quase sempre o verso livre, quando não a prosa poética. Essa característica pode à primeira vista parecer ser mais um elemento de aproximação em relação ao Modernismo; mas é preciso levar em conta o fato de que o verso livre praticado atualmente tem diferenças marcadas em relação não apenas ao verso livre de Mário de Andrade e Manuel Bandeira como também ao verso livre de poetas posteriores ao Modernismo, como por exemplo Ferreira Gullar e Armando Freitas Filho, ou mesmo de membros da chamada “geração marginal”, como Chacal. É fácil demonstrar a presença de versos convencionais em vários momentos do “Poema sujo” de Gullar; a poesia de Armando usa com abundância a assonância e a aliteração; e em Chacal o uso de módulos rítmicos, rimas e paranomásias é marcante. Já os poemas que estamos analisando evitam a maior parte desses efeitos formais que ainda eram presentes no verso livre de autores pertencentes a gerações anteriores. Nesse sentido, é do maior interesse analisar a produção de Carlito Azevedo — um autor mais jovem que os da “geração marginal”, porém bem mais velho que muitos dos poetas que venho estudando — comparando os seus primeiros livros, marcados pela utilização virtuosística de metáfora e anáfora, módulos rítmicos, assonância e aliteração, e até mesmo de decassílabos rimados, com a sua produção mais recente, a partir de *Monodrama* (2009), em que ele trabalha com uma linguagem mais despojada de efeitos formais, bem próxima da utilizada pelos poetas de gerações posteriores à sua. É como se os poetas da atualidade resolvessem se apossar dos recursos mais típicos da prosa, explorando a narratividade, a construção de personagens, a

discursividade ensaística, bem como alguns dos temas muito abordados na ficção atual, como a condição de estrangeiro e a fragilidade das identidades individuais.

Por fim, vale a pena mencionar também a presença marcante de poetisas do sexo feminino e poetisas queer, em particular entre os que trabalham com o gênero poético que procurei apresentar aqui. Também sob esse aspecto, a poesia se aproxima da ficção contemporânea, em que é cada vez mais importante a presença de narrativas feitas por vozes que se distinguem do narrador masculino e heterossexual que historicamente predomina na literatura ocidental. A meu ver, seria interessante desenvolver estudos comparativos entre a poesia e a ficção produzidas no Brasil nas décadas mais recentes, para verificar se há outros pontos de convergência entre elas.

Referências

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

AZEVEDO, Carlito. “Livro das postagens”. In *Livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. “Correspondência completa” [1979]. In *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DOMENECK, Ricardo. *Cigarros na cama*. Rio de Janeiro: Berinjela/ Modo de Usar & Co., 2011.

DOMENECK, Ricardo. *Ciclo do amante substituível*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

FREITAS, Manuel de. “O tempo dos puetas”. In FREITAS, Manuel de (org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: Megamíni, 2015.

GOMBROWICZ, Witold. “Against poets”. In *Diary*. Trad. Lillian Vallee. New Haven/Londres: Yale University Press, 2012.

IVÁNOVA, Adelaide. *O martelo*. Rio de Janeiro: Garupa, 2017.

LERNER, Ben. “O ódio pela poesia”. Trad. Leonardo Fróes. Serrote, março de 2017.

LINS, Catarina. *O teatro do mundo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

MELLO, Heitor Ferraz. *Coisas imediatas* [1996-2004]. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

MELLO, Heitor Ferraz. *Um a menos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

O'HARA, Frank. O'HARA, Frank. "Personism" [1959]. In The collected poems of Frank O'Hara. Org. Donald Allen. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995.

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

SCANDOLARA, Adriano. "Banalidade, autoironia e o Schlemiel: o jocossério como modo poético". In PEDROSA, Celia, e ALVES, Ida (orgs.). *Sobre poesia: outras vozes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

TIRELLI NETO, Ismar. *Synchronoscopio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

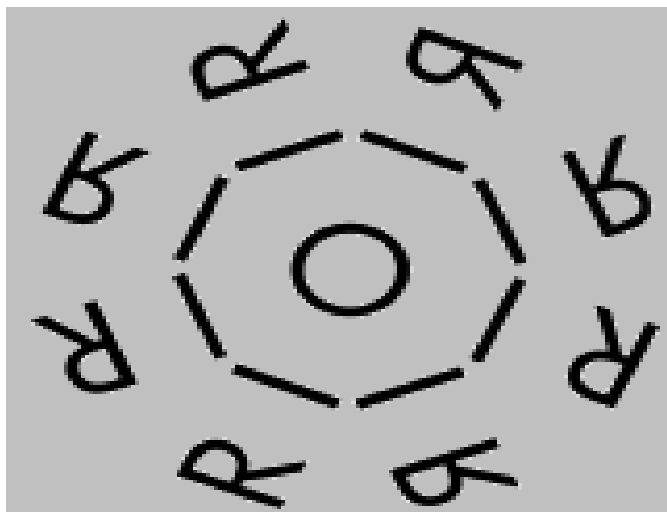
O POEMA E O RIO: paisagem, imagem, desgeografias

Celia Pedrosa

A observação da cena literária no Brasil, a partir dos anos 80, permite perceber uma emergência de produções poéticas em que a “natureza”, isto é, a rede de referências a acidentes físico-geográficos e aos mundos animal, mineral e vegetal, volta a ganhar importância como espaço de percepção e pensatividade. Tal dado contraria tendência dominante (ou, talvez, mais valorizada) após o modernismo, de figuração de cenas urbanas. E se torna mais significativo quando nos damos conta ser nesse momento que escritores que há muito vinham publicando finalmente adquirem repercussão e reconhecimento, como ocorreu primeiramente com Manoel de Barros e mais adiante com Leonardo Fróes. O crítico e também poeta Marcos Siscar (2010) foi um dos que reconheceu primeiramente essa emergência¹, nela identificando o que chamou de “poéticas da retração”, como a de Barros e também a de Arnaldo Antunes, relacionando-as a uma retomada diferenciada da ideia de natureza.

1 - Cf. LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Evitando a associação simplista de tal retomada apenas a alguma forma de nostalgia “neo-romântica”, Siscar considera que nela a marca contemporânea se dá justamente pelo convite à problematização do *topos* da origem, das origens. No caso de Arnaldo, ele se concretiza pelo modo como o trabalho com traços e elementos básicos, minimalistas – visual e semanticamente - se conjuga ao uso de suportes tecnológicos diversos e, em especial no caso dos livros, à reativação de procedimentos propostos pela poesia visual da vanguarda. Veja-se o poema abaixo, “Rio: o ir”, incluído no livro *Dois ou + corpos no mesmo espaço* (1997):



Quanto a Barros, a partir mesmo da relação entre experiência de vida e de escrita, se opera um deslocamento da vinculação regionalista, contaminada agora por restos da cultura tecnológica moderna e pela focalização de formas metamórficas de vida animal, vegetal e mineral. Em poema sem nome (pois nomes podem empobrecer a imagem), incluído em sua *Poesia completa* (2011), acompanhamos o desdobramento de rio em vidro e em cobra, a contrapelo da definição geográfica:

O rio que fazia uma volta atrás da nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
 Passou um homem e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa.
 Era uma enseada.
 Acho que o nome empobreceu a imagem. (Barros, 2010, p.303)

Nesses dois movimentos pode-se identificar uma releitura que coloca em questão também a proposta modernista de valorização do “bárbaro tecnicizado”, na medida em que desestabiliza seu antropocentrismo utópico - apontando na direção das reflexões contemporâneas sobre o inumano e o pós-humano - bem como a síntese dialética de nacional-universal que nela a crítica priorizou. No poema abaixo, “Dia de dilúvio”, incluído na antologia *Trilha* (2015), Leonardo Fróes encena uma relação tão íntima quanto desestabilizadora com uma “natureza” que por um lado se associa a sua opção concreta de vida recolhida e afastada da confusão urbana e, por outro, não apresenta nenhuma marca localizadora, incorporando, ao contrário, o valor amplo e plurissignificativo do mito de origem e fim do dilúvio

Quando chove assim tão seguidamente na serra
 e começa a pingar água na casa e a goteira
 cresce e a pia entope e alaga o chão,
 quando não cessa esse barulho insistente
 de água penetrando em tudo e rolando,
 sinto uma desproteção total violenta
 e eu mesmo sendo dissolvido também
 nessa casa alagada, não me acho
 enquanto solidez: vou flutuando
 como onda inconstante na correnteza.

Pelo contrário, ela se apresenta como espaço transitivo que motiva a criação poética pelo desgoverno da mesa de trabalho transfor-

mada em balsa sem rumo – “Ela é uma grande mesa-balsa e por isso/ pode também perfeitamente zarpar com seus pés de armar.”, diz-nos o poema “Chamas de mesa” – na mesma antologia - que ultrapassa fronteiras geográficas, estéticas, históricas, nos trazendo juntamente à memória tanto o barco bêbado de Arthur Rimbaud quanto a máquina útil de João Cabral de Melo Neto – ambos motivadores de uma “física do susto”². Tanto as ideias de natureza e de origem quanto a da relação “intrínseca” entre ambas – fundamentais para a construção das ideias de *nação* e de *literatura nacional* desde o século XVIII – são afetadas agora por uma força que preferimos indicar como ao mesmo tempo de retorno e extravio. Ela constitui a *paisagem* em seu valor de *imagem* - tramada entre o visível e o visual (Didi-Huberman, 2015), entre o dado e o perdido, entre a fixação e o desprendimento, a jurisdição e a ficção, entre o uso representativo da linguagem e sua escavação abismal. Nessa tensão se abala a plenitude atribuída igualmente ao edênico e ao utópico, mostrando-os agora como algo da ordem do lacunar ou excessivo, metamórfico, sempre instável.

A paisagem-imagem passa a relevar desse modo de um caráter impróprio, segundo Jean-Luc Nancy (2005) justa e paradoxalmente aquele que é próprio a todo trabalho poético. Pois ela se apresenta como efeito do verso ou do fraseado³ e, assim, como algo que, mesmo como retorno e repetição, está em curso, num percurso que escapa às normas de conhecimento, propriedade e apropriação de diferentes sistemas estabelecidos, conforme analisa Guilherme Bianchi no interessante ensaio “A vida política da paisagem” (2020). É o que ocorre com a desterritorialização desierarquizante do antes demarcado como região, país, nação, ou como humano, animal, vegetal, mineral, ou ainda como natural e cultural.

2 - Cf. MELO NETO, João Cabral. “A lição de poesia”. In: “O Engenheiro”. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

3 - Sobre a relação entre frase, verso e a experiência figural, cf. JENNY, Laurent. *La parole singulière*. Lonrai: Belin, 1990.

Com Nancy, aprendemos também sobre a produtividade de certo olhar anacrônico - aquele que hoje percebe no investimento romântico na paisagem um duplo valor poético e político. Por um lado, sua presença como objeto de prazer contemplativo pode ser associada à concepção de terra como mercadoria/bem/recurso e à de seu espectador como proprietário (Andermann, 2008), - ver significando ter e dominar. Por outro lado, na esteira do que se pensou estética e filosoficamente como sublime, pode se valorizar a abertura à brusca e violenta aparição de um fora que faz o sujeito antropocêntrico ter seu tamanho diminuído, sua identidade e consciência fragilizados, por força agora do que antes funcionara como simples cenário ou pano de fundo para dramas mitológicos, religiosos, históricos e mesmo cotidianos.⁴

Reunindo reflexão e imaginação num poema pensativo, Carlos Drummond de Andrade nos diz desse valor da paisagem em poema significativamente nomeado “Paisagem: como se faz”, inscrito em livro cujo título, *As impurezas do branco*, já concretiza um jogo complexo entre visual e verbal, entre tela, papel e suas inscrições: “[...] Paisagem, país/feito de pensamento da paisagem,/na criativa distância espacitempo,/à margem de gravuras, documentos,/quando as coisas existem com violência/mais do que existimos: nos povoam/e nos olham, nos fixam. Contemplados,/submissos, delas somos pasto/somos a paisagem da paisagem”. (Andrade, 1973).

Já na produção poética do próprio Marcos Siscar, aliás, fomos levados a reconhecer a importância desse movimento, especialmente o configurado em torno da imagem do *rio*, cujo curso empresta forma à compreensão da imagem e do verso enquanto percurso/desdobramento/perífrase, retorno e extravio, lembrando aqui a leitura da paisagem rosiana do buriti, feita pelo também poeta e crítico Guilherme Gontijo

4 - Cf. NANCY, Jean-Luc. “Paysage avec dépaysement”. In: _____. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003; MORAES, Marcelo Jacques de. “Jean-Christophe Bailly e a legenda(gem) dispersa do mundo: comparações, rícochetes, desarraigamentos”. In: Revista *Aletria*. Belo Horizonte: UFMG, vol.27, nº3, 2017.

Flores, no ensaio “A revolta do poema” (2019, p.16):

Se assim for, a rebelião do olhar – a revolta do poema – se faz numa simples frase de romance, e não numa essencialidade do que viria a ser o poema, a poesia e o poético. Algo como “buriti – verde que afina e esveste, belimbeleza”, do *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, pode ser capaz de rever a relação que se estabelece com o buriti, se este sai da hierarquia que o submete a mero objeto do olhar. O buriti se apresenta não como planta na paisagem em plano de fundo, não cabe na descrição realista do sertão objetivado; antes vem como encarnação do verde que se afina verticalmente como palmeira e em seguida “esveste”, ou seja, se reveste num movimento exterior, se ex-veste num leque da copa, ao modo de uma vestimenta, para então se resolver em “belimbeleza”, duplicação do belo e inclusão do diminutivo como paradoxal força ampliadora. [...]. O estranhamento da frase rosiana também pode ser lido como convocação ressignificativa das relações com o buriti que agora passam a ser intersubjetivas, porque prometem uma desposseção do natural, para instaurar uma reciprocidade que destrói, num só gesto, a hierarquia entre sujeito e objeto, bem como a integridade da subjetividade objetiva.

Na poesia de Siscar, a partir da imagem do rio, apontávamos esse movimento de retorno e revolta, sugerido inclusive por seu caráter citacional, num transbordamento ou escavação de limites tramados agora como limiaries⁵ - que transformam o acidente geográfico em acontecimento *desgeográfico* – neologismo utilizado por Josely Viannna Baptista, ao qual voltaremos adiante. Bem significativo quanto a esse movimento é o poema que nos remete justamente à narrativa rosiana. Cada verso em suspenso funciona ao mesmo tempo, pelo *enjambement*, como ligação entre versos, como entre o rio e acidentes/acontecimentos outros, concretizando a prosa como um motivo da poesia⁶ e esta como prática de uma visão interrogativa, pensativa. Pois, “No tempo em que o rio era um

5 - Sobre esse conceito, cf. ANTELO, Raúl. “Lindes, limites, limiaries”. In: *Boletim de Pesquisa – NELIC* - Edição Especial Lindes, 2008.

6 - Cf. SISCAR, Marcos. “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”. In: *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

caminho tranquilo/ para o desconhecido no tempo em que a água/ tinha a transparência do ar e da árvore/ [...] em que não havia barragens/ o que pode conter uma barragem senão a força/do hábito adverso as correntes represadas/desafiam esta margem terceira nenhuma/margem impede que o rio se revolva sobre si /como um verso”. (Siscar, 2003).

Esses poemas estão inseridos na última parte da coletânea *Metade da arte* (2003) intitulada “Rio verdadeiro” – referindo-se aí a uma verdade que ganha o duplo caráter de referência e ficção de um acidente geográfico transformado em imagem-acontecimento, associada à etimologia também dupla do nome Tietê – água verdadeira ou pássaro em tupi. Dupla história, dupla verdade, de água e de ave, superposição de olhar e memória, de diferentes linguagens, enfim, o rio se mostra como com-fluência espaço-temporal, uma *cronotopia*. Essa associação encaminha a leitura de outro dos poemas desse “rio verdadeiro”, desdobrado em inúmeras veredas, - uma clara re-escrita d’*“A meditação sobre o Tietê, poema-testamento de Mário de Andrade”*⁷:

Dentro do peito dos filhos do rio o rio
é um vegetal que cresce invade vegeta
que os carrega consigo planície adentro
dando costas ao mar à brisa corrosiva do mar
o rio tem margens como não as tem o mar
comprido como a vida o rio tem barrancos
único rio que se afasta do mar escapando
de sua viragem se estende na planície
vai espalhando seu húmus sua benção
acumulando peixes suores detritos das chuvas
escorre mata adentro o dorso escuro
comendo cobra comendo fruto o rio
tietê do tupi tiê e’tê tiê verdadeiro
pássaro da família dos traupídeos SE do Brasil
nome próprio de brilho negro abdome castanho
avermelhado pescoço com manchas amarelas
um retorno às árvores da planície movimento

7 - Também é importante reler, de Candido, “Lembrança de Mário de Andrade”, que atribui ao poema do rio caráter de testamento, in *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo; EdUNESP, 1992.

contra a deriva contra o movimento
uma volta um indo para dentro do peito
de seus filhos vegetando afluindo lentamente
do alto dos seus cinturões de concreto [...] (Siscar, 2003, p.161).

36 Lembrando novamente considerações do próprio Siscar, em sua releitura da poesia e da crítica de Mallarmé, podemos relacionar essas formas de rio e de verso, de escrita e re-escrita, a modos de crise do moderno, do poético, do político, e também agora do humano (Siscar, 2014). É importante não esquecer a relação entre esses modos contemporâneos de crise e as figurações do anômalo, do híbrido, até mesmo monstruoso, que desde a modernidade já habitavam a poética da natureza, recolocando outros modos de associação entre ritmo, fluxo, rio e seus *contratemplos* – no sentido múltiplo que essa palavra pode adquirir, associando movimento e suspensão, sonoridade e sintaxe, espaço e tempo. Lembremos aqui o rio de Manuel Bandeira, apresentado como enchente cuja força se manifesta diferida e estranhamente na imagem de um “boi descomedido,/ Boi espantosamente, boi/ Morto/ Sem forma ou sentido/ Ou significado.” Ou o Capibaribe de João Cabral, que se desdobra em espada, cão e plumas ausentes, em flores pobres e negras, espesso como maçã e também como sangue, numa mistura em que a imaginação surrealista do símile contamina, fratura e paradoxalmente constitui todo o tempo o rigor construtivo do verso – mistura tematizada em belo poema dedicado a ele por Sophia de Mello Brayner Andresen: “ [...] Mas sua arte não é só/Olhar certo e oficina/ E nele como em Cesário/ Algo às vezes se alucina/ Pois há nessa tão exacta/Fidelidade à imanência/ Secretas luas ferozes/ Quebrando sóis de evidência.” (Andresen, 2018, p.325).

Lembremos ainda que o Tietê de Mário de Andrade é também excessivo, recriado num poema muito longo, de longos e repetidos versos e refrãos, atualizando um modo de monólogo intensamente dramático. Escapando assim ao cânone modernista, ele é ao mesmo tempo

imundo e iluminado, degradado e vívido. Tensionando força de retorno à fonte e experiência urbana de progresso, através de imagens do animal, vegetal, mineral – mostra a todos como igualmente “filhos do rio” ou “bichos da terra”, conforme a seminal imagem camonianiana.

Água do meu Tietê,
Onde me queres levar?
– Rio que entras pela terra
E que me afastas do mar...

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta
O peito do rio, que é como se a noite fosse água,
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
As altas torres do meu coração exausto. De repente
O óleo das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,
É um susto. E num momento o rio
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
Agora, arranha-céus valentes donde saltam
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,
Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
[...] (Andrade, 2005, p.386)

Desde o início o sujeito poético se dirige ao “meu Tietê” transformado em pai e destinatário, origem e destino da escrita, como ocorre também nos versos de Siscar (2003, p.161), que difere de Mário quanto a uma construção impessoal dessa relação: “Dentro do peito dos filhos do rio o rio/é um vegetal que cresce invade vegeta/ [...] inerte no planalto rio do esquecimento o rio dorme/ em seu leito escorre devora vigia dança”. Mas ambos os poemas nos convidam, pela prosopopeia, a uma aproximação da reflexão antropológica que valoriza a articulação entre mito, história e política e uma concepção animista da “natureza” que compreende o

homem como coisa, entre outras coisas, todas viventes, parentes.

Nas palavras de Guilherme Bianchi (2020), desse modo, “a própria concepção de paisagem, não como recurso material, mas como fundamento existencial, inverte as perspectivas hegemônicas que organizam os sentidos da economia política moderna”. Segundo ele, lembrando por sua vez uma reflexão de Hans Blumenberg (1988), isso indica uma “abertura” do pensamento mítico para dilemas históricos e problemas de convivência que em verdade seria parte de sua própria estrutura como modo de produção de sentido e orientação. Mário de Andrade (1972, p. 314), também um *bricoleur* de mitos, retoma essa aproximação desierarquizada nos famosos últimos versos de sua meditação, em que fônica e sintaticamente se emaranham em paronomásia alga, água e lágrima nas quais se dissolve o eu poético - “Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca/Uma lágrima apenas, uma lágrima,/Eu sigo alga escusa na águas do meu Tietê”, finalizando a apresentação do rio como “emaranhada forma/Humana corrupta da vida que muge e se aplaude...”.

Cabe aqui referência ao importante ensaio de Antonio Candido (1993), “O poeta itinerante”, sobre Mario e seu poema “Louvação da tarde”. Nele, o crítico investe na relação entre tradição e modernidade, identificando-a na sequência entre o passeio de automóvel e a contemplação da natureza num poema longo, meditativo, característico do romantismo. Já segundo a leitura aqui sugerida, essa relação se estabeleceria de outro modo no poema sobre/com/no rio Tietê – desde logo com a ambiguidade do uso no título da preposição *sobre*, que tanto pode indicar o assunto/objeto dominado pelo sujeito quanto o espaço limiar em que ele se encontra, sobre e dentro do rio, identificado com ele, já que as altas torres da ponte se confundem com as de seu coração exausto.

Marcos Siscar (2003, p.160) retoma a polissemia dessa imagem da ponte no poema que a mostra como análoga ao próprio rio, e ainda

associada a uma estrada, ao mesmo tempo abismo e nascente a precipitar-se em águas escuras.

O que é o rio o rio é uma ponte
entre mundos distintos é uma estrada
deitada sobre o abismo uma nascente
a precipitar-se nas noites escuras
é o abismo sertão da própria vereda
refletindo o avesso de campos e matas
perturba o sossego de toda a natureza

Ela se configura aqui como outro modo de *desgeografia*, semelhante à do rio que, em Mário, recusa o rumo do mar e retorna à origem, a qual por sua vez se perde em restos e se restitui e desdobra em flor e detrito, luz e escuridão⁸. Esses movimentos são produzidos, segundo Nancy (2013, p. 308), por uma forma de meditação que, desde a do próprio Descartes, para quem o método era não um pressuposto, mas uma ação, uma performance discursiva- indica uma direção aberta, uma estrada-sertão, uma ponte-abismo cujo

sentido não é uma teleologia da significação – um objetivo da história ou da vida – mas está na passagem incessante, na circulação ininterrupta entre todos os pontos de verdade cuja disseminação forma – paradoxalmente – o mundo ou os mundos que habitamos sem que eles abram para qualquer outro mundo; abrindo, todavia, para uma vertigem neste mundo, um desvanecimento, com o coração na boca.

É essa relação entre percepção visual e percurso-performance meditativos, que identificamos mais ainda intensificada em outros poetas que adentram a década e a virada para o novo século. Eles empreendem de diferentes modos esse movimento rumo a uma origem que - no sentido benjaminiano que Eduardo Sterzi (2019, p. 252) percebe no

8 - “Desgeografização” é uma noção importante para Mário de Andrade, subjaz à construção de sua imagem macunaimica de brasilidade e é abordada por ele também em textos inéditos. Sobre isso cf. BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. SP, Cia. das Letras, 2012 e MENEZES, RONIÉRE e MAIA, Cláudia. *Reinvenções da modernidade: arte e cultura no Brasil*. Belo Horizonte, Moinhos, 2020.

Macunaíma de Mário de Andrade, “é também salto e redemoinho (*Ursprung*) – e que, instalada em meio ao fluxo da história (o Uraricoera, o Amazonas, o Madeira, o Tietê, segundo a hidrografia de Mário), traz à tona os materiais da gênese e leva para o fundo as formas do presente”, como faz também Siscar ao inscrever o nome tietê em meio ao fluxo ao mesmo tempo contido e transbordante de seu poema sem nome.

É o que acontece na desgeografia que Josely Vianna Baptista esboça nos poemas em que ressaltam imagens visuais encadeadas e entrecortadas como fluxo de estilhaços e sobreposição de camadas espaciais e temporais, misturando corpos, folhas, conchas, águas, nuvens, pedras, matas, buscando “um som de antigas águas apagadas”,⁹ “o rumor na fratura das rochas”¹⁰. Esse duplo movimento pode ser percebido também no modo como os poemas tramam entre si uma relação de repetição e retorno, através de diferentes suportes, em momentos mais ou menos distantes - relação, como ela nos diz em versos, “em que a imagem /enfim se entrega/inteira, toda, ao tempo, em espirais,/amante em seu feliz fora-de-si”.¹¹

O trabalho de Josely encarna essa temporalidade de retorno em espiral também pelo modo como compõe e recompõe diferentes tradições. E o faz desde a mallarmaico-concretista, que convoca a materialidade da escrita e de seus suportes, tramando uma “escrita aerada” pelo espaçamento entre letras, palavras, versos que se deslocam de modo a criar “Na moldura da página,/marginália de escarpas”. A partir daí alcança também a tradição mítica, remetendo-nos tanto aos jogos entre névoa e nada que Haroldo de Campos foi buscar no Eclesiastes bíblico, quanto à mitologia guarani, desde sempre presente em seu trabalho, mas com maior repercussão em sua última publicação, *Roça barroca*, de 2011. Com ambas joga com a relação entre visão, voz e miragem, “miragem que é gen de paisagens”¹² e por outro lado efeito de “árida escritura”: “É

9 - Cf. “Os Poros flóridos” (publicado na íntegra inicialmente em 2002, pela editora Aldes, em tradução de Reynaldo Jyménez e Roberto Echavarren). In: _____. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 94.

10 - Cf. “Fábula”. In: *Na tela rútila das pálpebras*.

11 - Cf. “Os Poros flóridos”, p.99.

12 - Cf. o poema “Espelho ardente”, do livro *Corpografia* (Brasiliense, 2005), incluído em *Sol sobre nuvens*, p. 54.

miragem a rima, a fábula do nada,/ as falhas dessa fala em desgeografia,/ a fala hermafrodita, imantação de astilhas,/ a voz na transparência, edifícios de areia.”¹³

O movimento imagético que aí se percebe, encontrado no livro/poema *Os poros flóridos*, reaparece no que ela chama de “poema arborescente”, uma “Fábula”, incluído em seu projeto digital e multidisciplinar “Na terra rútila das pálpebras”, de 2015. Esse título por sua vez faz retornarem os versos “nada é miragem/ na terra rútila das pálpebras”, daquele mesmo livro. O poema ainda retorna mais uma vez em 2017, em plaquete intitulada *Nada está fora do lugar*¹⁴, mostrando o valor contraditório atribuído ao nada, que aí se torna equivalente a tudo, mais uma vez desestabilizando a imagem, a paisagem e, com elas, a imanência fixa das coisas.

Nele lemos: “Torrentes de rápidos/sobre pedras lisas, sobre pedras ásperas,/ sobre pedras ríspidas, sobre pedras límpidas./Tudo é igual e diferente de si mesmo./ Leitos de rios secos, securas de estrume,/ restos de semente, relevos do vento”. Nesse fluxo se inscrevem como “contratempos”, intensificados por espaçamentos e silêncios, palavras e fragmentos de mitos e memórias ameríndias, em que a visão é um convite ao compartilhamento de um olhar, uma escuta e uma meditação interrogantes, dirigidos a um destinatário anônimo – outro modo de encenar uma subjetivação impessoal, também presente na poesia de Siscar: “Que águas filtra, por exemplo, a palavra *chulun*?” “Por acaso a palavra *llaillai*/ guarda o murmúrio dos rios em treliça/que correm em desfiladeiros, sobre lajeados?/Vê esses relevos onde afloram escarpas e veios pétreos?”

A enumeração se desdobra mais uma vez em superposição, a extensão em aprofundamento, fazendo do visível um palimpsesto de camadas perceptivas e imaginárias. Os rios de Josely são sempre rios

13 - Cf. “Os Poros flóridos”, p.9.

14 - Editada por Wanderley Mendonça para o selo Demônio Negro, em 2017.

com pedras – de novo, tempos e contratempos - que em seu percurso se tornam sonoros, por força dos choques e das quedas da água, recriados em assonâncias e paronomásias – *são itororós*, como ela os nomeia convocando outra palavra tupi-guarani¹⁵. Essa ênfase numa desgeografia anacrônica de rios, rochas, evidências, miragens e rumores – que ela inscreve no referido projeto digital *Na tela rutila das pálpebras* por meio também do poema-mito “Rio do céu”, do mapuche Lionel Lienlaf - aponta para outro significativo desdobramento das relações intra e intertextuais de seus poemas. Ela nos lembra da forte presença do imaginário da pedra na poesia latino-americana, desde sua inscrição andina até sua recepção insular na escrita respectivamente de Manuel Arguedas e de Lezama Lima, que Josely traduziu e continua traduzindo, como fez com os romances *Rios profundos* e *Paradiso*¹⁶. Em Lezama (1988), lembremos, as pedras incaicas são inclusive motivo para pensar uma expressão americana onde a natureza se fizesse “sobrenatureza”, na medida mesmo em que, recuperando frase nietzscheana, nos diz que “Em cada piedra hay una imagen”¹⁷

Essa relação entre rios e desgeografias também é importante em Mário de Andrade, conforme comentamos anteriormente. Deve-se enfatizar ainda como ela já aparece em seus textos junto a uma reivindicação, no início do século XX ainda bem rara, de vínculo com a cultura que ele nomeava hispano-americana. A ilha de Marapatá, no rio Negro, é o lugar mítico em que Macunaíma adquire consciência dela, conforme aponta o ensaio pioneiro de Raul Antelo. Essa convivência de rios e pedras é também uma forte marca da poética de Sérgio Medeiros, não por acaso ele também leitor e escritor que se quer

15 - Em *Na tela rutila das pálpebras*

16 - Josely traduziu *Paradiso* pela primeira vez em 1985, para a Editora Brasiliense. Posteriormente, em 2014, refez a tradução para a editora Estação Liberdade.

17 - Devo essa referência ao interessante ensaio “Lezama Lima no caleidoscópio” de Bruna Freitas Figueiredo, ainda inédito.

macunaímico, como Mário, e tradutor de literatura latino-americana, como Josely, tendo sua versão para a epopeia mítica maia-quiché Popol Vuh, investindo portanto como ela na articulação entre cosmogonia e genealogia, cultura ocidental e ameríndia. Sobre essa tradução, escreve instigante ensaio onde reflete sobre o protagonista do romance de Alejo Carpentier, *Os passos perdidos*, traduzido por Josely. E compara sua experiência fictícia nos Andes com a experiência do músico “futurista” francês Edgar Varèse. Este, em 1915, redescobre, a partir de uma estada em Nova York, o potencial vanguardista da percussão de povos ameríndios “primitivos”, que Sérgio (2003), citando ainda a relação entre Varèse e Villa-Lobos, vai identificar como tema posterior das reflexões de um John Cage, entre outros.

Em todos os seus livros, Sérgio explora também essa forma de linguagem relacional, inspirada por um lado no empenho verbo-visual de extração mallarmaica, e por outro, no calígrafo xavante Jerônimo Tsawé, que conheceu já centenário, na reserva de Sangradouro, em Mato Grosso. Seus traços verbo-visuais, que atribuem agência a árvores, folhas, pedras e rios, assim como a toda sorte de objetos da tecnologia moderna, correspondem ao que ele próprio nomeia como uma escrita verbal animista, que articula o animismo clássico, o indígena, o pessoal¹⁸, fundada no uso predominante de símiles e prosopopeias, para aproximar coisas e seres os mais diversos e multiplicar pontos de vista.¹⁹

A partir daí, busca atualizar as noções e práticas do caligrama e do hieróglifo, de modo a valorizar a importância do investimento semiótico e desestabilizar a organização gramatical e semântica da escrita. Essa escrita faz então conviverem também textos e imagens, ambos considerados por ele igualmente *grafismos* que, contaminados por citações e colagens— “se alternam e se acidentam, criando novos textos,

18 - Cf. Entrevista de Sérgio a Larissa Lagos, no blog *Estante alternativa*, de 5 de abril de 2018.

19 - Idem, *ibidem*.

num evoluir não contínuo e imprevisível... O verbo “deslocar” fala desse sair do lugar acidentando-se, quebrando-se... Em suma, criando tumultos.”²⁰ Tumultos decorrentes de serem esses procedimentos e registros contíguos mas não contínuos, movidos por fricção e proliferação, de modo a produzir uma visualidade fática, no sentido pensado por Jean-Luc Nancy, e lembrado por Sérgio, que associa o tato ao espaçamento, ao intervalo, passíveis de serem produzidos por todos os cinco sentidos, desdobráveis por sua vez em si mesmos²¹.

Nomeado como poesia, mas alimentado de ciência, mito, observação, sensação, esse movimento tumultuoso abre-se também à contaminação entre diferentes gêneros, combinando expressão, narração, descrição em textos que ele mesmo chama de *descritos*, poemas em prosa, com registros breves, mas precisos, de pequenas ações bem distintas que ocorrem em espaços os mais diversos e são aproximadas de modo a criar relações de sentido imprevisitas, tumultuando limites espaço-temporais entre dentro e fora, natural e cultural, antes e depois. Podemos associar esse efeito de tumulto àquele de revolta, mencionado anteriormente em ensaio de Guilherme Gontijo Flores a propósito de Guimarães Rosa e da visualidade desconstrutora de suas frases poéticas: “no vaso escuro a flor carnívora se expande e se contrai trêmula flor de rica musculatura/ um besouro passa entre as hastes do arbusto qual um macaquinho reluzente a tocar nelas levemente sem descanso e se lança impetuoso na tarde que se lhe abre/vasta/ ao redor da clareira se empertigam troncos altíssimos e uma carroça vazia cruza o círculo de areia/ branca”.

Esse descrito é extraído do livro *Totens* (Iluminuras, 2012), em cuja introdução o poeta informa ter nele reunido dois livros anteriores, *Enrique Flor* e *Os eletoesqs*, que homenageiam cada qual um totem, a

20 - Idem, *ibidem*.

21 - Cf. DERRIDA, Jacques. *El tocar*, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

floresta e o bafo de verão, além de explicar que aprendeu “com os borroros a cultivar infinitos totens: o totem-rio, o totem-larva...” E, de fato, seu trabalho com a figuração e a desfiguração da imagem do rio é muito intenso, nomeando um de seus livros, *Os caminhos e o rio*, de 2019, e uma das partes em que se divide outro, *O trio pagão*, de 2018. Esta se intitula [O] rio perdido, cujo percurso desterritorializante, ultrapassando fronteiras geográficas e temporais, mistura memórias de infância – do rio Apa, em Mato Grosso, onde nasceu e cresceu – e projeções imaginárias, míticas e poéticas percorrendo américas, europas e áfricas, aproximando, em suas próprias palavras, Wittgenstein e Exu (Medeiros, 2018).

[O] [O]: Por enquanto sou uma rocha retangular... e essa rocha tem dois furos ou ouvidos...

[O] [O]: Meus ouvidos se aproximam de um rio e sou como um paredão diante da correnteza veloz...

[O] [O]: Com bolhas cheias de vozes a correnteza entra nos meus ouvidos e desaparece dentro de mim...

[O] [O]: Vou chamar esse rio dentro de mim de rio perdido... pois do lado de fora ninguém mais o pode ver nem ouvir suas bolhas sussurrantes..

[O] [O]: Ouço milhares de vozes de criaturas não humanas e humanas que viverão aqui (ou ali) num futuro talvez ainda distante: elas me chegam dentro de bolhas que a correnteza traz e leva embora...

Sobre ele, nos diz Odile Cisneros: “Engolido pela rocha, o rio “fala” com infindas vozes que remontam à pré-história e à história colonial levando-nos até um presente em que as ações humanas provocam a morte paulatina da natureza, mas o rio, antes de ser poluído, como reza a epígrafe da poeta chilena Cecília Vicuña, “deseja ser escutado”. Tal escuta aparece marcada no poema através de sutis gestos gráficos que lembram bocas, ouvidos e fossas nasais” [...]. Uma meditação lírica sobre a morte dos rios e o esvanecimento dos seus habitantes mitológicos [O] rio perdido – em seus desafios a noções de gêneros, do humano e não humano, animado e inani-

mado – encena também um drama ecopoético sobre as transformações da natureza e a natureza transformacional do universo...”²²

Recuperando o que diz Sérgio sobre essa mescla de meditação e drama ecopoético, poema ou peça de teatro (“às vezes me é difícil distinguir uma coisa da outra) podemos ver nesse e em outros descritos a poesia também como “uma cortina pululante de pequenas cenas que não podem mais contar uma história única ou enunciar um credo coerente, com começo, meio e fim”²³. A respeito dessa construção, Paula Glenadel (2014, p.95) em texto sobre os teatros minúsculos da poesia contemporânea, aborda a intrínseca relação entre poesia, diálogo e monólogo dramático – que estamos vendo desde a meditação marioandradina- e a partir do título de um dos livros de Sérgio, *Figurantes* (2011), considera que

Les figurants sont ces rôles minimes, personnages accessoires d'un film ou d'une pièce de théâtre qui n'ont pas droit au protagonisme, à la profondeur psychologique ou de caractère. A mon avis, ils représentent le statut du sujet poétique contemporain, anonyme ou presque, perdu dans son unité, aspiré par les êtres qu'il observe, réduit à ne plus être qu'un parmi les autres. Cette catégorie ambivalente de figurant constitue peut-être une pratique d'hospitalité, peut-être aussi une manière de camouflage, une tactique pour échapper au pire. On ne peut pas le savoir complètement.

Sob outra perspectiva, Myriam Ávila (2007, p. 139) já apontava as imagens figurantes de Sérgio – objetos, plantas, pedras, rios, todos igualmente antropomorfizados – “como pessoas indiferentes e insensatas, que não se deixam interrogar por razão nenhuma”, junto às quais se encena também um olhar despersonificado. Publicado em 2008, o artigo de Myriam ressaltava tanto em Sérgio Medeiros, quanto em Duda Machado e Douglas Diegues, a tensão entre dêixis e estranhamento que significaria um reinvestimento na imagem visual e suas emulações, se-

22 - Cf. *Trio pagão*, p.155.

23 - Cf. Entrevista.

gundo ela o veio da poesia moderna menos explorado entre nós - apontamento que hoje se revela como previsão de uma tendência que não deixa de crescer em importância, em tempos também de expansividade e hibridismo artísticos.

Em nossa leitura, procuramos enfatizar, desde Mário de Andrade, a tensão produzida de diversos modos a partir de imagens visuais, associando-a a um deslocamento de projeção a obliquação e dissolução da subjetividade rumo à impessoalidade, concretizado, através da fragilização de fronteiras de gênero e da associação entre poesia, prosa e monólogo ou teatro dramático, como gesto incapaz de totalizar o mundo em torno de um único ponto de vista. Mais especificamente no investimento na paisagem- imagem do rio, tentamos identificar a produtividade de uma retomada da poética da natureza enquanto sobrenatureza, pautada pela desierarquização entre seres humanos e inumanos, entre natureza e cultura, entre diferentes culturas. Essa retomada pode ser associada a uma experiência que fratura, desestabiliza e simultaneamente fertiliza as relações entre escrita e demandas estéticas e políticas da modernidade e da contemporaneidade – uma e outra mostrando-se assim mutuamente interrogadas e interrogantes do pensamento poético e crítico.

Referências

ANDERMANN, Jens. Paisage: imagen, entorno, ensamble. In: *Revista Orbis Tertius*, v.13, n. 14, 2008. Disponível em: <https://www.orbister-tius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ANDRADE, Mário de. “A Meditação sobre o Tietê”. In: *Poesias completas*. São Paulo: Martins/INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zannotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

ÁVILA, M. Dêixis e estranhamento: caminhos da nova poesia brasileira. *Via Atlântica*, [S. l.], v. 1, n. 11, p. 133-144, 2007. DOI: 10.11606/va.v0i11.50670. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50670>.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BIANCHI, Guilherme. *A vida política da paisagem*. Zazie, Coleção Pequena biblioteca de ensaios, 2020. Disponível em: <https://zazie.com.br/produto/guilherme-bianchi/>

BLUMENBERG, Hans. *Work on Myth*. Cambridge: MIT Press, 1988.

CANDIDO, Antonio. “O poeta itinerante”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: EdUFMG, 2015.

FLORES, Guilherme Gontijo. A Revolta do poema. *Caderno de leitura*. n. 90, 2019. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno90/>

FRÓES, Leonardo. *Trilha*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

GLENADEL, Paula. Théâtres minuscules: poésie contemporaine et éthique / Tiny Theaters: Contemporary Poetry and Ethics. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 87–96, 2014. DOI: 10.17851/2317-2096.24.3.87-96. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18612>.

LEZAMA LIMA, José. Confluencias – Selección de ensayos. Selección y prólogo de Abel E. Pietro. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

MEDEIROS, Sérgio. “O Popol vuh eletrônico: mito e vanguarda”. In: WATAGUIN, Lucia. *Brasil e Itália: Vanguardas*. São Paulo: Ateliê, 2003; 90-100.

MEDEIROS, Sergio. *Trio pagão*. São Paulo: Iluminuras, 2018

NANCY, Jean-Luc. Meditação de método. *ALEA*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 15, n 2, julho-dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027845003>

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

SISCAR, M. O Que Termina Apenas Começou: Michel Deguy e a Poética da Ecologia. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoeitics*, [S. l.], n. 3, 2014. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/41>.

SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”. In *Poesia e crise*. São Paulo: EdUNICAMP, 2010.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

STERZI, E. Mário de Andrade e o apocalipse das imagens. *Remate de Males*, [S. l.], v. 39, n. 1, p. 246–264, 2019. DOI: 10.20396/remate.v39i1.8654549. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8654549>.

POESIA E SUSTENTABILIDADE EM DIÁLOGO NA POÉTICA DE JOSÉ CHAGAS

José Ribamar Neres Costa

Gilberto Luiz Alves

50

Introdução

As relações intrínsecas entre a literatura e a defesa do ambiente não são algo recente, contudo parece terem sido potencializadas quando, em 1962, a escritora, bióloga e ativista ambiental Rachel Carson publicou a primeira edição de seu livro *Primavera Silenciosa*, no qual alertava a população para os possíveis danos ambientais causados pelo uso indiscriminado de defensivos agrícolas, principalmente o *diclorodifeniltricloroetano*, mais conhecido popularmente como DDT.

Escritos com leveza e até mesmo com certo grau de poeticidade, mas sem deixar de lado o necessário rigor científico das observações e conclusões, os dezessete ensaios que compõem o livro foram bem aceitos pelo público leitor da época e levaram parte da população a se posicionar sobre os possíveis malefícios e benefícios do uso de pesticidas no campo. A defesa da autora em prol do ambiente é clara desde a

escolha da epígrafe do livro, que traz as palavras do filósofo Schweitzer, que disse: “O homem perdeu sua capacidade de prever e de prevenir. Ele acabará destruindo a terra” (Carson, 1969, p. 5). De algum modo, o que Rachel Carson propõe em seu livro é um desenvolvimento sustentável com ênfase na relação do homem com o ambiente que o cerca.

Neste artigo, o objetivo maior é demonstrar como algumas noções de sustentabilidade aparecem na obra poética de José Chagas. O trabalho está dividido em quatro partes. No primeiro momento, é vista de forma bem sintética a evolução histórica dos conceitos de sustentabilidade. A seguir, são explorados três temas bastante recorrentes na obra chaguiana e que estão diretamente relacionados à sustentabilidade: fome, pobreza e desigualdade social. Logo depois, as relações entre água e terra são discutidas, demonstrando que tanto uma quanto a outra são utilizadas de forma inadequada, o que pode acarretar prejuízo para gerações futuras. Finalmente, são estudadas as preocupações do poeta com relação ao patrimônio material da cidade, remetendo a uma intervenção que preserve, conserve e proteja essa parte da história do povo.

Do crescimento à sustentabilidade: breve percurso histórico

Enquanto havia a sensação de que todos os recursos oferecidos pela natureza ao homem eram inesgotáveis, praticamente não havia necessidade de alguém pensar em preservar algo com fins de consumo em um futuro próximo ou distante. Em uma época em que “a grande maioria das pessoas vivia em pequenos bandos compostos de várias dezenas ou, no máximo, várias centenas de indivíduos” (Harari, 2017, p. 54), vivendo em uma sociedade de características nômades na qual o interesse pragmático pelo espaço era pautado na satisfação imediata de necessidade básicas, esses grupos populacionais se deslocavam de um

lugar para outro em busca de segurança, caça, pesca e abrigo contra as intempéries naturais.

Após esse período de nomadismo, o ser humano passou a fixar moradia, criar animais, cultivar a terra, modificar de modo mais rápido as paisagens e, conseqüentemente, a ter que descartar os materiais que não mais teriam utilidade, surgindo desse modo grandes concentrações de pessoas e o acúmulo de resíduos sólidos, bem como a busca por propriedades e a elevação de consumo dos bens naturais necessários a uma vida confortável.

Dias (2015) divide a relação do homem com o ambiente em quatro momentos: o primeiro remete à sociedade de caçadores-coletores, a seguir vieram as sociedades agrícolas, logo depois houve o momento das civilizações e finalmente a sociedade industrial, sendo que foi nesse último momento que o ser humano começou a explorar os recursos naturais de forma mais ampla e desordenada, e ao mesmo tempo levou alguns pensadores a projetarem um futuro mais difícil por causa de uma possível escassez de elementos essenciais para a manutenção da vida na terra.

Dias (2015, p. 12) considera que “a Revolução Industrial foi um importante ponto de mudança na forma como as sociedades humanas foram organizadas, e foi provavelmente a maior mudança no estilo de vida humana, desde o desenvolvimento da agricultura”. A partir desse momento histórico, houve um aumento exponencial tanto nos aspectos demográficos quanto na necessidade de exploração dos recursos naturais que seriam necessários para que a população tivesse acesso ao bem-estar, aumentando também o descarte de matérias que aparentemente não teriam mais utilidade para as pessoas. Isso acabou levando ao acúmulo de lixo, que ainda não era visto como resíduos que pudessem ser reutilizados ou reciclados.

A partir do final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, intensifi-

caram-se também as preocupações com relação à contaminação ambiental e à falta de recursos naturais. Mas nesse momento havia mais preocupação com o crescimento econômico das nações do que com um desenvolvimento que levasse em consideração a sustentabilidade do planeta.

Foi a partir de 1987 que a expressão desenvolvimento sustentável começou a ser utilizada entre os defensores do ambiente, pois ela foi citada no chamado Relatório Brundtland e passou a fazer parte de ciclos de discussões sobre o futuro da Terra e de seus habitantes. A partir daí, em muitas outras conferências e encontros o termo desenvolvimento sustentável passou a ser visto como dissociado da ideia de mero crescimento econômico e começou a ser estudado com base no tripé economia, sociedade e ecologia, colocando o homem também como parte importante do processo de preservação do ambiente natural e do construído.

Visto por alguns apenas como modismo passageiro, utopia ou forma de agregar valor monetário a produtos, a noção de sustentabilidade vai além disso e, como defende Dias (2004, p. 97), “para sair dessa situação, a promoção do desenvolvimento sustentável salta da utopia para assumir o papel de estratégia para a sobrevivência da espécie humana”, pois “sustentabilidade se refere à integração de questões econômicas, sociais e ambientais” (Dias, 2015, p. 21).

Segundo Dias (2004), várias são as ações que levaram o homem a perceber a necessidade de criar estratégias para preservar o ambiente e, ao mesmo tempo, prosseguir desenvolvendo-se tanto do ponto de vista econômico quanto nos demais aspectos. Algumas datas são essenciais para a compreensão desse modo de ver o mundo. Entre elas estão 1972, quando o Clube de Roma, durante a Conferência de Estocolmo, publicou o relatório *Os Limites do Crescimento*; 1974, quando foi realizado o I Congresso Internacional de Ecologia, em Haia, na Holanda; 1981, ano em que foi realizado o Seminário sobre Energia

e Educação Ambiental, em Mônaco; 1992, com a realização da Conferência da ONU sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, a chamada Conferência Rio-92, que reuniu representantes de 170 países; e 2002, declarado pela ONU como o ano do ecoturismo.

Barreto e Recalde (2019) comentam que devem ser lembrados também eventos como o protocolo de Kyoto, em 1997, a Conferência de Joanesburgo, realizada em 2002 e que é conhecida como Rio+10, “sendo que ambas traduziam as contradições no campo econômico e político” (Barreto e Recalde, 2019, p. 2), entre os países desenvolvidos e os que eram considerados em desenvolvimento. Deve-se acrescentar também a Agenda 21, que foi um dos principais resultados da Eco-92 e tem como um dos pilares de sustentação o planejamento de uma sociedade sustentável local e globalmente.

Mais recentemente, em 2016, entrou em vigor a chamada Agenda 2030, que reúne 17 objetivos globais para a preservação do ambiente de forma sustentável, fazendo com que as autoridades e as pessoas em geral possam rever os aspectos elencados a seguir, que foram transcritos da citada Agenda 2030:

1 – Erradicação da pobreza; 2 – Fome zero; 3 – Boa saúde e bem-estar; 4 – Educação de qualidade; 5 – Igualdade de gênero; 6 – Água limpa e saneamento; 7 – Energia acessível e limpa; 8 – Emprego digno e crescimento econômico; 9 – Indústria inovação e infraestrutura; 10 – Redução das desigualdades; 11 – Cidades e comunidades sustentáveis; 12 – Consumo e produção responsável; 13 – Combater as alterações climáticas; 14 – Oceano, mares e recursos Marinhos; 15 – Ecossistemas terrestres e biodiversidade; 16 – Paz e justiça; 17 – Parcerias para o desenvolvimento.

Mesmo com tantos eventos e projetos percebe-se que o ambiente ainda corre risco e enfrenta desafios como os citados por Moraes e Torre (2004), Lovelock (2010), Berté (2013), Silva e Przybysz (2014) e

Aroucha Filho (2018), que são, entre outros, poluição, uso indiscriminado do solo, da água, dos mares e da atmosfera, mudanças climáticas, fome, desigualdade social e pobreza.

José Chagas: vida obra e estilo

Nascido em Santana do Garrote, na Paraíba, em 29 de outubro de 1924, José Francisco das Chagas desde a infância esteve envolvido com a vida e a linguagem do campo. A fim de ajudar os pais financeiramente, interrompeu os estudos e abandonou o sonho de tornar-se químico industrial. Fugindo das condições adversas ocasionadas pela seca, acabou migrando para o Maranhão, fixando residência em São Luís, onde veio a exercer diversos cargos públicos, ser eleito vereador e tornar-se um respeitado cronista e poeta.

Durante cerca de sessenta anos de escrita, José Chagas dedicou-se a discutir o cotidiano da cidade, do país e do mundo em suas crônicas e a analisar as relações do homem com o tempo, a cidade e seus pares na poesia.

Ao falecer, no dia 13 de maio de 2014, Chagas deixou para a posteridade obras de elevado valor literário, como é o caso de *MaréMemória*, *Os Canhões do Silêncio*, *Alcântara*, além de milhares de textos em prosa espalhados em jornais dos quais era assíduo colaborador.

“José Chagas não é poeta de um assunto só” (Araújo, 2019, p. 24). Em sua obra podem ser encontrados diversos eixos temáticos. Machado (1988) comenta que o tempo, a água e a memória são elementos essenciais da poética chaguiana. Fernandes (2016) acrescenta que a infância e a aprendizagem do mundo também são temas recorrentes na obra do autor de *Antropoema*. Lima e Santos Neto (2006) concordam com os autores supracitados e destacam também a relação do poeta com

a metafísica, com os mirantes, a lavoura e a cidade, sempre com um olhar telúrico e crítico.

Pobreza, fome e desigualdade: três entraves para a sustentabilidade

Pobreza, fome e desigualdades sociais são três variáveis que interagem entre si e que constituem obstáculos na busca de uma sociedade sustentável, pois, como afirma Dias (2015, p. 20):

a pobreza e o subdesenvolvimento são uma das maiores ameaças ao ambiente natural e à sustentação da vida humana, pois a maioria dos pobres vive em áreas vulneráveis do ponto de vista ecológico (áreas de floresta e mangues, por exemplo), maximiza a utilização das terras que ocupem para utilizar a madeira e para cultivo de subsistência e comerciais.

56

José Chagas, em muitas de suas obras, chamou a atenção dos leitores para os malefícios sociais que têm origem na tríade desigualdade, fome e pobreza. Logo nos primeiros versos de seu livro *Lavoura azul*, ele diz que “aqui se come / da própria fome” (Chagas, 1974, p. 3) e mais adiante, no mesmo livro, defende a ideia de que “o pão é pequeno / para a nossa fome / e põe um veneno / na boca que o come. // Ninguém o consoma / sem pagar primeiro / o preço da bruma / que oculta do dinheiro” (Chagas, 1974, p. 81), para depois concluir que “o pão é obra / de um labor diário / mas nunca que sobra / para o operário. // E o povo que engula / sua própria fé, / só é pecado a gula / a fome não é” (Chagas, 1974, p. 83).

Essa mesma temática é explorada em *De lavra e de palavra*, que já nos primeiros versos defende a ideia de que “todos temos direito ao sonho e ao pão, / e ambos podem sair do mesmo trigo” (Chagas, 2002, p. 35). Sendo a fome um processo que vai além do biológico e tem as bases fundadas em desigualdades históricas que remontam ao

início da sociedade dividida em classes e estão intrinsecamente ligadas às questões de posse da terra, pois “a propriedade é um pré-requisito para uma desigualdade a longo prazo”, como explica Harari (2018, p. 102), José Chagas fez diversas relações ligando latifúndio e falta de uma reforma agrária com as condições de pobreza, como ocorre nos seguintes versos:

Se cai o chão na posse do grileiro,
o camponês, sem nada, como grilo,
pois só possui a fome e o medo inteiro
de ver em torno o mundo a persegui-lo (Chagas, 2002, p. 45).

Ao latifundiário não importa
o que fazer da terra, a terra é sua,
e seja terra viva ou terra morta,
terra já cultivada ou terra nua (Chagas, 2002, p. 47).

Na terra, o camponês quando abre a cova
para plantar o grão, abre igualmente
a própria sepultura, o que comprova
que ele é também no chão uma semente (Chagas, 2002, p. 69).

Dessa forma, sem as mínimas condições de sobrevivência no campo, sem terra para plantar e sem ter como manter sua família, vendo os filhos na condição de “menino pálido e pançudo [que] come a terra que cedo há de comê-lo” (Chagas, 2002, p. 94) e sabedor de que “a terra está parada em mãos estranhas, / e apenas para alguns se movimenta” (Chagas, 2002, p. 96), resta ao homem deixar o campo e aventurar-se na cidade. O resultado desse êxodo rural é o crescente inchamento das zonas urbanas com a multiplicação dos problemas, como a falta de emprego, de moradia e até mesmo de dignidade, conforme demonstra José Chagas em *MaréMemória*, que trata da vida dos palafitados, um grupo de pessoas anônimas que “se veem despidas de sua dignidade como trabalhadores, da autoestima, do sentimento de serem úteis e terem um

lugar social próprio”, conforme aponta Bauman (2005, p. 22) ao citar a pensadora Danièle Linharte.

Assim são representadas por José Chagas essas pessoas que vivem na periferia da sociedade e que são denominadas por Bauman (2005) como refugos humanos.

Olha aí a palafita
crescendo sobre a maré.
O homem que nela habita
caranguejo ou peixe é.

Caranguejo que se irmana
com os bichos lamaçais,
na condição desumana
de caminhar para trás,

de volta à pré-história,
– vergonhosa marcha a ré –
e afogar sua memória
no ir e vir da maré (Chagas, 1973, p. 17).

Esses aspectos sociais que remetem ao homem alijado do direito de ter e ser aparecem em todo o livro. Tanto o adulto, que metaforicamente representa o presente, quanto a criança, que remete ao futuro, aparecem nos poemas chaguianos como fonte de esperança, mas também como motivo de preocupação. A criança que no campo comia terra para tentar sobreviver à fome agora é caracterizada como uma “criança anfíbia que treme / tendo o futuro à distância” (Chagas, 1973, p. 36) e os pais lamentam ao saberem que “o filho só ganha / por berço a maré que o embala, / com sua cantiga estranha / de que ele aprende antes da fala” (Chagas, 1973, p. 40).

O poeta diz em várias passagens de sua obra que há desequilíbrio na divisão dos bens, e, depois de comentar sobre as sucessões governamentais, lembrando que sempre o trabalhador é preterido pelos que chegam ao poder, conclui que:

[...] não há terra nenhuma
Para quem é lavrador.

E toda a questão se encerra
no que é ou não é de quem.
Pois enquanto há uns sem terra,
outros toda a terra têm (Chagas, 1995, p. 13).

Dessa forma, como estão imbricadas em suas causas e em suas consequências, a fome, a pobreza e as desigualdades sociais denunciadas por José Chagas em seus poemas acabam entrando em um processo de retroalimentação constante, contrária à tese defendida por Angelini e Pizzuto (2015) de buscar uma “conduta prudente” para o desenvolvimento sustentável.

Terra e água: dupla condição para a sustentabilidade

59

Água é um dos elementos essenciais para a vida de praticamente todos os seres no planeta, pois, conforme explica Lovelock (2010, p. 87) “a vida na Terra é inteiramente dependente de água e três quartos do volume de quase todas as formas de vida são água”. No entanto, por ser considerado durante muito tempo um recurso natural renovável e infinito na natureza, a água não foi utilizada apenas como meio de hidratação dos seres, cultivo das lavouras e fonte para a pesca, por isso e por muitos outros motivos, como explica Aroucha Filho (2018, p. 340).

A quantidade de água potável já está em crescente diminuição e, junto a isso, se soma a enorme quantidade de resíduos tóxicos, materiais hospitalares descartados de maneira inadequada, e milhares de toneladas de resíduos orgânicos, inorgânicos e afluentes industriais, domésticos e sanitários despejados diariamente nos oceanos, rios e lagos ao redor do planeta.

Por outro lado, o solo também tem importância primordial para

a manutenção da vida e para um desenvolvimento sustentável. Porém, assim como ocorre com a água, “as reservas naturais da terra não são renováveis e se estão esgotando em função do uso descontrolado” (Mo-
raes e Torre, 2004, p. 134). Sobre isso, a autora de *Primavera Silencio-
sa*, desde a década de 60 do século XX, alertava para o fato de o homem
vir causando “uma sequência deprimente de destruições, as destruições
não são dirigidas somente contra a Terra que ele habita, mas também
contra a vida que compartilha o Globo com ele” (Carson, 1969, p. 95).

José Chagas, em seus poemas, comenta sobre a importância
da terra tanto para a economia, quanto para a manutenção biológica do
homem. Ele deixa claro que:

O que se come vem da terra bruta,
em forma de raiz, de folha ou grão,
pois a força da terra é que executa
a batata, a verdura, o milho, o pão,
tudo o que dota o homem para a luta
de viver, que o viver nasce do chão (Chagas, 2002, p. 78).

Essa constatação de que “o viver nasce do chão” remete à im-
portância do uso sustentável da terra a fim de que ela continue a produ-
zir os alimentos necessários à manutenção do homem no planeta. Essa
consciência ambiental e as constantes recorrências à necessidade de
preservação, conservação e proteção da natureza parecem vir do conta-
to direto com o campo, conforme é dito no seguinte poema:

Muito cedo plantei o arroz real,
e o arroz do sonho era o que mais crescia
também ao capinar o milharal,
mais me ocupava em minha fantasia,
pois da lavra não vinha por igual
o que eu da terra e da ilusão colhia,
e a esperança do verde era um sinal
a murchar, no verão, com a alegria;
só o plantio da alma é que era tal

que quanto menos chuva mais floria,
e isso era bom, porquanto é natural
nem só de pão a boca ser vazia,
e se pouco era o pão e pouco o sal,
muito era o doce bem da poesia (Chagas, 2013, p. 47).

O poeta paraibano também reconhece que tudo o que teve em vida foi conquistado a partir do contato com a terra. Ao afirmar que “a terra me deu o pão, / a terra me deu a água / e me deu a inspiração / para cantar minha mágoa” (Chagas, 1994a, p. 58), o autor de *Os canhões do silêncio* registra seu agradecimento aos elementos da natureza e deixa claro a importância desta para a vida do homem, esteja ele no campo ou na cidade.

Importante notar também que, como pôde ser visto em várias passagens, a terra e a água são dois elementos que se completam e como o “homem é o principal responsável por todos os problemas relacionados com a poluição e a escassez de água; se nada for feito, o planeta água morrerá de sede”, como adverte Aroucha Filho (2018, p. 91). Em seu livro *Águas de silêncio*, José Chagas escreveu, entre outros assuntos, sobre o que ele chamou de “sete crimes praticados / contra a natureza vida (Chagas, 1987, p. 24), que foi a destruição do Salto de Sete Quedas, um conjunto de cachoeiras no Rio Paraná, e que, além do valor paisagístico, servia como *habitat* para numerosas espécies da fauna e da flora brasileira.

Por conta de uma necessidade de energia elétrica, em 1982, a região foi inundada para dar origem a uma hidrelétrica. Sobre esse episódio, Chagas escreveu que “as sete quedas das águas / eram vistas como inúteis / pelos que voam nas abas / de um rebocado futuro” e acrescentou que ali havia “águas que giravam mundos / que não são somente usinas / de metálicos recursos, / mas de produções divinas” (Chagas, 1987, p. 16-17). Esse é um típico caso em que houve uma dissociação entre os interesses econômicos e os objetivos da sustentabilidade, com prevalência do primeiro sobre o segundo. E isso aconte-

ceu por uma necessidade de “converter energia de maneira eficaz” para tentar resolver “outro problema que desacelera o crescimento econômico: a escassez de matérias-primas”, conforme explica Harari (2017, p. 350), não importando as consequências ambientais que possam advir das atividades antrópicas.

Patrimônio: um suporte para a sustentabilidade

Desde quando deixou o nomadismo e passou para uma sociedade agrícola para finalmente fixar-se nas grandes civilizações, o homem passou a nutrir admiração pelos monumentos, praças e prédios que o cercavam, porém, esses lugares eram vistos mais por seu valor utilitário do que pelas representações simbólicas que emanavam deles. Segundo Corrêa (2008, p. 53), “a ideia de patrimônio surgiu na Europa de modo radical após a Revolução Francesa e a expansão napoleônica”. Para suprir uma carência ideológica da época, o povo francês passou por um processo de sedimentação de novos símbolos nacionais. Dessa forma apareceram “novas bandeiras, novo calendário, novos hinos, nova arquitetura” (Corrêa, 2008, p. 53).

Mesmo com a intervenção de intelectuais do porte de Victor Hugo, autor de *Os Miseráveis*, que se mostrava revoltado com o estado de abandono de alguns prédios de Paris e com algumas decisões políticas da época, o patrimônio histórico não era ainda valorizado. Foi apenas em 1975, com *O Manifesto de Amsterdã*, que foi reconhecido oficialmente que patrimônio histórico “é uma parte essencial da memória dos homens”, conforme está escrito textualmente no manifesto.

A partir de então, os pesquisadores começaram a perceber e aceitar que o homem e suas construções também fazem parte do ambiente e que o patrimônio material e imaterial de um povo também deve ser prote-

gido, estudado e divulgado para que as gerações vindouras tenham acesso a informações que podem se perder no tempo e no espaço. As artes em geral têm o poder de resguardar fatos, locais e pessoas que se eternizam nas letras de músicas, nas telas, nas esculturas, nas páginas de contos e romances e também na poesia, não apenas como registros de uma época ou como repositório de tradições e singularidades, mas também como fonte de reflexão e de denúncia. E a “literatura, enquanto forma de representação simbólica desses lugares ditos ‘particulares’, pode nos auxiliar a perceber determinadas realidades espaciais pouco exploradas por outras áreas do conhecimento”, como defende Costa. (2015, p. 15).

Ao longo de quase seis décadas de produção poética, que se estendeu desde o ano de 1955, quando publicou *A canção da expectativa*, seu livro de estreia, até sua morte, em 2014, José Chagas sempre demonstrou preocupação para com os rumos tomados pelos locais pelos quais passava, principalmente com a cidade de São Luís do Maranhão, que foi adotada por ele como segunda terra natal.

Em vários de seus livros, José Chagas se dividia entre a admiração pela capital maranhense e a preocupação com a sustentabilidade de suas ruas, praças e casarões. Mesmo em *MaréMemória*, um livro dedicado a falar sobre a pobreza extrema das famílias que vivem sobre as palafitas e dos contrastes entre as classes sociais, o poeta adverte “que da vida passada / não sabemos conservar / sequer a simples fachada / de velho e augusto solar” (Chagas, 1973, p. 52), lembrando que o estado de conservação dos edifícios é precário e isso pode levar à perda de parte da riqueza arquitetônica e histórica da cidade.

Esse mesmo sentimento aparece em *Apanhados do chão*, *Azulejos do tempo* (*Patrimônio da humana idade*), *Os telhados*, *Os Canhões do silêncio*, *O discurso da Ponte*, *O caso da Ponte do São Francisco* e *Poema da Lagoa*. Em todos esses livros, o eu lírico se bifurca entre o

amor pela cidade e o olhar crítico com relação aos visíveis problemas encontrados nos becos, ruas e esquinas da urbe.

O Centro Histórico de São Luís, que foi tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1974 e reconhecido pela Unesco (organização das Nações Unidas para Educação Ciência e Cultura) como Patrimônio Cultural Mundial, em 1997, é um dos principais *locus* da poética chaguiana quando se trata de dirigir seu olhar para a zona urbana. Os mirantes servem como ponto de partida para o eu lírico que, como um *flâneur*, observa os entornos da cidade. O poeta mesmo diz que:

No alto dos mirantes
me fiz e me desfiz.
Soprai-me, brisa errante
sobre toda São Luís (Chagas, 1980, p. 103).

64

A simbiose entre o poeta e a cidade a partir dos pontos de vista dos mirantes é tão forte que às vezes chega a confundir de tal modo que fica a dúvida:

Não sei se vivi dentro de um mirante
Ou se um mirante é que viveu em mim;
Só sei que acabei sendo semelhante
Ao estranho deus que me criou assim (Chagas, 1999, p. 45).

E é do alto desses mirantes que o eu lírico observa a cidade, as praças, becos e ruas, bem como a história do povo que a habita, como ocorre no livro *Canhões do Silêncio*, no qual o percurso do bairro do Desterro é destrinchado de modo poético e crítico ao mesmo tempo. Sobre isso, Lima e Santos Neto (2006, p. 66) comentam que “magnetizado pelos mistérios do casario do centro histórico, José Chagas escolheu os telhados de São Luís como temática de um de seus livros”. Em determinado momento a degradação histórica da cidade e do bairro é lembrada do seguinte modo:

Mas é preciso também
matar o que há de rato e barata
em todos nós
que estamos desgastando
impunemente São Luís (Chagas, 2002, p. 134).

Nesse mesmo ambiente dos mirantes é construída a tessitura do livro-poema *Os Telhados*, no qual há uma reflexão sobre os caminhos da cidade no tempo, quando passado e presente se mesclam na busca de uma saída para a degradação do ambiente construído, pois “é preciso que o homem se abrigue em sombras /para meditar contra si e os outros” (Chagas, 1980, p. 111).

Saindo dos mirantes para pisar em terra firme, no livro *Os Azulejos do Tempo, patrimônio da humana idade*, escrito logo após São Luís ser reconhecida como patrimônio da humanidade, o poeta faz um périplo pelas lendas, histórias, personagens, mitos e folclore da cidade como forma de eternizar passagens e paisagens que fazem parte do passado, permanecem no presente, mas que podem perder-se no futuro por falta de quem lhe guarde a memória. Mesmo assim, é possível perceber o tom crítico que permeia o livro, como no fragmento a seguir:

Agora que a cidade foi revista
e se rebusca tanto, em seu passado,
algum traço, algum rastro, alguma pista,
do acervo arquitetônico arruinado
como a pensar que assim se reconquista
o que era nosso e se deixou de lado;
agora que a cidade acresce a lista
das relíquias que o tempo nos tem dado,
que riqueza haverá que ainda resista
não só ao tempo, mas ao nosso enfado,
e o que virá de novo a estar na crista
da onda, em nosso orgulho renovado,
que colhe só o pouco que ainda exista,
que pouco foi também nosso cuidado? (Chagas, 1999, p. 20).

No final deste mesmo livro, depois de tecer elogios e também de questionar a conservação e a preservação dos prédios, das ruas e dos demais monumentos históricos, o poeta lembra que tudo pertence ao tempo e conclui dizendo que:

O tempo há de dizer-te: – Olha, são tuas
essas coisas; mas nada te foi dado
para que inconsciente tu destruas
o futuro que está nesse passado (Chagas, 1999, p. 282).

Em *Apanhados do Chão*, livro composto por 12 partes nas quais, como uma espécie de guia turístico, o eu lírico mostra para os leitores os acontecimentos, personagens e lendas que imortalizaram determinadas ruas e praças da cidade. Defensor da ideia de que o chão de São Luís é “poeira de história, /pedra que é raiz /fincada em memória” (Chagas, 1994b, p. 19), o autor de *Canção da Expectativa* resgata trechos da história e constrói um mosaico no qual cada rua é uma importante peça a ligar os meandros da história. Sobre a obra de Chagas, Lima e Santos Neto comentam que:

Em geral, as construções se iniciam pelos alicerces. Chagas, ao contrário, começou a construir São Luís, na sua obra literária, a partir dos telhados. Depois descreveu o desterro, retratou as palafitas e partiu para um de seus maiores desafios: escrever a história que caiu no lixo, baseado no fato de que cada chão de São Luís tem uma característica própria (Lima e Santos Neto, 2006, p. 67).

Além de preocupar-se com o centro histórico da capital maranhense, José Chagas também se dedicou a escrever sobre as modificações paisagísticas e a nova face de São Luís, focando, por exemplo, na construção da ponte do São Francisco que, de alguma forma, marca a divisão entre a nova e a velha fases da cidade, e também escreveu sobre a Lagoa da Jansen, ponto turístico que “só por esforço humano, /mesmo de enga-

no em engano, /o igarapé se fez lago, /se fez lagoa ou laguna, /mas sobre a praga importuna /de um pensamento pressago” (Chagas, 2004, p. 48), alertando também para os problemas da biodiversidade e do ecossistema que acabam, de alguma forma, sendo alterados pelas ações antrópicas tanto dos responsáveis pelo projeto, quanto pelos frequentadores desse e de outros ambientes que precisam ser cuidados e preservados.

Conclusão

Crescimento e desenvolvimento são duas palavras que, quando usadas no senso comum, podem até parecer que têm o mesmo significado. Contudo, nos campos dos estudos econômicos e ambientais, podem ter sentidos até opostos, do ponto de vista político e ideológico. Enquanto crescimento remete mais à ideia de tamanho, força e poderio; desenvolvimento está ligado também ao bem-estar econômico, social e ecológico de um povo.

Durante um longo período da história humana, o desejo de crescer fez com que a ideia de se desenvolver integralmente fosse suplantada. No entanto, foi o crescimento desordenado que acabou chamando a atenção do homem para a necessidade de um desenvolvimento responsável que respeitasse os limites impostos pela natureza, nascendo então os conceitos de desenvolvimento sustentável e, mais recentemente, de sustentabilidade.

Na obra do poeta paraibano José Chagas, embora não seja o interesse primeiro do autor, é possível encontrar inúmeras referências à necessidade de proteger, preservar e conservar tantos os ambientes naturais (água, solo, cadeias ecossistêmicas, etc.) quanto os ambientes construídos (prédios, praças, ruas, cidades, etc.) e os valores imateriais (história, singularidades, tradições, artes, etc.), protegendo os bens materiais e imateriais das inevitáveis ações antrópicas.

Pode-se perceber que esses três grupos enfocados no trabalho, embora tenham sido vistos de forma isolada, interagem entre si e remetem à necessidade de buscar-se soluções para os problemas ambientais e sociais, que acabam servindo como forma de aumentar as desigualdades e, de certa forma, reduzem as possibilidades de um desenvolvimento sustentável.

Desse modo, é possível afirmar que na obra poética de José Chagas, mesmo sem presença direta e ostensiva de expressões e palavras como desenvolvimento sustentável e sustentabilidade, as noções de sustentabilidade estão presentes e se tornam importantes dentro do estro desse poeta brasileiro.

Referências

68

ANGELINI, A.: PIZZUTO, P. *Manuale di ecologia: sostenibilità ed educazione ambientale*. Milano: Ed. Franco Angeli, 2015.

ARAÚJO, F. O. Escola do sonho: iniciação à obra poética de José Chagas. In: QUEVEDO, R. C.; MIRANDA, W. S. de (Orgs.). *Canhões de Tróia: ensaios sobre Nauro Machado e José Chagas*. Fortaleza: Imprence, 2019.

AROUCHA FILHO, J. C. *Meio ambiente & práticas sustentáveis*. 2ª ed. Caxias: Academia Caxiense de Letras, 2018.

BAUMAN, Z. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BARRETO, J.; RECALDE, L. Educação ambiental: uma reflexão necessária. *O Estado de Mato Grosso do Sul*, Campo Grande, 05 out. 2019. Opinião, p. 2.

BERTÉ, R. *Gestão socioambiental no Brasil: uma análise ecocêntrica*. Curitiba: Intersaberes, 2013.

BUENO, F da. S. *Dicionário escolar da Língua Portuguesa*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação: 1992.

CARSON, R. *Primavera silenciosa*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

CHAGAS, J. *Maré Memória*. São Luís: SIOGE, 1973.

CHAGAS, J. *De lavra e de palavra ou campoemas*. 2ª ed. São Luís: Sotaque Norte Editora, 2002.

CHAGAS, J. *Lavoura azul*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CHAGAS, J. *Poesia Reunida*. São Luís: Sioge, 1980.

CHAGAS, J. *A mão do presidente ou impressões digitais de uma época*. São Luís: Legenda, 1985.

CHAGAS, J. *Águas de silêncio*. São Luís: Edições Secma, 1987.

CHAGAS, J. *Antropoema ou o signo da humana dor*. São Luís: Gráfica Minerva, 1988.

CHAGAS, J. *Azulejos do tempo: Patrimônio da humana idade*. São Luís: Sotaque Norte, 1999.

CHAGAS, J. *Tabuada de memória*. São Luís: Sotaque Norte, 1994a.

CHAGAS, J. *Apanhados do chão*. São Luís: Edufma, 1994b.

CHAGAS, J. *Poema da Lagoa*. São Luís: Sotaque Norte, 2004.

CHAGAS, J. *Colégio do vento*. 4ª ed. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2013.

CORRÊA, A. F. *Patrimônios bioculturais: ensaios de antropologia das memórias sociais e patrimônio cultural*. São Luís: Edufma, 2008.

COSTA, F. M. *Moradas e memórias: o valor patrimonial das residências da São Luís Antiga através da literatura*. São Luís: Edufma, 2015.

DIAS, R. *Sustentabilidade, origem e fundamentos*. São Paulo: Atlas, 2015.

DIAS, G. F. *Educação ambiental: princípios e práticas*. 9ª ed. São Paulo: Gaia, 2004.

FERNANDES, R. C. *A cidade na literatura e outros ensaios*. São Luís: AML, 2016.

HARARI, Y. N. *Sapiens, uma breve história da humanidade*. 30ª ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.

HARARI, Y. N. *21 lições para o século 21*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LIMA, F. A.; SANTOS NETO, M. *Chagas em pessoa*. São Luís: Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

70

LOVELOCK, J. *Gaia, alerta final*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

MACHADO, N. *Moinho e lavra de uma água mental*. São Luís: Secma, 1988.

MORAES, M. C; TORRE, S. L. *SentiPensar: fundamentos e estratégias para reencantar a educação*. Petrópolis: Vozes, 2004.

SILVA, C.; PRZYBYSZ, L. C. B. *Sistema de gestão ambiental*. Curitiba: Intersaberes, 2014.

“AO FIO DO MEIO-DIA”: luz e silêncio em Alejandra Pizarnik

Pedro Henrique Viana de Moraes

Introdução

O silêncio e a literatura tecem movimentos de imbricação que de certo modo refletem a relação existente entre o silêncio como fenômeno e a Língua de maneira geral. O pensador suíço Max Picard aponta a intrincada dependência que a linguagem estabelece com o silêncio. Em verdade tal relação é hierarquizada, posto que o silêncio para Picard é o mais original dos fenômenos: “é uma realidade primária e objetiva que não pode ser rastreada à coisa alguma”¹ (Picard, 1964, p.5), de forma que a sua existência é possível sem a linguagem. Esta, por outro lado, vê no silêncio um sustentáculo e se este fenômeno enfraquece a linguagem também perde seu poder e sua coesão.

Já na época em que foi escrito (meados do século XX), o livro do teórico suíço apontava para a perda do contato do silêncio com a linguagem, cujo enfraquecimento abriria espaço para o pesar e para a morte. Esse

1 - “*It is a primary, objective reality, which cannot be traced back to anything else*”. (Picard, 1964, p.5).

processo de fenecimento da linguagem também é descrito pelo filósofo David Le Breton no estudo *El silencio* (1997), nele o pensador evidencia o estupor que toma conta dos indivíduos quando o silêncio, entendido neste momento como ausência de palavras, desponta na conversação. Tal ocorre porque, segundo o autor, a ideologia moderna é a da incessante comunicação que reduz todo o significado à mera estrutura:

A modernidade transformou o homem em um lugar de trânsito destinado a recolher uma mensagem infinita. Impossível não falar, impossível calar-se ... a não ser para escutar. A força significante da palavra se desacredita ou se debilita diante do imperativo de dizer, de dizer tudo, para que reine uma transparência impoluta que anule os espaços do segredo, os espaços do silêncio. Trata-se de inverter o homem como se se tratasse de uma luva, para que todo ele se encontre presente na sua superfície.² (Le Breton, 2001, p.9, tradução nossa).

72 Qual a alternativa, portanto, pela qual podemos pelo menos ouvir o ressoar do silêncio originário? Em uma das passagens de seu texto basilar, Picard aponta para o poema como um dos espaços que melhor se coaduna com o silêncio³. Porém, ele não é o único a estabelecer esse paralelo, o crítico argentino Santiago Kovadloff, na obra *O silêncio primordial* (2010), expõe a diferença entre os dois tipos de silêncio, cada qual em correlação com a linguagem corrente e a poética. Para Kovadloff a linguagem concerne a existência de dois silêncios, são eles: o “silêncio da oclusão” e o “silêncio da epifania”. O primeiro deles diz respeito ao silenciamento de qualquer possibilidade de estranhamento que a linguagem das trocas cotidianas e comunicativas provoca.

Por outro lado, o “silêncio da epifania”, desvelado através

2 - *La modernidad ha transformado al hombre en un lugar de tránsito destinado a recoger un mensaje infinito. Imposible no hablar, imposible callarse... como no sea para escuchar. La fuerza significante de la palabra se desacredita o se debilita ante el imperativo de decir, de decirlo todo, para que reine una transparencia impoluta que anule los espacios del secreto, los espacios del silencio. Se trata de darle la vuelta al hombre como si de un guante se tratara, para que todo él se halle presente en su superficie.* (Le Breton, 2001, p.9).

3 - Ainda que em sua obra o pesquisador reflita sobre a atual separação que, a seu ver, ocorre entre a poesia e o silêncio, é inegável o lugar de destaque que ele confere ao universo poético em relação: “*Just as the floor of a house is inlaid with a mosaic, so the floor of silence is inlaid with poetry. Great poetry is a mosaic inlaid into silence.*” (Picard, 1964, p.139).

poema, é o triunfo do mistério e a liberação da realidade da camada do óbvio e do superficial outorgada pelo silêncio da oclusão. Estamos aqui frente a um acontecimento que deixa entreaberta a porta do ser: “É agora, o silêncio da significação excedida que, com sua irreduzível complexidade, desvela e força à vigília sem pausa do entendimento e, em uníssono, à sua profunda desesperação.” (Kovadloff, 2003, p. 24).

A citação acima além de explicitar as características desse espaço aberto pelo poema, deixa-nos entrevar outro traço deste silêncio primordial: a sua extrema abrangência. Incapaz de ser totalmente plasmada pela racionalidade humana, mais propriamente por conta de sua “irreduzível complexidade”, este silêncio puro e primordial instaura o impasse e torna-se “intrasplantável à expressão”. Kovadloff entende, porém, que é possível fazê-lo emergir de forma indireta: “se não posso enunciar literalmente o verdadeiro silêncio, o silêncio intransplantável à expressão, posso, em compensação, fazê-lo ouvir por via alusiva: **conseguir que o eco de seu latejar essencial ressoe em minha palavra**”. (Kovadloff, 2003, p.10, grifo nosso).

Essa supracitada via alusiva, esse ressoar do silêncio se dá de forma privilegiada no interior da linguagem poética. Contudo, mesmo no poema, o silêncio possui suas fronteiras. A pensadora norte-americana Susan Sontag, no ensaio “A estética do silêncio”, afirma que o silêncio na literatura existe apenas enquanto horizonte:

Enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não literal. (Colocando-se de outro modo: se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela.) Em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente **horizonte de silêncio** – movimentos que, por definição, jamais podem ser plenamente consumados. (Sontag, 2015, p.17, grifo nosso).

O caráter inefável do silêncio provoca a impossibilidade de sua

enunciação tal como existe, em sua forma ampla. Na obra literária, e por extensão na poesia, desponta como “elemento”. Esta é uma ideia pertinente para entendermos o lugar do silêncio no poema e a sua relação com as imagens mais adiante. Ainda sobre o tema, parece-nos oportuno trazer à tona as ideias da estudiosa espanhola Carmen Bobes Naves no estudo “*El silencio en la literatura*” (1992), para ela o silêncio adquire um caráter de signo multifacetado e relacional: Na obra literária o silêncio adquire uma categoria de signos cujas formas, distribuição, relações e sentido são variáveis de um texto a outro, como é típico do signo literário⁴.” (Bobes Naves, 1992, p.102, tradução nossa).

Aqui começam a tecer-se os pontos de conexão com a questão da imagem. Posto que sendo o silêncio considerado como elemento ou signo, a exemplo do que vimos, a imagem poética despontaria como uma dentre suas formas de aparição, ao conciliarmos nosso ponto de vista ao de Bobes Naves.

A própria ideia de imagem implicaria a existência desta como um elemento também sógnico e relacional capaz de reverberar o silêncio. Para Octavio Paz, a imagem associa-se à natureza da poesia e é capaz de amainar as contradições da linguagem, ao mesmo tempo que promove a sua superação:

A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a expressa. A imagem **reconcilia os opostos**, mas essa reconciliação não pode ser explicada com palavras – exceto as da imagem, que deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos. **O poema é linguagem em tensão**: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremo das palavras e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Aquém da imagem, está o mundo do idioma, das explicações e da história. Para além, abrem-se as portas do real: significação e não significação se tornam termos equivalentes. Este é o sentido último da imagem: ela mesma. (Paz, 2012, p.117, grifo nosso).

Ao “tensionar” a linguagem o poema faz com que ela se auto confronte, “teste de força” que produz também, como já dito antes, a superação/ o sobrepujamento da própria linguagem: “silêncio e não significação”. Ainda segundo Octavio Paz, é através da imagem que as palavras deixam de ser meros “instrumentos”. De tal forma que “o poema transcende a linguagem.”.

É através dessa relação que vimos construindo aqui, mesmo que de forma sucinta, acerca do fenômeno do silêncio e seu vínculo com a poesia que vamos tentar compreender algumas facetas da lírica de Alejandra Pizarnik a partir da seção seguinte. Nossa análise volta-se não só para as imagens de luz, mas principalmente para a relação destas com o silêncio que impregna a poesia da autora, a ponto de ameaçar soçobrá-la.

Alejandra Pizarnik: sob sol negro do silêncio

75

A poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) vem recentemente sendo objeto de uma crescente onda de atenção não somente no âmbito acadêmico, mas entre o público leitor em geral. Tendência que se reflete na tradução nos últimos anos de algumas de suas obras⁵, suprimindo, de tal modo um vazio editorial no mercado brasileiro. Este “atraso” contrasta, porém, com a ampla difusão e o caráter canônico da sua produção em outros países, a exemplo do seu próprio país de origem, a Argentina, e nos Estados Unidos.

A autora publica seu primeiro livro de poemas *La tierra más ajena* em 1955, a ele seguem *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *El infierno musical* (1971) e outros poemas em publicações depois da sua morte em 1972.

5 - Em 2018 a editoria Relicário publicou os livros *Árvore de Diana* e *Os trabalhos e as noites*, e recentemente no ano de 2021 anunciou o lançamento de *Extração da pedra da loucura* e *O inferno musical*.

Estes últimos compilados na obra referencial utilizada para este artigo: a edição da poesia completa lançada pela editora Lumen em 2018, a cargo de Ana Becciu. Fora do âmbito poético Pizarnik publica prosas diversas e produz textos teatrais.

Antes de adentrarmos, porém, na análise do *corpus* que nos concerne, cabe traçar alguns parágrafos à guisa de preâmbulo. No aspecto geracional, ainda que Pizarnik tenha transitado entre vários grupos da cena literária argentina do século XX, a sua poesia emana uma busca essencial e uma rigorosidade acerca da linguagem que a fazem sobressair a qualquer programa estético pré-determinado. Patricia Venti, por exemplo, tece um comentário sobre o início da carreira da poeta:

No começo da sua carreira absorveu uma influência temática inicial do “neorromanticismo” e um pouco mais adiante, dos grupos de vanguarda - a quem de fato conheceu direta e profundamente -; mas Alejandra tampouco foi claramente surrealista, e sem dúvida se mostrou alheia a toda estética realista de preocupações sociais e cotidianas, para citar as duas correntes argentinas que lhe foram contemporâneas durante sua juventude literária. Pelo contrário subjaz claramente nela uma rejeição ao que está próximo e um anseio por encontrar uma voz pura e diferente no panorama literário⁶. (Venti, 2007, p.4, tradução nossa).

Tal tendência, não só se manteria até o fim da carreira literária da autora como se fortaleceria. Essa liberdade de escolha pelos próprios meandros se coaduna com outra característica de sua poética: um rigor quase obsessivo em relação ao trato com as palavras. Fatores que podem estar associados a certos grupos de referências aos quais a poeta se associa. O primeiro deles consiste no grupo de escritores franceses simbolistas e pós-simbolistas, tendo como grande representante o poeta Arthur Rimbaud, cuja poesia e teorias estéticas fomentariam um alargamento da subjetividade e

6 - *Al comienzo de su carrera absorbió una temprana influencia temática del neorromanticismo y un poco más adelante, de los grupos de vanguardia -a quienes sí conoció directa y profundamente-; pero Alejandra tampoco fue claramente surrealista, y sin duda se mostró ajena a toda estética realista de preocupaciones sociales y cotidianas, por citar las dos corrientes argentinas que le fueron contemporáneas durante su juventud literaria. Por el contrario subyace claramente en ella un rechazo a lo cercano y un anhelo de encontrar una voz pura y diferente en el panorama literario.* (Venti, 2007, p.4).

uma noção ampla e ambivalente sobre os poderes da linguagem. Porém, o principal expoente de referências seria o movimento surrealista:

O surrealismo tinha como vantagem haver colocado em seus próprios arquivos os poetas mais atrativos (Nerval, Rimbaud, Lautréamont) e não só poetas. Mais que um método de escrita, o surrealismo foi um grande sistema de leituras, que pôs em uma perspectiva de uso imediato um grande tesouro cultural. [...] Foi uma espécie de grande carnaval, inesgotável do qual Alejandra seguiu tirando inspiração e modelos por toda a vida⁷. (Aira, 2001, p. 20, tradução nossa).

Ademais, há muito de mística implicada na persona que envolve a poeta, o “personaje alejandrino” como o diria César Aira em um conhecido ensaio sobre a autora. Uma personalidade de *enfant terrible* que personificaria o próprio projeto poético e que tem sido um ressoante ponto em comum da crítica até hoje. Dito personagem seria, porém, apenas a visão exterior das questões mais profundas de sua poesia.

Tais questões se relacionam com determinadas palavras com as quais todo poeta convive, formando temas e imagens, as “abelhas domésticas” tal como nos diz o pernambucano João Cabral de Melo Neto. Com Alejandra Pizarnik não é diferente, quem atravessa o umbral de sua obra percebe o universo de componentes que a sustentam, na palavra da própria autora:

Creio que em meus poemas há palavras que reitero sem cessar, sem tregua, sem piedade: as da infância, a dos medos, as da morte, as da noite, dos corpos. Ou, mais exatamente, os termos que designas na tua pergunta seriam signos e emblemas⁸. (Pizarnik, 2003, p.311, tradução nossa).

Todas as imagens enumeradas acima, das quais nos interessará sobremaneira a noite, refletem determinado caráter de negatividade

7 - El surrealismo tenía como ventaja haber puesto en sus propios archivos a los poetas más atractivos (Nerval, Rimbaud, Lautréamont) y no sólo poetas. Más que un método de escritura, el surrealismo fue un gran sistema de lecturas, que puso en una perspectiva de uso inmediato un gran tesoro cultural. [...] Fue una especie de gran carnaval, inagotable, del que Alejandra Pizarnik siguió sacando inspiración y modelos toda su vida. (Aira, 2001, p.20).

8 - Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la Infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche, de los cuerpos. O, más exactamente, los términos que, designas en tu pregunta serían signos y emblemas. (Pizarnik, 2003, p.311).

presente na poesia da autora argentina. Carolina Depretis em *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004) expõe esse aspecto negativo como um dos tópicos mais abordados pela crítica tradicional da poética pizarnikiana, no sentido de que a obra da autora tende a um fracasso ocasionado pela falibilidade da linguagem e de seu poder expressivo.

Depretis, contudo, propõe outro ponto de vista, onde esse apelo ao “não” na verdade constituiria uma ética ou mesmo uma potência e tal atitude lança a ideia de uma busca sem fim, uma “tensão” contínua com o indizível que é trazido à tona pela própria pesquisadora: “A busca poética de Alejandra Pizarnik carece de solução, que está regulada pela tensão, às vezes profundamente inquietante, de procurar resolver o que é insolúvel.”⁹ (Depetris, 2004, p.21, tradução nossa).

Dentro dessa lógica de tensão a qual nos vimos referindo encontramos o par noite/escuridão que longe da relação aparentemente complementar, estabelece um lugar de diferença no qual o silêncio despona. Como vimos na citação da entrevista concedida a Martha Moia, a noite é um dos tópicos centrais da poética de Pizarnik, como referenciado pela própria autora. Este espaço noturno, durante a leitura da sua obra, apresenta-se como uma zona profícua, ambiente no qual a poesia adquire um poder de nascimento. Resumidamente, a noite como um lugar da fala da sua poesia.

Vejamos alguns exemplos. No poema “*La jaula*” que abre o volume *Las aventuras perdidas* (1958), uma de suas primeiras obras:

La jaula

*Afuera hay sol
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.*

9 - “La búsqueda poética de Alejandra Pizarnik carece de solución, que está regulada por la tensión, a veces profundamente inquietante, de procurar resolver lo que es insoluble” (Depetris, 2004, p.21).

*Yo no sé del sol
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra.*

*Yo lloro debajo de mi nombre.
Yo agito pañuelos en la noche
y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo.
Yo oculto clavos
para escarnecer a mis sueños enfermos.*

*Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas. (Pizarnik, 2018, p.73).*

Este é um poema que nos expõe a algumas facetas do universo poético pizarnikiano, principalmente em se tratando da tensão anteriormente citada. Aqui estabelecida pelo par de oposição entre o “afuera”, lugar solar, e o implícito “adentro” espaço noturno e ao mesmo tempo restrito se nos remetemos à referência do título: “Jaula”.

No poema em questão os primeiros contrastes já se formam desde a estrofe inicial. “*Afuera hay sol*” implica uma dupla contraposição, estabelecida primeiro entre uma exterioridade observada que uma massa genérica habita, os “homens” surgidos no quarto verso e que conferem a este sol poderes de coletiva adoração. Porém, sob o caráter observador do eu-lírico a pressuposta majestade do sol é posta em xeque, “*no es más que un sol*”. Frase que instaura uma desconfiança e que de tal modo aumenta a distância que separa quem observa do objeto da observação. Podemos depreender desde o primeiro verso que o lugar do qual fala o eu-poético, como já dito, é um “*adentro*”. Um local que, pela ausência de luz e pelo ponto de vista contrastado, permite a observação.

Da primeira para a segunda estrofe o ponto de observação modifica-se do exterior para o interior. A jaula então configura-se

não como um espaço delimitado, físico e exterior no qual o sujeito se encontra. Mas sim no limite de sua própria interioridade. É um lugar que convoca pretensa humildade (ou humilhação) onde se é despojado do saber das coisas grandiloquentes do afora.

As duas últimas estrofes, contudo, são de especial importância para que compreendamos uma determinada configuração do lugar pizarnikiano e da entrega à noite. “*Yo lloro debajo de mi nombre*” indica uma questão da divisão da personalidade, das várias Alejandras presentes nos poemas ao longo de sua obra. O nome, finitude textual e ao mesmo tempo inescapável, mostra-se como a casca sob a qual a ebulição ocorre.

Tornaram-se conhecidos os últimos versos deste poema: “*Afuera Hay sol/ yo me visto de cenizas*”. Versos que funcionam como síntese e fechamento da ideia do poema. “Cinzas” desponta aí como termo polissêmico que, ao mesmo tempo que remete ao local da sombra, fala-nos acerca da consumação pela qual passa o eu-lírico.

Deve-se ressaltar ainda que o poema, por mais que não abarque toda a complexidade das imagens pizarnikianas com relação a uma explícita poética do silêncio, serve-nos, porém, para pensarmos esse lugar de desenvolvimento poético: a noite como ponto de partida, o ambiente da eterna despedida se recordamos a imagem dos lenços agitados da penúltima estrofe. Portanto, não podemos dizer que a noite é um espaço confortável, mas sim que se torna um lugar da fala possível.

Mais referências à noite sob este ponto de vista aparecem em outros poemas, como exemplo na primeira estrofe de “*La noche*” também de *Las aventuras perdidas*, “*Poco sé de la noche/ pero la noche parece saber de mí, / y más aún, me asiste como si me quisiera,/ me cubre la consciencia con sus estrella.*” Neste ponto reitera-se o que já foi dito acerca da noite como um lugar que aparece como única alternativa. Porém, neste poema erige-se um local de desamparo ainda mais forte do que no primeiro poema analisado. O eu-lírico está totalmente à mercê da noite indiferente.

Logo, contudo, essa mesma consciência, essa noção de um lugar

de severidade e desamparo iria se volatizar, principalmente quando a percepção dos limites da linguagem torna-se uma de suas preocupações mais prementes. A poeta apresenta uma lucidez desgarradora acerca dos limites da expressão poética, e, portanto, as imagens de sua poesia acompanham tal perspectiva. Neste contexto se insere o silêncio, fenômeno que se entrelaça à sua poesia e que rapidamente adquire contornos de excruciante onipresença. Não é de se espantar que o silêncio assuma uma envergadura tamanha em sua obra, posto que para aqueles muito preocupados com as agruras da linguagem o silêncio parece uma “tentação”, e de fato Alejandra o diria num poema magistral, “*Fuga en Lila*” do seu último livro: “*si el silencio es tentación y promesa*”.

“Tenção e promessa” que indicam um movimento de fechamento que nunca realmente se completa, o silêncio como uma inescapável presença. Vejamos no poema abaixo:

XIII

una idea fija
una leyenda infantil
una desgarradura

el sol
como un gran animal oscuro

no hay más que yo
no hay qué decir (Pizarnik, 2018, p.391).

O poema nos mostra uma imagem solar que costuma aparecer como um dos símiles do silêncio na poesia de Alejandra Pizarnik. Há uma relação do sol com a escuridão implacável, sintetizada aqui ainda com o acréscimo do símile “*animal*”, salientando o tom de bestialidade. Esta presença solar divide, com a sua terrível opacidade, a composição em duas partes. Antes dela estão os elementos que ensejam o canto ou a necessidade da escrita: “*idea fija*”, “*leyenda infantil*”, “*desgarradura*”.

A última estrofe, contudo, desenha o silêncio como a única alternativa através da constatação da impossibilidade de se ultrapassar o eu,

e da negação do dizer. Após isso, e de maneira a reforçar o último verso, cai-se no silêncio da página em branco. Essa imagem da impetuosidade solar carregada de rigorosidade e escuridão é uma leitura imagética do silêncio que propomos a partir da obra pizarnikiana. Tal imagem contrapõe-se ao local da noite a partir do qual fala a poeta posto que a escuridão solar ao contrário do ambiente noturno, constrange o canto (“*no hay qué decir*”).

Mynian Sun em artigo intitulado “*The subversive silence of Alejandra Pizarnik*” (2018) expõe a insatisfação da poeta com a linguagem representativa. Antes, porém, diz que Alejandra confiou nas palavras, enxergando na linguagem poética uma “pátria” capaz de subverter a linguagem tradicional, o que faz ecoar o mesmo processo que vimos na questão da imagem para Octavio Paz. O mundo poético seria um refúgio: “*the refuge for both surviving and rejecting the Symbolic world.*”¹⁰ (Sun, 2018, p.1). Também segundo Sun, logo a poeta descobriria no silêncio um “reino” de segurança:

A primeira fase da subversão ilustra a descoberta da poeta do silêncio como um outro reino onde ela pode habitar e rebelar-se. Em outras palavras, se formos visualizar a poesia como um círculo ao redor da poeta, e que está contido no grande universo da Ordem Simbólica, o primeiro estágio envolve a descoberta de outro círculo geométrico protetivo, o do silêncio.¹¹ (Sun, 2018, p.2, tradução nossa).

Não obstante, como já vimos na parte inicial deste artigo, o silêncio se configura como um fenômeno abrangente e poderoso. É de se esperar, portanto, que mesmo através da poesia, a convivência com ele, ou com a seu ressoar, não se torne suportável. Alejandra é consciente disso, principalmente porque sabe que a sua poesia se impregna de silêncio. Coaduna-se a isso, no fim de sua produção, a

10 - “O refúgio tanto para sobreviver como para rejeitar o Mundo Simbólico” (Sun, 2018, p.1, tradução nossa).

11 - *The first phase of subversion illustrates the poet's discovery of silence as another realm where she can reside and rebel. In other words, if we are to visualize poetry as a circle enclosing the poet, and which is within the greater universe of the Symbolic Order, the first stage involves the discovery of another geometric protective circle, that of silence. (Sun, 2018, p.2).*

questão da insuficiência da linguagem e a consciência irreversível e involuntário de um exílio. Vejamos o poema abaixo, sem título:

*el silencio es luz
el canto sabio de la desdicha
emana tiempo primitivo
buscaba la piedra no el pan
un himno inocente no las maldiciones
el conocimiento de mis nombres
para olvidarlos y olvidarme
pero lo que no busqué es el exilio
ni tampoco me dije mentiras
no adoré el sol
pero no esperé esta luz negra
al filo del mediodía (Pizarnik, 2018, p.301).*

O primeiro verso desse poema apresenta o silêncio como possuidor de uma característica aparentemente positiva, e ao mesmo tempo “ideal”. Porém acompanhando as noções que vimos desenvolvendo aqui, essa ideia de luminosidade está longe de ser auspiciosa, como é evidenciado pelo próprio poema já no segundo verso. “O canto sábio da desdita” é o despontar da verdadeira face do silêncio. O eu-lírico possui um tom desalentado de quem encontrou o que não buscava ao relatar o recebimento do silêncio. Fenômeno que “emana tempo primitivo”, tal qual o silêncio primordial descrito por Santiago Kovadloff.

O desalento do eu-lírico continua no ato de contrapor as suas esperanças anteriores à ideia de exílio. Inicialmente, no poema vemos a preconização do ato voluntário do esquecimento “*el conocimiento de mis nombres/para olvidarlos y olvidarme*”, não obstante, em lugar disso recebera o ato involuntário e despojadador do exílio. As reminiscências do lugar da noite aparecem com a recusa a adorar o sol (“*no adoré el sol*”, que como vimos anteriormente pode apresentar um caráter totêmico para a massa dos homens).

No fim, contudo, e tal como no poema “XIII”, é o sol do silêncio que

desponta. Escuridão animalesca, luz negra que atinge o zênite, desvelando o desamparo. Tal inquietante onipresença, a dessa luminosidade escura e aterradora, surge como preço a pagar para a poeta que continua a devassar a linguagem mesmo com o silêncio pressentido e à espreita.

Conclusão

Como diante do fenômeno inexprimível que a tudo arrasa, a poesia de Pizarnnik se coloca perante do silêncio como um polo de atração e repulsa. Insistir no canto seria rechaçar esse silêncio último, o fenômeno originário e não rastreável como o diria Max Picard. Ao mesmo tempo, instaura-se a tensão, posto que o seu poetizar é ao mesmo tempo uma constatação do inescapável destino do silêncio, da sua presença que ronda.

Parece-nos, portanto, que tal empreitada estaria destinada ao fracasso. Depretis, contudo, defende que tal fracasso, ou negatividade, seria a linha de frente, o motor poético para a busca pizarnnikiana. Contradição que apenas a poesia é capaz de sustentar:

Pizarnnik, ao escrever, trabalha sobre um problema poético que se apresenta como uma aporia, que pretende reduzir o perfil problemático de sua busca poética, que ensaia possíveis soluções e que descobre, ao mesmo tempo, o extremo impossível das soluções que busca.¹² (Depretis, 2004, p. 21, tradução nossa).

Deve-se dizer, por fim, que a própria poeta chega a suspeitar acerca da existência do silêncio, visto que a linguagem continua a brotar: “O silêncio: única tentação e a mais alta promessa. Mas sinto o inesgotável murmuro nunca cessa de manar (que sei eu de onde brota a fonte da linguagem errante). Por isso me atrevo a dizer que não sei se

12 - Pizarnnik, *al escribir, trabaja sobre un problema poético que se presenta como una aporía, que pretende reducir el perfil problemático de su búsqueda poética, que ensaya posibles soluciones y que descubre, al mismo tiempo, el extremo imposible de las soluciones que busca.* (Depretis, 2004, p.21).

o silêncio existe¹³.” (Pizarnik, 2003, p.312, tradução nossa). A ausência de certeza, o não saber tanto sobre a linguagem quanto sobre o silêncio, ainda que a presença de ambos seja inequívoca, é o que faz com que o caminhar da poesia seja possível.

Referências

AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A.2001.

BOBES NAVES, CARMEN. El silencio en la literatura In: *El silencio*; organizado por Carlos Castilla de Pino. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 99-123.

DEPRETIS, Carolina. *Aporética de la muerte*: Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik. Universidad autónoma de Madrid, 2004.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LE BRETON, David. *El silencio*. Barcelona: Sequitur, 2001.

PICARD, Max. *The World of Silence*. Chicago: A Gateway Edition, 1964.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2003.p.311-315.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*: estilos. Trad. João Roberto Martins Filho. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SUN, Minyan. *The Subversive Silence of Alejandra Pizarnik*. Modern Languages Open, 2018(1): 2, pp.1–13. Disponível em:

13 - “El silencio: única tentación y la más alta promesa. Pero siento que el inagotable murmullo nunca cesa de manar (que bien sé yo do mana la fuente del lenguaje errante). Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe.” (Pizarnik, 2003, p. 312).

< <https://www.modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.182/>>. Acesso em: 05 jan.2022

VENTI, Patricia. *Alejandra Pizarnik en el contexto argentino. Especulo Revista de Estudios Literarios*. [online] nº37, 2007. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2517458>>. Acesso em: 30 jun.2021

DE ECOS, ELOS, LAÇOS: recepções de Safo, recepções dos clássicos

Giuliana Ragusa

Permito-me começar esta reflexão a partir do estudo de Bakogianni (2016, p. 115) sobre a recepção dos clássicos, que recorda a definição do *Oxford English Dictionary* para “recepção” “como ‘a aceitação de ideias ou impressões na mente’”, apontando na raiz da palavra a do termo *aísthēsis* (“percepção”) e a dos verbos latinos “*recipero* (recuperar/ recobrar) e *recipio* (recuperar)”, de que deriva nosso vocábulo moderno. O verbete mostra-nos, pois, que “mesmo no nível conceitual, a recepção está intimamente ligada à Antiguidade Clássica” (*id.*, *ibid.*). Beneficiária dos estudos de estética da recepção – impulsionados dos anos de 1960 em diante por estudiosos alemães, com destaque para Hans Robert Jauss –, a “recepção dos clássicos”, engaja-se na pesquisa da relação que estabelecemos com os mundos grego e latino ao longo dos tempos, pensando e analisando os processos pelos quais se dá – seleção, representação, adaptação, tradução, (re)imaginação –, em distintos contextos. Há para a “recepção dos clássicos” várias definições e linhas de definição, oscilando em geral entre as orientadas para os

textos e as mais abrangentes –, e há modos distintos de entender qual seu escopo – se limitado ou não ao que sucede os clássicos da Grécia e da Roma antigas. Alinhando-me a Bakogianni (*id.*, p. 117) e aos que a precedem, creio que a “recepção dos clássicos” de modo algum se limita ao “material pós-clássico”, mas “começa na Antiguidade”. Afinal, como bem dizem Beard e Henderson (1998, p. 61), “A [própria] Grécia comumente nos chega pelos olhos dos romanos”, pelo modo como eles a receberam, e isso que não pode ser ignorado faz-se tanto mais evidente em determinadas dimensões, como a da estatuária.

O protagonista, na recepção dos clássicos, é o receptor que vem a ser, potencialmente, o produtor, cuja participação no diálogo confere-lhe o papel de intermediário entre a antiguidade e seu próprio tempo. Isso está em consonância – e volto a Bakogianni (2016, p. 115) – com a referida “crítica da estética da recepção [que] concentra-se no protagonismo desempenhado pelo leitor na formulação de significado. Cada leitor ‘recebe’ um texto de maneira única, dependendo de sua educação, experiências de vida e interesses pessoais”. E ela prossegue (*id.*, *ibid.*):

A teoria da recepção rejeita a existência de um texto único, original, objetivo e fixo que tem de ser examinado como uma forma de arte pura, como argumentariam o neocriticismo e muitos teóricos pós-modernos. Em vez disso, na recepção, nós falamos em ‘textos’, no plural, porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira. Isso tem se mostrado ser de especial valor para o estudo dos clássicos, em que os textos e a cultura material do mundo antigo sobrevivem apenas de forma fragmentária. Textos clássicos são em geral incompletos, controversos, recuperados de uma variedade de fontes e reinterpretados por cada geração de estudiosos de Clássicos. A recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados. A diferença entre a recepção e o estudo da tradição clássica é que a recepção oferece um modelo mais completo do estudo desse fenômeno, um que não prioriza uma leitura canônica do modelo clássico em

detrimento de sua recepção. A recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla, em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado.

Feito pelos pesquisadores de modo consciente e deliberado, com embasamento – o conhecimento do objeto antigo, imprescindível a uma conversa rica e produtiva –, o diálogo, amplo e interdisciplinar por natureza, gera leituras e olhares múltiplos e multiplicados, nos quais a referência clássica se preserva e se reelabora, faz-se reconhecível como tal e como aquilo que vem a integrar ou a ser. No organismo em que, dinâmica, sobrevive e se transforma, é ressignificada. A recepção, portanto, “envolve o reconhecimento de que o passado e o presente estão sempre implicados um no outro”, como diz Martindale (2006, p. 11); ela nos ajuda a abordar os clássicos de maneira que não sejamos “nem meramente antiquários, nem grosseiramente ‘presentistas’ (...)”, e aguiza aos nossos olhos o fato incontornável de que “os clássicos são sempre os mesmos e sempre diferentes”, como afirmam Beard e Henderson (1998, p. 44), e a eles chegamos para partilhar de uma conversa que se estende pelos séculos, e que atua em nosso contato com eles. Conversa rica e produtiva, se aberta e em mão dupla, como sublinha a destacada citação das palavras de Bakogianni, de forma a apagar equivocadas hierarquias e ideias, como a da busca do original prístino e imáculo, que desconsideram este outro fato incontornável: “A Antiguidade clássica é um tema que existe na defasagem entre nós e o mundo dos gregos e dos romanos” (Beard e Henderson, *id.*, p. 20), de sorte que “As questões levantadas pelos clássicos são as questões levantadas pela distância que nos separa do mundo ‘deles’ e, ao mesmo tempo, pela proximidade e familiaridade desse mundo para nós – em nossa literatura, em nossas línguas, cultura e modos de pensar” (*id.*, *ibid.*).

Assim, na recepção dos clássicos, como observa Bakogianni

(2016, p. 119), “devemos trabalhar no sentido de complicar a noção de um texto-fonte puro e dissolver os limites rígidos entre texto, recepção, tradição e comunidades interpretativas”. A preocupação deve recair antes sobre a capacidade de geração de conteúdos e formas outros, em distintos suportes, em várias épocas e culturas, de maneira que a recepção dos clássicos possa agregar ao diálogo com a antiguidade um público maior e novo. Nesse sentido, perde importância a questão de definir quem “determina que há um vínculo com a(s) fonte(s) clássica(s)”, argumenta Bakogianni (*id.*, *ibid.*): “Uma vez que uma conexão é feita, outro elo é forjado na corrente das recepções que nos amarra ao passado clássico e à sua rica cultura”.

Tudo somado, podemos mesmo dizer que tão relevante quanto estudar os clássicos é estudar sua recepção, “os significados alterados e renovados – através da multiplicação de reações e refeições na vasta comunidade de leitores através dos milênios” (Beard e Henderson, 1998, p. 128).

De ecos, elos, laços: falemos de recepções de Safo (c. 630-580 a.C., ilha de Lesbos), poeta do mundo prevalentemente oral da *song-culture*¹ (c. 800-400 a.C.), em que a poesia é de *performance*; poeta da mélica, a canção (*mélōs*) para *performance* com acompanhamento da lira, em voz solo ou coral – neste caso, com dança e instrumentos –, que na “cultura da escrita” da era helenística (323-31 a.C.), na célebre Biblioteca de Alexandria, recebeu como nome “lírica”, termo-memento do que foi de fato, antes de perderem-se das palavras artisticamente construídas a *lýra*, o canto e os passos de dança.

A recepção das canções de Safo entre os antigos: Teócrito e Catulo

A poesia de Safo impactou desde sempre a de seus pares, como

1 - Expressão consagrada por Henderson (1985, p. 3). Tratei desse gênero poético em estudos prévios (Ragusa, 2010, pp. 23-53; 2013, pp. 11-33).

afirmam testemunhos antigos e o eco de suas canções na voz de seus sucessores. Podemos ouvi-lo em mélicos como Íbico e Anacreonte (ativos em c. 550 a.C.); e na tragédia de Eurípides (c. 480-406 a.C.), para referir poucos exemplos ainda no mundo da “cultura da canção”. Mais tarde, na poesia helenística da “cultura da escrita”, ela é um dos referentes da tradição – a poesia do passado – enlaçada à inovação, na característica estética de então. Que o diga Teócrito de Siracusa (c. 300 a.C.-260 a.C.), poeta famoso pelo *eidýllion* – termo relativo a *eídon* (“espécie, gênero, imagem”), gênero de poesia breve, descritiva e de sofisticada elaboração, na maioria das vezes estruturado nos hexâmetros da tradição épico-homérica, salvo nos *Idílios 28-31*, cujos metros são os da tradição lésbio-eólica de Safo e Alceu, assim como o é o dialeto que neles substitui o dórico de sua terra siracusana, encontrado nos demais idílios. Gênero híbrido, porque combina a si gêneros poéticos outros, como o epitalâmio ou himeneu (“canção de casamento”), espécie mélica notabilizada por Safo que dela nos legou o único *corpus* da era arcaica, e que marca a construção do *Idílio 18*, o *Epitalâmio a Helena*, de Teócrito.

Centra-se este no mundo mítico – as bodas de Helena e Menelau –, enquanto os epitalâmios da poeta de Lesbos, nas bodas dos homens comuns. Coros de virgens – as aristocráticas *parthénoi* (moças púberes não-casadas) – ressoam nos epitalâmios sáficos, como no teocritano – naqueles, pela poeta liderados no âmbito de associações corais femininas, que preparavam as jovens para a inserção social pelo *gámos* (“casamento”). Coros que entoavam canções entre elogiosas e jocosas – linhas puxadas à tradição popular da canção de casamento que na poesia epitalâmica ressoa –, em estágios variados da festa nupcial, inclusive às portas do quarto dos noivos, onde se consumava a boda pelo sexo. Coros que cantavam refrões e repetidas palavras e imagens, outros elementos estilísticos extraídos da tradição popular.

Na cena de abertura do *Idílio 18* (1-8), justamente, enquanto os noivos lá dentro iniciam o enlace, o coro de *parthénōi* canta-dança em harmonia tal que seus pés se afiguram entrelaçados (*peripléktois*, 8) como raminhos de plantas ou flores numa guirlanda, elemento típico de festividades e ritos no mundo grego (grifos meus):

Ἐν ποκ' ἄρα Σπάρτα ξανθότριχι παρ Μενελάω
παρθενικαὶ θάλλοντα κόμαις ὑάκινθον ἔχουσιν
πρόσθε νεογράφτῳ θαλάμῳ χορὸν ἐστάσαντο,
δώδεκα ται πῶται πόλιος, μέγα χρῆμα Λακαινᾶν,
άνικα Τυνδαρίδα κατεκλάξατο τὰν ἀγαπατάν
μναστεύσας Ἑλέναν ὁ νεώτερος Ἀτρεὺς υἱὼν.
ἄειδον δ' ἅμα πᾶσαι ἐς ἓν μέλος ἐγκροτέοισιν
ποσσι **περιπλέκτοισι**, ὑπὸ δ' ἴαχε δῶμ' ὕμεναίῳ²

E outrora em Esparta, em casa de um louro varão – Menelau –,
vírgens cujos cabelos jacinto florente traziam
formaram um coro diante do tálamo fresco de tinta
– doze, as primeiras da pólis, grã nata das lacedemônias –,
quando a sua Tindáride Helena adorada na alcova
fechou o mais moço dos filhos de Atreu, que casara com ela.
Cantavam todas juntinhas a mesma canção, dançando
com os pés **enlaçados**, e a casa ecoava o himeneu³.

As próprias moças parecem flores entrelaçadas na dança e no canto – na *performance* coral que faz a casa toda ecoar (*iakhein*, 8) o himeneu. Ao se dirigirem ao noivo, jocosas, as moças primeiro indagam sobre seu rápido adormecer, após o enlace; em diálogo com a tradição de Safo, o coro dirige-se a Menelau com a expressão *ōphíle gambré* (“ó caro noivo”, 9), recorrente nos epitalâmios da poeta, para indagar-lhe o porquê de seu tão rápido adormecer, subentende-se, após o enlace sexual. Em seguida, cantam a antecipada saudade da vida de *parthénos* (12-14), a lamentar estar Helena ali, com o noivo a dormir, quando podia estar com elas, ainda vivendo o pouco tempo que lhe restaria de menina, a brincar (*páisdein*, 13), junto à mãe querida até o amanhecer. Tão logo o noivo

2 - Texto grego sempre de Edmonds (2001).

3 - Tradução sempre de Nogueira (2012).

desperte, Helena será a esposa, e não mais a virgem (14-15) – não mais junto à mãe poderá estar, nem junto às *parthénōi* do coro, suas amigas ali, na festa da boda. Ora, cenas de despedida ou de recordação de quem já partiu marcam a mélica sáfica (Fr. 16, 94, 96) – em que o mundo do *gámos* ultrapassa os epitalâmios –, inevitáveis pelo próprio *status* transicional da *parthénos*, entre a infância e a idade adulta definida pela entrada no mundo do sexo, na moldura institucional do casamento, e pelo fato de que muitas das jovens do coro não são de Lesbos, mas da Lídia, rico reino da Ásia Menor com frequência referido em Safo. E o ar lamentoso relativo à boda ressoa fortemente na mélica epitalâmica da poeta, uma vez que no *gámos* deixa de existir a *parthénos* para dar lugar à *gynḗ*, a mulher adulta – deixa de existir uma vida e começa outra de todo distinta, marcada por cortes abruptos que separam a jovem súbita e de vez das amigas, da família, e mesmo de sua terra natal, quando o noivo, a cuja casa se desloca, habita cidade diferente da sua.

Com similar expressão que abaixo destaco, agora *ólbie gambré* (16), o coro do *Idílio 18*, de Teócrito, abre o elogio de Menelau e da felicidade de tão bela noiva, Helena, filha de Leda e Zeus, criada por Tíndaro, rei de Esparta (16-19):

ὄλβιε γάμβρ', ἀγαθός τις ἐπέπταρεν ἐρχομένῳ τοι
ἐς Σπάρταν ἄπερ ὅλλοι ἀριστέες, ὥς ἀνύσαιο·
μῶνος ἐν ἡμιθέοις Κρονίδαν Δία πενθερὸν ἐξεῖς.
Ζανός τοι θυγάτηρ ὑπὸ τὰν μίαν ἵκετο χλαῖναν, (...)

Noivo feliz, um bom homem espirrou para ti, quando vinhas a Esparta com os outros príncipes junto, por que o lograsses: só tu, dos heróis, o Cronida Zeus por sogro terás. De Zeus a filha contigo foi sob a mesma coberta; (...)

Trata-se de um *makarismós*, voto de bem-aventurança aos noivos, típico do epitalâmio e visto no Fragmento 112 de Safo⁴, que se abre com a expressão usada por Teócrito séculos depois, *ólbie gambré*:

Ὅλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος ὥς ἄραο
ἐκτετέλεστ', ἔχῃς δὲ πάρθενον, ἄν ἄραο.
σοὶ χάριεν μὲν εἶδος, ὅπατα <δ'>
μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἡμέρται κέχυται προσώποι
<.....> τετίμακ' ἔξοχά σ' Ἀφροδίτα

Ó feliz noivo, tua boda, como pediste,
se cumpriu, e tens a virgem que pediste.
Tua forma é graciosa, e ... olhos de
mel, e desejo se derrama na desejável face
... honra-te em especial Afrodite ...

No clímax do elogio, as coreutas do idílio invocam Helena pela beleza e graciosidade – “ó bela, ó graciosa menina” (*ὁ καλά, ὁ khariessa kóra*, 38)⁵ – como aquela que está na fronteira entre a *parthénos* e a *gyné*, pois é moça (*kóra*), mas é “senhora da casa” (*oikétis*, 38)⁶. Adeus às liberdades dos tempos de *parthénos*, às amigas – às *parthénoi* do coro: a ruptura se consolida no canto, como já se consolidou no leito nupcial. Note-se que os dizeres *ὁ καλά, ὁ khariessa kóra*, com que Helena é invocada em Teócrito, repetem de Safo a saudação que vemos no fragmento epitalâmico 108, que canta à noiva: *ὁ καλά, ὁ khariessa* (“Ó bela, ó graciosa ...”)⁷.

Ao final do idílio, ouvimos em *Khairois, ὁ nýmpha; khairois, eupénthere gambré* (“Adeus, ó noiva, adeus, ó noivo de sogro ilustríssimo”, 49)⁸ o adeus aos noivos, que abre os bons votos a seu futuro. De novo Teócrito ecoa Safo, como vemos pelo epitalâmico Fr. 116 da poeta de Lesbos, no qual *Khaîre*, que poderia ser a saudação de despedida, como no idílio, é saudação de acolhida, que abre o elogio aos noivos: *khaîre, nýmpha, khaîre, tímie gámbrē, pólla* (“Salve, ó noiva, salve, ó digno noivo, muitas ...”)⁹.

Saltemos a Roma, a Catulo (c. 87-57 a.C.), um dos maiores poetas latinos, que na poesia erótica, nos epitalâmios, e na linguagem de um modo geral, tanto faz ouvir a memória das canções de Safo. Re-

5 - ὁ καλά, ὁ χαρίεσσα κόρα

6 - οἰκέτις

7 - ὁ κάλα, ὁ χαρίεσσα; tradução: Ragusa (2021, p. 177).

8 - Χαίροις, ὁ νύμφα· χαίροις, εὐπένθερε γαμβρέ.

9 - χαῖρε, νύμφα, χαῖρε, τίμει γάμβρε, πόλλα; tradução: Ragusa (2021, p. 183).

firo, de sua epitalâmica *Ode 62*, os versos 20-23, que mostram o semi-coro de virgens a cantar no crepúsculo em que se inicia o banquete na casa da noiva, o qual precede a procissão que a conduz à casa do noivo, para continuidade da celebração nupcial e consumação da boda¹⁰:

*Hespere, quis caelo fertur crudelior ignis?
qui natam possis complexu auellere matris,
complexu matris retinentem auellere natam,
et iuueni ardenti castam donare puellam.*

Héspero, qual no céu é brilho mais cruel
que tu, que a filha arrancas dos braços da mãe?
Dos braços da mãe a arrancas, que se agarra,
e a dás, menina casta, dom ao moço ardente?

Tais versos ajudam a compreender os que Safo antes cantara no epitalâmico Fr. 104, no mesmo contexto do banquete oferecido pelo pai da noiva em sua casa, iniciado “no exato instante do anoitecer, à luz das tochas”, diz Ferrari (2010, p. 120). Ei-los¹¹:

Ἑσπερε πάντα φέρῃς ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' Αὔωρ,
φέρῃς δῖν, φέρῃς αἶγα, φέρῃς ἄπυ μᾶτερι παῖδα.

ἀστέρων πάντων ὁ κάλλιστος

Ó Vésper, trazes tudo que a luzidia Eos espalhou:
trazes ovelha, trazes cabra, arrebatas da mãe a filha ...

... dos astros todos o mais belo ...

Clara está a apropriação dos epitalâmios de Safo pela poesia epitalâmica posterior, mesmo se tão poucos e tão poucos os seus fragmentos (104-117), em contexto de todo distinto do da era arcaica grega da “cultura da canção” e da poesia essencialmente oral, em que tais canções revelam, “com relação ao rito da boda, uma função pragmática precisa, por articular suas fases e realçar suas principais características”, lembra Ferrari (*id.*, p. 119), algo

que não se dá nem com a poesia helenística de Teócrito, nem com a latina de Catulo. A diferença de contexto e da própria natureza da poesia de ambos, porém, não inviabiliza o diálogo; antes, enriquece-o, obrigando-os a elaborar adaptações que vivificam e presentificam os versos de Safo, em particular, no caso da ode catuliana, na medida em que deles “toma o motivo de Héspero a trazer ansiedade às virgens e alegria aos moços”, bem como “o tecido estilístico baseado na iteração” articulada a outros elementos destinados a marcar a oralidade que já não é da natureza da poesia em sua Roma, e a dar a “impressão de extemporaneidade e imediatez”, anota Ferrari (*id.*, p. 122).

A recepção da poeta Safo: Nóssis, Dioscórides e um anônimo poeta

Ao pensarmos na recepção de Safo, estaremos diante de mais de uma dimensão que podem ser distinguidas, ainda que não se separem rigidamente. Aponte aquela que nos conduz a analisar como fios de suas canções entram na trama que tece os versos de poetisas a ela posteriores, já na Antiguidade. Aponto agora, de modo também breve, a recepção da poeta que nos permite refletir sobre seu lugar de referente e sobre as visões de conjunto acerca de sua prática poética. Recordo, então, outra das poetisas mulheres da Grécia, Nóssis (ativa no início do século III a.C.), cujo epigrama-epitáfio 718, coligido no livro VII da variada – seus autores e os séculos nela abarcados – *Antologia palatina*, deixa clara a posição referencial de Safo para si¹²:

Ὡ ξείν', εἰ τὺ γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλάναν
τᾶν Σαπφοῦς χαρίτων ἄνθος ἐναυσόμενος,
εἰπεῖν, ὥς Μούσαισι φίλαν τήνηα τε Λοκρίς γὰ
τίκτε μ' ἴσαν χάς μοι τούνομα Νοσσίς, ἴθι.

Ó estrangeiro, se navegares à Mitilene de belos chãos de danças,
que com Safo viu exaurir-se a flor das graças,
diz que, das Musas querida, a terra locriana a ela
gerou em mim uma igual, de nome Nóssis. Vai!

12 - Tradução Ragusa (2020, p. 133). Os textos gregos de epigramas são da edição de Beckby (1965-1968) em 4 volumes, extraídos do *Thesaurus Linguae Graeca* (<http://stephanus.tlg.uci.edu/index.php>).

Tal posição, porém, não deve ser lida como atinente a uma “tradição poética de mulheres”, que não é senão uma ilusão criada pela transmissão em que a poesia grega nos chega como artificial construção textualmente fundamentada. É o que bem frisa Bowman (2004, pp. 2-10), com quem dialoguei em trabalho anterior (Ragusa, 2020, pp. 117-118). É o que esta pequena amostra ilustra sobre as bastantes evidências destacadas por Klinck (2008, p. 4) e Bowman (*id.*, p. 10). Nem Safo – nem qualquer outra poeta – foi jamais percebida como nome à parte do *mainstream*, restrito ou clandestino, nem ela e as demais poetas mulheres praticaram a poesia fora desse *mainstream* da poesia grega antiga – em essência, poesia de tradição e de composição genérica, baseada em metro, matéria e adequação. Foram elas celebradas pelos antigos como pares, ao lado de grandes poetas; como tais, também na recepção.

A de Safo, que é complexa e de dimensões – a das canções, a da poeta, e a que ainda abordarei, a da personagem¹³ – dotadas de vida própria, ainda que pelas releituras se alimentem mutuamente. Nutre a recepção da poeta a admiração por sua poesia, como se vê em Nóssis, que dela faz seu referente, e no epigrama 407 (*AP VII*) de Dioscórides (ativo em fins do século III a.C.), que sintetiza em poema as linhas de força da mélica de Safo e seu mundo. Cito-o¹⁴:

“Ἡδιστον φιλέουσι νέοις προσανάκλιμ’ ἐρώτων,
 Σαπφώ, σὺν Μούσαις, ἧ ῥά σε Πιερίη
 ἦ Ἑλικῶν εὐκισσος ἴσα πνεῖουσαν ἐκέιναις
 κοσμεῖ, τὴν Ἐρέσῳ Μοῦσαν ἐν Αἰολίδι·
 ἦ καὶ Ὑμῆν Ὑμέναιος ἔχων εὐφρογέα πεύκην
 σὺν σοὶ νυμφιδίων ἵσταθ’ ὑπὲρ θαλάμων.
 ἦ Κινύρεω νέον ἔρνος ὀδυρομένη Ἀφροδίτη
 σύνθρηνος μακάρων ἱερὸν ἄλσος ὄρης.
 πάντη, πότνια, χαῖρε θεοῖς ἴσα· σὰς γὰρ αἰοιδὰς
 ἀθανάτας ἔχομεν νῦν ἔτι θυγατέρας.

13 - Já o fiz em ensaio biográfico (Ragusa, 2019, pp. 211-239), mas aqui enfocarei distinto recorte, como se verá adiante, porque não tratarei dos testemunhos antigos, mas dos jornais fluminenses do século XIX.

14 - Tradução Ragusa (2021, p. 71).

Ó Safo, aos jovens que amam o mais doce travesseiro das paixões,
 a ti, junto às Musas, a Piéria adorna, ou o
 Hélicon coberto de hera – a ti que sopras tal qual
 elas a ti, Musa na Ereso eólia.
 Ou Hímen Himeneu, portando sua tocha brilhante,
 contigo fica sobre o tálamo nupcial;
 ou junto a Afrodite enlutada, lamentando o jovem rebento de
 Ciniras (Adônis), contemplas o bosque sacro dos venturosos.
 Em toda parte, ó soberana, te saúdo como aos deuses, pois tuas
 canções ainda hoje consideramos filhas dos imortais.

De pronto, Dioscórides celebra a temática erótica das canções de Safo, articulando-a ao elogio de sua habilidade divina projetada no favor das Musas – favor que a própria poeta referiu no Fr. 32, ao cantar “... elas me fizeram honrada, suas próprias / obras doando-me ...”¹⁵. Em seguida, os epitalâmios, realçados pela invocação do deus do sexo que consuma a boda no tálamo, o quarto nupcial, com a perda do hímen e da virgindade (*parthenía*) da noiva – o deus Himeneu (*Hymén* ou *Hyménaios* ou *Hyménaios*) é substantivo que também nomeia o casamento (*hyménaios*) designado igualmente por *gámos*; e que, antes do termo alexandrino *epithalámion*, era usado para a canção destinada à cerimônia nupcial. E, por fim, o mundo de Afrodite e do desejo, *érōs*, cuja outra faceta é *thánatos*, a morte; e é-o no caso da *mors immatura* de Adônis, o belo jovem, paixão da deusa, que perece precocemente, no auge de suas potencialidades. Cantou-os Safo no Fr. 140, “o mais antigo fragmento de drama em verso preservado”, ressalta Herington (1985, p. 57). Seus únicos dois versos antifônicos, de lamento fúnebre iniciado pelas jovens do coro e orientado por Afrodite, a deusa de Citera, dizem¹⁶:

Καθνύσκει, Κυθήρη', ἄβροζ' Ἀδωνίς· τί κε θεῖμεν;
 καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε χιθῶνας.

“Morre, Citereia, delicado Adônis. Que podemos fazer?”
 “Golpeai, ó virgens, vossos seios, e laceraí vossas vestes ...”

15 - αἶ με τιμίαν ἐπόησαν ἔργα / τὰ σφὰ δοῖσαι; tradução Ragusa (2021, p. 111).

16 - Tradução Ragusa (2021, p. 95).

No fecho de seu epigrama, Dioscúrides celebra a imortal Safo, que o é pela beleza de sua poesia, diz o poeta que a contempla, admirado.

Outros epigramas, enfim, como o anônimo 189 (*AP IX*), lembram de elementos igualmente essenciais da poesia de Safo, destacando sobretudo sua inerente natureza performática e a coralidade de sua mélica – (auto)dramática, como toda poesia de *performance* – e da natureza mesma do grupo de *parthénōi* que lidera e de cuja formação (*paidéia*) para a vida feminina e o casamento ela cuidava. Eis seus versos¹⁷:

Ἔλθετε πρὸς τέμενος ταυρώπιδος ἀγλαὸν Ἥρης,
Λεσβίδες, ἄβρᾶ ποδῶν βήμαθ' ἔλισσόμεναι·
ἐνθα καλὸν στήσασθε θεῇ χορόν· ὕμμι δ' ἀπάρξει
Σαπφῷ χρυσεῖην χερσὶν ἔχουσα λύρην.
ὄλβιαι ὀρχηθμοῦ πολυγηθέος· ἧ γλυκὺν ὕμνον
εἰσαΐειν αὐτῆς δόξετε Καλλιόπης.

Vinde ao sacro recinto esplêndido de Hera de olhos de touro,
ó lesbias, os delicados passos dos pés rodopiando;
lá, belo coro à deusa firmái; a vós liderará
Safo, nas mãos tendo a áurea lira.
Felizes – vós! – no regozijo da dança; sim!, doce hino
pensareis ouvir, da própria Calíope!

99

Essa imagem da *performance* da mélica sáfica só passou a ser valorizada dos anos 2000 para cá, sob impulso de uma nova descoberta – a “Canção sobre a velhice” (2004) – que projeta a voz da líder do coro a falar às jovens que o integram, como se vê bem nos versos iniciais (1-6)¹⁸:

ἰ]οκ[ό]λπων κάλα δῶρα, παῖδες,
τᾶ]ν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν·

] ποτ' [ἔ]οντα χρόα γῆρας ἤδη
ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·

βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ῦμος πεπότηται, γόνα δ' [ο]ὐ φέροισι,
τὰ δὴ ποτα λαΐψηρ' ἔον ὀρχησθ' ἴσα νεβρίοισι.

17 - Tradução Ragusa (2021, p. 43).

18 - Tradução e comentário Ragusa (2021, pp. 203-205; ver ainda 2019a, pp. 85-111).

... [das Musas] de violáceo colo os belos dons, meninas,
... a melodiosa lira, amante do canto;

[tenra] outrora, agora é a pele da velhice,
... os cabelos, de negros [brancos] se tornaram.

Pesado se me fez o peito, e os joelhos não me suportam –
os que um dia foram lépidos no dançar, quais os da corça.

Essa coralidade, que a recepção antiga de Safo realça, perdeu-se na leitura romântico-biografista-modernizante, relegada que foi pela maioria dos estudiosos a um plano secundário e quase que restrito aos epitalâmios aliás bem pouco valorizados pelo que são e pelo que nos dão a conhecer do mundo do casamento, cujas tradições são constatadamente estáveis e contínuas. Perdeu-se na apreciação menos cuidada do que deveria da natureza pública, performática, pragmática e discursiva da poesia prevalentemente oral na “cultura da canção”, e do fato de que Safo é mestra na manipulação do intimismo e da privacidade pelos quais elabora certa recepção de suas canções junto às suas audiências, como argumenta Scodel (1996, p. 77).

A recepção da poeta e da personagem no Brasil do século XIX: jornais fluminenses

Saltemos ao Rio de Janeiro para contemplar Safo entre nós no século XIX, a partir dos jornais que por ali circularam. Poderia, então, apontar o modo como a poeta é recebida, com a admiração que insistentemente a coloca em listas de grandes nomes, ao lado de Homero (c. 750 a.C.), Píndaro (c. 518-446 a.C.), Sófocles (c. 497-406 a.C.), entre outros menos óbvios, como o elegiógrafo espartano Tirteu (ativo em c. 650 a.C.) e a muito mencionada poeta mélica Corina, de data incerta (clássica ou helenística)¹⁹. Poderia ainda focar o diálogo com sua

19 - Ver, por exemplo, “A crítica literária” de A. R. Torres Bandeira no *Correio da Tarde* (19/08/1859), e a coluna

poesia que, diga-se, seja pelo eco de seus elementos, seja pelas traduções mais diretas ou indiretas, pulsa viva na poesia brasileira, para não falar da portuguesa – e nas páginas dos referidos jornais que tal diálogo apontam, comentam, elogiam. Não são estas as dimensões da recepção de Safo que quero abordar, na etapa final destas páginas, mas, sim, o modo como se projetam sua figura de poeta e de mulher nas principais décadas do Romantismo brasileiro, recorte que traz rico material ao estudo da presença de Safo por estas plagas²⁰.

Pois bem. Em seu panorama sobre a recepção da poeta na América Latina, Brose (2021, pp. 423-440) recorda traduções indiretas de suas canções, como as de Almeida Garrett²¹, ou mais diretas, como as de Antônio Feliciano de Castilho²². Comentam-nas com entusiasmo os jornais fluminenses, e reproduzem-nas algumas. Brose também recorda – e aqueles jornais registram-na – a presença de Safo no árcade Tomás Antônio Gonzaga, nos românticos Castro Alves, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo. No século XX, Brose destaca Mário Faustino, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, enumerando, além das deles, traduções de Safo, e mencionando que resultam de diferentes propostas; alguns fragmentos em Péricles Eugênio da Silva Ramos (1964), Jaa Torrano (2009) e Trajano Vieira (2017), e todo o *corpus* disponível em Jamil Almansur Haddad em 1942, Álvaro Antunes (1987), Joaquim Brasil Fontes (1991), Guilherme Gontijo Flores (2017). Entram na lista minhas próprias traduções de todos os fragmentos minimamente legíveis, ainda indicada na edição de 2011, ora superada pela 2ª edição bilíngue de 2021, revista, atualizada, ampliada, e de alguns fragmentos na antologia de mélicos de 2013, cuja 2ª edição está em preparação.

A propósito, dei-me conta, pela primeira vez, de estar cercada de

“Semanais” d’*A Notícia* (21/02/1897), assinada por Anselmo Ribas (pseudônimo de Furtado Coelho).

20 - Valho-me sempre, salvo quando indicada alguma edição específica, de pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira (HDB) da Biblioteca Nacional (<https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>), e do apoio e troca de ideias com João Roberto Faria, que tão bem conhece e a quem são tão caros os jornais do século XIX. Cito-os sempre atualizando a grafia da língua portuguesa.

21 - Frs. 50, 81 e 94, em “Beleza e bondade” e “O sacrifício”, de *Flores sem fruto* (1845).

22 - Ver, por exemplo, na coluna “Variedade” do *Diário do Rio de Janeiro* (8/4/1867), o texto “Castilho e Anacreonte”, de M. Pinheiro Chagas. E no *Jornal do Comércio* (5/10/1863), “O outono, pelo Sr. Castilho Antônio”.

tradutores homens da poeta, fato que se depreende da listagem, mas que Brose, que estrutura seu trabalho em olhares femininos e masculinos na recepção de Safo, não comenta. E no elenco de poetisas que ecoam suas canções, oferecido pelo estudiosos, reduz-se a um só nome do século XIX a lista de vozes femininas em diálogo com Safo – a gaúcha Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-1856), parte de notável grupo de mulheres²³, que publicou em 1845 o livro escrito em 1836, *Ramalhete ou flores escolhidas no jardim da imaginação*, em que “enfeixou vários textos em vários gêneros: poemas, conto, pequena novela e crônica dialogada”, frisa Muzart (1996, p. 147) – nos poemas entretecendo elementos sáficos.

Em virtude desse cenário sobre o qual tenho refletido, percorro, em passeio ligeiro, como anunciei, os jornais do Rio, observando Safo – a poeta e a personagem – sobretudo na relação com figuras femininas. Tantas são! Mas um dos primeiros pontos notáveis é a força de sua imagem feminina, da figura física que era tão desconhecida dos antigos como o é dos modernos, mas que se desenha a partir tanto dos testemunhos textuais e iconográficos que de modo variado a retratam, quanto a partir da sensualidade e do erotismo de sua mélica. Assim, afirma o jovem Machado de Assis, ao descrever uma afamada atriz “do *Alcazar Lyrique*, que enriqueceu no Brasil graças aos amantes que teve” (Faria, 2008, p. 330, n. 18), com palavras que lança à boca de “um amigo”, em crônica da série “Ao Acaso” (*Diário do Rio de Janeiro*, 03/06/1864), que *Mademoiselle Aimée* é um

demoninho louro, uma figura leve, esbelta, graciosa – uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos, um nariz como o de Safo, uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio –, enfim a graça parisiense, *toute pure* (...) ²⁴.

As imaginadas sensualidade e beleza da poeta lésbia entram em

23 - Ver Muzart (1996, p. 147), Silveira (2016, p. 251).

24 - Texto citado da edição de Faria (2008, p. 330).

cena no elogio da beleza da mulher morena publicado n' "A guanabarense" (*Correio Mercantil*, 01/08/1852), como "a ardente e terna Safo, a famosa e infeliz poetisa cujos negros e ardentes olhos fulminavam, e de cujos lábios exalava a poesia tão doce como o mel do Himeto", montanha da Ática que era célebre pelo mel de tomilho. Na mesma toada, em anônimo poema de título "A cor morena" (*Marmota Fluminense*, 04/01/1856), Safo é "ardente e extremosa", "morena e formosa" como Afrodite – "uma bela moreninha" – e Cleópatra.

Machado de Assis – de novo ele –, num dos folhetins da série "Conversas com as mulheres" (4 – "As mulheres pérfidas"), que se lê na *Semana Ilustrada* de 18/06/1865, indica-nos a presença da poesia de Safo no imaginário, ao citar a abertura do famoso Fr. 31, conhecido pelas primeiras palavras *Pháinetai moi* ("Parece-me"); isso ao escrever o seguinte, a propósito da maçã de Eva: "Feliz o que pode comer as maçãs sem as cascas. 'Esse é igual aos deuses', como diz Safo"²⁵. Eis outro ponto notável da recepção da poeta nos jornais fluminenses – de sua poesia, mesmo se na construção de sua personagem ou no cerne da admiração a Safo: a recorrência dos bem preservados Frs. 31 e 1 ("Hino a Afrodite"), cujas fontes são obras influentes da tratadística do discurso – respectivamente, *Do sublime* ('Longino', século I d.C.?), e *Sobre o arranjo das palavras* (Dionísio de Halicarnasso, século I a.C.). O 31 também se faz presente pela muito lembrada tradução de Boileau – cuja *L'art poétique* (1674) se liga de modo estreito ao tratado de 'Longino' estreitamente e era amplamente conhecida no XIX – e, mais ainda, pela tradução não inerte de Catulo, com variações, em estrofe sáfica – característica da mélica conhecida de Safo e do Fr. 31 – usada pela primeira vez em latim –, frisa Clausen (1982, p. 25). Reproduzo as composições:

Safo, Fr. 31²⁶

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεῖ-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὥς γὰρ <ἐς> σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώναι-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,

ἄλλα †καμ† μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον
δ' αὐτίκα χροὶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιβρόμ-
μεισι δ' ἄκουαι,

†έκαδε† μ' ἴδρωσ ψῦχος κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκηγ δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐτ[αι].

ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†

Parece-me ser par dos deuses ele,
o homem, que oposto a ti
senta e de perto tua doce
fala escuta,

e tua risada atraente. Isso, certo,
no peito atordoa meu coração;
pois quando te vejo por um instante, então
falar não posso mais,

mas se quebra minha língua, e ligeiro
fogo de pronto corre sob minha pele,
e nada veem meus olhos, e
zumbem meus ouvidos,

e água escorre de mim, e um tremor
de todo me toma, e mais verde que a relva
estou, e bem perto de estar morta
pareço eu mesma.

Mas tudo é suportável, se mesmo um pobre homem ...

Catulo, Poema 51²⁷

*Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit*

*dulce ridentem, misero quod omnes
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
<vocis in ore;>*

*lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.*

*Otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.*

Ele parece-me ser par de um deus,
ele, se é fás dizer, supera os deuses,
esse que todo atento o tempo todo
contempla e ouve-te

doce rir, o que pobre de mim todo
sentido rouba-me, pois uma vez
que te vi, Lésbia, nada em mim sobrou
DE VOZ NA BOCA

Mas torpece-me a língua e leve os membros
uma chama percorre e de seu som
os ouvidos tintinam, gêmea noite
cega-me os olhos.

O ócio, Catulo, te faz tanto mal.
No ócio tu exultas, tu vibras demais.
O ócio já reis e já ricas cidades
antes perdeu.

Essa tradução dinâmica do 31 pelo poeta latino é louvada como imbatível em artigo extenso sobre Safo na revista *Minerva Brasiliense* (01/09/1844), assinado por Émile Adet, intelectual francês radicado no Brasil e colaborador de jornais e revistas dos tempos românticos. Para ele, ninguém traduziu-a como Catulo, “com toda a sua graça e energia” – ele, “encantador e doce poeta”, “um dos mais mimosos poetas de Roma”. Várias são nos jornais fluminenses as traduções do Fr. 31²⁸, anônimas e de cronistas, como do próprio Adet.

São inusuais as referências a outros fragmentos, mas destaco uma que me pareceu notável: a do epitalâmico Fr. 105 de Safo, que canta a noiva, em tradicional comparação elogiosa a fruta ou flor. Ei-lo²⁹:

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδόρπῃς
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι

... como o mais doce pomo enrubesce no ramo ao alto,
alto no mais alto ramo, e os colhedores o esquecem;
não, não o esquecem – mas não o podem alcançar ...

Tais versos servem ao anônimo elogio da beleza da atriz italiana Adelaide Ristori (*Diário do Rio de Janeiro*, 14/06/1874), por sua atuação na peça *Medeia*, de Ernest Legouvé:

Parodiando o belo pensamento da poetisa grega, direi do gênio artístico da Sra. Ristori: semelhante à doce maçã, esse gênio rejuvenesce no ponto mais culminante a que tem chegado a arte dramática; os insensatos esqueceram-se de atirar-lhe pedras; não ... de modo algum esqueceram-se ... nunca puderam aproximadamente alcançá-la!

Em elogio a outra atriz, volta Safo à baila, em poema a Adelaide Amaral, de anônimo admirador (*Jornal do Comércio*, 10/06/1865); diz o trecho pertinente:

28 - Por exemplo, no *Jornal das Famílias* (1870) – ano VII, nº 5, maio, p. 178 –, “traduzida do latim por Antônio José Fernandes dos Reis”; ou n’*O Theatro*, ano IV, nº 84, 07/02/1908.

29 - Tradução Ragusa (2021, p. 176).

Astro da cena! Ao sempiterno bafo
o rosto animas quando a tudo impões,
para em teus lábios reviver a Safo,
para em teus gestos traduzir paixões.

Outro elemento a ressaltar é o da heroína romântica, que atinge em cheio o imaginário romântico por força da ópera *Safo*, tragédia lírica do siciliano Giovanni Pacini (1796-1867), “a obra mais popular do compositor”, nota Ferreira (2006, p. 465). Foi encenada em Nápoles em 1840, levada a Paris, Londres e Nova Iorque (1842, 1843, 1847), e a outras cidades e países nos séculos XIX e XX. No Rio, trazida pela Companhia Italiana, estreou no Teatro de S. Pedro de Alcântara em 1845 (*Diário do Rio de Janeiro* 02/10) – e foi anualmente apresentada até 1858, sendo depois reencenada diversas vezes. A protagonista, representou-a a célebre Augusta Candiani, cuja *performance* mereceu de “uma Sra. fluminense” um acróstico “dedicado à *prima donna* do teatro italiano, por ocasião da segunda representação da opera *Safo*”, diz a “Correspondência” do *Diário do Rio de Janeiro* de 30/10/1845:

Com gesto meigo e voz harmoniosa,
Atrais os corações e amar ensinas,
Nascer fazes sublime e portentosa,
Doces mil sensações, puras, divinas!!
Inda superas mais, Safo mimosa! ...
As almas prendes, o furor dominas,
Na cena o zoilo vil escravizando
Ingratos corações terna ameigando.

O libreto de Salvatore Cammarano tem por eixo a imagem modelar da Safo heroína romântica, de que já falava o artigo “A polka e o romantismo” no *Diário do Rio de Janeiro* de 22/12/1847: o da apaixonada mulher que, em desespero, mata-se. Resumo da ópera, ou melhor, do libreto de Cammarano, por Ferreira (2006, p. 465):

A acção principia com a entrada em cena do sacerdote principal de Apolo, *Alcandro*, ressentido com *Saffo*, que em Olímpia lamentara, num canto elegíaco, os sacrifícios sangrentos pratica-

dos no rochedo de Lêucade. Motivado pela vingança, *Alcandro* convence *Faone* de que a poetisa tem um amante e oferece-lhe a mão de sua filha (*Climene*). Depois de ter procurado o amado por toda a Grécia, *Saffo* chega à ilha iônica e no Templo de Apolo conhece a filha de *Alcandro*. Convidada para cantar na cerimônia de casamento de *Climene*, descobre que o noivo é o seu Fáon. Safo fica desesperada e destrói o altar num gesto repentino de loucura. Arrependida do acto blasfemo, oferece-se em sacrifício a Apolo, mas no derradeiro momento, depois de já ter prestado um juramento que não se pode quebrar, descobre que é Aspasia, a filha de *Alcandro* perdida durante uma tempestade. Mas é tarde demais e *Saffo* precipita-se do rochedo de Lêucade.

Na não assinada matéria “Safo”, no jornal bilingue *L'Iride Italiana* (04/10/1855), publicada dez anos após sua estreia nos palcos brasileiros, a música da ópera é qualificada de “sublime desde a primeira até a última nota”; o drama romântico, resumido ali, é apresentado como centrado na poeta que “Mostrou tanto gênio pela poesia lírica que a denominavam com o sobrenome de décima Musa”; que “Tornou-se célebre não só pelas suas inspirações poéticas, mas também pelas suas aventuras amorosas (...)”; e que “apaixonou-se loucamente por Fáon”, mas, “vendo que por uma outra ele a desprezava, não tendo esperanças de reconquistar seu coração, ou de desposá-lo, precipitou-se do rochedo de Lêucade, e submergiu-se nas ondas”. E diz a matéria: “O maestro Pacini compôs uma ópera sobre este assunto”, e o libreto, “para excitar o interesse, juntou poesia à parte histórica”.

Haveremos de substituir “parte histórica” por “parte anedótica”, uma vez que o eixo do enredo – como da própria apresentação de Safo pelo autor da matéria – é o suicídio pela rejeição de seu amor pelo barqueiro Fáon, que a leva a precipitar-se da rocha da ilha de Leucas. Dele falam inúmeras vezes os jornais, usando-o como paradigma da paixão romântica e dos perigos da mulher apaixonada, em textos críticos, poemas e o mais. No detalhado artigo sobre Safo na música lírica dos séculos XVII ao XX, que passa pela ópera de Pacini, entre outras tantas, Ferreira (2006, p. 461-463) sintetiza as fontes do episódio, de natureza variada, mas sempre literária, e da imagem da poeta de

canções intensamente marcadas por Afrodite e *érōs*. A mais antiga delas está na mélica de Anacreonte, poeta do vinho e dos prazeres, ativo 30 anos após a morte de Safo, que a Comédia Nova grega fez seu amante em muitas tantas peças. Especificamente, em seu breve Fr. 376³⁰:

άρθεις δηῦτ' ἀπὸ Λευκάδος
πέτρης ἐς πολὺν κῶμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι.

... de novo tendo-a escalado, da rocha de Lêucade
mergulho na plúmbea vaga, ébrio de paixão ...

Estrabão (63 a.C. - 23 d.C., *Geografia* X, 2, 9) recorda uma comédia de Menandro (nascido em c. 340 a.C.), sobre o salto da arrebatada Safo, do rochedo de Lêucade, que passou a ser visto como fármaco para a cura da dor dos rejeitados. O episódio entrou de vez para a biografia ficcionalizante da poeta, notabilizado pelo latino Ovídio (nascido em c. 43 a.C.), nas *Heroides*, “que reúne epístolas fictícias endereçadas por heroínas célebres aos seus apaixonados, por quem foram abandonadas ou traídas” – a 15^a, elaborada como poema assinado por Safo, “a única figura histórica do conjunto”, diz Ferreira (2006, pp. 463-464).

Anos após a primeira encenação de 1845, percorrendo os jornais que noticiam a constante venda do libreto de Cammarano e dão a conhecer, nas críticas, elementos sobre as (re)encenações da ópera que se vão realizando ao longo dos tempos, e o *feeling* da peça da qual alguns trechos são extraídos, traduzidos e publicados, a Safo que vemos é, portanto, a heroína romântica marcada profundamente pela imagem da obra de Pacini, cuja personagem prestigiosas atrizes elevaram, preenchendo os afetos admirados das plateias, incluindo a cantora lírica Emmy de La Grua, em 1855. Leonel de Alencar, irmão do célebre escritor, afirma, sobre a atuação da atriz:

Na sua imagem, no seu olhar, no arfar dos seios, na palidez do rosto, no andar de louca, e sobretudo nos sorrisos de suas lágrimas, sentiremos diante dos olhos a própria Safo da antiguidade, isto é, a mulher que a poesia e o amor moldaram na beleza su-

30 - Edição Page (1962); tradução Ragusa (2013, p. 188).

prema as formulas de sua imagem de argila imaculada (*Diário do Rio de Janeiro*, 01/11/1855, “Noite de teatro”).

Na série “Ao correr da pena” (*Diário do Rio de Janeiro*, 28/11/1855), José de Alencar menciona a representação de *Safo* naquele ano, e, com ela, “a poetisa grega, que inspira com seu canto os nossos poetas, e com seus olhos os nossos diletantes”, “a história de amor profundo, que se reproduz entre nós todos os dias, e que acaba sempre por um passo de Lêucade” que, na Grécia, diz ele, era o rochedo; em tempos medievais, “um convento no cimo de uma montanha; o de nossos dias é um casamento de conveniência. Precipitam-se as mulherer nos braços de um homem que não amam, precipitam-se na monótona e triste existência de um casamento malsucedido”. Vê-se aqui a admiração de que em verdade estão plenos os jornais, sempre nomeando Safo entre os maiores nomes da poesia grega, como antes anotei. Contemplamos a Safo apaixonada das antigas ficções com as quais a poeta, a sua figura empírica se confunde e a custo se deixa vislumbrar em vagos contornos, perdida na neblina dos tempos. E a ficção romântica é tão forte no imaginário que é paradigma mesmo em notícias de crimes, ou de mulheres rejeitadas pelos maridos que as traem com amantes. Nas “Notícias diversas” (*Correio Mercantil*, 12/08/1856), afirma o autor, a falar de um “íngrato” de Barra Mansa e de sua esposa que, na terceira fuga já antevista do marido, deverá, como antes, buscá-lo: “(...) é de presumir que a Safo encontre algum rochedo de Lêucade donde se precipite pelos desprezos do seu Fáon, e que este episódio burlesco acabe em drama sentimental”.

Ressalto, por fim, o artigo de Ignez Sabino Pinheiro Maia³¹, escritora que nasceu em Salvador em 1853, e morreu no Rio em 1911, e escreveu, na coluna “Esboços e perfis” (*A Estação*, 15/04/1890) – no mesmo número 7 em que Machado publicou os capítulos 37-38 de seu *Quincas Borba* –, o artigo “Sapho ou Sappho”. Abre-o com a afirmação de que Sappho – a grafia que dá como correta – é a poeta que, dentre as mulheres todas que até então cultivaram a poesia, “tornou-se mais célebre”. Endossa

31 - Ver o verbete sobre sua vida e obra no *Dicionário bibliográfico brasileiro* (vol. 3, 1895, pp. 279-280), de A. Vitorino Alves Sacramento Blake (<https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/221681>).

o qualificativo de “décima Musa”, frequente nos seus retratos desde que surge, atribuído a Platão (c. 428-387 a.C.), em epigrama (*AP IX*, 506). E sublinha: “Esta soberana da lira não é menos célebre também pelos seus infortúnios, do que pelo seu grande talento”. Diria eu, retirando-a do anedotário que reconta suas imaginadas desditas, que as palavras continuam válidas, como o foram antes da escritora soteropolitana, e como o serão depois de nós todos. Pois assim se tem provado a recepção de Safo.

Maia reconhece as incertezas acerca de sua biografia e acaba por aceitar certa tradição do anedotário antigo que distingue a poeta de Mitilene de outra Safo, uma cortesã de Ereso, que teria, esta sim, saltado de Lêucade. Esta, claramente criada para resgate de sua reputação³², não é a poeta, afirma Maia, que “nunca foi amante de Fáon”, mas mulher casada que, viúva, foi professora de renome, dedicada a moças que “estudaram poesia sob sua direção”. E explica:

Naturalmente entusiasmada pelo que a emocionava, o estilo de suas obras, as hipóboles vivas com que as ornava e a inveja que inspirou o seu talento sublime, deu origem aos ruídos injuriosos que correm a seu respeito desde séculos, manchando-a, ao passo que somente a política, que já dominava naqueles tempos, foi a causa única de suas infelicidades (...)

III

Destas, destaca o possível exílio em Siracusa, de que fala Cícero (106-43 a.C., *Contra Varrão* 2, 4, 125-7), a mencionar uma bela estátua da poeta no prédio da prefeitura da cidade. Maia, contudo, aceita o romance entre Safo e Anacreonte, julgando “até mesmo natural que, sendo uma mulher superior, dispondo de talento e doçura, sua alma preferisse um outro cantor sublime e cheio de graça, do que o brutal e ingrato Fáon”. Lamenta a precariedade material de sua obra, reduzida e fragmentária – dá como preservados apenas os Frs. 1 e 31, e, deste, ressalta as traduções de Catulo e as francesas.

Encerrando, assim, seu artigo, Maia vai na contramão da imagem prevalente de Safo, e soma-se às fileiras dos empenhados em fazer da poeta uma senhora respeitável. Dá o que pensar esse movimento, decerto

32 - Ver Campbell (1994, p. 7), e os testemunhos de Eliano (séculos II-III d.C.) e dos verbetes “Safo” no *lêxico Suda* (século X).

não desligado da dificuldade de participação feminina na vida cultural ativa, sem que lhes custasse – às mulheres que dela participavam ativamente – sua reputação.

Percorso findo, e tantas possibilidades a explorar

Tenho dito e redito: na recepção de Safo, encontramos a poeta, sua poesia, a personagem. Para esta, tantas ficções foram, são e serão tecidas, que nem mil vidas por ela vividas poderiam abarcar todas as experiências. O que isso quer dizer é que a importância de Safo faz dela, por um lado, um referente rico e multifacetado o suficiente, e, por outro, desconhecido o bastante, do ponto de vista histórico, empírico, para que seja, como foi e será, o que queremos que ela seja. A mesma Safo que no século XIX é prevalentemente a amorosa e bela mulher, a heroína romântica, é, de meados do século XX aos dias de hoje, sobretudo um referencial de afirmação da mulher nos mundos da produção da cultura e da sexualidade.

Não há que discutir acerca da veracidade das imagens. Não é este o caminho, porque elas são em essência um reflexo do olhar de quem recebe Safo no tempo e no contexto em que a recebe, e pelo qual a torna significativa, viva no presente. Mas vale não perder de vista justamente isto: que essas “Safos” são construções. Não é preciso provar o contrário, para tornar válido o discurso que a toma por referente. Mais produtivo é explorar o sentido dessas construções e o diálogo que criam com o passado, observando-o, buscando conhecê-lo, buscando entender o mundo arcaico da poeta, mesmo diante dos limites para tanto.

Desse modo, poderemos olhar para a complexidade da recepção de Safo que merece ser tomada em mãos pelos estudiosos – a de tempos mais próximos, e a de tempos passados que tanto nos têm a revelar. Safo, cuja poesia, como sua figura, permanece viva pelo referido diálogo que com elas travamos, em múltiplos níveis e de diversas formas, em variados formatos, como o que encontramos na poeta contemporânea mineira Ana Martins Marques, em seu poema “Carta a Safo” (2011, pp. 39-40), que olha para a con-

dição fragmentária das canções e para sua recepção, e para a maneira como interagimos com ela, em termos de significações. Não resisto a trazê-lo aqui, e a apontar os ecos das canções de Safo:

perto []
 escuta [eco do Fr. 31]
] noite e cabelos [
 ...
 inadvertidamente
 é doce []
 era doce
 porém
 tu []
 entre automóveis e pássaros
 queimarei para ti [eco dos Frs. 31 e 48]
 longe []
 escuta [eco do Fr. 1]
 diante [distante (?)] de ti
 o [mesmo] mel
 há milênios
 teu corpo quebrado pelo amor [eco do Fr. 31]
 [] infinitas estrelas [sobre]
 [uma] pequena praia
 vem
 veloz [eco do Fr. 1]
 [] escrita
 [brilhando]
 combater [comigo] [eco do Fr. 1]
 [contra mim]
 pequena
 e no entanto
 também ardo
 [de desejo] por [eco dos Frs. 31 e 48]
 nem céu
 nem setas
 Eros e
 [outros] erros
 mas para um tempo intenso
 e sem cuidados
 vigorosamente pelas tuas mãos
 eu

Referências

BAKOGIANNI, A. “O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras”. *Codex*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, pp. 114-131. <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/3341>

BARRETT, W. S. (ed. e coment.). *Euripides Hippolytos*. Oxford: Clarendon, 1992.

BEARD, M.; HENDERSON, J. *Antiguidade clássica*. Trad. M. Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECKBY, H. (ed.). *Anthologia Graeca*. 2ª ed. Munich: Heimeran, 1965-1968. 4 vols.

BLAKE, A. V. A. S. *Dicionário bibliográfico brasileiro, vol. 3*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895. <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/221681>

BOWMAN, L. “The ‘women’s tradition’ in Greek poetry”. *Phoenix*, vol. 58, n. ½, 2004, pp. 1-27.

BROSE, R. de. “Sappho in Latin America”. In: FINGLASS, P. J.; KELLY, A. (eds.). *The Cambridge companion to Sappho*. Cambridge: University Press, 2021, pp. 423-440.

CAMPBELL, D. A. (ed., trad.). *Greek lyric I. Sappho and Alcaeus*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. [1ª ed.: 1982]

CLAUSEN, W. V. “The new direction in poetry”. In: KENNEY, E. J.; _____. (eds.). *The Cambridge history of classical literature – II: Latin literature*. Cambridge: University Press, 1982, pp. 4-32.

EDMONDS, J. M. (ed., trad.). *Greek bucolic poets*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

FARIA, J. R. (ed.). *Machado de Assis. Do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERRARI, F. *Sappho's gift: the poet and her community*. Transl. B. Acosta-Hughes and L. Prauscello. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010.

FERREIRA, L. de N. “A influência de Safo na música, do séc. XVII aos nossos dias”. *Humanitas* 58, 2006, pp. 459-480. <http://hdl.handle.net/10316.2/28082>

GOW, A. S. F. (ed., coment.). *Theocritus*. Cambridge: University Press, 1950. 2 vols.

HERINGTON, J. *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.

KLINCK, A. L. *Woman's song in ancient Greece*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2008.

LARDINOIS, A. “Subject and circumstance in Sappho's poetry”. *TA-PhA* 124, 1994, pp. 57-84.

MARQUES, A. M. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTINDALE, C. “Thinking through reception”. In: ____; THOMAS, Richard F. (eds.). *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell, 2006, pp. 1-13.

MOTTE, A. *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*. Bruxelles: Academie Royale de la Belgique, 1973.

MUZART, Z. L. “Mulheres de faca na bota: escritoras e política no século XIX”. *Anuário de Literatura* (UFSC), 4, 1996, pp. 149-162. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5284/4714>

NOGUEIRA, E. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP. São Paulo, 2012.

OLIVA, J. A. Neto (trad., introd. e notas). *Catulo. O Livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.

PAGE, D. L. (ed.). *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon, 1962.

RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005. (Apoio: Fapesp)

_____. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. (Apoio: Fapesp)

_____. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. “Safo de Lesbos: de líras e neblinas”. In: REDE, M. (org.). *Vidas Antigas. Ensaios Biográficos da Antiguidade*. São Paulo: Editora Intermeios, 2019, pp. 211-239.

_____. “A coralidade e o mundo das *parthénoi* na poesia mélica de Safo”. *Revista Aletria* 29.4, 2019a, pp. 85-111.

116 _____. “Nove Musas mortais: as poetas da Grécia antiga”. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação – SESC*, 11, 2020, pp. 113-136. <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/d3a06e9a/ebb0/467f/a3a1/95367a2f16c3.pdf>

_____. (org., trad.). *Safo de Lesbos. Hino a Afrodite e outros poemas*. 2ª ed., revista e ampliada, atualizada, bilíngue. São Paulo: Hedra, 2021.

SCODEL, R. “Self-correction, spontaneity, and orality in archaic poetry”. In: WORTHINGTON, I. (ed.). *Voice into text. Orality and literacy in ancient Greece*. Leiden: Brill, 1996, pp. 59-79.

SILVEIRA, C. D. M. da. “Mulheres e vida pública em Porto Alegre no século XIX”. *Estudos Feministas*, 24.1, 2016, pp. 239-260. <https://www.scielo.br/j/ref/a/hBkyT38C4LLZrJdrs9kZMRJ/abstract/?lang=pt>

VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.

Hemeroteca Digital Brasileira (HDB) da Biblioteca Nacional - <https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

SINCRÔNICA E ANACRÔNICA: a poesia contemporânea de Alexei Bueno

Gabriela de Santana Oliveira

No poema “Epitáfio”, inserido em *As escadas da torre*, primeiro livro de poemas publicado por Bueno em 1984, entre os inúmeros qualitativos atribuídos ao sujeito lírico encontramos: “sincrônico e anacrônico” (Bueno, 2003, p.77). Essa combinação, que diz muito a respeito da lírica do poeta carioca ao surgir em sua primeira obra, é um indício da consistência de seu projeto poético.

A esse respeito, Antonio Carlos Villaça (1993) avalia Bueno como um poeta muito consciente, que “é rigorosamente contemporâneo de si mesmo e de todos os tempos, que tão profundamente o atraem”. Por vezes, a partir de cenas corriqueiras, em meio à paisagem urbana, em outras ocasiões, através da sondagem de temas metafísicos, a poética bueniana edifica-se grave e solene e liga o passado com o presente. Nesse sentido, é passível de observação como o diálogo com os elementos da tradição representa uma das linhas de força dessa dicção poética e seguramente constitui o “principal veio explorado pela ainda incipiente produção crítica acerca da obra do autor carioca”. (Quevedo, 2018, p. 85).

Atuando há mais de três décadas no plural e hodierno cenário cultural nacional, além de poeta, Alexei Bueno Finato é ensaísta, crítico, editor e tradutor. As investigações sobre sua produção lírica, inevitavelmente, se confundem com as tentativas de compreensão da atual poesia brasileira. Ao lançarmos um olhar sobre o panorama da lírica contemporânea brasileira é facilmente detectável sua vitalidade. Carlos Felipe Moisés (2014, p. 55) atesta que estamos diante de:

Uma ebulição extraordinária, auspiciosa; o país nunca teve tantos poetas em atividade; nunca houve entre nós tanto interesse por poesia; a cena poética brasileira jamais conheceu tal diversidade, tal heterogeneidade, tal mistura de timbres, formas e estilos.

No excerto acima, Moisés aponta para uma das marcas mais notáveis da atual cena poética, largamente comentada: a pluralidade de vozes. Convive, hoje, uma grande variedade de tendências, que englobam projetos os mais diversificados possíveis. Dentro dessa ebulição, uma certa linha também tem encontrado espaço: a do retorno à tradição.

A tendência de retomada clássica é visível na preferência pelos versos medidos, pelo rigor do artesanato. A esse respeito, Ítalo Moriconi (1998, p. 19) diagnostica, na atualidade, um certo “cansaço com o verso livre”. Ressalva: É bom que se diga que a forma livre convive com as formas metrificadas. Alexei Bueno, por exemplo, pratica ambas. Reconhecidamente primoroso no manejo da métrica e da forma fixa, o autor é igualmente hábil na execução de poemas longos, de grande fôlego, em versos livres.

Outra marca dessa tendência mais voltada para o diálogo aberto com a tradição diz respeito à expressão e está presente na recorrência a temáticas mais universalizantes, e a uma postura mais reflexiva e contempladora diante do real.

É pertinente que se diga que essa corrente considerada classi-

cista ou tradicionalista da atual poesia, na qual Bueno, via de regra, é incluído, provoca reações díspares. Alguns estudiosos consideram que o resgate de formas e temas tradicionais empreitado por alguns poetas contemporâneos é uma mostra do empobrecimento da poesia nacional, espécie de beletismo vazio de valores.

Por outro lado, negando a ideia de que um discurso ligado à tradição seja acrítico e apartado da realidade, outros autores defendem que dicções como a de Bueno erigem-se como formas radicais de dramatizar a crise do contemporâneo. A perspectiva do nosso trabalho insere-se nessa segunda linha.

Tomando como objeto de estudo os poemas que dialogam com elementos de matriz greco-latina retirados de diferentes obras do autor carioca, nosso intuito é investigar os usos e apropriações que sua poesia faz da tradição, na perspectiva do anacronismo. Para tanto, antes de adentrarmos na poesia de Bueno, procurando entender a presença, os deslocamentos e as variações de temas tradicionais em sua lírica, convém tecermos considerações sobre o anacronismo, que será aqui deslocado de seu sentido comum, uma vez que é possível compreendê-lo não como uma temporalidade negativa, mas como uma forma de apreender a própria contemporaneidade.

O anacronismo possível

O termo anacronismo normalmente é tomado em uma acepção negativa, pois indicaria um erro de cronologia, ou seja, atribuir a uma época características, ideias, sentimentos e valores que são de outro momento histórico. Portanto, ser anacrônico implicaria não estar de acordo com sua época¹. No entanto, as coisas não precisam ser sempre assim.

O texto literário tecido sob o regime do anacronismo mantém

1 - Conforme Houaiss (2001).

um contato aberto com o passado e com a tradição, abre-se a outras vozes e dialoga com todos os tempos. Essa prática, embora não tenha nada de novo, ainda causa mal-estar. No afamado ensaio *Tradição e talento individual*, Eliot (1989, p. 38) aponta um dos motivos desse desconforto: a incessante busca pela novidade. “Quando elogiamos um poeta”, ele diz, buscamos o que é individual e único, ou seja, “os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro.”

Com efeito, Antônio Donizeti Pires (2007, p. 19) explica que a relação com a tradição, que se dá por meio de apropriações, articulações intertextuais, empréstimos, migrações, influências, passa ao largo dos conceitos de gênio, originalidade e novidade que nos são tão caros desde o Romantismo. Uma das razões de censurar a “corrente arcaizante” da lírica atual seria a ideia firmemente assentada de que “as coisas do passado” são obsoletas e existem para serem superadas.

Na contramão desse pensamento, Hannah Arendt (2011, p. 31) argumenta que sem uma tradição, “que selecione e nomeie, que transmita e preserve” não há continuidade consciente para o homem, ou seja, sem os tesouros da memória inexistem passado e, conseqüentemente, futuro. A filósofa vale-se de uma parábola de Kafka para explicar o conflito do tempo:

Ele tem dois adversários: o primeiro acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho, à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto - e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi nenhuma noite -, saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si. (Arendt, 2011, p. 37).

A cena é de uma batalha. De maneira inusitada, o passado não puxa para trás e o futuro não empurra para frente, o que acontece é exatamente o contrário. Hannah Arendt (2011, p. 37) chama atenção também para o fato de que não há hierarquização entre os adversários. Dito de outra forma, na parábola de Kafka o passado não é visto como um peso morto que deve ser deixado de lado “na marcha para o futuro”. Passado e futuro são forças igualmente poderosas. No meio da refrega, lutando contra os dois lados, está o homem. Seu desejo – seu sonho – é alcançar “uma região além e acima da linha de combate”. Essa posição, que tem como ponto de partida o choque dos tempos é, segundo a autora, “a metáfora perfeita para a atividade do pensamento”. (Arendt, 2011, p. 38).

Para seu livro *Lucernário*, Bueno escolhe como epígrafe um texto datado de 1728, de autoria do Pe. Lorenzo Piavoli (apud Bueno, 2003, p. 231) que registramos a seguir:

Depois que, apagadas as tochas, tateávamos há uma quase eternidade pelas galerias poeirentas, tivemos a impressão de que um nimbo luminoso aparecia numa das extremidades do labirinto. E a voz do companheiro que ia mais à frente repercutiu: Um lucernário! alegremente na direção a que nos dirigíamos. Reencontramos então, na grande cripta, a luz solar, dolorida aos olhos e constelada do pó fino que levantáramos. Mas por um instante, entre os semblantes dos santos e mártires que emergiam no lusco-fusco, não sabíamos se era deles ou nosso o sol benfazejo que penetrava pelo orifício não obstruído, se eram eles ou nós que nos movíamos no espaço exíguo, se não éramos nós a pintura e eles a carne pulsante, de tal maneira nos parecia clara a unidade da vida através do tempo, que naquele momento tivemos todos os nomes que já pertenceram a um homem, e não apenas o singular e mesquinho com que lá entráramos.

Vemos no trecho acima, mais uma vez representado, esse ponto fulcral para a nossa discussão que consiste no encontro dos tempos. Aqui, em um instante e lugar únicos, passado e presente encontram-se em tão perfeita simbiose que tal fato chega a gerar um certo embaraço.

Observemos como em dado momento do texto, o narrador diz-se incapaz de discernir quem é o ser vivente (“a carne pulsante”) e a pintura, tamanha era “a unidade da vida através do tempo”.

É nessa lacuna temporal que habita a poesia, como veremos no poema “A hoste” de Alexei Bueno, a seguir transcrito:

Ainda estás agora
Lá, onde estiveste.
Vives naquela hora
Quanto lá viveste.

Ainda estás nos braços
Que já te prenderam,
Pisas ainda os passos
Que teus pés fizeram.

És lá. Estás lá.
És fixo, o que foge
É o tempo que já
É o ontem. Tu és hoje.

És o arco, ele o rio
Sob a ponte. És cada
Conta desse fio
Entre o nada e o nada.

Não passas. Quem foste
Ainda és naquela hora
Que é esta. És a hoste
Que não foste embora. (Bueno, 2003, p. 259-260).

Gravitando em torno da questão da temporalidade e através de seguidas afirmações o eu poético propõe a um “tu” uma posição de simultaneidade no espaço e no tempo. Essa proposição é reforçada pelo uso recorrente de dêiticos como: ainda, agora, lá, já, ontem, hoje.

Temos, no poema, o “tu”, a quem o eu se dirige, e o “ele”, que é o tempo. Entre os dois uma outra oposição é construída a partir das noções de fixidez e fluidez, a saber: o “tu” não passa, o tempo, por ou-

tro lado, foge. Sobre ambos, se diz: “és o arco, ele o rio.” Esta ponte/arco por sob a qual corre o tempo possui em cada margem um “nada” estabelecendo assim uma exaltação do agora. O que “foste” ainda “és”, onde “estiveste” ainda “estás”. O arco não recusa o tempo, ao contrário, abarca-o. Os nadas das margens sinalizam, portanto, a confluência de passado, presente e futuro nesse “tu” que é “a hoste”. Novo paradoxo: ser um e ser muitos a um só tempo.

O substantivo hoste, que nomeia o poema, carrega o sentido de multidão e reaparece na última estrofe, mais especificamente no penúltimo verso, o que confere um caráter circular à composição. Esse caráter é reforçado pela imagem do arco, conforme comentaremos mais adiante. Nos dois últimos versos temos: “és a hoste / que não foste embora”. A sentença afirmativa – és a hoste – é seguida de uma negativa – que não foste – e rematada pelo vocábulo “embora” que, junto à forma verbal “foste” atribui um sentido ambíguo à construção. Explicamos: em primeiro lugar, sobre o “tu” se diz categoricamente “és a hoste”, em seguida nos deparamos com duas possibilidades de leitura que não se excluem, isto é, 1) és a hoste que não partiu (com o sentido de uma tropa que não bateu em retirada); 2) és a hoste apesar de não teres sido nenhum dos indivíduos que a compõem. Vemos assim que “embora” pode exprimir a ideia de retirada e também pode ser entendido como concessão. No primeiro caso lemos “foste” como uma forma do verbo ir e, no segundo, como verbo ser.

Assim, para esse “tu”, que está situado no hoje, confluem todos os outros que existiram, configurando uma situação de coexistência como no testemunho do Pe. Lorenzo Piavoli que, ao adentrar o lucernário não consegue mais distinguir entre vivos e mortos. Não é demais lembrar que lucernário é o título do livro no qual o poema em análise está inserido.

Nesse ponto vale mencionar as observações de Octavio Paz acerca da Modernidade e da Contemporaneidade. Em *Os filhos do bar-*

ro, escrito no início dos anos 1970, o crítico e poeta mexicano defende a ideia de que a noção de “moderno” compreende uma “tradição de rupturas”. Sem fugir das contradições implicadas ao unir tais conceitos, Paz (2013, p. 17) explica que, condenada à heterogeneidade e à pluralidade, a modernidade é movida pela ânsia de ruptura, ou seja, seu princípio reside na: “negação de todos os princípios, a mudança perpétua”. Dessa forma, a arte moderna está sempre a negar uma tradição e propor outra, constituindo-se, portanto, em uma “crítica do passado imediato, interrupção da continuidade”. (Paz, 2013, p. 17).

Em *A outra voz*, publicado originalmente em 1990, ao deter-se sobre a poesia do período - fim do século XX - Paz (1993, p. 57) aponta para a existência de uma presença plural e de uma arte de convergência, termos caros para a nossa discussão:

A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência [...] o presente se manifesta na presença e esta é a reconciliação dos três tempos. Poesia da reconciliação: a imaginação encarnada num agora sem datas.

Não mais ruptura ou busca incessante pelo novo, a contemporaneidade, esse tempo que nos cerca e cuja definição nos escapa, se possui algo que pode ser afirmado, isto parece ser sua capacidade de coabitação, sua multiplicidade de gêneros, de estilos, de coexistência, inclusive, de tempos. Analisando a poesia produzida no Brasil dos anos 1980 em diante, Benedito Nunes (1991, p. 179) fala em um perfil poético híbrido e em esfolhamento das tradições que significa:

A conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. **Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes,** na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura. (destaques nossos).

Para retomarmos a imagem do arco, recorremos uma vez mais a Octavio Paz (2012, p. 75) que explica que a forma geométrica representante da prosa é a linha, reta, ou mesmo sinuosa, mas sempre em frente. O poema, por sua vez, “se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo”, cujo final é também seu princípio, “se repete e se recria”. É interessante observar como Bueno não se vale da imagem de uma ponte, figura geralmente retilínea, cuja função é servir de passagem de um ponto a outro. Ele usa o arco que, de forma esférica, sugere permanência devido à ausência de um começo e um fim. A imagem do arco associada à afirmação de Paz sobre a forma esférica da poesia aponta para uma possibilidade de leitura metapoética do texto, segunda a qual o arco que se eleva sobre o tempo, que desconsidera sua passagem, que se abre a uma multidão representa o próprio poema.

Corroborando o efeito circular, a estrutura polimétrica da composição apresenta combinação pouco usual de versos pares (hexassílabos) e ímpares (pentassílabo) que se intercalam em perfeita afinidade rítmica. A posição dos versos também se alterna nas estrofes. Nas duas primeiras quadras a sequência de versos é assim distribuída: par/ímpar/par/ímpar. A distribuição dos demais blocos de versos obedece a uma sequência oposta. O recurso do *enjambement* que aparece em alguns versos também reforça a ideia de algo que tem continuidade.

Devido à estrofação homogênea, ao esquema rítmico a/b/a/b, à uniformidade sonora apoiada também em aliterações e assonâncias e à variação sutil da métrica, à primeira leitura, até um leitor mais atento talvez não se dê conta das variantes que o poema apresenta. Esta associação harmoniosa de metros diferentes com andamento heterorrítmico parece oferecer-se como um espelho da hoste de que o texto fala, uma multidão que permanece sobre o arco. O tempo flui como as águas de um rio, mas há vozes, tradições, memórias, estéticas, estilos que ficam,

que não vão embora e que coexistem mesmo quando isto não é percebido tão claramente.

Um poeta anacrônico, como Bueno, pode ser acusado de estar em desacordo com sua época. Nesse ponto, vale refletirmos sobre o pensamento de Giorgio Agamben (2009, p. 59) que em seu conhecido ensaio *O que é o contemporâneo* argumenta que a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância”. A ideia é similar à que Hannah Arendt desenvolve a partir da leitura de Kafka. Portanto, é na não-coincidência que o homem:

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

Para Agamben, aqueles que coincidem perfeitamente com sua época não são capazes de vê-la em sua totalidade. O ver de muito perto é sempre limitador, é preciso tomar alguma distância. Mesmo no senso comum existe o consenso de que “quem está de fora” de determinada situação é capaz de compreendê-la melhor, pois consegue captar os fatos que aqueles demasiadamente envolvidos deixam passar.

Agamben, contudo, adverte que a dissociação com o tempo não implica que o contemporâneo seja nostálgico. Ele é aquele que compreende que, ao interpolar o presente, é preciso colocá-lo em relação com os outros tempos. O contemporâneo entende também que o passado não é algo que ficou para trás em uma sucessão histórica e progressiva. Agamben (2009, p. 69) lembra que “arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem” e que as origens continuam sempre a agir sobre o presente. É na fratura do tempo que o anacronismo positivo é possível.

Outro autor que nos sinaliza essa possibilidade é Hans Magnus Enzensberger. Em “A massa folhada do tempo”, ele demonstra como a visão do futuro como um perpétuo aperfeiçoamento das coisas é equivocada. Os avanços não são capazes de atender a todas as inquietações humanas. Como resposta “os ‘remanescentes do passado’ parecem proliferar de maneira tão incontrolável quanto o progresso”. Isso indica a fragilidade do “pensamento sucessivo: aquele esquema em que uma época – ou episódio – se segue a outra e a substitui, como numa linha de montagem, para logo dar lugar a outra”. (Enzensberger, 2003, p.10).

A permanência do passado na contemporaneidade se deve ao anacronismo. Enzensberger (2003, p. 13) é categórico: “o anacronismo não é um erro evitável, mas uma condição fundamental da existência humana”, pois as violações do curso do tempo não são a exceção e sim a regra. “O novo flutua apenas como uma tênue camada superficial num mar profundo” e “insuperavelmente antigo” que nos forma. A negação dessa sincronia, isso sim representa um erro.

Para explicar a lógica do anacronismo, Enzensberger usa a metáfora da massa folhada. A massa, para alcançar a qualidade desejada, deve ser esticada até atingir uma espessura bastante fina e então ela é dobrada e esticada novamente. Essa operação se repete inúmeras vezes e é conhecida como “transformação do padeiro”.

O autor explica que a massa não é uniforme, ela pode apresentar concentrações diversas de ingredientes, mais açúcar em ponto, uva-passa em outro, etc. O fundamental a ser entendido é que após a transformação é impossível determinar o deslocamento de um determinado ponto da massa original. Ao sobrepor as camadas dobradas e novamente misturá-las, as combinações que daí surgem são inesgotáveis e imprevisíveis. O mesmo se dá com o tempo. “O contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a uma

interação que, todas as vezes, produz algo novo em ambos os lados.” A estrutura do tempo se constrói de forma complexa, é permeada por trajetórias em ziguezague e assincronicidades. Nessa perspectiva, o anacronismo é produtivo, pois constitui um “elemento essencial de um mundo mutável”. (Enzensberger, 2003, p. 20).

O retorno às origens é sempre uma transformação. Para Enzensberger (2003, p. 25), “se existe uma figura anacrônica *par excellence*, esta é a do poeta”. Isso nos remete de volta a Eliot. Ele diz que quem se dedicar a avaliar a produção de um poeta livre de preconceitos, ou seja, sem procurar somente o novo, perceberá que “não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade”. (Eliot, 1989, p. 38).

Segundo Miguel Sanches Neto (1997, p. 12), a poesia de Alexei Bueno funda-se contra a crença cega no progresso, que se fundamenta na concepção de um tempo linear, segundo a qual os marcos históricos são fracionados e devem ser superados. O poeta repõe em circulação formas e valores enraizados na Antiguidade, mas esse passado não é visto de maneira longínqua, “e sim como um tempo sobreposto ao presente, amalgamado a ele de maneira indissolúvel”. O papel do poeta é promover uma fissura no cotidiano que permita que o hoje seja fecundado pela semente mítica de um tempo que, afinal, não passou.

Vale aqui ressaltar que ao defendermos a fecundidade do anacronismo e apontarmos sua presença na obra de poeta contemporâneo, não é nosso intuito afirmar que o anacronismo é um processo próprio da contemporaneidade. Longe disso, sabemos o entrelaçamento de tempos emerge na produção dos mais variados artistas desde os tempos mais remotos. Nosso interesse é compreender como esse atravessamento de temporalidades heterogêneas, que já foi rechaçado em outros momentos históricos e hoje é abraçado com grande liberdade por alguns poetas, dialoga com o tempo presente.

A aliança entre Dioniso e Apolo

Grandes deidades do Olimpo, filhos do deus supremo Zeus, Dioniso e Apolo são normalmente considerados em oposição: de um lado estaria Dioniso representando o furor, o descontrole e a desordem, de outro lado, Apolo como símbolo da ordem e da clareza. É inegável que antíteses entre os dois deuses existem, mas elas podem ser tomadas como atributos que se complementam e não somente como dados irreconciliáveis. A presença de Dioniso no templo délfico de Apolo é um fato revelador nesse sentido. Segundo Plutarco, durante os meses do inverno o santuário pertencia a Baco e nesse tempo se entoava o ditirambo – hino cultural ao deus do vinho – em lugar do peã - hino ao deus solar. (Burkert, 1985, p. 100). Ainda sobre Delfos, Burkert (1985, p. 100) destaca:

In the wintertime every second year, the Thyiades, a highly respected college of women, celebrate their festival on Mount Parnassus; they wake the Liknites, the Dionysos child in the winnowing basket; at the same time the hosioi, a college of men in the service of Apollo, are making sacrifice in the temple. The east pediment of the fourth-century temple showed Apollo with the Muses, while the west pediment showed Dionysos with the Thyiades; sunset corresponds to sunrise².

129

Fica assim brevemente demonstrado o relacionamento de Apolo e Dioniso, que dividiam o mesmo pai, o mesmo espaço sagrado, partilhavam narrativas míticas, práticas culturais e tinham em comum a atuação na esfera artística e musical. Para Giorgio Colli (2012, p. 26-27), a convergência entre os dois deuses está enraizada na natureza deles e fica evidente por meio da *manía* que ambos provocavam.

Não é demais lembrar que no *Fedro* (265), Platão descreve dois

2 - Durante o inverno, a cada dois anos, as Tiades, congregação feminina oficial, celebravam seu festejo no Monte Parnaso; elas despertavam o *liknites*, o infante Dioniso em uma joeira; ao mesmo tempo, os *hosioi*, colégio de homens a serviço de Apolo, estavam fazendo sacrifícios no templo. O frontão leste do templo no quarto século mostrava Apolo com as Musas, enquanto o frontão do oeste mostrava Dioniso com as Tiades, o pôr-do-sol corresponde ao nascer-do-sol. (tradução nossa).

tipos de loucura: uma, causada por doenças humanas, e “outra surgida por um abandono divino”. A loucura divina é dividida em quatro tipos, cada uma pertencendo a um deus: a) a divinatória ou profética, dom de Apolo; b) a poética, atributo das Musas; c) a mística ou mistérica, relacionada a Dioniso; d) a erótica, dom de Afrodite e Eros. (Platão, 2016, p. 123).

No poema “Exílio”, o poeta carioca, que também é tradutor de grego, resgata essa quase esquecida aliança divina e, em uma tentativa de “destrivializar” o cotidiano, se move entre Delfos e um hoje inóspito, ignorando os limites de tempo e espaço:

Esse horror a alguns humanos,
Parvos, pedantes, violentos,
Rapaces, torpes, insanos,
E outros mais menos nojentos,

Te levará para onde?
Que hás de fazer? Vamos, foge,
Vai para Delfos, lá esconde
Teus ossos fartos de hoje.

Vai para Delfos, e à beira
Do precipício brumoso
Bebe, como uma peneira,
O vinho do deus furioso

Que lá se hospeda no inverno.
Depois, sóbrio, olha as ruínas,
Melhor um destroço eterno
Do que inteirezas mofinas.

Bebe, e salta nu na Fonte
Castália, contempla o abismo,
O além das mãos do horizonte,
Os risos do cataclismo.

É mais digno de poetas
Fuçar na apolínea fumaça,
Que as confrarias abjetas
Obrando na etérea urna.

Não tens *trabalho*, tens *obra*.
Operário da palavra
É o idiota que soçobra
Sobre a folha que escalavra.

Não te governa a razão,
Nem gélida geometria,
És a contida explosão
Da exata sabedoria

Do deus da ordem que dança
Nos braços do deus do caos,
És o amplexo que se lança
No abismo, como os calhaus

Que rolam da sacra encosta
Às gargalhadas. Vai, fuge
Para Delfos. Lá está posta
A pedra na qual se espoje

Teu corpo farto de fracos.
Abraça o umbigo do mundo.
Desfaz tua taça em cacos
E solta um grito iracundo

Ao chão lá embaixo, onde as bestas
Azurram. Há que ir bem alto!
Subir nas penhas, nas frestas.
Tomar o Olimpo de assalto. (Bueno, 2006, p. 95-96).

Uma possibilidade de leitura nos indicaria que, descontente com seus coetâneos (“Teus ossos fartos de hoje”, “Teu corpo farto de fracos”), o sujeito lírico vira as costas para o seu tempo e busca refúgio no passado. Delfos é o destino. E lá, no mais célebre santuário de Apolo, este indivíduo agora nu e inebriado pelo vinho, dádiva de outra divindade –Dioniso –, dançará, rolará e por fim, descansará. Lá, ele experienciará um sentimento de liberdade plena, despido da “razão” e da “gélida geometria” poderá liberar a “contida explosão / da exata sabedoria”.

Até aqui poderíamos pensar que a forma de apropriação do pas-

sado é acrítica, ou seja, o poeta veria nos antigos um paraíso perdido e se transportaria, fugiria, para esse limbo, ignorando os conflitos de seu tempo.

É preciso, porém, observar que não é disso que o texto trata. O que representa esse “exílio” em Delfos? Como assinalamos há pouco, um traço marcante deste poema, traço que atravessa a lírica bueniana, é o descontentamento com os homens de seu tempo. Este é um tema que em Bueno apresenta ramificações que não se excluem. Desdobra-se em inconformismo e insubordinação contra a sociedade e seus (des) valores. A banalidade da sociedade contemporânea, a superficialidade das coisas, das pessoas, das relações, a perda de uma transcendência capaz de superar a realidade imediata, tudo isso causa desalento e/ou revolta. Em uma chave que apresenta aspectos metapoéticos, o desacordo (“horror a alguns humanos”) revelado em alguns versos põe em questão parte da poesia produzida hoje, a cujo respeito falaremos depois. As reflexões sobre o lugar (ou não lugar) da poesia e do poeta no mundo atual também ocupam um importante papel dentro do universo de questionamento e repúdio das coisas. O exílio que, afinal, nomeia o poema, é uma fuga por livre escolha que pode ser vista como negação e resposta a algo que, na perspectiva esposada pelo texto, não vai bem.

É digno de nota que, após a embriaguez extática, o sujeito lírico “sóbrio, olha as ruínas” e faz opções estéticas. A embriaguez é um atributo ligado ao controverso Dioniso, furioso e alegre deus do vinho, das epifanias, da metamorfose, do êxtase e da loucura. O senso de ordem, por sua vez, é dom de Apolo, deus da sabedoria oracular.

Filho de Zeus e Leto, o luminoso Apolo é conhecido pelo arco, mas também pela lira harmoniosa que com seu som sedutor encanta deuses e homens. Conta-se³ que por ocasião de uma assembleia dos deuses, Apolo chega ao Olimpo em vestes imortais e portando a lira, imediatamente todos são tomados de um anseio de canto. Deus da mú-

sica acertada, na *Teogonia* (v. 94-95) de Hesíodo ele surge ligado às Musas, patronas das artes:

Pelas Musas e pelo golpeante Apolo
Há cantores e citaristas sobre a terra. (Hesíodo, 2017, p. 107).

Marcadamente um deus de contradições, Dioniso é capaz de grandes crueldades, mas também é a divindade da vinha, doador da alegria aos homens, entidade benévola a quem Ovídio, em *Os fastos*, chama de “Pai Baco”:

A ti recorro,
Ó gentil, a quem heras entretecem
Coa planta racemífera as madeixas;
Padre Baco, se em vós há parentesco,
Governa agora ao meu baixel o rumo. (Ovídio, 1964, p. 335).

Sabemos que, na Antiguidade, a invocação não se dirigia somente às Musas. Tudo dependia do que se iria pedir. A divindade deveria ser adequada ao pedido. Ainda assim, no trecho do poema de Ovídio que apresentamos, é interessante observar como a invocação não se dirige às Musas, patronas por excelência da poesia e da música, nem a Apolo com sua lira, e sim a Baco, descrito como um pai gentil.

Observemos como, no poema, o sujeito lírico pede a assistência da divindade em favor da criação poética. A súplica é para que Baco conduza a fatura do poema, ou seja, não permita que o barco perca o rumo. O poeta aqui utiliza o *topos* da metáfora náutica, quando o autor compara a composição de uma obra ou a própria condução da vida com uma viagem marítima normalmente perigosa e cheia de percalços. (Curtius, 2013, p. 175 e ss). Assim, somos aqui lembrados que na tradição greco-latina, além das Musas, são dois os deuses da arte: Apolo e Dioniso.

Como dissemos, no poema de Bueno, o sujeito faz escolhas

estéticas pois considera “melhor um destroço eterno / do que inteirezas mofinas”. O poeta é cōnscio que passados tantos séculos os elementos tradicionais advindos de matrizes gregas, aqui representados por Del-fos, hoje são destroços. Apesar disso, é “mais digno de poetas” rasurar um passado do que recusá-lo em nome de “inteirezas”, ou seja, de uma poesia totalmente nova. A esse respeito, assim Fernando Pessoa (apud Moisés, 2014, p. 49) se posiciona:

A novidade em si mesma nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação. Saibamos distinguir o novo do estranho; o que, conhecendo o conhecido, o transforma e varia, e o que aparece de fora, sem conhecimento de coisa nenhuma.

134

Sobre aqueles que visando a novidade a qualquer custo se es-forçam em negar o passado, Bueno mal escamoteia sua opinião: “con-frarias abjetas/obrando na etérea urna”. A degradação operada por estes poetas aos quais o sujeito lírico se opõe fica clara na escolha de verbo obrar, que significa executar, mas também defecar. Portanto, o receptá-culo (a “urna”) que deveria acolher algo de caráter etéreo, nobre, ele-vado, sagrado, sublime, é ocupado por matéria, digamos, pouco digna deste lugar. E assim Bueno não foge do embate com os homens e as coisas de seu tempo.

Como “operário da palavra” que luta com a folha em branco, a verdadeira função do poeta é transmutar as coisas. Nesse exercício não há oposição entre Apolo e Dioniso, o deus da ordem dança nos braços do deus do caos. O projeto poético de Bueno não é excludente, ele é “o amplexo” que “abraça o umbigo do mundo”.

Para Marcos Pasche (2013, p. 182), essa confluência de itens inconciliáveis acontece porque a poesia “é recusa e reação: recupera para a comunidade o que não pode se perder, e pelo já havido reinventa

os modos de permanecer e de falar aos homens, convidando-os à evasão e convocando-os à presença”.

Um “grito iracundo” nasce da comunhão dos tempos, da convergência entre a inquietante agitação e a consciência que ordena. A lírica bueniana não se oferece como uma poesia ingênua e serena, ao contrário, desacomoda e é assim que pretende ser lançada ao mundo: como um grito que rola “da sacra encosta” e se dirige aos homens, como instância do pensamento e da reflexão.

Convém, ainda, atestar que a apropriação que Bueno faz das matrizes gregas não é meramente reverencial. Sua atitude é de “tomar o Olimpo de assalto”. Seu movimento é de ascese (“há que ir bem alto / subir nas penhas”). Como na parábola de Kafka, seu esforço visa alcançar uma posição que esteja “acima e além” do conflito dos tempos, de onde ele possa observar melhor para, assim, compreender e transmutar a realidade.

O poeta nega a ordem instaurada no mundo e, ao fugir para Delfos, propõe uma restauração, uma nova ordem das coisas. Afinal, é preciso observar que o sujeito não permanece em Delfos, seu movimento é de ir e vir: do presente a Delfos e de volta ao presente.

Orfeu vive

De extração arcaica, Orfeu é complexo e multifacetado, sendo assim, vários são os motivos a ele ligados. Músico, mago, profeta, essas e outras são as vocações dessa figura inventada pelos gregos⁴. Em primeiro lugar precisamos destacar que ele não é deus nem herói, Orfeu é a representação do poeta por excelência. Primeiro cantor do mundo, ele seria anterior a Homero e Hesíodo. Com sua música e seu canto era capaz de amansar as feras, encantar as montanhas, as árvores e até as

4 - Há, contudo, estudiosos que defendam a existência de um Orfeu histórico, vida ainda mais incerta do que a de Homero.

pedras, conforme poderemos conferir adiante na citação das *Metamorfoses* de Ovídio. Sua potência advém do poder da linguagem.

Para os antigos ele não é somente arquétipo do poeta, Orfeu é também um grande místico. Teria sido o fundador de uma corrente religiosa que hoje é conhecida como Orfismo. A ele é atribuída uma tradição escrita conhecida como literatura órfica que fundamenta sua religião e contém uma doutrina moral bem desenvolvida, cosmogonia, teogonia e hinos sagrados.

Uma das mais belas narrativas míticas de Orfeu nos conta sobre sua descida ao mundo ífero para buscar sua amada Eurídice, morta prematuramente. Tocando a lira, o cantor emociona Hades e Perséfone e consegue convencê-los a devolverem sua esposa sob uma condição: ele não deve olhar para trás. Durante a subida, cheio de amor e incapaz de resistir, Orfeu volta-se cedo demais para Eurídice e a perde para sempre. Inúmeros poetas, desde os tempos mais remotos, nos dão suas versões dessa história de amor comovente, que também inspirou o poema “Orfeu e Eurídice” de Bueno:

Só o seu pé esquerdo não estava
Banhado pela luz. O corpo inteiro
Vestia o ouro do dia. A vida inflava
Seus pulmões. Lá do abismo o ente primeiro

Alcançava o retorno. Por que a olhaste?
Por que a face volveste para trás?
Que ífera voz ouviste, e ainda a acataste,
Cantor mudo, amanhã que se desfaz?

Como o arco-íris que nas sombras desce,
Como a chama que míngua num segundo,
Algo a puxou de volta. Não há prece
Que hoje te valha neste e no outro mundo.

Um passo a mais, e tudo se cumprira,
Um passo. Eis-te de volta à Natureza
Da qual ela ocultava a fúria e a ira,
Ela só. A águia rasga a sua presa

Com o bico altivo. Insetos sobre o estrume
Passeiam às miríades. O sapo
Engole um sonho, o lento vaga-lume
Que se apaga na gosma do seu papo.

Os homens matam-se, depois decaem,
Fantasmas cheios de úlceras e escaras,
Os ombros dobram-se, as pálpebras caem,
Há rugas e verrugas em suas caras.

No mar salobro os peixes se devoram
Do maior ao menor, o ódio é o grão-mestre,
Dos ratos a roer tudo o que exploram,
Ao meteoro a mirar o orbe terrestre.

Mas um ódio sem ódio, um mecanismo
Cego que faz nos cortes nascer pus,
Que faz a cabra tropeçar no abismo,
E o morcego fugir de qualquer luz,

E a leoa rasgar as frágeis corças,
E os montes sepultarem outros montes,
Sempre forças nascendo de outras forças
E horizontes surgindo de horizontes,

E o pulular dos vermes, e a carniça
A transformar-se num salão de festa,
Tudo a fome sem fim, tudo a cobiça
A embalar quanto ao sol se manifesta...

Só nos seus olhos não verias isso,
Seus olhos devolvidos ao sem fundo.
Segue aos tropeços, histrião sem viço,
Erro sem volta, sobre este orbe imundo.

Uma lepra invisível te carcome.
Teu rumo é sempre até nenhuma parte.
Dionisos não se lembra do teu nome.
As ménades não querem destroçar-te. (Bueno, 2019, p. 97-99).

As quatro primeiras estrofes se ocupam de recontar a história
a partir do ponto da subida de Orfeu e Eurídice do Hades, quando o

resgate estava prestes a se consumir (“Só o seu pé esquerdo não estava / Banhado pela luz”). A volta para a luz é interrompida quando, sucumbindo à tentação, o cantor volve o rosto, desobedecendo ao interdito e em um instante tudo se desfaz.

Ao discorrer sobre a transgressão de olhar para trás, Junito Brandão (1987, p. 145-147) elenca vários episódios, como o do livro do *Gênesis*, que fala dos anjos que livram Lot e sua família da destruição de Sodoma e Gomorra, mas, para tanto, recomendam que para salvarem suas vidas, eles não devem olhar para trás. A mulher de Lot desobedece e vira uma estátua de sal. Brandão lembra também de Ulisses que, na *Odisseia*, seguindo o conselho da feiticeira Circe, deveria fazer um sacrifício aos habitantes do Hades, ficando de costas, sem olhar para trás. Esses e outros testemunhos nos recordam que:

A exigência feita a Orfeu pelo soberano dos mortos é parte integrante de outros interditos que, nas culturas primitivas, pesavam sobre vários tipos de atividade. O trabalhador, ao traçar o primeiro sulco na terra, para depositar a semente, deveria permanecer em absoluto silêncio, como as mulheres que dispunham o fio da teia para fazer o tecido, como os encarregados de abrir uma sepultura e como aqueles que acompanhavam um cortejo fúnebre. Iniciado o trabalho, não se podia interrompê-lo e tampouco olhar para trás. Forças invisíveis estavam presentes e podiam agastar-se com uma palavra dita irrefletidamente ou mesmo irritar-se perigosamente por terem sido vistas às escondidas. Orfeu foi o homem que violou o interdito e ousou olhar o invisível.

Estamos diante de um esquema mítico: há uma lei seguida de uma transgressão cuja punição resulta em uma condição precária. É o que vemos por exemplo na perda bíblica do Jardim do Éden, como castigo pela desobediência, a expulsão de Adão e Eva do paraíso é uma condenação que alcança toda a geração dos homens. Para Brandão (1987, p. 147): “Perdendo Eurídice, o poeta da Trácia perdeu-se também, como indivíduo, como músico e como cantor. É que a harmonia se partiu.” Para que haja harmonia é necessária a união das partes.

Assim, após o retorno do Hades, o cantor vê-se cercado pelo espetáculo brutal da natureza. Somente Eurídice (“ela só”) seria capaz

de ocultar tal “fúria e ira”, somente “nos seus olhos” Orfeu seria poupado de assistir à horrenda manifestação terrena, pois o amor entre os dois transcenderia o mundo natural. Bastaria “um passo a mais, e tudo se cumprira”. Habitar esse lugar devastado e devastador, ser espectador do horror do mundo, eis a condenação de Orfeu.

A descrição do caos terreno segue lógica de paralelismos entre animais, homens e forças misteriosas. Somos apresentados a um cortejo de predadores, de início, os animais – dos mais insignificantes aos mais ferozes (insetos, sapos, ratos, vermes, águia, leoa) - devoram suas presas movidos por uma “fome sem fim”. O movimento ambivalente que oscila tanto do menor para o maior (vermes tragando uma carniça) quanto do maior para o menor (“a leoa a rasgar as frágeis corças”) pinta um mundo regido por uma natureza implacável.

Paralelamente, a humanidade guerreia entre si (“os homens matam-se”). Assim como os animais ameaçam uns aos outros, os homens se digladiam e um meteoro ameaça destruir “o orbe terrestre”. O panorama é de destruição. Corroborando esse cenário o tempo é apresentado como uma marcha descendente que tudo engole, fazendo dobrarem “os ombros”, caírem “as pálpebras” e surgirem “rugos e verrugas em suas caras”.

A partir da perda do amor – Eurídice – o mal parece ser a força que rege o mundo. O ódio, a fome e a cobiça dominam toda a existência. A visão pessimista expressa nas oito quadras que seguem a narração do mito falam de um mundo condenado, realidade bruta, chã, desencantada. O recurso do espelhamento dos versos: “E os montes sepultarem outros montes, / sempre forças nascendo de outras forças / e horizontes surgindo de horizontes” reforça o sentido de uma devoração que é contínua, interminável.

Na décima quadra, pontualmente nos dois primeiros versos: “e o pulular dos vermes, e a carniça / a transformar-se num salão de festa”,

é possível perceber o diálogo com o poema “Uma carniça” do simbolista francês Charles Baudelaire. Neste célebre texto, igualmente de doze quadras, encontramos um sujeito poético, acompanhado da amante, que assume uma posição de *voyeur* diante de uma carniça em franca decomposição. Sob o sol ardente, da “esplêndida carcaça” entravam e saíam vermes em movimentos quase sexuais: “zumbiam moscas sobre o ventre e, em alvoroço, / dali saíam negros bandos / de larvas, a escorrer como um líquido grosso”. (Baudelaire, 2012, p. 191).

O ponto convergente entre os textos do brasileiro e do francês está na imagem do festival grotesco de vermes consumindo a carniça. O que mais interessa, entretanto, é observar o ponto divergente, passemos então a ele: a carniça de Baudelaire aponta para um movimento de sublimação, ou seja, desloca o olhar do leitor da matéria pútrida para um ideal de formas puras; em Bueno essa dimensão sublime inexiste. Na escrita de Baudelaire a matéria, a beleza humana (especialmente, a feminina) são finitas e serão absorvidas pela natureza. Só uma coisa perdura: a forma. O mundo terrestre e baixo fica sujeito a uma transformação:

E esse mundo emitia uma bulha esquisita,
Como vento ou água corrente,
Ou grãos que em rítmica cadência alguém agita
E à joeira deita novamente.

As formas fluíam como um sonho além da vista,
Um frouxo esboço em agonia,
Sobre a tela esquecida, e que conclui o artista
Apenas de memória um dia.

Então, querida, dize à carne que se arruína,
Ao verme que te beija o rosto,
Que eu preservei a forma e a substância divina
De meu amor já decomposto! (Baudelaire, 2012, p. 192-193).

Várias expressões presentes nesses versos nos transportam para

o universo poético como “rítmica cadência”, “tela”, “artista”, “memória”, “formas”, “substância divina”, demonstrando que o trabalho do poeta passa por enxergar a realidade, transformar a realidade por meio da linguagem e, assim, construir uma nova realidade. O mundo exterior é suplantado pela plasticidade da linguagem.

Em Bueno, o tom é mais pessimista, sem abertura para redenção ou elevação. Nos versos: “o sapo / engole um sonho, o lento vaga-lume / que se apaga na gosma do seu papo” observamos como o inseto que possui a capacidade de iluminar tudo ao redor e que representa “um sonho” é violentamente engolido por outro animal, um asqueroso sapo. Durante a dramática absorção do vaga-lume sua luz deixa de cintilar e sua beleza se apaga. A iluminação é sufocada em meio à gosma. Aqui entrevemos que qualquer dimensão onírica e elevada parece não ter lugar.

Importa agora sublinhar um detalhe final do poema em análise que não deve passar despercebido: Bueno reinventa o desfecho da narrativa mítica, ou seja, Orfeu não morre. Nas variantes existentes em torno da morte de Orfeu, diferentes causas justificam o crime de seu assassinato por despedaçamento nas mãos das bacantes⁵, seguidoras de Dioniso. Em uma das versões mais conhecidas, Ovídio nos conta:

“Ei-lo, eis ali aquele que nos despreza!” E arremessa
contra a melodiosa boca do cantor, o filho de Apolo,
o tirso que, coberto de folhas, provoca marca sem ferida.
Da segunda, o projétil era uma pedra, que é vencida,
enquanto corta o ar, pela harmonia da voz e da lira
e, como que a pedir perdão de tão desvairada ousadia,
tomba a seus pés. Temerários, os ataques, esses recrudescem.
Desaparece o bom senso e reina a insana Erínia.
Os projéteis poderiam ser todos domados pelo canto,
mas a grande grita, a flauta berecintia com o corno grave,
os timbales, o estrépito e os urros das bacantes abafaram
o som da cítara. Deste modo, por fim, ficaram rubras
as pedras com o sangue do poeta, elas que não o ouviram.

5 - O assassinato por *diasparagmos* – sacrifício por dilaceramento – é a forma mais recorrente da morte de Orfeu nas variantes de seu mito.

Logo se lançam as Ménades sobre as incontáveis aves, ainda encantadas pela voz do vate, sobre as serpentes e sobre um turbilhão de animais selvagens, glória da assistência de Orfeu.

Depois, mãos ensanguentadas, voltam-se para Orfeu

[...]

A sombra de Orfeu desce às entranhas da terra e reconhece todos os lugares que antes vira. Ao procurá-la na morada dos justos, encontra Eurídice, a quem, com paixão, abraça. (Ovídio, 2017, p. 579-581)

Fica claro como a morte de Orfeu revela-se uma bênção para o poeta que enfim reencontra sua amada perdida. Isso nos leva a concluir que a sobrevivência que Bueno “imputa” a Orfeu pode ser considerada como um agravante da punição pela transgressão. Morto, Orfeu seria poupado de ser um rele “histrião sem viço” no mundo dos homens.

A respeito da morte de Orfeu e do envolvimento de Dioniso e das bacantes, cumpre assinalar que Bueno faz convergirem nesse ponto a tradição poética e a religiosa. Nesse sentido é preciso dizer que um dos mitos ligados a Dioniso, aquele que trata de sua morte pelos Titãs, constitui o tema de fundo da poesia órfica.

As histórias falam que da união entre Deméter (a deusa que preside os mistérios de Elêusis) e Zeus nasceu Perséfone, deusa dos mundos íferos. Em uma caverna, tomando a forma de uma serpente, Zeus seduziu a própria filha que lhe pariu um filho, Zagreu. Incitados pela ciumenta Hera, os Titãs, com os rostos pintados de cal, atraíram a criança com brinquedos e o atacaram. Cortaram o menino em pedaços, jogaram em um caldeirão e comeram-no. Enfurecido, Zeus fulminou-os. Segundo a versão órfica, da fuligem dos gigantes nasceram os homens, que, como consequência de sua origem, têm uma parte terrena, o corpo, e uma parte divina, a alma, que carrega em si uma substância dionisíaca, pois os titãs que serviram de matéria para a humanidade haviam comido a criança divina. Essa é a porção positiva da alma, que também contém um componente negativo, advindo da culpa dos Titãs.

O Dioniso da literatura órfica, geralmente associado ao építe-to Zagreu, é uma divindade ctônica que, assim como Orfeu, desceu ao Hades para resgatar sua mãe Semele. Este Dioniso é um deus que morre, que experimenta um ciclo contínuo de nascimento, destruição e restauração da vida, está sempre a nascer, morrer e nascer novamente em um movimento circular, renovado em muitas de suas celebrações. Dioniso une os opostos, ele pertence aos dois mundos (dos vivos e dos mortos), transita entre eles. Seu poder representa também a superação da divisão entre as três esferas fundamentais do mundo: a natureza, a humanidade e a divindade. Em Dioniso, tudo se reconecta. Na faceta ctônica do deus, compreendemos sua totalidade.

A dimensão escatológica da literatura sacra órfica sinaliza para uma busca pela salvação. Ao seguidor cumpre purificar-se da falta ancestral (dos Titãs), almejando assim um retorno à unidade perdida, um reencontro com sua parcela divina (dionisiaca). Entre os órficos, a morte de Dioniso representa a precariedade da condição humana e o seu renascimento simboliza uma perspectiva salvífica.

No plano mítico, outro paralelo há ainda entre Orfeu e Dioniso: é o *diasparagmos*, morte violenta por dilaceramento. Em uma dimensão religiosa, compreendemos que sendo Orfeu uma espécie de profeta de mistérios dionisiacos, seu desmembramento representa uma comunhão extrema com Dioniso. Porém, no poema de Bueno, o deus do vinho rechaça o cantor: “Dionisos não se lembra do teu nome. / as mônades não querem destroçar-te”.

Preso ao corpo mortal, esquecido dos deuses, vemos no Orfeu do autor carioca uma alegoria do poeta hodierno, desterrado, “teu rumo é sempre até nenhuma parte”. Ele está condenado a perambular por um mundo destituído de transcendência.

Afrodite na Guanabara

Hesíodo nos conta em sua *Teogonia* (v. 176-206) que a mais bela dentre as deusas, Afrodite, é filha da Terra (Gaia) e do Céu (Urano). Segundo Hesíodo, da união da Terra e do Céu nasceram muitos filhos, mas o pai os ocultava no seio da Terra. Inchada e ultrajada, a Terra decide dar um basta e, para tanto, forja uma foice que seu ousado filho Crono utiliza para cortar a virilidade do pai. Do membro viril castrado de Urano que cai no mar agitado forma-se uma espuma branca – *aphros* – de onde nasce a donzela Afrodite. Quando a virgem aporta em Chipre, imediatamente, a terra floresce: “ao redor relva / crescia sob seus esbeltos pés”. (Hesíodo, 2017, p. 113).

Essa cena está retratada na icônica tela *O Nascimento de Vênus*, obra renascentista do pintor italiano Sandro Botticelli, hoje exposta no Museu Uffizi. Como fonte textual, os estudiosos apontam para Angelo Policiano e indiretamente para outras fontes como Anacreonte, Hesíodo e os Hinos Homéricos à Afrodite, especialmente o hino 6. No quadro, Afrodite é retratada nua, bela e pudica sobre uma concha no momento que toca a terra. À esquerda Zéfiro, o vento Oeste, e a ninfa Clóris sopram com força para conduzírem a deusa à margem e à direita uma Hora, a Primavera, avança para recebê-la. A turbulência das ondas, as madeixas dos cabelos, o drapeado nas vestimentas, as flores dispersas, o vento incessante, tudo isso corrobora para o enigmático movimento expresso na tela, que na combinação harmoniosa de linhas, formas, cores, perspectiva, e de elementos naturais e mitológicos traduz uma perfeição idealizada e revela beleza e equilíbrio.

A gênese da deusa é atualizada por Bueno no poema “O nascimento de Vênus”:

Quando a concha se abriu, enorme e clara,
 Na orla imunda da imunda Guanabara,
 Entre garrafas PET, entre absorventes,
 Preservativos, metades de pentes,
 E até uma dentadura,
 Cada um olhou lá dentro
 Mas só havia, no centro,
 Uma espelhada poça de água amara,
 Parada, densa, escura,
 Que só mostrava, Verônica impura,
 A cada um a sua própria cara. (Bueno, 2021, p.20)

Conforme as cosmogonias arcaicas, a deusa que desponta do mar é a Afrodite Urânia, e, portanto, célica. Chegando à terra ela desperta a fertilidade. Constatamos assim sua atuação nos três espaços: o celeste, o telúrico e o aquático. A questão da paisagem é um ponto fulcral nesse texto bueniano. Não mais o límpido mar mediterrâneo, o cenário que acolhe a deusa agora é a imunda Baía de Guanabara. Assim como nos textos fundantes e na afamada tela, aqui encontramos também o encontro da terra com o mar, pois tudo se passa “na orla imunda da imunda Guanabara”.

Como dissemos, um aspecto marcante da obra de Botticelli é o dinamismo do movimento, em Bueno esse aspecto é reproduzido por meio da recorrência das vogais palatais e velares “e”, “i” e “u” no interior dos versos que marca o ritmo do deslizar das ondas ao sabor do vento à medida que o ponto de articulação oscila de uma posição menos recuada a outra mais recuada. Vale notar também que nos versos 3 e 4 os acentos internos mudam de timbre, de abertos para fechados, isso provoca novo movimento da língua que ora se eleva mais ora menos para produzir o som. Tudo isso somado ao posicionamento espacial dos versos na página sugere no poema o movimento do mar. Se em Botticelli, a impressão de movimento contribui para a beleza encantadora da tela, em Bueno, o leitor é convocado a imaginar um amontoado de objetos se batendo em vai e vem sobre as ondas. A beleza está corrompida.

Sobre a concha que, via de regra, ocupa uma posição central no nascimento de Afrodite, Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 269-270) assinalam que:

Evocando as águas onde se forma, participa do simbolismo da fecundidade própria da água. Sua forma e sua profundidade lembram o órgão sexual feminino. Seu conteúdo ocasional, a pérola, suscitou, possivelmente, a lenda do nascimento de Afrodite, saída de uma concha. O que confirmaria o duplo aspecto, erótico e fecundante, do símbolo.

A concha enorme e clara do poema bueniano exerce grande fascinação e atrai curiosidade sobre seu precioso interior. A ela, opõe-se o imundo canal, onde boia uma sequência de objetos desprezíveis. Não só ele está imundo, mas igualmente a orla por ele banhada. Se, outrora, a cena era composta pelos elementos naturais, por ninfas, divindades e tudo mais em perfeita harmonia, a entrada do elemento do humano, simbolizado a princípio pelo lixo jogado na baía, acarreta um total desequilíbrio. Sendo a concha um símbolo de fertilidade, perguntamo-nos: o que é possível nascer agora?

A relação da civilização moderna com o espaço geográfico revela-se ameaçadora, destruidora. O domínio das águas que sempre está associado a uma ideia de vida – lembremos que os fetos se desenvolvem em um ambiente líquido e que animais e plantas necessitam da água para sobreviver - foi completamente degenerado. O que vemos agora é esterilidade. Fica evidente aqui a denúncia do autor contra a degradação da paisagem carioca, transformada em um esgoto a céu aberto.

Digno de destaque também é a ausência de Vênus, uma vez que em lugar de uma beldade se elevando o que surge é “uma espelhada poça de água amara”. Se a figura feminina que ocupa o centro da tela de Botticelli é perfeita, de tez clara e suscita uma sensação de movimento, leveza, fluidez, em Bueno a camada interior da concha é ocupada por matéria

“parada, densa, escura”. Vemos assim o elemento etéreo, iluminado, perolado, raro, divino e estético sendo sufocado pela realidade imanente.

Falando em terceira pessoa, o sujeito poético apresenta a seguinte situação: quem se aproxima da concha para mirar seu interior passa da posição de simples espectador para sujeito, ele mesmo, da imagem. Dá-se uma inusitada interação entre a concha e seu espectador que em lugar de vê-la é visto e refletido por ela.

Acerca da imagem do espelho turvo formado pela poça onde o espectador se vê refletido, em primeiro lugar destacamos que no verbe-te espelho, Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 393-395) comentam seu simbolismo dentro da ordem do conhecimento. Destacamos também que, estabelecendo a aproximação entre a água e o espelho, Eric Dardel (2011, p. 37) demonstra a função idealizante da substância líquida de ampliar, repetir e enquadrar, ou seja, é onde o mundo se contempla e também onde se misturam as imagens que se levantam das profundezas às imagens dos céus, com suas nuvens, luzes e movimentos. A água é assim um espelho que cria formas. O que tudo isso nos diz?

O intercâmbio do espectador que contempla a concha e é nela refletido, no plano da visibilidade nos fala que esse sujeito é agente da degradação dessa paisagem. Céu, terra, mar e homem, tudo está fundido e espelhado na poça imunda. Uma verdade emerge da experiência com a paisagem, que conforme Dardel (2011, p. 32), “não é, em sua essência, feita para se olhar, mas [significa] a inserção do homem no mundo”. O espelho da água reflete e desvela essa realidade.

Em outro plano, o que põe em jogo a transcendência e a im-nência, a ausência da deusa só mostra o modo de ser e de ver desse sujeito espectador. Como já pudemos demonstrar nos poemas até aqui analisados, a questão da reflexão acerca do não-lugar do estético, da arte, na sociedade contemporânea é um traço forte da escrita de Bueno.

Considerações finais

A noção de anacronismo nos mostra que o passado continua atuante no presente, uma vez que aquele é um dado constitutivo deste. No que toca à problematização das relações entre as obras atuais e os tópicos canônicos, pensamos que a releitura que Bueno faz dos discursos míticos e dos temas de extração clássica não é parafrástica. Vimos que a retomada se realiza no eixo do deslocamento e do desvio. As narrativas míticas ganham novas nuances. Encontramos nessa obra não apenas a tensão e o saudosismo imemorial das personagens helênicas, mas uma transformação destas.

O tema do mal-estar com seu tempo, do presente como época de desolação, da constatação da hostilidade aos poetas e à poesia tem nos conduzido até aqui como o fio de Ariane. Na escrita reflexiva bueniana, esse desconcerto do mundo ganha traços trágicos e assume na voz poética contornos ora amargurados, ora exaltados.

O edifício poético de Alexei Bueno é erigido a partir da sondagem das grandes questões da vida. A implacável passagem do tempo, as limitações da condição humana, a crise da sociedade contemporânea, tudo isso funciona como motor das inquietações fundantes desse projeto poético. A partir da releitura e ressignificação dos mitos e personagens arcaicos, o autor carioca constrói de maneira radical sua expressão de desacordo com os (des)valores contemporâneos. Destarte, podemos pensar nesse diálogo anacrônico estabelecido com a tradição como uma resposta poética de enfrentamento da realidade. Sendo contemporânea de seu próprio tempo, sobre o qual nos dá testemunho, a lírica bueniana é também contemporânea de todos os tempos nela entrelaçados.

Referências

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

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BUENO, Alexei. “As escadas da torre”. In: BUENO, Alexei. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 11- 168.

BUENO, Alexei. “Lucernário”. In: BUENO, Alexei. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 231-284.

BUENO, Alexei. *A árvore seca*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.

BUENO, Alexei. *Cerração*. São Paulo: Patuá, 2019.

BUENO, Alexei. *O sono dos humildes*. São Paulo: Patuá, 2021.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega* (volume II). Petrópolis: Vozes, 1987.

BURKERT, Walter. *Greek religion*. Tradução de John Raffan. Oxford, Blackwell, 1985.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva. 31ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COLLI, Giorgio. *A sabedoria grega*: Dioniso, Apolo, Elêusis, Orfeu, Museu, Hiperbóreos, Enigma. Tradução Renato Ambrósio. São Paulo: Paulus, 2012.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. “A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo.” In: ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Ziguezague*: Ensaaios. Tradução Marcos José Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 9-26.

HESÍODO. *Teogonia e a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.

Hinos homéricos. Tradução, notas e estudos Edvanda Bonavina da Rosa et al; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

HORÁCIO-OVÍDIO. *Sátiras – Os fastos*. Traduções de Antônio Luís Seabra e Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda., 1964.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOISÉS, Carlos Felipe. “A poesia brasileira contemporânea.” In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra (orgs). *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 43- 56.

MORICONI, Ítalo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira.” In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Orgs). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998. p. 11-26.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma: expressão e forma. *Novos Estudos*, São Paulo, n.31, 1991. p. 171-183.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PASCHE, Marcos. Resenha crítica de Poesia Completa de Alexei Bueno. *Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 179-182, 2015. Disponível em < <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/5101/16897> . Acesso em: 20.dez.2020.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIRES, Antônio Donizeti. Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje. *Linguagem*, Catalão, v. 10-11, 2007. Disponível em < <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/34355/18093> > Acesso em: 05 out. 2020.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia, 2016.

QUEVEDO, Rafael Campos. No palco do século: variações contemporâneas do *topos* do “teatro do mundo” na poesia de Alexei Bueno. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 25, 2018, p. 84-103. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2018n25p84>> Acesso em: 06.jul.2020.

SANCHES NETO, Miguel. “O pólo dionisiaco”. In: BUENO, Alexei. *Entusiasmo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 7-16.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Comentário (texto de orelha). In: BUENO, Alexei. *Lucernário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

NAVEGAÇÃO E CRIAÇÃO POÉTICA EM SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Amanda Pestana Pereira

Introdução

153

Rosa Maria Martelo, no artigo “Sophia e o fio de sílabas”, publicado na obra *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner* (2005), ressalta que a perspectiva formal da poética sophiana é extremamente pulsante, pois a poetisa destaca a dimensão criadora e livre da escrita poética, “quando nela valoriza a sílaba, acentuando assim o fato de a poesia ser discurso, relação, ritmo desestabilizador das palavras pela capacidade que lhes é própria de fazerem fluir entre si os sons e os sentidos” (Martelo, 2005, p.58). Nessa perspectiva, trazemos à baila a reflexão que Sophia tece sobre a concepção do poema, como está sugerido no texto abaixo:

No poema ficou o fogo mais secreto
O intenso fogo devorador
Das coisas que esteve sempre muito longe e muito perto. (Andresen, 2018, p.413).

Pela leitura dos versos, depreendemos que o eu lírico menciona o quão intenso é o poema, visto que em sua profundidade está a capacidade de incendiar. Nesse mesmo sentido, Octávio Paz (2012) afirma: “feitas de matéria inflamável, as palavras ardem no instante em que são tocadas pela imaginação ou pela fantasia. Mas são incapazes de guardar seu fogo” (p.43). Tomando por referência tal capacidade incendiária, não raro, ao ouvirmos um poema, somos levados a “queimar” por dentro, assim como sugere o texto de Sophia.

Sobre o emprego das metáforas náuticas na literatura, Ernst Robert Curtius, na obra *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (2013), ressalta que, entre os romanos, seu uso representava uma praxe introdutória: “os poetas romanos costumam comparar a composição de uma obra com uma viagem marítima. Compor é “fazer-se à vela, velejar” (Curtius, 2013, p.175). Dessa associação entre a escrita poética e a navegação, o filólogo ressalta que “o poeta torna-se marinheiro e seu espírito ou sua obra, o barco” (p.176). O filólogo alemão também destaca os perigos que envolvem uma viagem marítima, principalmente quando se trata de a direção estar nas mãos de um nauta inexperiente ou pela embarcação apresentar-se frágil. Desse modo, toda essa representação estava relacionada às dificuldades enfrentadas pelos poetas durante o processo de criação, como podemos evidenciar na ode IV.15 do poeta latino Horácio.

As cidades vencidas e os combates
desejando cantar, Febo me adverte,
ao som da sua lira, não cometa
o mar Tirreno, em minhas frágeis velas. (Horácio, 2003, p.187-189).

É se valendo do metaforismo náutico que o poeta - por meio da fala de Febo - aconselha o eu lírico que use de prudência ao cantar os combates porque compor os feitos dos heróis está no domínio da épica e não da lírica. Assim, sugerimos que as expressões “frágeis velas” / “pequena vela”

/ “frágil batel” - conforme as possibilidades de tradução encontradas¹- fazem referência ao gênero lírico, pois, segundo Curtius (2013), no que tange ao processo de criação poética, o poeta lírico navega em uma pequena canoa. Ao passo que estar exposto às tempestades do mar Tirreno implica a necessidade de um registro grandiloquo - como requer o gênero épico-, cujo poeta navega em um grande navio sobre o mar. Nesse contexto, Febo adverte que o eu lírico precisa cantar bem os feitos heroicos para que a embarcação (e neste caso, o poema) não venha a naufragar.

Outro poeta que também faz uso de tais metáforas é Dante Alighieri na obra *A divina comédia*. Seguindo a tradução de Cristiano Martins, presente em Curtius, temos: “A singrar melhor água eis que o batel/ de meu engenho segue a vela inflada” (Curtius, 2013, p.177). Dante inicia o texto trazendo a lume o “batel do engenho” que levanta as velas e inicia seu percurso. Tendo como parâmetro o metaforismo náutico, que consiste na associação do barco ao poema, a união entre os termos “batel” e “engenho” torna a metáfora bastante enfática. No *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés (2013) afirma que “engenho” vem do latim *ingenium* e quer dizer talento inato. Nas palavras do professor: “O engenho pressupõe um dom, e a arte resulta do exercício, do aprendizado” (Moisés, 2013, p.144-145). O barco do engenho refere-se ao talento e à capacidade criativa do poeta que, ao levantar suas velas, lança-se na jornada da escrita poética. Como já foi enfatizado, esse movimento metaforiza o início da criação do poema. É o fazer poético que está retratado logo na abertura dos primeiros versos. Por conseguinte, os poemas de Horácio e Dante metaforizam a imagem do barco, associando-a ao talento do poeta ou à própria composição poética.

No panorama clássico, portanto, a transmissão de convenções

1 - Na tradução de Pedro Braga Falcão: “Quando eu queria falar sobre batalhas e cidades/ vencidas, Febo repreendeu-me batendo na lira,/ não fosse eu navegar através do mar Tirreno/ com minha pequena vela [...]” (Horácio, 2018, p. 299). E na tradução de Francisco António Picot: “Meditando eu cantar os combates e as cidades conquistadas, aconselhou-me Febo com sua lira que não arriscasse meu frágil batel no mar Tirreno” (Curtius, 2013, p.176).

poéticas estava ligada à manutenção da unidade cultural e à continuidade de um legado na Literatura, prática que foi posta em xeque a partir da estética romântica, em fins do século XVIII, com a introdução do processo da busca pelo “novo” nas artes. No que diz respeito à contemporaneidade², o fazer poético não está mais atrelado ao uso de convenções como uma exigência, tal qual no passado; tampouco os poetas inscritos na atualidade precisam romper com os preceitos clássicos para que se afirmem enquanto artistas, como o fizeram os românticos e os modernos. No entanto, apesar de tal cenário, o que se evidencia é que muitos escritores atuais se valem de temáticas antigas, dando-lhes novos arranjos. Nesse cenário de temas do passado, Achcar (1994), define *topoi* como “[...] unidades semânticas, para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma de expressão” (p.54).

156

O estudo da tópica faz parte do viés comparatista, por meio da vertente da tematologia, por isso ressaltamos que os registros acerca do metaforismo náutico, conforme Curtius apresenta, servem de parâmetro para pensarmos o emprego de tal recurso na contemporaneidade. Desse modo, analisaremos a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen buscando perceber a maneira como a poetisa desenvolve o tema da navegação, a fim de ressaltar as reinvenções do *topos*, bem como evidenciar a criatividade que o fazer poético permite e que a escritora demonstra em seus versos. Portanto, nosso trabalho pressupõe comparações, paralelos e aproximações, porém, não a captura de influências, empréstimos diretos e reescritas visíveis na superfície dos textos sophianos. Para isso elegemos cinco poemas que, para nós, expressam ligação com a temática ou que representam algum desdobramento sobre a discussão proposta. Nessa chave estão os poemas “Mundo Nomeado ou Descoberta das Ilhas”, de *Geografia* (1967); “Com fúria e raiva”,

2 - Otavio Paz (2013) vai situar a contemporaneidade a partir do término das vanguardas, pois esse momento fecha o ciclo da chamada “arte moderna”.

“Breve encontro” de *O nome das Coisas* (1977); “Viagem”, de *Ilhas* (1989) e “Náufrago”, de *Mar Novo* (1958).

Navegação e criação poética

MUNDO NOMEADO OU DESCOBERTA DAS ILHAS

Iam de cabo em cabo nomeando
Baías promontórias enseadas:
Encostas e praias surgiam
Como sendo chamadas

E as coisas mergulhadas no sem-nome
Da sua própria ausência regressadas
Uma por uma ao seu nome respondiam
Como sendo criadas. (Andresen, 2018, p.504).

Nesse sentido, a poética incide sobre o surgimento de acidentes geográficos como resposta a uma nomeação. Alguns aspectos do poema, tal qual a cadência, estão bastante acentuados. Por isso, conforme o primeiro verso destaca, a ideia da movimentação contida no “iam de cabo em cabo” também está manifesta na expressão sonora: desse modo, o poema segue o rastro, acompanhando o ritmo do nomear, que é enfatizado pelas sílabas tônicas, em conjunto com o recurso da assonância da vogal **a** e da aliteração das consoantes **n** e **m**; além disso, as rimas e o paralelismo nos versos finais de cada uma das estrofes demarcam a semelhança entre ideias e sons. Toda essa harmonia faz com que o texto seja percebido com bastante sonoridade.

Segundo o *Vocabulário de poesia* (1978), de Raul Xavier, “cabo” significa “dístico ou estrofe que é o remate ou conclusão de uma composição versejada” (p.21). De modo semelhante, uma das definições para a palavra enseada é “pequena baía ou recôncavo na costa de mar, lago ou rio, que serve de porto a embarcações” (Houaiss, 2001). Curtius (2013), ao ilustrar o emprego da metáfora náutica na

tradição clássica, destaca que “o final de todo poema é a entrada no porto, lançando ferros ou não. O poeta torna-se marinheiro; e seu espírito ou sua obra, o barco” (p.176). Partindo do ensejo que o termo “cabo” suscita, por possuir sentido relacionado ao universo poético, conforme menciona Xavier (1978), sugerimos uma análise metafórica entre navegação e criação poética.

“Mundo Nomeado ou descoberta das ilhas” conta-nos acerca do empreendimento realizado pelos navegadores, no que tange à nomeação das coisas. Segundo Heidegger (2003), o ato de nomear é bastante relevante. O filósofo defende que a linguagem fala, e para a conhecermos de modo profundo, é necessário que façamos dela nossa morada, pois, somente dessa maneira, seu modo de ser ou sua essência nos será confiada. Sendo assim, a fala da linguagem encontra-se no que se diz, ou seja, no dito, e o que se diz genuinamente³ é o poema.

Em Heidegger, a discussão sobre a linguagem ocorre de forma bastante elevada, sendo admitida a ideia de que nomear é chamar para mais perto:

O que é esse nomear? Será apenas atribuir palavras de uma língua aos objetos e processos conhecidos e representáveis como neve, sino, janela, cair, tocar? Não. Nomear é evocar para a palavra. Nomear evoca. Nomear aproxima o que se evoca. Mas essa aproximação não cria o que se evoca no intuito de firmá-lo e submetê-lo ao âmbito imediato das coisas vigentes. A evocação convoca. Desse modo, traz para uma proximidade à vigência do que antes não havia sido convocado. (Heidegger, 2003, p.15 -16).

Dessa leitura, os verbos “nomear” e “chamar” estão imbricados, não somente pela relação de sinonímia, porém pela profundidade das ações que desempenham no texto, como está frisado nos versos um e quatro. Por conseguinte, o paralelismo entre os últimos versos nas duas estrofes, juntamente com o recurso da rima, reitera a relação entre o “chamar” e o “criar”, como se o segundo ato (v.4, segunda estrofe)

fosse a consequência do primeiro (v. 4, primeira estrofe); por isso, à medida que as coisas são chamadas também são criadas, já sugerindo que o ato da criação se dá por um chamamento. O narrador destaca o surgimento das coisas (encostas e praias) - que num primeiro momento estavam mergulhadas no sem-nome e na ausência -, destacando que tal fato ocorre conforme a nomeação das formas geográficas: baías⁴, promontórias, enseadas. Portanto, como que despertadas pelo ato de nomear⁵ dos navegadores é que as imagens respondem. Paralelismo que podemos estabelecer com a poesia, pois nela o ato de nomear é criador. Nesse processo de aproximar o que se evoca, a metáfora náutica contida no “iam de cabo em cabo nomeando” se exprime como recurso que está em harmonia com os princípios da linguagem, de acordo como o que postula Heidegger, na obra *A caminho da Linguagem* (2003).

Numa outra camada de sentido do poema, ressaltamos uma intertextualidade com o ato da criação, tal como descrito no livro de Gênesis. Semelhante à narração bíblica em que houve a necessidade de um chamamento: “E disse Deus: Haja luz e houve luz” (Bíblia, Gênesis, 1,3), também os versos acima destacam a nomeação como um ato criador. Em ambos os textos, as criações foram motivadas pela palavra. No poema, o eu lírico menciona a formação das praias e enseadas pelo ato de nomear (v.4), enquanto que no texto bíblico Deus criou o universo pelo poder da palavra. Benedito Nunes, sobre o sentido da palavra ‘*poiésis*’ destaca: “A ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a ideia que trazem na mente, uma forma determinada.” (Nunes, 2000, p. 20). Logo, a poesia é criadora e o poeta tem atribuições de criador.

O poema expressa, de forma implícita, um processo que repre-

4 - “As baías podem ter extensões consideráveis e servir de abrigo às embarcações.” (Guerra, 2001, p.79).

5 - “No nomear as coisas nomeadas são evocadas em seu fazer-se coisa.” (Heidegger, 2003, p.16-17).

senta a passagem de um momento de desorganização (antes do nomear) para o da organização (após o surgimento dos elementos geográficos); em outras palavras, do caos para a gênese. Dessa perspectiva, as duas imagens do título do poema (mundo e ilha) possuem o mesmo sentido, e os dois verbos, a saber nomear e descobrir⁶, apontam para processos similares que implicam em criação.

Ainda no que tange à ilha, um dicionário de símbolos aponta:

a ilha é assim um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e de santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio, de paz, em meio a ignorância e a agitação do mundo profano. Representa um centro primordial, sagrado por definição e sua cor fundamental é o branco” (Chevalier; Gherbrant, 2009, p.502).

160

Tendo como ponto de partida a simbologia da ilha, enquanto representação do mundo, e a perspectiva da essência da linguagem, conforme defende Heidegger, consideramos a ilha a metáfora do universo poético. É no mundo da poesia que a linguagem cria por meio da nomeação. Esta, por sua vez, ocorre de uma forma particular, com liberdade, pois não está ligada à referencialidade. Assim, o poeta é aquele que chama as palavras à uma existência especial. Nesse sentido, os personagens – apenas referenciados como “eles”- ao nomearem, expressam a capacidade de aproximar a palavra da coisa nomeada, interpretação que dialoga com o postulado heideggeriano que destaca: “no nomear as coisas nomeadas são evocadas em seu fazer-se coisa.” (Heidegger, 2003, p.16-17).

Silva (1997) destaca que a experiência dos navegadores é contada por Sophia algumas vezes na 3ª pessoa (singular/plural), outras vezes na 1ª pessoa (singular/plural). Dessa forma:

[...] a experiência colectiva é expressa através de um *eles* que se

6 - Dentre as possibilidades de significados para **descobrir** está a palavra “inventar” que, por sua vez, é definida por “criar algo na imaginação”. (Michaelis, 2001, p.490).

refere aos descobridores [...] ou ainda pelo pronome no singular, que apresenta a vivência de um sujeito único, mas cuja individualidade se perde pela não identificação do referente [...]. Em outros poemas, como já referimos, a Autora recorre à 1ª pessoa, ora utilizando o nós, com que torna sua e nossa aquela experiência [...], ora recorrendo à 1ª pessoa do singular, assumindo o eu poético o papel do escrivão que relata o que vira e ouvira [...]. (Silva, 1997, p.182).

Portanto, a poética sophiana apresenta uma rasura na concepção da voz lírica. Sendo assim, os poemas “Mundo nomeado ou descoberta das ilhas”, e “Viagem” seguem a linha de um *eles*, que se refere aos navegadores, ou do sujeito que não está propriamente especificado. Por outro lado, “Breve encontro” realiza o movimento de tornar a experiência cantada no texto, não apenas do sujeito lírico, mas de toda uma coletividade.

A palavra na composição poética

161

COM FÚRIA E RAIVA

Com fúria e raiva acuso o demagogo
E o seu capitalismo das palavras

Pois é preciso saber que a palavra é sagrada
Que de longe muito longe um povo a trouxe
E nela pôs sua alma confiada

De longe muito longe desde o início
O homem soube de si pela palavra
E nomeou a pedra a flor a água
E tudo emergiu porque ele disse

Com fúria e com raiva acuso o demagogo
Que se promove à sombra da palavra
E da palavra faz poder e jogo
E transforma as palavras em moeda
Como se fez com o trigo e com a terra. (Andresen, 2018, p.675).

O poema acima põe em evidência toda a revolta do eu lírico para com os que se propõem a usar a palavra para fins escusos, tal qual o demagogo o faz, uma vez que, se valendo dela, a transforma em moe-

da de troca. O eu lírico enfatiza o caráter sacro da palavra e as características que a elevam a um patamar de raridade ou que a valorizam, como ter sido trazida de longe, não por qualquer povo, mas por um que colocou nela a sua alma. Conforme defende o eu lírico, com a palavra existe uma relação que transcende o sentido comunicativo, a ligação se dá numa instância mais profunda: na alma. Essa relação com a palavra espelha um tipo de ligação primitiva: “De longe muito longe desde o início” (v.6). Foi por ela que o homem soube de si e nomeou as coisas. Novamente o nomear aparece ligado à ideia de surgimento.

Por outro lado, no poema “Viagem”, numa chave que expressa um alto teor de afetividade e intimidade com a palavra, sua ausência é a mola propulsora para desencantos e expatriação, conforme nos enuncia o eu lírico:

162

Naquele tempo era o Kaos
E as palavras do poema não irrompiam já como palmeiras

Por isso abandonou a cidade – o país natal
País perdendo dia a dia o seu rosto:
A pintura a cair das paredes-cães
Farejando o lixo –
Brutais os gestos - obscenas as palavras
De cada coisa a beleza destrçada

Por isso se evadiu e para Oriente
Navegou e de noite e lentamente

E um novo dia se abriu em sua frente
E era um país de tigres e palmeiras
como em longínquo cismar adolescente (Andresen, 2018, p.819).

O primeiro aspecto do texto que destacamos se refere ao termo “Kaos” que, por estar grafado com a letra k, nos permite propor uma leitura ligada à mitologia. Kháos é um personagem mítico e figura no processo de surgimento do universo, tal como narrado por Hesíodo na *Teogonia*. Chevalier e Gheerbrant (2009) ressaltam que “na Anti-

guidade greco-romana, o caos é a personificação do vazio primordial, anterior à criação, ao tempo em que a ordem não havia sido imposta aos elementos do mundo” (p.182). Os autores afirmam que essa noção corresponde à que está escrita no livro do Gênesis. A Bíblia de estudo de Genebra (2009) acentua que a expressão “sem forma e vazia”, que está empregada no trecho que narra a criação Divina⁷, significa “caos horrível”. No mesmo comentário está dito que a terra não somente era despovoada, como também inabitável.

Levando em consideração tais contextos, conjecturamos que a palavra do poema tenha sido deslocada de seu lugar de elevação porque o ambiente tornara-se desordenado, vazio de palavra poética e, por isso, inabitável. A palavra, então, não mais era ousada, notável como é a palmeira, dada a sua elevação natural; ao contrário, aparentava estar oprimida, esmagada diante das circunstâncias que retiravam a beleza e a identidade do país. Nesse cenário, a navegação surge como refúgio para dias melhores: é por meio dela que o sujeito – cuja individualidade não podemos precisar, devido à ausência de uma identificação do referente, como ressalta Silva (1997) - volta a ter esperanças e conforto. Novamente o “oriente” é o destino eleito para o desfrute de uma viagem à noite e lenta, como bem destaca o narrador, ressaltando a agradável sensação que acomete o viajante que, apesar de não ter uma identidade definida, certamente, era um amante das palavras. Nesse sentido, depreendemos que a palavra pode adquirir formas outras, tornar-se obscena ou perder a beleza, contudo, quem a ama prefere distanciar-se das barreiras que a ofuscam a deixar de senti-la em sua forma genuína: “O que se diz genuinamente é o poema.” (Heidegger, 2003, p.12).

Outro ponto que colocamos em evidência acerca do poema é a relação que se estabelece com o lugar. A partir dessa leitura, sugere-

7 - “No princípio, criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas” (Gênesis 1:1-2).

rimos que o ambiente, então, pode tornar-se elemento fomentador de afetividade que catalisa a relação com a palavra ou que, de modo contrário, também pode anular a relação com ela: assim, inferimos que há um lugar ideal para sentir a beleza e a harmonia da palavra. O valor atribuído à figura da palmeira (v.12) funciona como um enaltecimento a este novo país que, de forma oposta ao primeiro, não possui o rosto desfigurado e é caracterizado pelas imagens de tigres e palmeiras. Por conjectura, consideramos que o elemento que afina essa relação é a intrépidez que a palavra pode adquirir ao servir a um propósito nobre, tal qual a poesia se propõe a ser/fazer.

Em termos formais, a repetição do e - que vem desde o nono verso e se estende até o décimo segundo-, ressalta que o poema trabalha na perspectiva de um crescendo: “Por isso se evadiu e para Oriente/ Navegou e de noite e lentamente/ E um novo dia se abriu em sua frente/ E era um país de tigres e palmeiras/ como em longínquo cismar adolescente”. O último verso deflagra uma entrega a pensamentos distantes que beiram uma sensação adolescente. Assim, é pela navegação que se pode alcançar o país de tigres e palmeiras, metáfora para designar o lugar de brilho da palavra poética, onde ela é restituída à sua postura intrépida e genuína.

BREVE ENCONTRO

Esse é o amor das palavras demoradas
Moradas habitadas
Nelas mora
Em memória e demora
O nosso breve encontro com a vida. (Andresen, 2018, p.680).

O poema avulta que as “palavras demoradas” (não passageiras) são as responsáveis pelo nosso breve encontro com a vida. Elas são chamadas de moradas habitadas (v.2), característica que enaltece a linguagem verbal. Nessa perspectiva, encontramos uma associação com o postulado heideggeriano que busca conhecer a essência, o modo de ser

da linguagem, e que a considera como “morada”, conforme já mencionamos em “Mundo nomeado ou descoberta das ilhas”. As palavras guardam histórias, momentos vividos. Elas registram as experiências humanas e, assim, conservam viva a memória, mantendo-a para as próximas gerações. E nisso se expressa o amor das palavras: em servir a uma missão não apenas comunicativa, porém, demorada (por que não dizer atemporal?), apesar da brevidade da vida. No poema, a dimensão temporal não está demarcada, mas, a partir dos versos, compreendemos que a palavra torna mais longeva a própria existência humana. Nesse sentido, o encontro com a vida só se torna memorável mediante a palavra que a prolonga.

Com base nessa abordagem que notabiliza a palavra poética é que percebemos que o poema possui um “queimar” diferenciado que direciona o processo criador da poesia (por isso “no poema ficou o fogo mais secreto” - retomando o texto intitulado “No poema”). E porque as palavras foram trazidas de muito longe por um povo que as colocou na alma (aludindo ao poema “com fúria e raiva”) é que o nomear (conforme “mundo nomeado ou descoberta das ilhas”) não significa apenas dar nomes, mas sim trazer vida para o texto.

O branco na navegação poética

A imagem do papel branco é um dos elementos relacionados ao fazer poético como também o branco é uma das cores recorrentes na poesia de Sophia. Por isso, acreditamos que o cruzamento entre as duas referências enriquece a leitura aqui proposta. Nesse sentido, chamamos atenção para a alusão ao universo da criação poética, por meio do poema “Náufrago”, conforme destaques a seguir:

Agora morto oscilas
Ao sabor das correntes
Com medusas em vez de pupilas.

Agora reinas entre imagens puras
Em países transparentes e de vidros
Sem coração e sem memória
Em todas as presenças diluído

Agora liberto moras
Na pausa branca dos poemas
Teu corpo sobe e cai em cada vaga.
Sem nome e sem destino
Na limpidez da água. (Andresen, 2018, p.386).

A expressão “*pausa branca dos poemas*” apresenta-se como uma chave importante para a interpretação que almejamos demonstrar. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant, o branco é uma das cores preferidas para rituais de passagem, estando, comumente, presente nos ritos clássicos de iniciação como morte e renascimento. Ainda os mesmos autores reiteram:

O branco que muitas vezes se considera como uma não-cor...é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de propriedades de substâncias materiais, se tenham desvanecido...O branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto...Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas...é um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo. (Kandisk, apud Chevalier; Gherbrant, 2009, p.142).

No poema, aquele que naufraga é o mesmo que se desprende de todas as barreiras e, portanto, renasce para um lugar pertencente a uma nova dimensão, regida pela limpidez da água. Nesse outro reino existe uma fluidez na qual estão mergulhadas as imagens puras. A essa ordem fluida em que as coisas transcorrem com naturalidade, associamos a poesia e, com isso, assinalamos que é “na pausa branca do poema” que está retratado o processo de composição poética. A aparente tensão entre o que parecia ser o fim – o naufrágio - é desfeita quando pensamos que tal desfecho é, na verdade, o começo. Em consonância com o que nos transmite o narrador, é após a separação imposta pela morte que o

náufrago reina entre imagens (puras), elementos que constituem o universo poético. Octavio Paz (2012) designa o termo imagem como “[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema” (p.104).

Em o “Náufrago” existe a abolição daquilo que é humano, como os sentimentos e o tempo (aludido pela ideia de memória). Também já não há preocupações com questões existenciais, a saber, a busca por uma identificação ou o conhecimento acerca dos destinos (v.11). O náufrago encontrou a libertação e é na pausa branca - no silêncio que expressa a passagem de um mundo não pleno (o da vida material) a outro, este segundo voltado para a liberdade (o lugar da poesia) - que ele encontra a plenitude: “Teu corpo sobe e cai em cada vaga / Sem nome e sem destino / na limpidez da água”. Assim, existe uma relação entre a liberdade que o naufrágio proporciona e o universo poético, haja vista que na poesia as palavras não estão presas aos seus sentidos convencionais e a imaginação é o fio condutor para a criação. Além disso, a poesia tem a capacidade de promover o desprendimento a quaisquer barreiras, sejam elas de ordem temporal, espacial, sentimental ou de outra natureza.

O poema também destaca uma ideia de reconstrução quando menciona as “imagens puras” e os “países transparentes e de vidro” que, pela leveza das tonalidades, sugerem calma e paz. Essa situação só é possível em face de uma reconstrução de valores e de pensamentos que somente em uma dimensão reconstruída poderia se desfrutar. Com o naufrágio, inaugurou-se essa sensação de liberdade que dialoga com a poesia, pois ela está neste patamar em que as coisas são reconectadas a um estado de graça e plenitude. Depreendemos que neste reino poético, o próprio náufrago se tornou o poema: “agora liberto moras/na pausa branca dos poemas”. Portanto, associamos o branco aos espaços entre as estrofes, que naturalmente permanecem no papel, quando da criação de um poema.

Na mesma clave, tomaremos um exemplo da lírica de Camões, a fim de enfatizarmos a metáfora do naufrágio:

Amor, coa esperança já perdida
Teu soberano templo visitei;
Por sinal do naufrágio que passei
Em lugar dos vestidos pus a vida.

Que queres mais de mim, que destruída
Me tens a glória toda que alcancei?
Não cuides de forçar-me, que não sei
Tornar a entrar onde não há saída.

Vês aqui alma, vida e esperança,
Despojos doces de meu bem passado,
Enquanto quis aquela qu'eu adoro:

Nelas podes tomar de mim vingança;
E, s'inda não estás de mim vingado,
Contenta-te coas lágrimas que choro. (Camões, 2003, p.270).

168

O eu lírico dialoga com o amor e ressalta o estado em que se encontra, a saber, sem esperança. “Por sinal do naufrágio que passei” traz à luz uma experiência amorosa que fracassou e que trouxe desesperanças ao eu poético. Pela expressão “templo”, depreendemos que aqui haja uma referência à mitologia, na figura de Eros, considerado o deus do amor. O eu poético atribui ao amor a destruição da sua glória. O tom melancólico do poema segue e a aventura amorosa é acentuada como um despojamento de alma, da vida e da esperança. Desânimo, tristeza e choro descrevem a condição emocional do eu lírico que se encontra com o coração partido diante da frustração experienciada.

O sétimo verso revela quão grande é a influência do amor sobre o eu poético. Este, no entanto, luta contra a força desse sentimento, pois é cômico de que o amor não tem saída, afinal o que lhe restou de tal experiência foram apenas fragmentos. Segismundo Spina, citado por Achcar (1994), menciona que neste poema está contido um *topos* medieval intitulado “o amor não tem saída”⁸.

8 - A inspiração para esse *topos* estaria em alguns textos do escritor Garcilaso de la Vega (poeta espanhol do Quinhentismo), segundo informações apontadas por Achcar (1994).

A experiência do naufrágio amoroso é, portanto, aquela ligada ao sofrimento e que conseqüentemente deixa o eu poético emocionalmente fragilizado. Ao falar sobre o amor, o eu camoniano desnuda sua alma e fala de suas carências e de seus conflitos, deixando à mostra suas inseguranças. O eu poético mostra que essa experiência o marcou de modo profundo, atingindo sua vida, alma e esperança. Inferimos, pelo diálogo travado, que o amor se satisfaz em ver o eu lírico nessa condição e que ainda desfruta de uma vingança ao vê-lo em lágrimas. Reiterando o que é evidente nos poemas camonianos, os versos assinalam que o amor instaura angústias, causa desconcertos.

Considerações Finais

Em decorrência da recusa em relação ao processo tradicional de imitação poética, empreendida pelos românticos e modernos, os *topoi* tiveram sua importância relativizada, chegando a serem vistos, por vezes, como elementos simplórios, clichês de uso universal na literatura. Independentemente dessa circunstância, o emprego dos *topoi* ainda hoje é corrente, não obstante os poetas concedam a eles novas direções semânticas que os atualizam.

A investigação tópica na poesia contemporânea pressupõe que o *topos* assuma novos sentidos por pertencerem a quadrantes temporais e espaciais diferentes do contexto tradicional. Esses novos sentidos podem revelar traços específicos do poeta e concepções estéticas de sua época. A nosso ver, o *topos*, sendo um “esquema” de expressão (Achcar, 1994, p.54), é uma armação semântica passível de assumir novas formas. Como tal, trata-se de um elo intertextual entre uma obra do século XX e poemas da tradição, cuja relação nem sempre aparece demarcada de maneira muito evidente.

Pelo exposto acima, apontamos na lírica sophiana um metaforis-

mo náutico atrelado à escrita poética, em que a ideia central gira em torno da palavra. Explorando-a por esse viés, constatamos que a linguagem arbitra, ordena o caos e estabelece o cosmo, ou seja, sem a linguagem poética, o entendimento é que tudo é similar ao vazio e à desordem.

Malheiro (2011) afirma que, por meio da arte, a poetisa busca devolver à palavra a sua pureza e dignidade original. “Ao nomear, Sophia representifica e até recria as coisas, que renascem agora com um novo significado.” (Malheiro, 2011, p.185). Além disso, a viagem ilustrada em “Mundo Nomeado ou Descoberta das Ilhas” é “antiga” e cíclica, visto que o surgimento dos elementos descritos no texto retrata um começo, uma gênese, semelhante à narração descrita no livro bíblico do Gênesis. Portanto, nomear passa a ser um ato mítico e sagrado da criação.

A tese empreendida na poética de Sophia é a de que originariamente a palavra é sagrada e o poeta, ao nomear as coisas, traz de volta a condição de encantamento originário que ela possui. É, portanto, esse o raciocínio que permeia os poemas “Com fúria e raiva”, “Viagem” e “Breve encontro”, textos que utilizamos para explorar a importância da palavra poética. Sobre isso, Octavio Paz, na obra *O Arco e a Lira* (2012), salienta que o poeta respeita a ambiguidade do vocábulo, pois “no poema a linguagem recupera a sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem” (p.30), visto que, em ambos os casos, a palavra possui a tendência a ser utilizada de acordo com seus possíveis significados. Essa restituição da natureza da palavra que ocorre no poema se dá tanto no aspecto dos valores sonoros e plásticos quanto no que diz respeito ao significado. Dessa forma, “a palavra, finalmente, em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade”. (Paz, 2012, p.30). Malheiro destaca que Sophia realiza um trabalho de alquimista das palavras, semelhante ao que propunha Rimbaud:

Mas Sophia persegue incansavelmente uma procura semelhante, nomeando e recriando o sentido do Verbo através de palavras encantatórias que repete à exaustão - mar, claridade, brancura, noite, vento, brilho, instante, poesia - operando ela própria a famosa alquimia das palavras preconizada pelo poeta *voyant*. Como se fosse ela a realizar o sonho perdido de Rimbaud, ela, a visionária, ela, a genial demiurga que encontra e nomeia, uma a uma, as palavras que compõem o misterioso e desmedido universo. (Malheiro, 2011, p.198).

Seguindo a mesma lógica, a estudiosa acentua que o valor do “signo nunca é arbitrário porque estabelece a ligação sagrada entre a palavra e o nome - entre o signo e o significado - através de uma ascese incorruptível” (Malheiro, 2011, p.198). José Guilherme Merquior, em *A astúcia da mimese* (1972), ressalta que na poesia o significante – que o autor chama de a “carne das palavras” (p.3) – é tão importante quanto o significado, uma vez que adquire a mesma visibilidade que o próprio sentido. Assim, a metapoesia em Sophia se apresenta como uma camada possível de leitura. Não há mais os *topoi* convencionais: levantar/baixar vela, presentes em poetas como Horácio e Dante, no entanto, a ênfase na ideia da criação poética, ilustrada pela imagem do “branco”, conforme está enunciado no poema “Náufrago”, renovam essa associação.

Portanto, a análise da obra de Sophia de Mello aqui empreendida mostra que o *topos* da metáfora náutica é um recurso intertextual. A especificidade da lírica sophiana, entretanto, está em que a poetisa amplia o uso da metáfora consagrada. Na contemporaneidade não há mais o levantar e descer as velas para introduzir e finalizar o poema. Estabelecem-se outras relações que promovem a variação do metaforismo náutico como, por exemplo, a ênfase na palavra poética, considerada sagrada e fundadora, que recria e faz renascer o seu sentido genuíno. Assim, por meio da metáfora náutica, há uma reflexão sobre a linguagem, enquanto elemento que reconecta o eu lírico a um momento primeiro, anterior, de harmonia, de plenitude como enfatiza Helena Malheiro (2008) em seu estudo.

Referências

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-comum*: Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Ítalo Eugenio Mauro; prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2009.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2018.

BÍBLIA, A.T. Gênesis. In: Bíblia de Estudo de Genebra. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra completa*. Nova Aguilar. Rio de Janeiro, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: EDUSP, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da Linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HORÁCIO. *Odes*. Trad. de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2018.

HORÁCIO. *Odes e epodos*. Trad. de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MALHEIRO, Helena. *O enigma de Sophia: Da Sombra à Claridade*. Lisboa: Oficina do Livro, 2008.

MALHEIRO, Helena. Sophia de Mello Breyner Andresen: a essência da poesia. In: BASTAZIN, Vera (org.). *Travessias poéticas: poesia contemporânea*. São Paulo: EDUC, 2011. p. 183 – 205.

MARTELO, Rosa Maria. “Sophia e o fio de sílabas”. In: Conselho Directivo da FLUP e Conselho Científico da FLUP (org.) *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005. p. 57 – 67.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese* (ensaio sobre a lírica). Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MICHAELIS: dicionário prático da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

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

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2000.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SILVA, Maria Madalena Carlos Teixeira da. “Descobrimento e navegação na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”. In: CORREA, Almir Aquino (org.). *Navegantes dos mares às letras: ideário da navegação na literatura portuguesa*. Londrina: Ed.UEL,1997.p.179-189.

XAVIER, Raul. *Vocabulário de poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

O DIÁLOGO COM AS MUSAS: o *topos* da inspiração poética na lírica de Geraldo Carneiro

Fernanda Castro de Souza Abreu

“Apesar dos três milênios que nos separam de sua criação, o conceito clássico de inspiração poética não parece ainda de todo abandonado”

Antônio Brasileiro

175

Provenientes da retórica antiga, os *topoi*, ou lugares-comuns, atravessam uma longa trajetória temporal e esbarram, no século XIX, no preceito romântico de originalidade pautada na sinceridade entre autor e obra. A estética romântica, por se manifestar a favor do culto ao que seria “o novo”, toma o recurso do *topos* como sinônimo de “clichê¹”, e, consequentemente, como engessamento das expressões individuais do poeta. Contudo, “o *topos*, *locus* ou lugar comum retórico não é clichê, como hoje é habitual dizer com um clichê positivista. Nos usos, o mesmo lugar nunca é repetição simples do idêntico, pois a cada vez é a diferença efetuada pela sua variação elocutiva.” (Hansen, 2013, p.28). Francisco Achcar, em *Lírica e Lugar-comum*, compartilha do mesmo princípio ao afirmar que

1 - No dicionário Houaiss, o primeiro significado e a etimologia da palavra “clichê” se remetem à “placa de metal, geralmente zinco, gravada fotomecanicamente em relevo, obtida por meio de esterotipia, galvanotipia ou fotogravura, destinada à impressão de imagens e textos em prensa tipográfica”. Ao associá-la ao fazer poético, o reaproveitamento de esquemas poéticos é visto como simples cópias mecânicas de outros autores, sem nenhuma variação significativa que desse à nova obra uma particularidade.

ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *topoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevisíveis dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso. (1994, p. 29).

É através dos estudos dos *topoi* – recursos literários que migraram de um tempo a outro, sobrevivendo a fortes tendências de rupturas – que podemos verificar nas análises aqui apresentadas uma reformulação do tema da inspiração poética pelas Musas que possui sua origem na Antiguidade.

Fazem parte desse contexto os primeiros indícios da inspiração poética, já presentes nas obras fundadoras da literatura ocidental, como na *Odisseia*, de autoria atribuída a Homero, e na *Teogonia*, de Hesíodo. Em Platão o tema ganha tratamento teórico no diálogo *Fedro*, em que a inspiração poética não é o assunto principal, mas sim o amor. A inspiração poética surge somente como um tema secundário quando Sócrates decide proferir um discurso tão bonito quando o discurso de Lísias, que Fedro havia declamado minutos antes. Para isso, Sócrates (237b) veste uma carapuça e clama às Musas que o inspirem para que ele possa exprimir o belo discurso².

Invoco-vos, Musas de canto cristalino, quer este epíteto vos venha da suavidade do vosso canto, quer da vocação musical do povo lígio! Oferecei-me o apoio da vossa mão no discurso que este cavalheiro me obriga a pronunciar, para que o homem, cujo talento ele tanto admira, se torne ainda mais admirado. (2000, p. 37).

Em Íon, diálogo do mesmo filósofo, a interferência das Musas sobre o discurso poético também está presente, agora dando ênfase ao estado do poeta e do rapsodo em contato com o divino (534 b – e). Nessa obra, Sócrates ouve o discurso do personagem Íon, tendo em vista que este estava a se preparar para um concurso que participaria em uma cidade próxima. Sócrates o ouve com toda atenção, o elogia ao final e, logo após, começa a fazer perguntas sobre o discurso que havia acabado

de recitar e o rapsodo pouco consegue responder. Diante disso, Sócrates chega à conclusão que Íon consegue declamar não por técnica, mas sim por inspiração, pois dessa maneira o rapsodo se coloca temporariamente sem as faculdades da razão.

Enquanto não recebem este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no gênero em que a musa o possui. [...] E se a divindade lhe tira a razão e se serve deles como ministro, como dos profetas e dos adivinhos inspirados, é para nos ensinar, a nós que ouvimos, que não é por eles que dizem coisas tão admiráveis – pois estão fora de si –, mas é a própria divindade que fala e que se faz ouvir através deles. (1988, p.52-53).

Nessa fala de Sócrates a Íon, além da impossibilidade de o poeta sozinho levar a cabo a criação literária, percebemos o vínculo do poeta com a divindade. Na mesma obra Platão se refere à metáfora do ímã, que consiste na aproximação da força magnética do ímã com o ânimo da inspiração e do entusiasmo impulsionado pelo sopro divino. Essa metáfora surge para explicar que uma capacidade de atração equivalente a essa está presente entre as Musas, os poetas e os homens. Acontece que as Musas sopram o canto aos poetas, que por sua vez vai sendo transmitido aos homens, como uma força magnética que se encadeia como em anéis de uma corrente. Esse canto, por ser divino e, consequentemente belo, provoca o entusiasmo, como afirma Sócrates no trecho 533 d –e do Íon.

Sócrates – Eu vejo, Íon, e vou fazer-te ver o que é, segundo o meu entendimento. É que esse dom que tu tens de falar de Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move, tal como a pedra de Heracleia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica força divina, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os anéis de ferro ligados uns aos outros. E

para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas. (Platão, 1988, p.51)

Essa palavra, entusiasmo, que define o estado dos envolvidos na metáfora do ímã vem do grego, ενθουσιασμός (*enthousiasmós*), em que ενθους significa, segundo Fernando Muniz, justamente aquele “que tem um deus dentro” e que faz referência ao caráter privilegiado do poeta por ter sido o escolhido pelos deuses para declamar o belo canto. “O substantivo *enthousiasmós* designa, pois, a própria experiência da possessão”. (2011, p.13). O mesmo autor traz de forma simples a diferença entre os termos “entusiasmo” e “inspiração”. Segundo ele, o primeiro, como dito, é uma palavra de origem grega e serve para identificar o estado físico e psíquico alterado do poeta ao entrar em contato com as Musas. Por outro lado, o termo inspiração vem do latim e traduz a intervenção das divindades sobre os poetas por meio do termo *pneûma* (sopro), ou seja, o termo explica que a interferência das Musas se dá como se uma voz soprasse dentro do poeta (“*ins-piro*”). Sendo assim, o “entusiasmo” destaca o estado do poeta, enquanto que a “inspiração” lança o meio pelo qual as divindades entram em contato com ele. (Muniz, 2011, p. 14).

A invocação ao divino faz parte de uma importante fórmula presente no tecido dos poemas arcaicos. Essa manifestação acontece no início dos cantos, mas nada impede que ela apareça novamente no decorrer deles. “É preciso que primeiro o nome das Musas se pronuncie e as Musas se apresentem como a numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto” (Torrano, 2015, p.21). O aedo sente a necessidade de clamar às Musas para que elas lhe concedam inspiração, clareza e vigor para o poema de grande porte, tornando-se seu porta-voz entre os homens. Dessa forma, o canto se torna uma verdade imperecível diante de sua origem divina e proporciona, assim,

deleite aos ouvintes. O poeta invoca as Musas a fim de que a criação dos poemas surja de forma alheia à sua racionalidade, pois é papel das Musas o sopro divino que inspira a confecção do belo poema: “ao invés de impor, cabe ao poeta captar” (Brasileiro, 2002, p.41).

Desta forma, são inúmeros os exemplos da invocação ao divino nos poemas antigos. Por exemplo, o começo do primeiro canto da *Odisseia*, versos 1 - 5:

Canta, ó Musa, o varão que astucioso,
Rasa Ílion santa, errou de clima em clima,
Viu de muitas nações costumes vários.
Mil transeis padeceu no equóreo ponto,
Por segurar a vida e aos seus a volta; (Homero, 2012, p. 7).

Nesses versos percebe-se que a invocação à Musa surge para que ela possa ensinar aos mortais os feitos de Odisseu, tendo em vista uma particularidade importante no mito das Musas, a filiação. As Musas são filhas de Zeus com *Mnemosyne*, a deusa memória, e por isso o poeta conseguirá cantar os feitos de Odisseu tão perfeitamente como se ele os tivesse presenciado.

Desce do céu, sem demora, com a flauta,
rainha Calíope, um longo poema
ou, se agora preferes, com tua voz penetrante
acompanhada da lira ou da cítara de Febo. [...] (Horácio apud Penna, 2007, p.42).

No segundo fragmento nota-se a invocação à famosa Calíope, a Musa da poesia épica e mãe de Orfeu. O chamamento parece ser realizado na expectativa de que a influência da Musa sobre o poeta seja feita com a finalidade do regozijo do poema que só pode ser proporcionado pelas divindades. O poeta grego Íbico, também se remete às Musas:

Esses assuntos as habilidosas musas do Helicon
deveriam contar, pois um homem mortal
não poderia narrar cada detalhe [...] (Íbico apud Penna, 2007, p.63).

Nesses versos é possível verificar mais uma vez a importância das Musas sobre os aedos. Nota-se a insuficiência do homem comum, mortal, quanto a levar a cabo sozinho a tarefa tão importante do canto e que, para isso, o apoio das Musas é fundamental.

Apesar de milênios separarem esses primeiros vestígios do *topos* da inspiração poética pelas Musas na literatura arcaica e a poesia contemporânea de Geraldo Carneiro, ainda assim é possível perceber a continuação dos esquemas poéticos de outrora. Nesse ínterim, o *topos* é por diversas vezes reaproveitado ao longo das estéticas literárias, sendo adaptado de forma engenhosa pelos poetas que fazem uso dos já repisados caminhos traçados pela tradição, como os usos realizados por Petrarca e Dante que personificam a figura da musa na mulher amada.

Veremos adiante como Geraldo Carneiro remodela essa herança da tradição em sua escrita, tomando um tema clássico como artifício de criação para uma nova obra, perpassando em seus poemas pelos usos que o *topos* adquiriu ao longo da história e criando, a partir de tais leituras, novas formas de construção do lugar-comum.

O diálogo com as Musas em Geraldo Carneiro

*a língua me sugere seus enigmas,
o que me cabe é apenas recifrá-los
como um decifrador a quem não fosse
revelada a chave do código.
a desrazão me inspira
(Carneiro, 2010, p.63).*

O poeta, letrista, dramaturgo e roteirista Geraldo Eduardo Ribeiro Carneiro, ou somente Geraldo Carneiro, é natural do estado de Minas Gerais, mas se considera um “mineiroca”, por ter passado no Rio de Janeiro parte importante da vida. Desde 2016 pertence à Academia Brasileira de Letras e é, desde então, o sexto ocupante da cadeira 24, na sucessão de Sábato Magaldi. A posse do poeta se deu devido a uma longa jornada literária que atravessou, trajetória que teve início na poe-

sia marginal, ao lançar a coleção *Frenesi* (1974) junto com os poetas Cacaso, Francisco Alvim, João Carlos Pádua e Roberto Schwarz.

Poemas Reunidos (2010), livro que tomamos como *corpus*, abarca uma grande quantidade de novos olhares para temas, personagens e autores consagrados, porém destaca-se aqui como o poeta faz uso dos recursos temáticos que tem disponíveis, cabendo a ele “recifrá-los”, dar uma nova roupagem ao que a tradição o deixou como herança. Para fazer essa análise, foram selecionados quatro poemas da obra, sendo eles: “o sopro da deusa”, “o não quixote”, “entrevista” e “a desinvenção da musa”.

Assim acontece em “o sopro da deusa”:

me deleito no leito da poesia
a deusa que me acolhe com constância.
as outras, conforme a circunstância,
a fome de inventar o vento-amor.
sopro suas velas e ela se revela
em sua precariedade e seu esplendor.
é um rito que repito sem saber
se outra mão ampara a minha mão,
se sou ou se não sou conquistador
dessas conquistas feitas só de éter.
minhas palavras nunca foram minhas,
mas foram me forjando com sua força
até que me tornasse esse não-ser
feito de arquiteturas sem lugar
senão no reino-sonho que fundei.
essas palavras sopram-me presságios
e nelas plantarei os meus naufrágios. (Carneiro, 2010, p.92).

Para tratar da própria poesia, o eu lírico se arma de metáforas que constituem vestígios dos usos de dois *topoi*: o da inspiração poética pelas Musas e o da metáfora náutica. Inicia-se o poema com o título “o sopro da deusa”, que nos remete à origem da palavra inspiração, a recepção por parte do poeta do sopro dado pela Musa/deusa. No primeiro e no segundo versos a poesia é comparada a essa deusa, que pode acolher o poeta, assim como a Musa acolheu Hesíodo no monte Hélicon,

dando-lhe o presente do canto divino. O ato de soprar as velas para que a deusa se revele, induz-nos a uma invocação, tão replicada na construção do *topos*. Os versos seguintes chamam a atenção ao afirmar que as Musas se revelam como esplendor, mas também em precariedade, expondo uma tradição que começa a esfacelar sua aura sacral. As reminiscências prosseguem nos versos sete, oito e onze, ao comparar o soprar de velas, o ponto inicial do poema, a um rito que repete sem saber se outra mão ampara a sua, assim como Platão qualifica o poeta inspirado, um ser sem as faculdades da razão para levar o poema a cabo sozinho, em que as palavras que declama não surgem por maquinação do poeta.

Corroborar a análise a identificação das metáforas náuticas para tratar da própria confecção do poema. Segundo Donizeti Pires, elas são percebidas “onde há a comparação do fazer poético com uma viagem marítima, ou a comparação da vida humana ou do Estado com um barco” (2007, p.09) e Curtius, ao tratar das formas recorrentes que o *topos* pode aparecer, destaca, por exemplo, que “O poeta épico viaja num grande navio sobre o mar largo; o lírico numa pequena canoa e pelo rio” (CURTIUS, 2013, p.175) e ainda que “cada livro pode começar ‘soltando’ e terminar ‘colhendo’ velas” (CURTIUS, 2013, p.175). Diante disso, destacam-se no poema os trechos, “leito” (v.1); “sopro suas velas” (v.5) e “naufrágio” (v. 17). O primeiro, tanto relacionado ao leito, cama, quanto ao leito do rio, calmo, sereno, apresenta-se como um lugar de deleite em que o poeta espera o acolhimento da poesia (deusa), enquanto o segundo nos remete ao comentário de Curtius, pois o soprar das velas do barco indica o ponto de partida para a composição-navegação. Por fim, o naufrágio, reflete a precariedade do condutor da embarcação, metáfora para tratar do poema, que se colocou durante toda a composição como um conquistador de triunfos fugazes, interrompendo o trajeto ao meio, sem poder concluir o projeto de colher as velas ao final da travessia. O eu lírico se coloca em uma posição inferior ao comparar suas conquistas ao éter, elemento que possui como característica sua alta volatilidade, assemelhando assim a ideia que o eu lírico faz de sua poesia: volátil, fugaz, fadada ao naufrágio.

O *Livro de Símbolos* traz as possibilidades de interpretações sobre o naufrágio, dentre elas encontra-se a má liderança do “capitão”.

O naufrágio sugere assim um vaso puxado para o vórtice das energias demasiado esmagadoras de suportar, ou um vaso cuja estrutura é inerentemente instável ou é destruído nas rochas mortais das atitudes malignas, da má liderança do “capitão” ou da ineficácia ou anarquia da “tripulação” (Martin, 2012, p.452).

Percebe-se nesse poema como o poeta concilia dois *topoi* caros à literatura, remodelando-os para tratar do próprio ato de criação poética, além de reforçar a linha temática que o poeta cria no livro *Balada do Impostor*, a exemplo, no poema que dá título à obra, apresenta-se um eu lírico que forja ser o que não é, merecedor de conquistas voláteis e não pertencente das glórias de monumento, do não esquecimento, que suas influências receberam. No poema seguinte, o eu lírico diz ser conduzido pelo sopro.

o não quixote

a raça humana sempre me agradou,
embora não me agradem seus costumes.
gosto do ser humano sem armadura
dos conceitos de como proceder,
como sorver o céu o sal a mulher amada.
sou sempre desconforme às circunstâncias,
um sopro me conduz embriagado
sob a lua das lâmpadas que se acendem
no interior das pessoas.
quando não me acendem, *sou a treva*,
me atrevo a navegar o mar escuro
entre as demências e a melancolia
até que me atraco no cais de um verso,
elejo alguma deusa que me abrigue,
faço da utopia minha lança
com que me lanço contra todos os moinhos,
mesmo sabendo que serei desfeito
e devolvido à poeira do universo. (Carneiro, 2010, p. 84).

O poema traz o universo da inspiração poética espelhado em

um eu poético que é conduzido pelo sopro que o transporta em estado de embriaguez, ou seja, sem a presença da razão, assim como as mitológicas Musas levavam a cabo o fazer poético, utilizando o poeta como um “intérprete”, assemelhando-se à cadeia magnética descrita por Platão em que o poema é realizado por uma

[...] transmissão como uma cadeia magnética que pende das Musas e mantém juntos, suspensos num êxtase comum, poetas, rapsodos e ouvintes: este, ele [Platão] diz, é o significado do canto mais belo: mostrar que as palavras poéticas não pertencem originalmente ao homem e nem são obra humana (Agamben, 2006, p.107).

Porém, quando as luzes (lua) da inspiração não surgem, o eu lírico emerge em um mar escuro, à deriva, até se atracar no cais de um verso, da poesia. Vê-se que o sopro que conduziu o eu poético o levou para o mar escuro e a deusa que ele elege não o conduz para ambientes favoráveis, visto que em versos adiante irá se desfazer na poeira do universo. O sopro e a deusa, assim como o poema anterior, nomeado justamente como “o sopro da deusa”, representam a tradição das Musas de forma remodelada pois, se nos poemas da Antiguidade o poeta, por se conectar com as divindades, recebe a qualidade de privilegiado, nos poemas de Carneiro o eu lírico não concebe para si a condição de excepcionalidade. Em “o não quixote”, a poesia em sua fetichização, ou seja, distanciada da prática, é tomada, não como desprezível, mas como utópica.

Considerando as imagens que os poemas trazem em suas finalizações, a da poesia como lança em direção aos moinhos (“o não quixote”) e dos naufrágios (“o sopro da deusa”), podemos verificar a poesia como uma construção que possui os insucessos como parte essencial para a sua conclusão. A referência a Dom Quixote sugere que tanto a peleja quanto a derrota não são motivo de rebaixamento, pelo contrário, são batalhas comuns à vida de um guerreiro, assim como os fracassos fazem parte da construção do poema e do poeta. Ao tratar da metáfora do naufrágio, Hans Blumenberg a interpreta como algo rotineiro, como

modo de colher experiências, ao passo que a viagem que chega ao fim sem tropeços pelo caminho, não passa de ilusão, de utopia, pois o naufrágio “é algo como a consequência legítima da navegação, e o porto alcançado com felicidade, ou a serena calma do mar, são apenas o aspecto ilusório de um questionamento profundo” (1990, p.25).

entrevista

nasci em Atenas, fiz o pré-primário
ouvindo as loucanias de Platão;
fiz piqueniques com Nabucodonosor;
antes, Homero me deixou a ver navios,
éramos gêmeos, Odisseu e eu;
as musas me escolheram por intérprete,
mas não esplandecem mais no meu Parnaso;
o Rio de Janeiro é meu exílio:
embora cortejando como um príncipe,
quisera me instalar noutras Arcádias;
meus amores não moram neste mundo
só quero embriagar-me com o abismo
da eternidade
no penthouse da minha torre de marfim.
(Carneiro, 2010, p. 73).

No poema, como em uma entrevista em que lhe perguntam a respeito dos autores que o perpassam, o eu lírico menciona uma trajetória que se inicia na cidade de Atenas, berço da civilização grega e onde surgem nomes de importantes poetas, passando pela Arcádia, cidade grega tomada como símbolo de paz e felicidade e que por diversas vezes foi referenciada no Renascimento e no Arcadismo brasileiro, chegando finalmente ao Rio de Janeiro. Além desses lugares, traz nomes importantes como Platão, Odisseu e Homero. Isso para demonstrar a quantidade de intervenções de outras vozes em sua formação. As Musas, que outrora o haviam escolhido como intérprete, voltando à metáfora do ímã narrada no *Íon* de Platão, não fazem mais parte do local mágico do poeta e, devido a isso, ele se vê na obrigação de se instalar em outra morada, agora mais palpável. Nota-se que o eu lírico retira-se do Parnaso, local simbóli-

co de morada dos poetas, para se exilar na cidade do Rio de Janeiro.

Essa construção revela uma característica recorrente nos poemas de Carneiro. Primeiramente, a influência de diversos “cacos” referentes à tradição poética, delineando a trajetória das suas junções e fraturas, como afirma Silviano Santiago:

O “estilo” literário, para quem tem olhos de ouvir, ouvidos de ver e memória de detetive, é uma superfície ladrilhada (e põe ladrilho nisso!), semelhante a uma escultura de Gaudi. Em outras palavras, é pedaço de qualquer coisa que seja o que é – caco. O caco guarda forma inusitada e particular para a inteligência, cor chocante e brutal para a sensibilidade e, para os corações solitários, brilho de ouropel e saliências cortantes que remontam originalmente à fratura (Santiago apud Carneiro, 1993, p.13).

Os cacos ou, mais especificamente, os fragmentos dessa tradição em ruínas, são percebidos nesse poema por meio de citações a reconhecidas referências à história da poesia ocidental trazidas nos primeiros versos em um tom humorado, pois, com isso, Carneiro distancia da poesia qualquer fantasia ou pompa de realeza poética. O eu lírico do poema é obrigado a se exilar do seu lugar idealizado e utópico para a poesia contemporânea e se insere no Rio de Janeiro, onde as Musas não resplandecem mais. Cabe agora à poesia descer da falsa monumentalização e pôr os pés na realidade.

Traçando uma crítica irônica, o poema traz esse eu lírico que, destituído da aura sacral, se coloca, pedantemente, na “cobertura” da torre de marfim por ainda se achar merecedor de louros, mesmo que se apoiando em um passado utópico para os tempos modernos. Deposto, o poeta “usufrui” do abismo da eternidade.

Para tratar da transição entre a Musa grega para a musa³ mulher, Carneiro se volta para o poema “a desinvenção das musas”.

conservo sempre impressas no meu rosto
minhas vinculações angelicais.
meus pandemônios andam sempre à solta
no céu e nos esportes radicais.
a vida, por exemplo, esse exercício

de som e fúria e flamas de luxúria,
 penúria de prazeres sempiternos,
 essa mania dos tempos modernos
 de reduzir à dimensão humana
 até as coisas menos acessíveis.
 as musas, por exemplo, eram princesas,
 viviam nas esferas lá no céu,
 sem domicílio cá nestes confins.
 se o Dante Alighieri e o Petrarca
 não encarnassem musas em mulheres,
 petrificando essas deusas etéreas
 como se fossem feitas de osso e carne,
 talvez fôssemos todos mais felizes.
 mas que saudade dessas cicatrizes. (Carneiro, 2010, p.155).

O poema traz em seu título a figura das Musas e nos sugere que falará como as Musas deixaram de existir ou, mais precisamente, a suposição de que elas, talvez, nunca tivessem existido. Ao longo do poema elas são usadas, ironicamente, como exemplificação da “audácia” dos tempos modernos em rebaixar as divinas Musas do campo celestial para o terrenal. Dante e Petrarca encarnaram as Musas celestiais em mulheres, que podem até inspirar o poeta, mas não de forma transcendental como as divindades, tendo em vista que a conservação desse modo de vê-las não se encaixa mais “nestes confins”.

A musa moderna não é mais a Deusa, embora dela conserve, ainda, certas qualidades que dão ao poeta a possibilidade de usá-la por substituição, permitindo-lhe acender a “certeza” de que necessita ao valor de seu verso. Qualquer que seja a forma que tome, deusa ou mulher, a musa é para o poeta o símbolo da graça divina que permite a inspiração e desencadeia a criação. (Calvacanti, 2012, p. 46).

Na forma de concepção da Musa utilizada por Carneiro no poema, o que se conserva da tradição de uso do *topos* são as significações que o tema adquire, utilizando-as como diálogo intertextual. Se na Antiguidade as Musas eram divindades inspiradoras, no Renascimento mulheres exemplares, na poesia do poeta contemporâneo são artifícios colhidos da tradição, não com o objetivo de se inserir nela, mas como forma

de diálogo. A palavra “diálogo” torna-se importante para a análise da relação da poesia contemporânea de Geraldo Carneiro e o uso do *topos* pois ela elide a obrigatoriedade do seguimento de uma tradição. Como afirmam Sodré e Quevedo, “Evidentemente, ao cultivar um *topos* tradicional em seu poema, um poeta atual não o faz por um ‘dever de ofício’” (2016, p.209), sendo assim, para a contemporaneidade, o uso do *topos* se aproxima da ideia de intertexto.

Considerações finais

O contato com a tradição empreendido por Geraldo Carneiro nos poemas analisados, remodelados pela ironia, humor e mistura de níveis – que vão das mais eruditas referências, ou fragmentos delas, ao mais comum dos termos contemporâneos, a exemplo de “esportes radicais” – juntam-se como artimanhas do poeta para se desvencilhar, tanto das amarras do seguimento de um modelo de poesia clássica – fixada na linguagem formal e na retomada linear de temas consagrados, tecidos conforme a tradição – quanto das rupturas modernas. O poeta não escolhe uma ou outra via, mas divide-se entre as duas, colhendo de cada uma o que deseja. Segundo Millor Fernandes,

Geraldo Carneiro, carioca de educada formação mineira, tingido sempre da irrecusável e perene modernidade da vida, não pretende se livrar do antigo. Assim, dono dos dois tempos, vivendo no de hoje, Geraldo Carneiro, em qualquer atividade, é sempre poeta (Fernandes in Carneiro, 2010, s/p).

Nos poemas selecionados, o mito das Musas aparece de forma readaptada. Em uma abordagem “joco-séria”⁴, o mito é tomado como símbolo de uma tradição poética predeterminada em que o poeta, privilegiado por ser o escolhido entre as Musas, goza o caráter de ser ex-

4 - Na introdução do livro *Folias metafísicas*, Nelson Ascher comenta a diversidade de formas sérias e jocosas presentes no livro de Carneiro. Essa mistura de registros também é percebida em livros publicados posteriormente. “Geraldo Carneiro trabalha, neste seu novo livro de poemas, em dois registros principais: o sério e o jocoso. Só que sua seriedade implica uma visão irônica e sua jocosidade aborda questões graves. Joco-séria é, portanto, a definição mais precisa de sua poesia” (Ascher apud Carneiro, 1995, p.7).

cepcional. Com humor, o poeta desmonumentaliza, para a contemporaneidade, a figura mitopoética construída tradicionalmente: se para essa as divindades revelavam a glória do poeta, em Geraldo Carneiro elas perderam suas forças, pois, ou foram “rebaixadas” para o plano dos mortais ou se revelam agora, também, em precariedade.

Tomando as Musas como metáfora da poesia, pode-se notar o caráter crítico que o poeta delinea, pois, assim como o poeta arcaico, porta-voz das deusas olímpias, se tornava um privilegiado, o cultor da poesia tradicional, servil de modelos poéticos predeterminados, também se coloca em nível de ilusório destaque. No poema “entrevista”, o eu lírico propõe que essa auto-fetichização não passa de “torres de marfim”.

A revisita à tradição, colhendo da trajetória de usos do tema, pontuais apropriações que importantes poetas utilizaram, Geraldo Carneiro alarga suas referências, expressões e significados em constantes diálogos intertextuais com o *topos*. Na sua escrita, o estado de *ekstasis*, o estar fora de si, claramente, não se remete a alguma forma de transcendência, mas de estado de alteridade e, conseqüentemente, de entendimento com sua contemporaneidade, pois, como afirma Agamben,

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

Dessa forma, nota-se que o *topos* presente na poesia de Geraldo Carneiro não se revela de modo a cumprir qualquer preceito clássico de se inserir em uma tradição, tampouco de se colocar como o escolhido de alguma divindade. O que se percebe em seus poemas é um diálogo intertextual, não somente com o *topos* da inspiração e com suas reformulação ao logo dos usos ao longo da história, mas também com o seu tempo presente, através da inserção de toques de sua contemporaneidade. A mistura de referências realizada por meio de construções

humoradas, releva a poesia de Carneiro como autoexilada do cosmos de grandiloquência e de pseudoprivilégios que instauraram a poesia.

Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Holesko. Argos. Chapecó, 2009.

ASCHER, Nelson. Defesa e ilustração da modernidade In CARNEIRO, Geraldo. *Folias metafísicas* [introdução de Nelson Ascher] Rio de Janeiro: relume-Dumará, 1995. p.7-12

BLUMEMBERG, HANS. *Naufrágio com espectador*: paradigma de uma metáfora da existência. Trad: Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1990.

BRASILEIRO, Antônio. *Da inutilidade da poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

CARNEIRO, Geraldo. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Nova editora: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *A herança de Apolo*: poesia, poeta, poema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução: Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Edusp, 2013.

FERNANDES, Millôr. Comentário (quarta capa). In: CARNEIRO, Geraldo. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Nova editora: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

HANSEN, J. A. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. v. 20, n. 33 pp.11-46, jul/dez, 2013

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Fonte digital Digitalização da 3ª edição, Biblioteca Clássica sob a direção de G. D. Leoni E Paulo R. Teixeira. São Paulo: Atena Editora, 2009.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KRAUSZ, Luís. *As musas*: poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Edusp, 2007.

MARTIN, Kathleen (editor). *O livro de símbolos*. Reflexões sobre imagem arquetípica. Taschen, 2012.

MUNIZ, Fernando. *As artes do Entusiasmo*: a inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade. Organização de Fernando Muniz, Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PENNA, Heloísa Maria Moraes Moreira. *Implicações da Métrica nas Odes de Horácio*. 2007. Tese. (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PIRES, Antônio Donizeti. Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje. *Linguagem – Estudos e Pesquisas, Catalão*, vols.10-11-2007. Disponível

em:< <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/34355/18093>>.
Acesso em: 20 de maio 2018.

PLATÃO. *Fedro (ou Da Beleza)*. Tradução e notas de Pinharanda de Gomes, Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PLATÃO. *Íon*. Tradução e introdução de Vitor Jabouille. Lisboa: Editora Inquérito limitada, 1988.

SODRÉ, P. R.; QUEVEDO, R. C. Vestígios do *topos* do panegírico na poesia de Geraldo Carneiro. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 49, p. 289–304, 2016. DOI: 10.1590/2316-40184915. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10162>. Acesso em: 15 fev. 2022.

SANTIAGO, Silviano. As flores do tempo in: CARNEIRO, Geraldo. *Pandemônio*. São Paulo: Art editora, 1993. p.10 – 14.

TORRANO, Jaa. “Musa e ser”. In: HESÍODO, *Teogonia*. A origem dos deuses. Estudos e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015. p.21-28.

QUINTANARES DA RESISTÊNCIA: poesia e política no *Caderno H* de Mario Quintana

Rafael Campos Quevedo

Viviane Dantas Moraes

I

O poeta gaúcho Mario Quintana (1906-1994) conquistou a simpatia do grande público pela sua escrita literária simples, bem-humorada e dosada de ironia. Ao considerarmos que o conjunto da obra de Quintana tenha causado controvérsias no circuito de sua recepção crítica, sobretudo no que diz respeito à interpretação talvez equivocada do seu projeto literário e do seu estilo poético, torna-se necessário, portanto, ponderar acerca da aparência de simplicidade que a estética do autor em geral tende a suscitar. O que existe, a nosso ver, é uma falsa simplicidade cuja impressão justifica-se pelas escolhas temáticas e estilísticas (ambas amigas das amenidades) e também por uma “política” de escrita cujas implicações e possibilidades de sentido se arriscam passar despercebidas pelos leitores mais distraídos.

Tal posição não é de maneira nenhuma inédita, tendo sido defendi-

da por Fausto Cunha em seu texto “Poesia e Poética de Mario Quintana”, já de 1978. Como a questão nos interessa de perto, uma vez que constitui um dos principais pressupostos da abordagem que propomos, convém relembrar esse importante momento de sua fortuna crítica a fim de demarcarmos o entendimento do qual partimos. Segundo Cunha, portanto:

A alusão “à delicadeza, à simplicidade, à humildade” de Mario Quintana mostra como sua poesia é mais difícil, mais obscura, do que parece à primeira vista. Ela nada tem de humilde nem de simples: estamos diante de um artesão irônico e astuto, com grande domínio de seu instrumento de trabalho, alquimista da ambiguidade, cultivador do hermetismo. Muitos versos de Quintana permanecerão inexplicáveis. (Cunha, 2005, p. 53).

Ao longo destas considerações, portanto, pretendemos mostrar que a escolha pelo irrisório e pelo estilo “baixo” está amparada por uma concepção de literatura segundo a qual a universalidade é atingida na transfiguração do particular, razão pela qual objetos e situações demasiadamente triviais, quando articuladas no texto poético, ganham novas dimensões e sentidos imprevistos. Nesse sentido, o trabalho de “alquimia” da ambiguidade, o “artesanato” da ironia, bem como a “astúcia” (termos empregados por Cunha para caracterizar a poética de Quintana), serão coordenadas absolutamente fundamentais para a compreensão da leitura aqui proposta.

A poesia de Quintana tem como característica marcante a capacidade de revolver os estratos do cotidiano e das coisas mezinhas, o que reforça o aspecto, a nosso ver apenas superficial, de simplicidade de sua poética. Desse modo, entendemos que a tessitura literária de Quintana é estrategicamente sorrateira. A sua aparente simplicidade entremostra possibilidades de sentido bem mais amplas, possibilidades essas alcançadas por um vasto repertório de estratégias, algumas das quais serão abordadas neste trabalho.

A obra *Caderno H*, que nos servirá de *corpus* para estas considerações, é uma compilação de textos, em sua maioria breves, escritos desde a década de 1940, mas publicados em livro apenas em 1973. O contexto brasileiro quando da altura da publicação do livro é particularmente importante, como se verá adiante, para o tipo de leitura que proporemos. Com relação, entretanto, ao gênero dos textos em questão, vale dizer que não se trata, em sua totalidade, de um livro de poemas, no sentido estrito da palavra, mas de uma compilação de textos bastante heterogêneos: “aforismos, brincadeiras, pequenos jogos de palavras, pequenos diálogos imaginários, versinhos, fragmentos: esta era a substância do *Caderno H*” (Tavares, 2013, p. 27), diz Bráulio Tavares em sua apresentação ao *Caderno H* na publicação da editora Objetiva. Tal multiplicidade, com efeito, não atenta contra certa unidade da obra que, a nosso ver, passa pelo que anteriormente dissemos se tratar de uma mesma concepção de literatura que embasa todo o livro. De fato, a diversidade dos textos que compõem o *Caderno* parece, no fundo, reforçar o “astucioso” (o emprego desse adjetivo será justificado mais adiante) princípio da sondagem das pequenas coisas como forma de alçar sentidos universais.

Resta considerar que o escopo último destas reflexões diz respeito à possibilidade de se ler o *Caderno H* a partir de uma visada política segundo a qual o livro em questão, ainda que não tenha sido concebido como contradiscurso ou protesto contra o regime ditatorial (lembrando que o livro foi publicado em 1973), contém inúmeras possibilidades de leitura por essa chave. Isso posto, principiaremos, a seguir, as considerações mais pontuais sobre alguns dos textos do *Caderno H*, a começar por uma apreciação sob o ponto de vista do estilo.

II

“O axioma do estilo é, pois, este: *há várias maneiras de dizer a mesma coisa [...]*”, diz Antoine Compagnon em seu *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Ao fazê-lo, a intenção do teórico francês é destacar o princípio que regeu a noção tradicional de estilo como “ornamento” e “desvio” que seria, a seu ver, o dualismo linguagem/pensamento, presente em dicotomias diversas tais como fundo/forma, conteúdo/expressão e matéria/maneira (Compagnon, 2003, p. 168).

Na esteira da tradição clássica, Compagnon examina a acepção segundo a qual o estilo seria um gênero ou um tipo, cuja divisão obedeceria, invariavelmente, ao convencional esquema triádico, assim configurado: “o *stilus humilis* (simples), o *stillus mediocris* (moderado), e o *stylus* [sic.] *gravis* (elevado ou sublime)” (Compagnon, 2003, p. 169).

Evidentemente, essa tríade do estilo, simetricamente afim à antiquíssima tripartição platônica dos gêneros em mimético, dramático e misto atende, também, ao preceito de ordem dualista linguagem/pensamento, na medida em que a ela subjaz o princípio de que a uma determinada matéria deve seguir uma ordenação adequada da linguagem segundo a escolha de meios expressivos condizentes.

Tais considerações vêm a propósito da leitura que aqui propomos de alguns dos textos que compõem o *Caderno H* de Mario Quintana que se baseia, sobretudo, em dois pressupostos: o do jogo desvio/ornamento e o da questão da adequação genérico-estilística. No caso da abordagem aqui proposta, tais pressupostos divergem do esquema tradicional que os concebeu em um ponto fundamental: nem a noção de “desvio” nem a de “adequação” estariam mais assentadas sobre o fundamento dualista linguagem/pensamento apontado por Antoine Compagnon, uma vez que o que aqui se pretende não é apontar uma

intencionalidade política no texto quintaniano, mas sim indicar uma possibilidade de esse texto ser lido por uma perspectiva de resistência poética a uma conjuntura política adversa. Desse modo, o axioma de que nos valem não seria mais o “há várias maneiras de *dizer* a mesma coisa”, mas antes o há várias maneiras de *se ler* a mesma coisa. Assim, aventamos a possibilidade de o estilo de Quintana, afeito aos flagrantes das pequenas coisas, do insignificante e do comezinho, ou seja, essa como que atualização do *stilus humilis*, poder ser lida como um desvio do estilo austero e contundente da poesia engajada e/ou político/social tão praticada no Brasil durante os anos de 1960. Para tanto, não é, pois, a noção de estilo como “sintoma” (Compagnon, 2003, p. 170), ou seja, expressão autoral do indivíduo que está em jogo, mas sim, uma noção relacional (entre gêneros), cuja importância recai sobre a diferença entre um e outro registro e, conseqüentemente, sobre os “meios expressivos” (estratégias e recursos literários) envolvidos. Vejamos, a esse respeito, o “Madrigal recusado”:

Não sou mais que um poeta lírico,
Nada sei do vasto mundo...
Viva o amor que eu te dedico,
Viva Dom Pedro Segundo! (Quintana, 2005, p.374).

A quadra em questão sintetiza a explicação que a precede. Nela estão, irônica e apenas aparentemente antagonizados, os dois âmbitos que supostamente pertenceriam a registros estilísticos opostos: o âmbito do eu (“poeta lírico”) e o do “mundo” (a esfera política representada por D. Pedro II). Em conformidade a esses estilos, seus respectivos assuntos também seriam alegadamente inconciliáveis não fosse a ironia que arremata o quarteto ao justapor os dois “vivas”: um à amada (condizente com o gênero madrigal) e outro político, em alusão ao monarca.

A opção de Quintana de intitular seu poema como madrigal

parece ter a ver não apenas com a adequação ao gênero na acepção que nos fornece o dicionário de Geir Campos que o avizinha da cantiga e do epigrama¹ (uma das formas, aliás, de predileção de Quintana e que estaria em total acordo com o poemeto em questão), mas também do sentido de um discurso que contém traço de galantaria ou enviesamento amoroso (Moisés, 2004, p. 272), como nos faz pensar outro texto do mesmo *Caderno H* intitulado apenas “Madrigal”: “As velhinhas bonitas são passas de uva” (Quintana, 2005, p. 347).

Desse modo, a associação dessas redondilhas ao gênero madrigal estaria em conformidade com o critério que tipifica o gênero em questão segundo as perspectivas dos dois dicionaristas: o traço cômico (Campos) e o amoroso (Moisés). A julgar, entretanto, pelo texto intitulado simplesmente “Madrigal”, somos levados a crer que foi o segundo dos critérios mencionados que o autor teve em vista em sua composição. Sendo assim, o jogo irônico de mistura de assuntos dissonantes poderia ser lido como uma síntese emblemática da estratégia de leitura das implicações de resistência política dos textos do *Caderno H*, senão vejamos.

Ao anunciar, já pelo título, que se trata de um madrigal (ainda que “recusado”, conforme explicaremos adiante), o título projeta no leitor informado a expectativa de um poema construído de acordo com os decoros, estilístico e temático, próprios ao gênero em questão: sob o ponto de vista estilístico um registro marcado pelo modo “humilde” e, sob a perspectiva temática, o assunto amoroso. A tradição poética antiga possui variados exemplos dessa demarcação de fronteiras, entre eles o de Ovídio, que possui uma elegia em que o sujeito poético afirma deixar de lado os temas heroicos (épicos) para se dedicar a escrever temas amorosos, pois sua amada lhe fechou a porta. Eis um trecho do poema:

1 - “Madrigal – espécie de composição lírica breve, entre cantiga e epigrama, como este “Madrigal do pé para mão” incluído no *Mafuí do Malungo* de Manuel Bandeira [...]” (Campos, 1978, p. 104).

Eu, o poeta que escrevo enamorado, Ovídio,
 [...]

Eu ousava

- recordo-me – narrar as guerras celestiais

e Giges de cem mãos, e voz não me faltava

para dizer de como Tellus se vingou

e Pélion e Ossa vieram a cair do Olimpo.

Nuvens eu tinha em mãos, e o raio com que Júpiter

defenderia os céus.

Portas me fecha a amada:

largo Jove e seu raio, que me saem do espírito.

Perdão: não me serviam, Júpiter, teus raios.

Às meiguices voltei e às leves elegias,

que são as minhas armas, e as palavras doces

amoleceram logo a dura porta.

[...] (Ovídio, 2014, p. 49).

Entendida a jogada metapoética do “poeta enamorado” que abre mão da altíssima voz poética que outrora usou para cantar gestas e façanhas divinas e que agora “desce”, de volta, às “meiguices” e “às leves elegias” temos, portanto, um padrão de decoro que é burlado ironicamente no madrigal de Quintana. Em outras palavras: ao arrematar a quadra com um viva à figura do Imperador, o eu lírico rasura a convenção lírica do gênero relativizando, inclusive, o que diz no segundo verso com sabor drummondiano². Eis, portanto, uma razão possível da “recusa” do madrigal: a amada deixa de ser a única a quem, implicitamente (e até por convenção), o poemeto seria endereçado. É desse modo, portanto, que o poema em questão se deixa ler como modelo da visada que será lançada, aqui, sobre parte dos escritos que compõem o *Caderno H*: trata-se de textos que, vocalizados no baixo estilo das “meiguices” permitem, não obstante isso, serem lidos como alusivos a um “vasto mundo”, ou seja, à difícil conjuntura política que marcou parte de seu contexto de produção.

2 - Referimo-nos ao intertexto com a famosa passagem do “Poema de sete faces”: “Mundo mundo vasto mundo,/ se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução./ Mundo mundo vasto mundo, mais vasto é meu coração.” (Andrade, 2002, p. 5).

Uma vez mais, vale considerar, mesmo que Quintana não tenha se valido, deliberadamente, de um disfarce literário para enformar um conteúdo político, estas considerações incidem, basicamente, sobre uma possibilidade de leitura, sem que possamos afirmar categoricamente qualquer intenção do autor nesse sentido ainda que, em alguns casos, a sugestão beire a evidência, como no caso de “Libertação”:

Não há maior euforia, numa orquestra, como a dos pratos —
tlin! tlin! tlan!!! —
quando se vingam, enfim, do seu longo, do seu forçado silêncio.
(Quintana, 2005, p. 242).

Parte da riqueza da obra de Quintana está, sem dúvida, nessa acurada microscopia do olhar poético sobre as coisas corriqueiras. O modo como o detalhe é transfigurado é revelador daquilo que, resguardando as devidas diferenças, José Guilherme Merquior chamou de “astúcia da mímese”: “Mediante a representação não servil de particulares é que se busca transmitir significações de ressonância universal. Por uma espécie de *astúcia da mímese*, a representação do singular logra significação universal” (Merquior, 1997, p. 22).

Evidentemente que, a nos valermos da explicação do crítico brasileiro, seria exagero considerar o contexto político nacional dos anos de 1970 a faceta da “significação universal” a que a representação do evento singular, o soar dos pratos na orquestra, corresponderia. Isso porque, sendo um evento histórico específico, trata-se, também, de um dado particular, ao passo que a experiência mesma da euforia da voz reavida após um silêncio forçado, nisso sim estaria, a nosso ver, um universal, aplicável a um sem-número de situações particulares. Lido na perspectiva de um contexto ditatorial, entretanto, a mensagem política de “Libertação” passa a ser um dado incontornável do texto, ainda que o conteúdo político não esteja localizado em sua camada mais evidente.

No caso em questão, os pratos, objetos musicais, investidos de uma nem tão discreta prosopopeia cujas condutas de “euforia”, “vingança” e “silêncio” impõem-se como marcas de personificação, conferem ao texto uma feição peculiar de apólogo.

É a presença desse tipo de estratégia de composição estética, predominante no *Caderno H*, que faz com que o consideremos um exemplar de poesia de resistência, conforme a acepção de Alfredo Bosi (2000), ou de lirismo participativo, outro termo equivalente de muita circulação no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Em “Lirismo e participação”, artigo de 1963, por exemplo, Haroldo de Campos se propõe a pensar a possibilidade de uma poesia que pudesse ser, a um só tempo, lírica e politicamente comprometida; de viés social, porém sem perda do fator estético. Nas palavras do autor: “Em que medida o eu-lírico e o eu-participante podem conter-se no mesmo parâmetro semântico, podem resolver-se no mesmo lance linguístico, sem desgaste da categoria do estético, sem que tudo resulte em platitude retórico-sentimental?” (Campos, 2004, p.91). Em suma: “[...] trata-se da possível coincidência, em poesia, do eu-lírico (aquele eu-lírico integral, desalienado, não julgado por conceitos prévios) e do eu-participante num mesmo lugar estético.” (Campos, 2004, p. 92).

A julgar pelo ano de publicação do texto de Haroldo de Campos, é muito provável que o crítico e poeta paulista estivesse se posicionando com relação aos postulados da arte engajada preconizada pelo Centro Popular de Cultura da UNE (o “Manifesto” do grupo é de 1962 e a coletânea de poemas “Violão de rua”, de 1963). De acordo com o “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, o artista brasileiro encontrar-se-ia, em geral, diante de uma encruzilhada composta pelas seguintes vias: a do “conformismo” (no qual se encontra o artista alienado), a do “inconformismo” (em cuja trincheira incluem-se

artistas que se assumem contrários ao *status-quo* político, mas que não professam, ou o fazem apenas esporadicamente, uma atitude efetivamente engajada nos moldes da visão cepecista) e, por fim, a da “atitude revolucionária consequente”, cujas coordenadas de atuação encontram-se estabelecidas no referido manifesto. Um dos exemplos citados por Heloísa Buarque de Hollanda em seu livro *Impressões de viagem; CPC, vanguarda e desbunde* é o do poema de Oscar Niemeyer do qual recorremos duas estrofes a título de ilustração:

O que fez você, arquiteto,
Desde que que está diplomado?
O que é que você fez
Pra se ver realizado?
Trabalha, ganha dinheiro,
anda bem alimentado.
Nada disso, meu amigo,
é grande pra ser louvado.
[...]
Mas se você é honrado,
não deve se conformar.
Ponha a prancheta de lado
e venha colaborar.
O pobre cansou da fome
que o dólar vem aumentar
e vai sair para a luta
que Cuba soube ensinar. (Niemeyer. In.: Hollanda, 2004. p. 29).

Contornando os pormenores da discussão (abordada, inclusive, no manifesto do CPC) que envolve o binômio fator estético/participação política, interessa-nos assinalar uma concepção que esteve em voga no meio artístico-literário brasileiro e que teve bastante apelo entre intelectuais, compositores da canção popular, dramaturgos, poetas e ficcionistas, por um período que não se encerrou com o fechamento da UNE em 1964, mas que se atualizou a cada momento de acirramento da repressão no Brasil.

Do ponto de vista estritamente cepecista, Mario Quintana não

poderia ser considerado um autor alinhado às hostes revolucionárias. Por outro lado, é possível posicionar o *Caderno H* numa interessante interlocução com a concepção estética revolucionária, não no sentido de uma adesão aos seus pressupostos, mas de uma réplica a eles, como a defender que a escrita literária, em sendo efetivamente literária, é, conseqüentemente, engajada. É o que se pode depreender de uma passagem de cunho metalinguístico do *Caderno H* que parece revelar a consciência dessa coexistência do eu lírico com o eu participante a que se refere Haroldo de Campos. O texto intitula-se “Preto no branco”:

A arte de escrever é, por essência, irreverente e tem sempre um quê de proibido: algo assim como essa tentação irresistível que leva os garotos a riscar a brancura dos muros. (Quintana, 2005, p.373).

O trecho citado é indicativo de uma concepção estética que subjaz aos textos do *Caderno H*. Ao chamar a atenção para o caráter intrinsecamente subversivo da “arte de escrever”, aproximando-o da atitude transgressora dos garotos que riscam muros, a passagem em questão assinala, a um só tempo, uma “natureza” da Literatura³ e uma “atitude” que a acompanha. No primeiro caso, subtende-se, como dissemos no parágrafo anterior, que faz parte do próprio fazer literário e, conseqüentemente, do texto que dele resulta, a marca do “desvio” e da insubordinação, ideias que convergem para o campo semântico do vocábulo “irreverente”, empregado por Quintana. Por outro lado, da parte do escritor, que se identifica com o “garoto” do texto, sua atitude é marcada, do mesmo modo, por uma conduta desviante. O principal ponto, entretanto, e que, aliás, interessa diretamente à interlocução que estamos estabelecendo com a concepção de engajamento assumida pelo

3 - Empregamos o termo “Literatura” como correlato de “arte de escrever” por entendê-la como a opção mais ampla do que “Poesia”. Em todo o caso, a interpretação do texto em questão depende do entendimento de “arte de escrever” como um escrever como arte, ou seja, uma escrita imbuída de propósitos estéticos e não qualquer modalidade de escrita.

CPC, é que o próprio gesto (clandestino, subversivo) de riscar o muro ou, mais a fundo, a “tentação” que o move, é que é comparado à “arte de escrever” e não o hipotético conteúdo que os também hipotéticos garotos de Quintana nele inscrevem. Desse modo, pensando com Heloísa Buarque de Hollanda, a partir de Walter Benjamin:

A função política da obra – sua eficácia revolucionária – não deve, então, ser procurada nas imprecações que dirige ao sistema ou em sua autoproclamação como obra de transformação social, mas, antes, na técnica que a produz – na conformação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecidas. (Hollanda, 2004, p. 32).

Assim, o que todo o *Caderno H* e, de forma condensada, o “Preto no branco” resume da concepção estética de Quintana é que os recursos da técnica literária são substancialmente comprometidos, ainda que não veiculem uma mensagem diretamente política. Isso posto, as técnicas até aqui comentadas, somadas com as que ainda examinaremos, todas convergem para um mesmo substrato comum, sobre o qual comentaremos logo após a apreciação de mais um texto do *Caderno H*. Ei-lo:

Versículo inédito do Gênesis

E eis que, tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra da Criação. (Quintana, 2005, p.239).

Pode-se dizer que a ideia de que trata o texto é um lugar-comum do patrimônio literário universal. A ela se ativeram os românticos na defesa de sua concepção do gênio criador, ou, indo mais longe, o paralelo criação divina/criação poética já estaria implicado, segundo Benedito Nunes, no próprio termo *poiesis* que se consagrou, desde a Antiguidade clássica, como designação corrente para a arte da palavra: “A ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou

como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a ideia que trazem na mente, uma forma determinada” (Nunes, 2000, p. 20).

Desdobrando um pouco mais a ideia a fim de trazê-la para o centro destas considerações, lembremos da abertura do capítulo “Poesia resistência” da célebre obra de Alfredo Bosi *O ser e o tempo da poesia*:

Ao primeiro homem, conta o Livro do Gênesis, foi dado o poder de nomear:

Deus formou, pois, da terra toda sorte de animais campestres e de aves do céu e os conduziu ao homem, para ver como ele os chamaria, e para que tal fosse o nome de todo animal vivo qual o homem o chamasse. E o homem deu nome a todos os seres vivos, a todas as aves do céu, a todos os animais campestres (Gen., 2, 19-20).

O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia.

O poeta é o doador de sentido. Na Grécia culta e urbana as crianças ainda aprendiam a escrever frases assim:

Homero não é um homem, é um deus. (Bosi, 2000, p. 163).

Num contexto em que, como diz Ernst Robert Curtius, “toda a Antiguidade vê nos poetas sábios, mestres e educadores” (Curtius, 2013, p.261), ou seja, numa conjuntura em que o poeta está perfeitamente integrado ao corpo comunitário, a frase “Homero não é um homem, é um deus” não soaria como algo absurdo. O Canto VIII da *Odisseia*, por exemplo, possui uma passagem bastante emblemática a esse respeito. Nele temos a figura do cego aedo Demódoco que, ao apresentar-se aos feáceos e a Odisseu, é indagado por este sobre ser ele filho de Apolo ou das Musas, tal a sua capacidade mnemônica e visionária. Versos como estes, do referido Canto, atestam a reverência com que era tratado o poeta na comunidade: “Todos os homens que vivem no dorso da terra, os cantores/sabem cultivar e os veneram, por verem que as Musas os prezam/como a discípulos. Todos a casta dos bardos prezamos.” (Homero, 2001, P. 149).

É exatamente esse poeta como sucedâneo de Deus em seu “poder originário de nomear” (Bosi, 2000, p. 164) que teria sido destituído pela modernidade: “A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas.” (Bosi, 2000, p.164).

Isso posto, mesmo o acréscimo de um “versículo inédito” ao Gênesis inserindo o poeta como continuador da obra divina não nos possibilita compreender a função e o lugar social do poeta moderno da mesma maneira que na era da consciência mítica. Pelas razões já apresentadas a partir de Bosi, o discurso poético encontra na barreira das ideologias hegemônicas um obstáculo para sua consumação como conferidor de sentido ao mundo. Com relação a esse problema, o *Caderno H* também parece oferecer alternativas. Uma delas seria a própria desestabilização dos clichês da linguagem, das frases prontas e seus sentidos coagulados, como no caso do anti-adágio de inegável teor social intitulado “Desigualdade”, cuja economia de palavras está diretamente ligada a sua alta voltagem crítica: “A morte não iguala ninguém: há caveiras que possuem todos os dentes”. (Quintana, 2005, p. 371).

É notória a corrosão do substrato ideológico que a fórmula da “sabedoria popular” tão repetidamente enuncia, reiterando uma mensagem de cunho flagrantemente apaziguador e quietista, a saber, a de que são vãs as escaramuças no mundo dos vivos uma vez que, sob a terra, somos todos iguais.

Outro ponto são as apropriações que Quintana estabelece com objetos típicos da vida moderna (despertador, telefone, automóvel, semáforos, avião etc.) conferindo a eles senão outras possibilidades de significação, pelo menos outra forma de situá-los. A seguir transcrevemos uma das passagens do *Caderno H* que se valem desse recurso, além de ser, também, uma das que mais se permitem ler como alusivas ao contexto de repressão política:

Acidentes

O despertador é um acidente de tráfico do sono. Mas é um só. Ao passo que durante o dia somos a toda hora sinistrados pelos telefones. (Quintana, 2005, p. 236).

Uma vez mais, é o contexto em que o livro foi lançado que nos serve como pano de fundo por meio do qual podemos ler o texto em questão como alusivo à situação de vigilância e controle a que estavam submetidas pessoas de vários setores da sociedade da época. Parte da ligação do texto com esse tipo de situação é alcançada mediante a ambiguidade contida no termo “sinistrado”, sagazmente explorada por Quintana. O termo, de uso corrente na burocracia de contratos de seguradoras de carro, diz respeito ao dano provocado em automóveis envolvidos em acidentes (justamente a palavra que intitula texto). Tal não é, contudo, o único sentido da palavra, tampouco o único significado possível no texto, uma vez que, aí, os “sinistrados” não são os objetos (despertador, telefone), mas nós! Claro está, portanto, que Quintana se vale de um outro sentido de “sinistro”, a saber “que pressagia acontecimentos infaustos; agourento, funesto” (Houaiss, 2001) para configurar o referido quadro de espreita e vigília constantes.

A esse respeito, vejamos, ainda, o texto intitulado “Preguiça”:

Certa vez abalancei-me a um trabalho intitulado “Preguiça”. Consta-va do título e duas belas colunas em branco, com a minha assinatura no fim. Infelizmente não foi aceito pelo supercilioso coordenador da página literária. Já viram desconfiança igual? Censurar uma página em branco é o cúmulo da censura. (Quintana, 2005, p.249).

Sabe-se que a instalação do AI-5 durante a Ditadura Militar brasileira significou uma maior vigilância e controle sobre as produções artísticas em geral, após a instauração de um comitê de censura designado para perseguir os artistas. Entretanto, nesse mesmo período, o nível de criatividade com o intuito de burlar a censura aumentou. Percebe-se, portanto, em “Preguiça”, um conjunto de palavras que configu-

ram um vocabulário típico de quem pretende mascarar intenções críticas. No poema, existe um grau de ironia que critica a censura da poesia; “supercilioso coordenador”, “desconfiança”, “censurar”, “censura”, são palavras que remetem ao contexto da época, em que os jornais eram patrulhados pelos censores.

Voltando ao tema dos ruídos, dos quais tanto o telefone quanto o despertador de “Acidentes” são causadores, vemos que esse assunto ocupou também outros textos do *Caderno H*, alguns deles em aberta relação com a filosofia, seja no aforismo-pastiche que expressa uma queixa quanto ao progresso:

Barulho & progresso

O progresso é a insidiosa substituição da harmonia pela cacofonia. (Quintana, 2005, p. 236).

208

Ou no diálogo intertextual direto com pensadores ocidentais como Schopenhauer e Pascal:

Legítima apropriação

Copio e assino esta frase encontrada no velho Schopenhauer: “A soma de barulho que uma pessoa pode suportar está na razão inversa da sua capacidade mental.” (Quintana, 2005, p. 340).

Homo batucandis

“Aterroriza-me o silêncio eterno desses espaços infinitos...” — escreveu Pascal.

Será por isso que fazemos tanto barulho? (Quintana, 2005, p.367).

Em tais casos, o tema do homem urbano, moderno, como alguém acossado por objetos e, sobretudo, por seus barulhos, amplia o espectro do discurso de resistência para um âmbito cultural, maior que o político, portanto. Claro está que não se trata de uma modalidade de expressão de descontentamento à maneira dos que lançam imprecizações contra o presente por nutrirem uma nostalgia de uma “idade de ouro”

perdida no passado. O tom aforismático e a menção aos filósofos, embora não situe propriamente os três exemplos citados no âmbito do discurso filosófico (uma vez que a rasura satírica, à maneira quintanesca, não deixa de se insinuar neles), problematizam, entretanto, o lugar do sujeito num mundo onde o silêncio perde sua razão de ser e, portanto, tudo o que de humano ele propicia: da reflexão mais criteriosa à meditação profunda. O escopo do conteúdo satírico desses exemplos é, portanto, a celeuma cultural e as perdas que dela advêm.

Tal exasperação é responsável por impelir a *persona* dos textos do *Caderno H* a conjecturar um modo utópico de estar-no-mundo pautado no oposto da celeuma urbana, como nos dois exemplos abaixo:

O mundo do sonho

O mundo do sonho é silencioso como o mundo submarino. Por isso é que faz bem sonhar.

O mundo de Deus

Aquele astronauta americano que anunciou ter encontrado Deus na lua é no fim de contas menos simplório do que os primeiros astronautas russos, os quais declararam, ao voltar, não terem visto Deus no céu.

Porque, se Deus é paz e paz é silêncio afinal, deve Ele estar mesmo muito mais na lua do que nas metrópoles terrenas.

E, pelo que me toca, a verdade é que nunca pude esquecer estas palavras de um personagem de Balzac:

“O deserto é Deus sem os homens.” (Quintana, 2005, p.236).

Amizade

Quando o silêncio a dois não se torna incômodo. (Quintana, 2005, p. 260).

Aqui, parece, a possibilidade de uma leitura do *Caderno H* pela via de uma perspectiva de resistência chega à sua expressão mais definitiva: a projeção utópica. É nesse estágio que o confronto texto-contexto assume o momento de maior antagonismo, pois a imagem do

devir utópico contém a negação mesma, *in totum*, do estado de coisas da realidade. Não à toa, o (não)lugar utópico, o “mundo do sonho”, no texto acima, identifica-se com “o mundo de Deus”, pois é disso que se trata: de uma realidade “que está fundada só em palavras” e que, por não se encontrar “em parte alguma da terra”, talvez haja “um modelo no céu”, diz Platão no livro no capítulo IX da *República*, obra inaugural da tradição das utopias políticas:

- Compreendo. Referes-te à cidade que edificamos há pouco na nossa exposição, àquela que está fundada só em palavras, pois creio bem que não se encontra em parte alguma da terra.
- Mas talvez haja um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la e, contemplando-a, fundar uma para si mesmo. De resto, nada importa que a cidade exista em qualquer lugar, ou venha a existir, porquanto é pelas suas normas, e pelas de mais nenhuma outra, que ele pautará o seu comportamento.
- É natural, concordou. (Platão, 2002, p. 292).

III

Pelo que ficou exposto na seção anterior, cremos ter assinalado alguns pontos importantes que podem servir como coordenadas de leitura para os “quintanares”, ou seja, os cantares de Quintana, tal como lembrado por Manuel Bandeira em seu poema lido em saudação ao colega na sessão da Academia Brasileira de Letras do dia 25 de agosto de 1966⁴. O neologismo, entretanto, é bem anterior e foi cunhado pelo próprio Quintana em seu poema “Canção de Barco e de Olvido”, inserido no livro *Canções*, de 1946:

4 - Meu Quintana, os teus cantares/Não são, Quintana, cantares://São, Quintana, quintanares.//Quinta-essência de cantares.../Insólitos, singulares.../Cantares? Não! Quintanares!//Quer livres, quer regulares,/Abrem sempre os teus cantares/Como flor de quintanares.//São cantigas sem esgares./Onde as lágrimas são mares/De amor, os teus quintanares.//São feitos esses cantares/De um tudo-nada: ao falares,/Luzem estrelas, luares.//São para dizer em bares/Como em mansões seculares/Quintana, os teus quintanares.//Sim, em bares, onde os pares/Se beijam sem que repares/Que são casais exemplares.//E quer no pudor dos lares,/Quer no horror dos lupanares,/Cheiram sempre os teus cantares//Ao ar dos melhores ares./Pois são simples, invulgares./Quintana, os teus quintanares.//Por isso peço não pares,/Quintana, nos teus cantares.../Perdão! digo quintanares. (Bandeira, 2005, 76-77).

[...]
 Que eu vou passando e passando,
 Como em busca de outros ares...
 Sempre de barco passando,
 Cantando os meus quintanares...
 [...] (Quintana, 2005b, p. 161).

A expressão nos veio a calhar como um bom título para estas reflexões na medida em que contém a sugestiva ideia de um projeto literário com uma assinatura estilística proeminente. A ideia do projeto “quintanar” já foi por nós caracterizada: trata-se de uma linguagem deliberadamente simples e perpassada por um humor peculiar que se combina com uma predileção por transfigurações de objetos e situações aparentemente desprovidos de importância que, recebidos o arranjo poético que lhes confere o autor, abrem-se em possibilidades de sentido imprevistas.

Nossa proposta, por sua vez, ateu-se a situar esse projeto ou, mais especificamente, sua atualização no *Caderno H*, no horizonte do contexto ditatorial que o Brasil atravessava quando da publicação do livro. Seria de todo infundado, pois, pensar que esses textos tivessem sido compilados e organizados em livro para publicação justamente no ano de 1973 (levando em consideração, lembremos, que alguns dos textos que compõem o livro são dos anos de 1940) pelo fato de o autor ter visto nele uma voz de contradiscurso à ordem política vigente? Não é possível dar uma resposta afirmativa a essa questão apenas com os dados de que dispomos. Por outro lado, à pergunta “seria o *Caderno H* uma obra de resistência?” não poderíamos dar outra resposta senão um convicto sim. Os argumentos que fundamentam essa posição estão arrolados ao longo da seção anterior deste artigo.

Pautados, portanto, no estilo poético de Quintana e, sobretudo, ao observarmos o que cintila na obra em questão, no que diz respeito, por exemplo, a temas como o fazer poético, o poeta criador e a poesia,

é possível deslindar o compromisso implícito do escritor em refletir sobre a importância do seu ofício, premido pelas limitações político-artísticas do seu contexto de produção. Sem considerar esse fato, o teor político da obra de Quintana pode passar despercebido. Se na ditadura militar brasileira a arte engajada e militante era passível de censura e perseguição, a poesia, por si só, marcava sua força enquanto existência-resistência nos versos quintanares. Desse modo, a ironia de Quintana e um falso descompromisso com o seu tempo tornam-se uma estratégia de criação literária para tempos sombrios. Podemos perceber isso no seguinte texto intitulado “A poesia necessária”:

Título de uma antiga seção do velho Braga na Manchete. Pois eu vou mais longe ainda do que ele. Eu acho que todos deveriam fazer versos. Ainda que saiam maus, não tem importância. É preferível, para a alma humana, fazer maus versos a não fazer nenhum. O exercício da arte poética representaria, no caso, como que um esforço de autossuperação. É fato consabido que esse refinamento do estilo acaba trazendo necessariamente o refinamento da alma. Sim, todos devem fazer versos. Contanto que não venham mostrar-me. (Quintana, 2005, p. 253).

Deste modo, essas estratégias de criação são uma forma de resistência político-literária que se transveste em uma ética do autor incutida no seu compromisso com a literatura. Nessa perspectiva, analisar a obra de Quintana, sobretudo o *Caderno H*, no escopo da arte de resistência, é abrir um diálogo com as reflexões e proposições de Alfredo Bosi quanto à ética e à estética presentes no ato de resistir artisticamente. De acordo com o teórico:

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir. A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que

nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória (Bosi, 1996, p. 11).

A nosso ver, portanto, as estratégias literárias de Quintana se caracterizam como uma modalidade de estética da resistência imanente na escrita, como explica Bosi, um dos maiores estudiosos sobre o conceito. Assim sendo, a resistência atua como processo inerente à escrita literária, com o objetivo de construir um pensamento crítico sobre algum contexto, sem a necessidade de aparecer tematizado explicitamente. Outra forma de resistência, segundo Bosi, seria justamente a temática, quando o autor, por uma escolha relacionada ao seu projeto literário, decide tratar a resistência enquanto tema principal, a exemplo de romances que falam abertamente sobre o período ditatorial, ou mesmo os poemas cepecistas sobre os quais já tratamos. Independentemente do modo como essas questões são elaboradas pela escrita, Bosi ressalta o compromisso dos valores do artista enquanto homem do seu tempo e a possibilidade da coexistência entre a ética e estética:

A translação de sentido da esfera ética para a estética é possível, e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores. À força desse ímã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura (Bosi, 1996, p. 13).

Nos poemas a seguir “Pequena tragédia brasileira” e “Da relativa igualdade”, observa-se esse compromisso com a arte e com o seu tempo:

Pequena tragédia brasileira

A Bem-Amada queria devorar o coração do Poeta. — Não — disse ele —, só terás um pedacinho. Porque noventa por cento pertence aos Editores. (Quintana, 2005, p.247).

Da relativa igualdade

Democracia? É dar, a todos, o mesmo ponto de partida. Quanto ao ponto de chegada, isso depende de cada um. (Quintana, 2005, p.247).

Quando o poeta diz que “A bem-amada queria devorar o coração do poeta”, é possível, mais uma vez, fazer referência à ameaça à arte. Os temas democracia e igualdade, sendo ligeiramente questionados, nos remetem aos tempos de estado de exceção. Portanto, a poesia que resiste imanente na escrita de Quintana mostra-se como um valor a ser cultivado, a ser protegido, quando o estilo do poeta o permite escrever livremente sobre temas cotidianos e corriqueiros.

Referências

214

BANDEIRA, Manuel. “A Mario Quintana”. In.: QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 76-77.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*: Revista de Literatura, Araraquara, n. 10, 1996.

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

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo, Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. “Lirismo e participação”. In.: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva? 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes. Belo Horizonte; Editora da UFMG, 2003.

CUNHA, Fausto. “Poesia e Poética de Mario Quintana”. In.: QUIN-

TANA, Mario. *Poesia completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec; Edusp, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Poema de sete faces”. In.: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem; CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PLATÃO. *República*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

QUINTANA, Mario. “Caderno H”. In.: QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

QUINTANA, Mario. “Canções”. In.: QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005b.

OVÍDIO. “O poder da poesia”. In.: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras*. Textos seminais para os estudos literários (século VIII a. C. – século XVII). Chapecó: Argos, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Ensaaios sobre lírica. 2ª ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2000.

TAVARES, Bráulio. “Um bolso de pequenas surpresas”. In.: QUINTANA, Mário. *Caderno H*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2013.

COMO SE PESA O TALENTO DOS POETAS

O lugar da crítica nos estudos literários

Roberto Acízelo de Souza

*Aproximai-vos, porque devo pesar o talento dos poetas,
como se faz com o queijo no mercado.*

Aristófanes¹

*Não há possibilidade real ou científica de avaliar o tamanho
dos poetas.*

Carlos Drummond de Andrade²

217

1

A expressão *crítica literária* – e sua redução, o termo *crítica* –, não obstante seu significado aparentemente óbvio, suscita questões que convém analisar. Como qualquer assunto de que venhamos a tratar com *curiosidade* – isto é, segundo a definição do dicionário, com “desejo de aprender, conhecer, investigar” –, para se compreender de modo mais amplo e mais preciso a ideia de crítica literária é necessário ver problemas onde o senso comum – e mesmo o conhecimento especiali-

1 - *As rãs*. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: [S. L.], [196-?]. p. 89.

2 - Entrevista concedida a Zuenir Ventura. *Veja*, São Paulo, Ed. Abril Cultural, n. 637, p. 3-8, nov. de 1980. p. 4.

zado – não vislumbra qualquer dificuldade. Nesse pressuposto, vamos conceder que seja pertinente a pergunta “O que é crítica literária?”, e que valha a pena tentar respondê-la.

2

Comecemos por considerar um modelo para o estudo sistemático da produção letrada, disciplina que em grego e depois em latim se chamou *gramática*. Nós o escolhemos não tanto por ser talvez o mais antigo, mas sobretudo por sua concisão e singeleza. Formulou-o Dionísio Trácio, por volta dos séculos II/I a.C.

A gramática é o conhecimento daquilo que é dito por poetas e prosadores. Suas partes são seis: primeira, acurada leitura conforme a prosódia; segunda, explicação conforme os tropos poéticos; terceira, comentário dos sentidos e questões obscuras; quarta, descoberta da etimologia; quinta, as regras da analogia; sexta, crítica dos poemas, que é a mais bela de todas as partes da gramática. (Trácio, 2002, p.35-36)³

Comentemos a passagem apenas naquilo que ora nos interessa.

Como logo se percebe, a palavra *gramática*, no trecho citado, apresenta um significado um tanto distinto daquele que nos é familiar. Nomeia a disciplina que se dedica ao estudo de textos de poesia e de prosa, à luz de princípios gerais sistematizados numa série de – digamos – subdisciplinas: prosódia, retórica, semântica, etimologia e gramática *stricto sensu* (isto é, a sistematização dos paradigmas das flexões, derivações, conjugações e construções sintáticas, constitutivos de regras de funcionamento da língua deduzidas por analogia, expurgadas as anomalias para o rol das exceções). Por fim, fechando a série, o autor situa a crítica, à qual atribui um *status* muito especial. Se, séculos antes,

segundo o mito, um pastor se viu na contingência de julgar, dentre três deusas, qual delas era a mais bela, e seu veredicto, como se sabe, acabou desencadeando a guerra de Troia, Dionísio Trácio assumiu tarefa ainda mais delicada. Não ante apenas três beldades, mas em face de seis formosuras do intelecto – prosódia, retórica, semântica, etimologia, gramática e crítica –, não hesitou em apontar a que lhe pareceu sobrepor-se às demais, pelo critério da beleza: a crítica.

Como, no entanto, beleza não põe mesa, tentemos, de certo modo indo além da letra do texto, depreender o que objetivamente justifica o destaque concedido à crítica na sequência de instâncias analíticas referida.

Digamos que duas razões: as operações que a precedem não produzem senão subsídios a serem por ela subsumidos; diferentemente dessas operações, que consistem na aplicação mais ou menos mecânica de um conhecimento previamente sistematizado, o ato crítico não se baseia em nenhuma legislação codificada, exigindo, pois, atributos intelectuais por assim dizer mais finos e refratários a definições, embora, ao mesmo tempo, não arbitrários, porque só se constitui como cúpula de um processo reflexivo.

Tentemos conferir mais clareza à ideia de crítica literária que vamos aqui depreendendo, mediante o exame de duas passagens, um pouco menos antigas que a anterior, mas igualmente concisas e singelas. Datam do século I d.C. e figuram nas *Instituições oratórias*, de Quintiliano:

Esta profissão [de gramático] pode ser sumariamente dividida em duas partes: a ciência de dizer corretamente e o comentário dos poetas. (Quintilian, 1920, p.62) ⁴

[...] duas partes oferece a profissão [de gramático], que são as regras do bem dizer e o comentário dos autores, aquela dita *metódica*, e esta, *histórica*. (Quintilian, 1920, p. 156) ⁵

4 - Tradução nossa.

5 - Tradução nossa.

Ora, logo se percebem as coincidências entre os modos respectivos de os autores mencionados conceberem a estruturação da gramática. As cinco instâncias da segmentação distinguidas por Dionísio Trácio – prosódia, retórica, semântica, etimologia e gramática *stricto sensu* – correspondem à “ciência do dizer corretamente” ou “regras do bem dizer” de Quintiliano; à “crítica”, o “comentário dos poetas” ou “comentário dos autores”.

Para nossos objetivos, porém, mais importante do que essas coincidências é a caracterização proposta por Quintiliano para o “comentário dos autores”: este seria de natureza *histórica*, por oposição ao caráter *metódico* da “ciência do bem dizer”. Isto é: a crítica não pode ser metódica, no sentido de consistir na mera aplicação de regras previamente disponíveis, pois o crítico, à maneira do historiador, que lida sempre com eventos únicos, particulares, irrepetíveis, enfrenta a singularidade de um texto específico, não podendo, por conseguinte, contar com o recurso fácil de um método seguro e de aplicação geral. Assim, Quintiliano, tanto quanto Dionísio Trácio, reconhece o *status* especial da crítica, tendo em vista o tratamento *histórico* – não *metódico* – que ela confere a seu objeto.

Séculos mais tarde, no âmbito da estética iluminista, a distinção entre *metódico* e *histórico* se atualiza, sendo então equacionada com outros termos e submetida a desenvolvimento menos elíptico. Encontramo-la em Kant, na *Crítica do juízo* (1790), onde o filósofo afirma a impossibilidade de uma “ciência do belo”, isto é, de um corpo sistemático de conceitos habilitado a proferir o que ele chama “juízo de gosto”, tarefa que caberia exclusivamente à crítica, isto é, a um dispositivo intelectual não metódico, pois como que reinventado caso a caso.⁶

Acreditamos que, nesse ponto, já podemos enunciar o primeiro dos traços que julgamos fundamental para definir a especificidade da crítica literária, no conjunto dos saberes relativos às artes verbais. Quer por

6 - Cf.: “Não há uma ciência do belo, mas somente crítica [...]. [...] o juízo sobre beleza, [...] se pertencesse à ciência, não seria um ‘juízo de gosto’”. (Kant, 1974, p. 338).

tratar-se da mais bela das partes da gramática, segundo a concepção de Dionísio Trácio, quer por consistir em exposição histórica, conforme a distinção de Quintiliano, a crítica não se estrutura como sistema, não dispõe de um método, sendo antes uma casuística, um estudo caso a caso. Por isso, embora em geral opere com base numa legislação (no caso dos modelos citados, as regras das subdisciplinas gramaticais), não se limita à aplicação de normas abstratas, exigindo recursos intelectuais mais refinados, capazes de apreender os aspectos específicos de cada texto particular objeto de exame.

3

Um segundo traço que confere à crítica um caráter específico no campo dos estudos literários está implícito na própria palavra *crítica*, que etimologicamente significa “discernimento”, “juízo”, “ato de avaliar”. Mas reforcemos essa evidência etimológica com mais uma passagem, que se lê na abertura dos comentários de Sêrvio à *Eneida*, datados dos séculos IV/V d.C.: “Na exposição dos autores, devem ser considerados: a vida do poeta, os títulos das obras, a qualidade dos versos, a intenção da escrita, a quantidade dos livros, a ordem dos livros, a explicação [do texto].” (Servius, 1981, p.1)⁷

Segundo a passagem citada, a “exposição dos autores” (isto é, a crítica ou o comentário dos poetas, nos termos respectivamente de Dionísio Trácio e Quintiliano) comporta duas dimensões: uma descritiva – a vida do poeta, os títulos das obras, a intenção da escrita, a quantidade e a ordem dos livros, a explicação –, e outra avaliativa, ou crítica *stricto sensu*: a aferição da “qualidade dos versos”. Pressupõe-se, naturalmente, que a dimensão descritiva é de importância secundária, só se justificando na medida em que contribui para a consumação do ato propriamente crítico, que é a emissão de um juízo de valor sobre o texto em questão.

7 - Tradução nossa.

Em síntese, podemos concluir, à vista dos elementos examinados, que duas determinações compõem o conceito de crítica: seu caráter casuístico e sua proposição judicativa. Isso a distingue de outros compartimentos dos estudos literários, de feição sistemática e descritiva, tanto antigos – gramática, retórica e poética – como modernos – história da literatura, literatura comparada e teoria da literatura.

O que não impede, contudo, usos terminológicos que contrariam o equacionamento aqui proposto. Assim, efetivamente a palavra *crítica*, nos seus empregos tanto antigos e clássicos como modernos, nomeia às vezes o conhecimento sistemático da matéria literária. Basta lembrar de um título como *An essay on criticism* (1711), de Alexander Pope, que é um tratado em versos sobre questões literárias gerais; ou a apropriação oitocentista da expressão *crítica científica* para nomear uma ciência da literatura sistemática, descritiva, causalista e alheia a avaliações de mérito;⁸ ou as expressões *new criticism* e *nouvelle critique*, inventadas no século XX para designar projetos de sistematização disciplinar do conhecimento sobre a literatura.

Sinal de que esses usos turvam a distinção que constitui um imperativo lógico e operacional que encontramos na terminologia da língua inglesa, na qual, em face do curso generalizado do vocábulo *criticism*, criaram-se as expressões *critical theory* e *practical criticism*, para se marcar a diferença entre o nível sistemático e generalista dos estudos literários e a instância casuística, para cuja designação, no entanto, seria avisado reservar simplesmente a palavra *crítica*.

8 - Cf.: "Nada de menos semelhante ao exame de um poema com vistas a achá-lo bom ou ruim, tarefa quase judiciária e comunicação confidencial que consiste em muitas perifrases, em proferir sentenças e confessar preferências, do que a análise desse poema em busca de indicações estéticas, psicológicas, sociológicas, trabalho de pura ciência, em que nos dedicamos a distinguir as causas sob os fatos, as leis sob os fenômenos estudados sem parcialidade nem predileções" (Hennequin, 1894, p. 2-3).

Dadas essas satisfações, passemos a tratar da crítica no sentido estrito acima depreendido.

Da Antiguidade até o século XVIII, pelo menos segundo as fontes que estiveram a nosso alcance, os objetos da crítica se cingiram praticamente a Homero e Virgílio, autores que mereceram extensos e minuciosos estudos, de natureza monográfica, como diríamos hoje. No entanto, muitas passagens de crítica, sobre diversos poetas líricos, dramáticos e épicos, bem como sobre oradores, historiadores e filósofos, encontramos no corpo de tratados de gramática, de retórica e de poética, e ainda em escritos de gêneros os mais variados, em geral a título de ilustração dos conceitos abstratos neles desenvolvidos.

Em finais do século XVII, contudo, a crítica começa uma expansão que se revelará notável, com o início de sua veiculação pela imprensa. A partir do exemplo pioneiro do periódico francês *Le Mercure Galant*, em cujas páginas ecoou intensamente a Querela dos Antigos e Modernos, mediante colaborações de letrados e cartas de leitores, as letras como que viram notícia.⁹ Comentários de livros e autores ganham generosos espaços nas páginas dos jornais e das revistas, numa trajetória que atravessou o século XVIII e alcançou seu apogeu no período que se estende *grosso modo* de 1850 a 1950. Por destinar-se a público heterogêneo, essa crítica se configura muito mais como expressão do gosto pessoal do crítico do que como análise objetiva e técnica, e assim se inscreve mais no âmbito da cultura geral do que no campo da cultura especificamente literária, consistindo em textos digressivos compostos mais ou menos na base da livre associação de ideias.

No século XIX, a crítica assim praticada assumiu-se como um modo de lidar com a literatura distinto da perspectiva acadêmica e especia-

9 - Cf.: Joan DeJean, 2005. p. 92-105, *passim*.

lizada, sendo cultivada por indivíduos ligados à imprensa, e não por professores, e elegendo jornais e revistas como seus veículos por excelência, em detrimento do livro. Essa tomada de posição deu origem à ideia de *crítica impressionista*, definida numa frase famosa que se tornou uma espécie de palavra de ordem dos seus adeptos: “O bom crítico é aquele que narra as aventuras de sua alma em meio às obras-primas.” (France, 1950, p. 3) ¹⁰

No século XX, em troca, deflagrou-se nas universidades um movimento de reação contra o amadorismo da crítica, clamando-se por uma revitalização dos estudos literários baseada no rigor conceitual e na profissionalização de seus praticantes. Passa a circular então a expressão *crítica universitária*, que, na verdade, não obstante a adoção do nome *crítica*, é antes um sistema generalista de conceitos, polemicamente empenhado na rejeição tanto da crítica impressionista – dita também, com intenção depreciativa, *crítica jornalística* – como na superação dos fundamentos historicistas e positivistas que dominaram os estudos literários acadêmicos no Oitocentos.¹¹ Aliás, no âmbito desse movimento acadêmico, iniciado por volta da década de 1930 e ainda ativo até os anos 1950, é que surgem as expressões *new criticism* e *nouvelle critique*, nas quais o adjetivo aponta para o desejo de descartar tudo o que fosse velho em matéria de crítica, representado, num passado então recente, pela ligeireza da crítica jornalística e pela incapacidade demonstrada pelos estudos literários acadêmicos oitocentistas no sentido de acompanhar a revolução literária promovida pelo modernismo.

10 - Tradução nossa.

11 - Isto é, a chamada *crítica científica*, expressão proposta no século XIX para designar os estudos literários de feição acadêmica, já que o programa da época era estabelecê-los com base nas ciências: a história, a psicologia e a sociologia. Contra a crítica científica reagiu a antes referida crítica impressionista, que se queria inteiramente subjetiva, alheia, portanto, a qualquer pretensão cientificista.

O que teria sobrado nesse cenário de disputa entre as modalidades jornalística e universitária de consideração analítica da produção literária? Podemos tentar uma síntese.

A crítica jornalística, que por décadas ocupou largos espaços em jornais e revistas de variedades, por uma série de fatores – do retraimento do interesse público pela literatura à reformulação gráfica dos veículos da imprensa – foi-se retraindo gradualmente. Passou a abrigar-se então – mas aí já a meio caminho da chamada crítica universitária – em suplementos de jornais, constituídos como espaços apartados das matérias de interesse mais geral – alocadas nas seções de política, economia, esportes, *fait divers* –, pois destinados a públicos de interesses especificamente literários, até que esses suplementos foram se estiolando e, pelo menos no Brasil, acabaram desaparecendo. Hoje a crítica jornalística se reduz a uma ou outra matéria ou artigo episódico, muito raramente assinados por críticos reconhecidos, quando não se confina em colunas minúsculas mais interessadas na publicidade de certos lançamentos e nos negócios editoriais do que propriamente em obras literárias.

A crítica universitária, por sua vez, seguiu o caminho da ultraespecialização acadêmica. Não propriamente sob a forma de crítica – como estamos tomando aqui o conceito –, mas com o *status* de disciplinas sistemáticas – teoria da literatura, literatura comparada, literaturas nacionais, literaturas clássicas –, institucionalizou-se nos currículos das universidades, primeiro em nível de graduação, e depois de mestrado e de doutorado. Além disso, na condição de crítica *stricto sensu*, alimentou os suplementos literários da grande imprensa, até a extinção deles – pelo menos em nosso país, como assinalamos –, parece que por desinteresse tanto das empresas jornalísticas como do próprio público. O número dos

profissionais desse tipo de crítica cresceu de tal modo que hoje se pode dizer que ela dispõe de um público próprio, constituído por professores e estudantes da área, o que suscitou uma grande expansão quantitativa de periódicos especializados – ultimamente quase todos publicados em meio digital –, bem como um aumento considerável na publicação de livros dedicados a questões literárias. Essa vasta produção intelectual, porém, que se ocupa com a literatura segundo uma perspectiva estritamente acadêmica, se ganhou em rigor e profundidade, perdeu, contudo, em penetração social: interessa, como dissemos, exclusivamente a professores e estudantes universitários, às vezes somente aos da área de letras, e por isso tem circulação que se restringe a esses meios.

7

226

Até aqui, definimos a crítica como ramificação específica dos estudos literários, e chegamos a tangenciar sua história, ao mencionarmos a mudança de seu alcance a partir do momento em que suas manifestações passam a ser veiculadas por órgãos da imprensa. Convém agora detalhar um pouco mais a questão de suas variações históricas.

Vimos que a atividade crítica, embora casuística, não chega a ser arbitrária, pois sempre tem por referência uma certa legislação.

Na sua fase antiga e clássica, o critério primário de julgamento provinha de uma ideia filosófica, a de imitação. Desse modo, as obras literárias eram concebidas como réplicas verbais de seus objetos. Assim como uma pintura seria tanto melhor quanto mais parecesse ao espectador semelhante a seu modelo, um poema seria tanto mais estimado quanto mais fielmente descrevesse, por exemplo, uma cena da natureza ou os lances de uma batalha. As peças literárias que obtivessem avaliação positiva nos seus respectivos gêneros, por seu turno, uma vez canonizadas como imitações bem-sucedidas, erigiam-se – e aí por obra

não mais da filosofia, mas das disciplinas clássicas do discurso (gramática, retórica e poética) – em modelos autorizados, a serem imitados ou emulados nas obras novas que se viessem a produzir.

Ora, como vimos, a gramática se constituiu como estudo analítico dessas obras consagradas, das quais ela deduziu regras de uso linguístico que lhe permitiram autodeclarar-se “ciência de dizer corretamente”. Ao fim e ao cabo, portanto, a legislação em que se baseava a crítica – isto é, seus critérios de julgamento – era essencialmente de ordem gramatical, no sentido amplo que tinha então o conceito de gramática. Assim, estimavam-se os textos segundo seu grau de conformidade com a “ciência do dizer corretamente”. No entanto, como a gramática – para a qual a linguagem comporta o certo e o errado, virtudes e vícios (um erro gramatical é um vício de linguagem) – relaciona-se estreitamente com a ética, a crítica antiga e clássica opera com critérios que são na verdade simultaneamente gramaticais e morais.¹² Para ser bem avaliada, por conseguinte, a obra tanto deve observar os preceitos da gramática como ser edificante, o que se concretiza por meio da presença de elementos simetricamente antitéticos, segundo o texto se ajuste, conforme distinção da poética antiga, à elevação ou à baixeza do gênero em que se enquadra. Assim, se de gênero elevado, o texto deve propor, mediante o discurso do próprio poeta (caso da lírica) ou das ações dos personagens (casos da epopeia e da tragédia), exemplos de heroísmo e perfeição humana; se de gênero baixo – comédia e sátira –, deve encenar justamente predicados opostos – a covardia, o ridículo, as deformações de corpo e espírito –, pois, conforme a famosa divisa cunhada no século XVII e logo aplicada a esses gêneros, cabe-lhes *castiga[re] ridendo mores*.¹³ Nos dois casos, como se percebe, a condição para ser bem avaliado é que o texto ofereça ensinamentos úteis para uma vida sábia e virtuosa, apresentando-se como modelo tanto para o

12 - A equação entre gramática e ética pode ser assim formulada: um homem *direito* fala *direito*, ou, em outros termos, um homem de *bem* observa as regras do *bem* dizer.

13 - Repreender, rindo, os costumes.

uso apropriado da linguagem como para a assunção de atitudes e comportamentos socialmente dignos.

A partir de fins do século XVII, mas sobretudo da segunda metade do século XVIII, justamente no momento em que a crítica se articula com a imprensa, uma série de fatores conjugados abalam de modo radical os fundamentos com que ela operava até aquela altura da história. Correlativamente a rupturas revolucionárias que então se observam nos planos político (fim do *ancien régime*), econômico (revolução industrial), social (urbanização e ascensão da burguesia) e cultural (iluminismo e romantismo), cessa a autoridade das tradicionais disciplinas dos discursos – gramática, retórica e poética –, ao mesmo tempo que o velho ideal do varão probo, dotado das virtudes cardeais da sabedoria antiga – prudência, coragem, temperança –, cede vez à noção liberal do indivíduo moderno. De um texto literário, assim, passa a esperar-se que seja original, e não produto de imitação, e compreende-se a originalidade como expressão individual de um sujeito, e não mais como rearranjo de materiais coletivamente compartilhados e canonizados pela tradição. Ora, para a crítica isso significa a destruição de suas bases gramaticais e morais, e sua prática logo teria de buscar outra legislação que pudesse apoiá-la.

Que veio encarnada numa nova disciplina filosófica, a qual desponta no século XVIII: a estética. Mas esta, moderna e liberal, sendo programaticamente refratária ao caráter autoritário da antiga legislação, concebe a crítica como atividade intelectual emancipada e isenta de qualquer preconceito, e por isso aberta às mais diversas experimentações conceituais. É razoável admitir que essa virada representa o fim da crítica antiga e o advento da moderna.

Desde então multiplicam-se os modelos de crítica literária, ou, em outros termos, tem início um processo acelerado de ascensões e quedas de regulamentações para a crítica.

No século XIX, é possível distinguir pelo menos três modelos. Segundo um deles, no pressuposto de que a obra literária deve ser a ex-

pressão de um indivíduo, o conhecimento da vida do autor é o caminho por excelência para explicar-lhe a obra, que será tanto melhor quanto mais espontaneamente refletir-lhe a vida. Outro modelo se fundamenta na ideia de que as obras devem consistir na representação de realidades objetivas – a história de um país, sua natureza, a estrutura de sua sociedade –, e elas serão tanto mais apreciáveis quanto mais se apresentarem como figuras críveis dessas realidades. Em ambos os casos se requer do crítico objetividade e cuidadosos percursos descritivos, que hão de servir de suporte para os juízos de valor a serem emitidos. Um terceiro modelo, contudo, pretende que a crítica atue num vácuo absoluto de regulamentação, resumindo-se ao registro de impressões de leitura sem outro lastro senão a cultura e a sensibilidade do crítico, embora se deva ponderar que essa pretensão por si só já constitui uma regulamentação, sem falar no fato de que esse terceiro modelo concebe a literatura na mesma chave dos anteriores, isto é, como espontaneísmo emocional ou verismo figurativo.

Os séculos XX e XXI, porém, puseram em questão esses modelos. Com ânimo depreciativo, tacharam o primeiro de biografismo ou psicologismo, o segundo de sociologismo e o terceiro de impressionismo. E construíram novos modelos.

Assim, por um período que se estende até a década de 1980, o modelo amplamente hegemônico postulava que obras literárias são ficções esteticamente autônomas compostas com recursos verbais, isto é, consistem em artefatos de linguagem cujo valor lhes é imanente, não dependendo, pois, de qualquer referencial que lhes seja externo, como a vida do autor, as condições sociais, os fatores econômicos, etc. Tanto melhor será o texto, assim, quanto mais autocentrado e mais eficaz na exposição metalinguística do seu próprio estatuto.

Dos anos de 1980 em diante, porém, outra regulamentação entra em cena. O pressuposto é de que textos são sintomas de identida-

des psicossociais não hegemônicas e mantidas à margem por força de preconceitos. Segundo esse modelo, os melhores textos, por conseguinte, são aqueles que afirmam ou deixam transparecer essas identidades e denunciam preconceitos, ao mesmo tempo que não apenas dão voz aos excluídos, mas como que, em alguns casos, absorvem a própria exclusão, ao optarem por temas e procedimentos de composição que os situam fora do campo dominante da cultura literária. Campo dito *cânone*, aqui não por reverência ao consagrado, mas, bem ao contrário, para sua rejeição.

8

Nesse ponto é que nos encontramos, no que diz respeito à ideia de crítica literária e à sua prática. É claro que os modelos de crítica foram aqui simplificadamente descritos, e os exercícios críticos concretos nunca se mostram puramente identificados com um único modelo. Como antes afirmamos, a crítica pressupõe uma legislação – historicamente mutante, como vimos –, mas, ao mesmo tempo, por sua condição de atividade intelectual casuística, não se configura como aplicação automática dos princípios que a orientam. Requer, por isso, recursos operacionais muito flexíveis e dificilmente passíveis de descrições apriorísticas e exaustivas. Assim, se as diversas manifestações das instâncias sistemáticas e abstratizantes dos estudos literários¹⁴ comportam classificações razoáveis, capazes de dar conta de suas ramificações mais reconhecíveis, propor classificações dessa natureza no que diz respeito à crítica talvez não seja viável, salvo se nos contentarmos com as dicotomias sumárias antes aqui referidas: crítica antiga e crítica moderna; crítica impressionista e crítica universitária.

14 - Configuradas em disciplinas historicamente situadas: na época antiga e na clássica, gramática, retórica e poética; na moderna, história literária, literatura comparada e teoria da literatura; na nossa atualidade, estudos culturais (estes, se não propriamente uma disciplina, antes um complexo disciplinar, ou, talvez melhor, um ponto de vista epistemológico).

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. Entrevista de concedida a Zuenir Ventura. *Veja*, São Paulo, Ed. Abril Cultural, n. 637, p. 3-8, nov. 1980.

ARISTÓFANES. *As rãs*. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: [S. L.], [196-?].

DEJEAN, Joan. *Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Tradução de Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FRANCE, Anatole. *Ouevres completes illustrées*. Paris: Calmann-Lévy, 1950. V. 6 (La vie littéraire; première série/deuxième série).

HENNEQUIN, Émile. *La critique scientifique*. 3. ed. Paris: Didier; Perrin et cie., 1894.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura: e outros textos filosóficos*. Seleção de Marilena de Souza Chauí Berlinck. Tradução de Valério Rohden, Paulo Quintela, Rubens Rodrigues Torres Filho e Tânia Maria Bernkopf. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

QUINTILIAN. *The institutio oratoria*. With an English translation by H.E. Butler. London: William Heinemann; New York: G.P. Putnam's Sons, 1920. Ed. bilíngue latim/inglês.

SERVIUS. *Aeneidos librorum I-V comentarii*. Recensuit Georgius Thilo. Lipsiae: Aedibus B.G. Teubneri, 1881. V. 1.

TRÁCIO, Dionisio. *Gramática/Comentarios antiguos*. Introducción, traducción y notas de Vicente Bécares Botas. Madrid: Gredos, 2002.

ALGUM CONSENSO, MUITO DISSENSO: notas sobre a crítica de poesia brasileira contemporânea

Wilberth Salgueiro

Considerações iniciais

233

Há, aqui e ali, um evidente desconforto na relação entre “criadores” e “críticos”, que redundando em um conflito por vezes rancoroso. Já em 1915, o poeta russo Maiakóvski terçava armas contra o inimigo, em “Hino ao crítico”: “Da paixão de um cocheiro e de uma lavadeira / Tagarela, nasceu um rebento raquítico. / Filho não é bagulho, não se atira na lixeira. / A mãe chorou e o batizou: crítico” (1985, p. 181).

No Brasil, a crítica à crítica (ora bem-humorada, ora rancorosa) não passa em branco, basta ver o título e o depoimento de Glauco Mattoso em *Artes e ofícios da poesia*: “A poesia põe, a crítica tica”: “não tenho propriamente de que me queixar. Não me considero boicotado, e sim um boi cotado (se não pruma bolsa de estudos, ao menos na bolsa de mercadorias de segunda)” (1991, p. 162). Ou ver a obsessão de um Nicolas Behr (2006) em esculhambar o exercício da crítica, ou o exercício de certa crítica, que se transforma mesmo em musa inspiradora:

minha poesia não acredita em críticos literários pero que los
hay los hay (p. 8)
minha poesia boceja enquanto o crítico a decifra (p. 10)
minha poesia cria. não é parasita, como o crítico (p. 19)
minha poesia estragou? o crítico dá um jeito (p. 28)
minha poesia acredita na crítica e no espírito santo (p. 54)
minha poesia participa de igrejas literárias onde o poeta é deus,
o crítico é o diabo e os leitores são anjos (p. 56)
minha poesia sangra – o crítico vem logo aplicar o torniquete (p. 67)

A despeito da gaiatice dos versos e da ingenuidade das “acusações”, que também em Caetano Veloso encontra eco (“e a crítica que não toque na poesia”), o que resta é uma grande incompreensão do que vem a ser a tarefa do crítico, que não se quer dono de verdade alguma (mas não se amedronta diante da busca), que não se coloca em lugar parasitário (pois a crítica é evidentemente, a seu modo, criadora) e que não se pretende enfadonha ou hermética.

Tomando de empréstimo o que Jonathan Culler disse da teoria, podemos afirmar que a crítica é uma atividade interdisciplinar, analítica, especulativa, reflexiva e antagônica ao senso comum (1999, p. 23). Mais especificamente, Roland Barthes fala da crítica literária: “Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo ato, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou” (1987, p. 77). Há, dessa maneira, para o semiólogo francês, um gesto mesmo amoroso no fazer-se a crítica.

A produção da crítica de poesia não acompanha a produção da própria poesia. Mesmo assim, é constante o interesse em pensar nossa poesia recente, seja em seus aspectos gerais, seja – sobretudo – em análises pontuais de poemas e livros. Saber o que pensa nossa crítica sobre a poesia de hoje é imprescindível.

Cada um dos cinco textos seguintes e, mormente, o conjunto de todos nos fornecerão um quadro amplo e multiforme acerca de nossa crítica contemporânea de poesia brasileira.

Luiz Costa Lima (2012) e a mediocridade da crítica brasileira

Em curta “Apresentação” para um número especial sobre poesia do periódico *Eutomia*, Luiz Costa Lima se pergunta: “Que penso sobre a poesia brasileira em processo de feitura?”. Responde, com tom truista: “De imediato, que é impossível haver alguém que a conheça por inteiro” (2012, p. 91). De fato. Mesmo assim, afirma que “é certo que a maioria [dos novos poetas] não nos anima a passar de suas primeiras peças” (p. 91). Declara sua simpatia a alguns poetas, como Josely Viana Baptista, Leandro Sarmatz, Micheline Verunschik, Ronald Polito, e ainda Carlito Azevedo e Sebastião Uchoa Leite – todos, segundo o autor de *Dispersa demanda*, “ainda pairam no limbo do reconhecimento”¹, em favor de outros, “recentemente consagrados”, que mais “parecem mitificações” (p. 91); estes outros, no entanto, não são indicados pelo crítico. Indica-se, sim, que os “poemas”, entre irônicas aspas, “em geral são curtos, toscos e de fácil feitura” (p. 91).

Costa Lima fala sobre três “condicionantes básicas para os dilemas enfrentados pela poesia brasileira mais recente” (p. 92). A primeira remete à *relação entre texto e contexto*: o crítico verifica a “completa distância entre os valores do mundo contemporâneo e a experiência poética” (p. 92). O segundo dilema diz respeito ao *próprio fazer, ao ofício do poeta, à elaboração do poema*: o quadro seria de uma “necessidade de a poesia determinar a sua própria produção” (p. 94), ocorrendo um razoável exercício de reflexão sobre a forma e o estatuto da poesia.

A última ponta do tripé – após “poesia e sociedade” e “produção da poesia” – será a *consideração da “crítica” e, por conseguinte, da competência de seu exercício*: “a análise da ficção verbal – em prosa ou em poesia – supõe relacionar o texto ficcional com a realidade que não só o envolve senão que nele penetra” (p. 95).

1 - Há aqui algum exagero no que toca, pelo menos, ao reconhecimento da poesia de Carlito e de Uchoa Leite. Para o ensaísta, possivelmente, estes poetas não tiveram o reconhecimento que ele julga merecido. Penso, contudo, que há, sim, no conjunto da crítica recente de poesia brasileira, um saldo bem positivo em relação às obras dos dois.

Costa Lima assinala que um crítico deve saber “distinguir entre juízo e julgamento”: aquele dá a base para que este se faça: “Se a crítica é necessariamente ajuizadora, só eventualmente será julgadora” (p. 96). O interesse do crítico, aqui, vai ser mostrar uma suposta mediocridade da crítica contemporânea: “aquele que deveria ser capaz de falar dela com propriedade pouco conhece de seu próprio ofício” (p. 96). Para o ensaísta, uma causa evidente de tal declínio se deve à inoperância e à decadência dos cursos de Letras, que nem formam poetas nem críticos. Abandonou-se, neles, a “formatação historicizante”, assim como o vínculo com as “humanidades”, em especial com a filosofia: “Mas como se pode pensar sobre os fundamentos de algo sem se ter uma mínima noção de filosofia?” (p. 96). Dessa forma, arremata, sem condições de emitirem juízos adequados, os críticos, desaparelhados, no entanto, estariam se fazendo de juízes, ao julgarem o que é “bom” e o que é “mau” em poesia.

Paulo Franchetti (2013) e a importância da história

Com clareza exemplar, Paulo Franchetti enfatiza, em “Poesia contemporânea e crítica de poesia” (2013), a incontornabilidade da consideração da história no exercício da crítica literária e, portanto, de poesia. É taxativo:

Não há possibilidade de crítica dos objetos literários sem uma base histórica, isto é, sem uma postulação de sentido histórico, um quadro de referência que permita ao crítico avaliar uma obra segundo um duplo aspecto: o primeiro, é a reivindicação de herança cultural; e o segundo, a aposta num possível legado (2013, p. 96).

Com isso, o crítico afasta ou evita discursos nefelibatas ou metafísicos que povoam tanto a prática ensaística quanto a poética. Dessa postura historicista, o crítico depreende outras questões, também inci-

sivas. Toca em um ponto bastante delicado, e muito comum, que é o crítico se tornar “vítima do marketing das editoras e dos autores” (p. 97), envolvendo-se num sistema que, para além das relações afetivas (que os leitores quase sempre desconhecem), passa a constituir uma rede de cumplicidade, deveras suspeita, que se explicita e formaliza em um “hábito generalizado das orelhas, prefácios e posfácios (e, de vez em quando, tudo isso junto!) assinados por acadêmicos reconhecidos em livros de poemas de iniciantes ou veteranos” (p. 108). Tal rede, à maneira de um remédio cuja dose se exagera, legitima-se a si mesma e, ao mesmo tempo, põe em suspeição tudo o que toca.

Franchetti lembra que já a escolha de um objeto “em meio à miríade de objetos que se oferecem significa reconhecer sua importância ou seu poder” (p. 98). Não há gratuidade, inocência, desinteresse nas escolhas. Essa atitude se verifica, por exemplo, em qualquer antologia que se faça.

Mais à frente, o crítico vai abordar outro aspecto nessa fogueira das vaidades, que é o mundo das letras e da poesia: uma situação atual “extremamente dinamizada por desqualificações mútuas e guerras intestinas ao próprio conjunto dos produtores (que são também a maioria dos leitores)” (p. 107). Para ele, e concordamos, os “autores estão permanentemente em guerra uns com os outros, na confusão da demanda por reconhecimento” (p. 108). Cita algumas polêmicas “intestinas” entre os concretistas e alguns de seus inimigos, mas outros exemplos não faltariam. O quadro tem mesmo algo de selvagem – nada de calmaria, como poderiam supor leitores menos antenados. A disputa pelo poder está também e plena no mundo nada lunático da poesia, em que as forças – de editores, críticos, poetas – estão incessantemente em disputa, ora sob disfarce, ora às escâncaras.

O ensaísta lembra ainda que a crítica de poesia, hoje, está basicamente radicada na universidade. No entanto, diz, a crítica universi-

tária tem ou elidido “a questão do valor como nervo da crítica, favorecendo a atitude descritiva” ou tomado “o texto como pretexto para uma discussão teórica na qual ele funciona como exemplo ou confirmação” (p. 110). Essa renúncia a enfrentar a questão do valor não é, conclui, “uma possibilidade para a crítica digna desse nome” (p. 110). Na verdade, é uma falsa renúncia, pois, como frisado, a própria escolha do objeto já designa e antecipa valores. A figura do crítico costuma se colar à figura do poeta que indica, estuda, adota.

A reflexão do professor e poeta termina com duas proposições: qual o lugar da emoção estética na crítica de poesia e qual o lugar do leitor nesse quadro? De fato, se a crítica especializada tem optado por uma “atitude descritiva” e tem sequestrado o texto como pretexto para elucubrações teóricas, o espaço que resta para a emoção e para o leitor é mesmo exíguo.

Marcos Siscar (2006) e as crises da poesia e da crítica

Em “As desilusões da crítica de poesia”, Marcos Siscar (2006) parte de uma surpreendente “evidência” dos editores de uma revista, que constataram haver “publicado pouca poesia brasileira no último número”. Movido por tal “cisma”, Siscar estende a preocupação no sentido de interpelar também o atual estado da crítica de poesia. O quadro é desolador: “a mercantilização dos espaços de discussão, a midiaticização da subjetividade, o espírito de autoelogio, a falta de projeto cultural conviveriam com uma paradoxal vitalidade quantitativa” (2006, p. 172). Na verdade, por esse diagnóstico, que acompanhamos, há muita poesia (“vitalidade quantitativa”) sendo feita e publicada, mas com qualidade altamente comprometida.

Siscar busca o diálogo direto com boa parte dos pesquisadores brasileiros que têm se dedicado a pensar a poesia recente: Heloísa Buar-

que de Hollanda, Iumna Maria Simon, Celia Pedrosa, Maria Lúcia de Barros Camargo, Italo Moriconi, Silviano Santiago, Paulo Franchetti, e ainda Leyla Perrone-Moisés e Alcir Pécora, estes em especial sobre o lugar dos estudos literários e da literatura hoje. O ensaísta (professor, poeta, crítico) expõe com agudeza uma divergência escancarada entre os críticos: para uns, estaríamos num contexto de intensa “pobreza poética”; para outros, no entanto, viveríamos um momento de grande revigoração. O articulista parece se inclinar para o primeiro grupo. Ressalvados os limites e as idiosincrasias de cada posição, inclino-me para o segundo. Tanto quanto varia bastante o conceito de “tradição” para cada crítico, a noção de “valor” evidentemente não é consensual: alguns, por exemplo, gostam de Manoel de Barros; outros, de João Cabral. (Há até quem goste de ambos.)

Após questionar o procedimento crítico de eleger “um único poeta como portador do sentido do contemporâneo” (2006, p. 174), citando Roberto Schwarz e Francisco Alvim (mas poderia ter citado outros casos), Siscar vai exatamente desenvolver ideias bem decisivas a partir de resenha de Silviano Santiago sobre livro de Carlito Azevedo – resenha (com título à Balzac) que, parece, inspirou seu texto: “As ilusões perdidas da poesia” (Santiago, 2001). O elogiado livro de Carlito – *Sublunar* – funcionaria como um exemplo esteticamente bem realizado de uma espécie de desencanto geracional, trabalhando com ambivalente grandeza os acontecimentos e as filigranas do cotidiano, como se fosse esse o espaço que “sobrou” para a poesia, abafada por discursos e práticas mais poderosas: “só sobra para o artista o opaco e enigmático dia a dia de sua vida” (2006, p. 175), sentencia, em tom melancólico, o autor de *Em liberdade*. Assim, dirá agora Siscar, ecoando por sua vez formulações de Michel Deguy, “a poesia aliena-se dos rumos da cultura. Seu papel é diminuído, na medida em que deixa de colocar as grandes

questões da existência” (2001, p. 176). Nesse ponto, então, o ensaio chega ao nó principal: a noção de crise, ou seja, “do descompasso entre a poesia e as grandes questões da realidade” (Siscar, 2006, p. 176).

De modo similar à “tradição da ruptura” de Paz, há uma “tradição da crise”, da qual a contemporaneidade seria mais um capítulo. Siscar lembra que o tema da crise não surge em nosso tempo e rememora reflexões de Mário de Andrade e Mário Faustino, entre nós, e, antes, Baudelaire e Mallarmé. Mas, alerta, a crise – esse descompasso entre linguagem e realidade – não é exclusiva da poesia, mas também da crítica.

Iumna Maria Simon (2012) e o sequestro do social pela “poesia perfumada”

240

Iumna Maria Simon tem se destacado no panorama da crítica de poesia brasileira pela contundência de suas intervenções, que se verificam uma vez mais em entrevista, de 2012, intitulada “Tentativa de balanço”. Movida por uma perspectiva francamente adorniana, privilegia, em suas análises tanto de poemas quanto de poéticas, a relação que estas instâncias mantêm com a história de que participam e que, de alguma forma, representam – mesmo sem consciência plena dessa representação.

No início da entrevista, negando que exerça uma “militância crítica”, diz, com lucidez e rigor: “Faço o que posso para me surpreender e ser desconcertada pelo novo. No panorama atual, não tem sido fácil” (2012, p. 163). No entanto, ao fim da entrevista, questionada se conhecia a “poesia recente de autores oriundos da periferia das grandes cidades brasileiras, como São Paulo, Recife e Rio de Janeiro”, é direta e sincera: “Se eu disser que conheço estarei mentindo, porque tudo isso muda a cada dia e o que me chega é uma pontinha de nada” (p. 173). Esta sensação vertiginosa de estar no olho de um furacão que se movi-

menta e se renova incessantemente é bastante comum e natural – revela, na verdade, bom senso do pesquisador.

Iumna percebe no panorama atual da poesia um gosto – para usar palavra amena – por temas como “emoção privada”, “vida amorosa e familiar”, “experiência da morte”, “tempo em família”, “cotidiano amoroso”, com excessiva “rarefação referencial”, tornando grande parte dos poemas uma espécie indevassável de objeto, dificultando ou impedindo não só qualquer prazer ou empatia, mas mesmo algum possível entendimento do que esteja sendo “poetificado” nos versos. O real mais objetivo, a vida social, os fatos históricos ficam cada vez mais ausentes da poesia desse início de século.

A ensaísta pinta um quadro sobremaneira desanimador para a crítica literária, quadro semelhante, aliás, ao que faz da própria literatura e da poesia: “Em boa parte, os que são designados como críticos literários são especialistas em paráfrases ornamentais ou narcisistas dos textos” (p. 170). O alvo aqui, nítido, é toda a ensaística que quer sobrepor-se ao objeto investigado ou dele se acerca por meio de uma linguagem que, cúmplice, mimetiza aquilo que deveria explicar. Diz Simon: “a interpretação literária tende a ser tão criativa quanto os textos que a inspiraram. A questão já não é compreender ou explicar, mas renomear os conceitos e naturalizá-los numa falação ou numa escrita de charme” (2012, p. 170). Essa postura, que tem algo de juvenil, de festivo, na maior parte das vezes funciona, na verdade, para encobrir deficiências de ordem teórica e analítica. A suposta crítica criativa, com frequência, não é nem crítica nem criativa.

Além desse tipo de crítica (de “paráfrases ornamentais ou narcisistas dos textos”), Iumna aponta outro, pautado pelos estudos culturais: em ambos, “a demissão dos critérios de valoração estética tornou-se uma estratégia de acomodação, de aceitação de tudo, de pluralismo

anticrítico” (2012, p. 170). Por vários motivos, desde a pressão e o interesse do mercado editorial até a crença na intransitividade da poesia passando inclusive por atitudes descaradamente corporativistas (como se fossem afetivas), o que menos se vê, de fato, é o exercício pleno da crítica judicativa, que avalie, com rigor, a qualidade literária de um texto – no caso, aqui, de poemas e livros de poesia.

Nem mesmo na universidade, dirá Iumna, há “grande renovação nos estudos de poesia” (p. 170). A cumplicidade entre poetas e críticos é denunciada: “os poetas precisam do prestígio da teoria para se promoverem e se escudarem, enquanto a teoria precisa estar ao lado da poesia para simular um discurso estético” (p. 171). A prática constante de orelhas, prefácios, posfácios, resenhas, indicação de prêmios, escrita de artigos, dissertações e teses etc. apenas faz visível essa cumplicidade, que tem, decerto, atritos internos, vozes dissonantes que vão de encontro a esse coro de contentes. Pertencer a esse circuito – tanto da poesia quanto da crítica – que tem espaço junto a editoras, jornais, revistas, congressos e afins é para poucos, que, de alguma forma, nele se inseriram ou foram inseridos.

Em síntese, a postura permanente de Iumna Maria Simon é de rigor, de um rigor adorniano que atenta para os sintomas do contemporâneo entranhado em toda elaboração artística, que é sempre inescapavelmente histórica. Daí sua crítica ferina e feroz a produções que tomam a linguagem como feixe de efeitos, disfarces de subjetividade, encenações de melodramas herméticos, ignorando – quase que programaticamente – os dramas coletivos e sociais dos quais fazemos parte. O problema, dirá, é que essa opção da poesia não faz senão, ao fim e ao cabo, se desvelar como um modo preciso de ser histórico – um modo alienado, autocentrado, ególatra, que produz uma “poesia como uma perfumada caixinha de lágrimas, o que não deixa de ser uma piada

neste tempo cruel de pobreza e comércio” (2012, p. 176). Sem utopia, espera-se, no entanto, que uma nova torrente de boa poesia se constitua.

Heloísa Buarque de Hollanda (2010) e a perspectiva culturalista

Em entrevista para a revista *Matraga*, Heloísa Buarque se espalha em diversas considerações acerca da poesia e da crítica. Começa a pesquisadora fazendo quase que uma profissão de fé: “Sou apaixonada por poesia, não consigo falar sem achar que a poesia é o máximo. No meu caso, é uma questão de vício, de dependência química” (2010, p. 134). É essa paixão e a abertura para formas mais populares, menos tradicionais e acadêmicas, que vêm marcando a posição francamente culturalista da autora de *Impressões de viagem*, organizadora de várias antologias importantes no cenário da poesia brasileira. Antenada com a expansão dos suportes para a poesia, ela detecta a grande liberdade que a internet propicia, embora venha frisando sempre dois aspectos fundamentais: não existe uma “literatura de internet” (p. 141), com linguagem específica; e permanece a vontade entre os escritores de ganharem – para seus poemas – a forma de livro.

Para ela, a célula-tronco da poesia brasileira é basicamente modernista: Drummond, Cabral, Bandeira, Mário e Murilo. Afora esses, discorre sobre a importância de Joaquim Cardoso e Raul Bopp. Sobre a crítica, aponta que há “várias práticas” (assim como, dirá, há vários modos de fazer poesia): como “atividade profissional”, como “gesto criativo”, “a que se arrisca”, a “jornalística”, a “de internet” (p. 137). À crítica, para Heloísa, cabe buscar criar conceitos que deem conta da arte, em sentido lato, e da poesia, em sentido estrito. Daí, o equívoco da crítica quanto à poesia marginal:

A grande polêmica foi que não era literatura, que era uma bobagem, que era uma besteira e, de repente, muitos daqueles auto-

res tornaram-se canônicos hoje: Ana Cristina, Waly, Francisco Alvim, tudo isso é cânone. Naquela época, diziam que eles não sabiam escrever, o que se dizia era isso. Havia alguns poetas mais relapsos, digamos, Chacal, Charles, que trabalhavam mais no improviso, mais na dramatização. Mas estão aí (2010, p. 138).

Ou seja, para ela, a crítica fica desaparelhada, enferrujada, ca-duca, no momento mesmo em que adota concepções congeladas, pré-vias, apriorísticas do que venha a ser literariedade e, portanto, adota concepções autoritárias de, por exemplo, valor e tradição. Algo como querer que o citado Chacal escreva como Cabral, ou querer analisar um poema de Chacal da mesma maneira que se analisaria um poema de Cabral. Para ela, poesia e crítica, literatura e cultura são camaleônicas: adaptam-se ao ambiente – e o modificam.

Sua posição culturalista fica bastante evidente em sua entrevista:

A literatura é um dado cultural. Eu migrei pra cultura rapidamente, porque quando eu fui pra poesia marginal, por exemplo, já não dava pra trabalhar com a crítica literária, se não aqueles poetas iam parar na lata do lixo, eu ia ter de dizer que eles não eram literatura. E, então, para poder dar conta de uma coisa emergente, eu migrei pra cultura, pra história, para outras áreas onde eu trabalho literatura com outros parâmetros (2010, p. 138-139).

Este é, sem dúvida, um dos grandes debates que vem atravessando décadas: o trânsito, os limites, as fronteiras entre literatura e cultura e, por extensão, o lugar e a perspectiva da crítica em relação a essas fronteiras, que acabam por definir dois tipos de atitude – os estudos literários e os estudos culturais. (Há, decerto, abordagens que, de alguma forma, conciliam esses tipos, mas não é agora o momento de discuti-los.)

Considerações finais

Esse excuro sobre textos relativamente recentes de crítica de poe-

sia brasileira, embora breve, parece suficiente para permitir recolher alguns aspectos reiterativos e explicitar posturas discrepantes. A própria hegemonia de juízos discrepantes já dá a ver uma primeira constatação, aparentemente óbvia: *a ausência de consenso entre os críticos*. Cada um se interessa por aspectos específicos, cada um defende valores que lhe são convenientes (inclusive o valor do valor), cada um indica poetas da predileção.

Seja essa ausência de consenso óbvia ou surpreendente, saudável ou mórbida, programada ou espontânea, o fato é que a crítica atual se constrói aos tateios, em erros e acertos, a partir de encontros e desencontros, meio à moda da própria poesia, ambos ora caldeirões ferventes, ora harmoniosas saladas.

O gesto crítico é, sabemos, e os críticos sabem, um gesto de autoridade – melhor: um gesto por disputa de autoridade. A crítica é uma espécie de antessala da historiografia literária: funciona como uma peneira, ou um conjunto de peneiras, que vai, sempre sob risco, separar joio e trigo (o joio e a joia). O crítico, conforme seu grau de narcisismo, procura fixar seu juízo. Para isso, precisará entrar em atrito com outros críticos, ora de maneira categórica, ora camuflada. Condenável é, no entanto, aquela crítica autossuficiente, opinativa, impressionista, sem austeridade, que ignora solenemente a crítica alheia ou, pior, considera a crítica alheia meramente como escada para o achincalhe infrutífero.

Os críticos costumam ser idiossincráticos e, com alguma frequência, arrogantes, o que nos recorda um dizer de Barthes: “por toda parte, de todos os lados, chefes, aparelhos, maciços ou minúsculos, grupos de opressão ou de pressão: por toda parte, vozes ‘autorizadas’, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância” (1978, p. 12). Quando saber se confunde com poder, nele se travestindo, eis a arrogância. Essa atitude aparece, por exemplo, quando um crítico, a toda força, quer impor como juízo estético objetivo aquilo

que é gosto e afeto, ou quando se coloca a serviço de elogios que mal disfarçam a insipidez do texto elogiado.

Entre os cinco textos comentados, há, claro, pontos que retornam. Luiz Costa Lima e Iumna Maria Simon falam da impossibilidade de dar conta – jamais da totalidade, é certo – de um amplo espectro da produção poética em andamento no Brasil. Aqueles poetas que conseguem adquirir alguma visibilidade (por meio de prêmios em concursos, de resenhas em jornais e periódicos, de participação em grupos etc.) se tornam figuras mais citadas, requisitadas. Tendo em mente a imensidão do país, é o caso de poetas que atuam nos grandes centros urbanos².

Três aspectos são bem recorrentes, estando presentes em quase todos os textos, e que podemos resumir nos seguintes termos: valor, tradição, história. Paulo Franchetti e Marcos Siscar ressaltam a dificuldade que a crítica tem demonstrado em realizar plenamente o exercício da valoração. Costa Lima, Iumna Simon e Heloísa Buarque frisam o conflito entre poesia e história (que, sob outras e antigas capas, vem de Aristóteles).

Percebe-se, por esses textos, que não somente a qualidade da poesia está em xeque, mas igualmente, ou sobretudo, a qualidade da crítica. As perspectivas teóricas são, previsivelmente, distintas, e isso açula o debate. Daí, Siscar e Iumna falam em “crise”. Franchetti fala do “lugar da emoção na crítica”. Heloísa destaca os novos suportes para a poesia.

Os cinco textos funcionam, evidentemente, como um indispensável recorte. Em cada um dos subtítulos, busquei sintetizar uma “força”, uma percepção. Recordo: 1. Luiz Costa Lima (2012) e a mediocridade da crítica brasileira; 2. Paulo Franchetti (2013) e a importância da história; 3. Marcos Siscar (2006) e as crises da poesia e da crítica; 4. Iumna Maria Simon (2012) e o sequestro do social pela “poesia perfumada”; 5. Heloísa

2 - A noção de centro e mesmo de urbano é correlativa às noções de margem/periferia e “rural”/interiorano. No estado do Espírito Santo, por exemplo, os poetas da capital Vitória ocupam – em relação às demais cidades do estado – um espaço similar ao que ocupam os poetas de São Paulo, Rio de Janeiro e, talvez, Belo Horizonte, em relação às demais cidades do país.

Buarque de Hollanda (2010) e a perspectiva culturalista.

Embora poucos os exemplos, bem poucos, penso que boa parte das questões sobre poesia e crítica brasileira contemporânea esteja representada neles, assim como o dissenso que vige entre nós.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: 70, 1987.

BEHR, Nicolas. *Umbigo*. Brasília: LGE, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. Edição Especial Poesia Brasileira Contemporânea – Apresentação. *Eutomia*, ano V, v. 1, n. 9, p. 91-97, jul. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/877/660>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

FRANCHETTI, Paulo. *Poesia contemporânea e crítica de poesia*. Contexto, Vitória, n. 23, p. 94-112, 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8246/5863>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Entrevista. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, 2010, p. 134-148, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/26163/18730>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Hino ao crítico. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris (Sel. e Trad.). *Nova*

antologia de poesia russa moderna. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 181-182.

MATTOSO, Glauco. O poeta põe, a crítica tica. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 162-170.

SANTIAGO, Silviano. *As ilusões perdidas da poesia*. Jornal do Brasil, 15 dez. 2001.

SIMON, Iumna Maria. Tentativa de balanço. *Novos Estudos Cebrap*, n. 94, p. 163-176, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n94/n94a09.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. *Novos Estudos Cebrap*, n. 91, p. 109-120, nov. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n91/a06n91.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010. p. 169-181.

ENTREVISTA COM GERALDO CARNEIRO

Geraldo Carneiro nasceu em Belo Horizonte, em 1952, e reside no Rio de Janeiro desde 1955. É poeta, tradutor, compositor, dramaturgo, letrista e roteirista de televisão e cinema, e, desde 2016, é membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira 24, na sucessão de Sábato Magaldi. Tem uma obra poética extensa, que se inicia em 1974, com a publicação do *Na busca do sete-estrela*, e se estende até 2015, com a publicação da antologia *Subúrbios da galáxia*. Autor laureado, pelo livro *Piquenique em Xanadu* (1988), recebeu o Prêmio Lei Sarney de melhor livro de poesia do ano e o troféu Ana Cristina César e, em 2020, pelo conjunto de sua obra, recebeu da Academia Carioca de Letras, o Grande Prêmio Rio de Janeiro. Publicou ainda: *Balada do impostor* (2006); *Lira dos cinquent'anos* (2002); *Por mares nunca dantes* (2000); *Folias metafísicas* (1995); *Pandemônio* (1993) e *Verão vagabundo* (1980). É tradutor das peças *A Tempestade*, *As You Like It*, *Trabalhos de Amor Perdidos* e *Hamlet* de W. Shakespeare. Em 2012, organizou com Ana Paula Pedro o livro *O Discurso Do Amor Rasgado: poemas, cenas e fragmentos de Willian Shakespeare*. Na música, trabalhou com Egberto Gismonti, associação que resultou em mais de sessenta canções. Ainda fez outras parcerias com Astor Piazzolla, Tom Jobim, Wagner Tiso, Francis Hime e, mais recentemente, com Martinho da Vila.

Geraldo Carneiro participou da “Ágora com poetas” que acon-

teceu em 05 de outubro de 2021 durante o III SELUFMA. Na ocasião, dois membros do GEP Lírica, grupo responsável pela organização do evento - Rafael Quevedo, professor de Literatura do Departamento de Letras da UFMA e Fernanda Abreu, mestranda do PGLetras-UFMA - conduziram a conversa com o poeta, que foi o ponto de partida da entrevista que se segue.

GEP Lírica: Antes desses tempos pandêmicos, tivemos a oportunidade de receber no *campus* da UFMA o poeta Salgado Maranhão, que divide com você a assinatura de *Os Desmandamentos* publicado pelo jornal *O Globo*, em 2009. Você poderia nos falar sobre a intenção de escrever um texto no formato de manifesto quando a época dos manifestos parece ter ficado para trás?

GC: Acho que os manifestos são mais atuais do que nunca. Há reivindicações de todos os tipos: identitárias, políticas, ecológicas etc. Dá vontade de fazer um livro só de manifestos. Tinha me esquecido do manifesto *Os Desmandamentos*. Tenho muita curiosidade de reler o manifesto, porque às vezes discordo de mim.

GEP Lírica: Ainda falando de *Os Desmandamentos*, destacamos o último deles que diz: “Pode jogar no lixo todos os desmandamentos anteriores, a não ser que haja sinceridade na poesia. Quem quiser adorar bezerro de ouro, que adore; quem quiser viver de pose, que mantenha sua prose. Mas que haja espaço e fé na poesia. E que ela continue a fabricar futuros, e, como fênix, se destrua e se reconstrua por toda a eternidade e mais um dia.” Gostaria que você nos falasse a respeito da capacidade do poema de “fabricar futuros”, sobretudo em uma época que alguns definem como pós-utópica.

GC: A poesia é feita de pulsões que às vezes ultrapassam o momento presente. A poesia é fértil em fabricar futuros. Umberto Eco criou a expressão “metáfora epistemológica” para falar do livro *Finnegans Wake*, de James Joyce. Nele, Joyce cria a expressão *abnihilation of the ethym*, ou aniquilamento do étimo. Segundo Eco, essa expressão prefiguraria a fissão nuclear. Ou o aniquilamento do átomo.

GEP Lírica: Para falar a respeito da sinceridade poética que é um dos pontos do desmandamento que citamos há pouco, gostaríamos de mencionar seu belo poema “Balada do impostor”, que dialoga com “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, e tematiza a questão do fingimento poético. Como se dá o jogo entre as vivências pessoais, as ideologias, emoções, pensamentos e o trabalho criativo com a linguagem?

GC: O repertório existencial dos poetas é finito. Há sempre um diálogo com a poesia anterior. Sem prejuízo da sinceridade. Às vezes você tem a impressão de simplesmente reproduzir um poema que pertence à tradição, e de repente a nova versão dele exhibe verdades incômodas, quase inconfessáveis, sobre o poeta que a escreve. Não cabe ao poeta tomar a decisão de dizer o que de fato acontece em sua psique, mas a linguagem poética acaba por revelar coisas absurdas a respeito dele mesmo. Essa disponibilidade para ser infiltrado pela linguagem é, a meu ver, uma das qualidades mais interessantes da poesia.

GEP Lírica: Um tema recorrente em sua obra é o das metáforas náuticas, que se revela em imagens de barcos, portos, cais, mares, faróis e naufrágios, e assume várias significações. Você poderia comentar os desdobramentos da simbologia marítima em sua lírica?

GC: Confesso que não sei de onde vem essa recorrência. Deve ser influência da *Ilíada*, da *Odisseia*, d’*Os Lusíadas*. Do Pessoa do poema “Mensagem”: “Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal?” Talvez o mar que insisto em escrever seja uma metáfora da vida. Mas isto é apenas uma suspeita: Quem decide qual a interpretação dessas metáforas marinhas é o leitor. Certamente há nela algum vínculo com os mares do passado. Por mais que a gente procure expressar o próprio tempo, há sempre alguma coisa em cada poema que o liga a todos os poemas anteriores. É como se o lirismo de Safo e Anacreonte continuassem presentes na poesia de hoje. Que por outro lado não deve embarcar – mais uma metáfora náutica – no universo do velho Eu, que se arvorava em dono da poesia. A ideia do naufrágio faz parte da vida.

GEP Lírica: Em artigo intitulado “Perfis de Orfeu na Poesia Brasileira Recente” Antônio Donizeti Pires analisa o seu poema “Orfeu Revisitado” e diz: “E é através do humor e da ironia, do rebaixamento do legado clássico e da mistura de registros elevados e baixos (formais, linguísticos, de conteúdo) que o poeta afasta de si a ilusão e a tentação ‘de ser o mais perfeito semideus / da nova geração’, negando-se à alta função e com isso renegando-a.” Você poderia comentar, tendo em vista o que o teórico aponta, acerca do uso do humor e da ironia na sua poesia como uma espécie de atualização da tradição?

GC: Sempre houve humor e ironia nos poetas que mais admiro. Os críticos atribuem a Drummond um certo *humour*, tão comum na literatura inglesa. Murilo Mendes é quase sempre engraçadíssimo. Shakespeare, Francisco de Quevedo. Cervantes nem se fala. O Quixote oscila entre o humor rasgado e o melodrama. Em suma, o humor e a ironia fazem parte da poesia e da prosa.

252

GEP Lírica: Alguns estudiosos asseguram que o lugar de maior circulação e discussão da poesia contemporânea está, majoritariamente, na roda de leitura de outros poetas e no âmbito da crítica, nas universidades. Qual é a sua percepção sobre isso? Afinal, qual é o lugar do poeta e da poesia na cena atual?

GC: Sem dúvida. A poesia de hoje relê a poesia anterior. E isso Não é novidade. Os clássicos sempre releem os clássicos anteriores. Os românticos se imaginam originais, mas originalidade em geral é apenas falta de leitura. Jorge Luís Borges chega a afirmar que, segundo o poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, só escreve um único poema. Não chegaria a tanto. A vantagem da poesia é essa: você escreve e se livra do poema. É como se aquilo não fosse mais. Lá vai o poema no mar do mundo, um manuscrito dentro de uma garrafa, à espera do leitor. Quanto à relevância, a poesia é um paradoxo. Quanto mais exilada da república, mais relevante para as transformações da linguagem.

GEP Lírica: É perceptível que uma parcela do público “espera” dos agentes culturais uma resposta aos acontecimentos recentes, e “valoriza” poemas que se oferecem como instrumentos mais diretos de crítica social. Como você encara essa questão da poesia de cunho social?

GC: Tenho muitas dúvidas sobre poesia engajada. De modo geral, é uma chateação e se torna obsoleta em duas semanas. O que sobra é a retórica e a demagogia. Mas de vez em quando há poemas “engajados” que sobrevivem a si mesmos. Por exemplo, “Morte e vida Severina” ou o “Poema Sujo.” E, talvez, “Navio Negreiro.” Mas é raro. Também faço alguns poemas mais ou menos engajados, mas, felizmente, jogo-os fora antes que tornem um estorvo para mim e para o infeliz leitor. Tentei, por exemplo, suprimir de meus poemas reunidos um poemeto que dizia: “Capitalismo/ hei de ver o teu eclipse/ nem que seja no lombo da besta/ do apocalipse.” Minha editora me impediu de descartar o poema.

GEP Lírica: A sua produção poética abre espaço também para composições em língua inglesa. A sua dedicação ao trabalho de tradução influencia de alguma forma a criação desses poemas? Como o exercício das suas várias áreas de atuação no campo artístico da palavra ajuda no processo criativo?

CG: Sempre gostei de misturar os campos artísticos. De escrever teatro como se fosse poesia, poesia como se fosse ensaio, ensaio como se fosse teatro etc., etc. e tal. Quando escrevi meu primeiro poema em inglês, eu tinha 20 e poucos anos. Chamava-se “*The decolonization of myself*.” Eram brincadeiras fonéticas sobre matrizes dos Beatles, de Shakespeare, Dylan Thomas e outros poetas anglófonos. Às vezes me ocorre um poema em inglês. Tive a ousadia de lê-los no King’s College de Londres, para uma turma de pós-graduação em Literatura Inglesa. Eles foram simpáticos, talvez por educação ou piedade.

GEP Lírica: Você já traduziu algumas obras de William Shakespeare. Como se dá sua relação com Shakespeare? Esta é uma relação pacífica ou tumultuada? E sobre Carlos Drummond de Andrade?

GC: É uma admiração total. Só fui conhecê-lo de perto em 1981, quando me encomendaram a tradução de *A Tempestade*. Fiquei extasiado. Nunca mais deixei de frequentá-lo. Costumo dizer que ele é dos meus cinco melhores amigos.

Comecei a ler Drummond no princípio da adolescência. É uma espécie de Velho Testamento: sem ele a poesia brasileira perderia o centro.

GEP Lírica: No poema “o sopro da deusa” você escreve: “sopro suas velas e ela se revela / em sua precariedade e seu esplendor. / é um rito que repito sem saber / se outra mão ampara a minha mão, / se sou ou se não sou conquistador / dessas conquistas feitas só de éter”. A partir da leitura desses versos e considerando ser o poeta um fazedor, um artífice da linguagem, nós perguntamos: você acha que é possível ao poeta “domar” a linguagem? A poesia acontece à mercê do cálculo de quem escreve?

254

GC: Jamais domei a linguagem. Se alguém doma alguém, sou eu o domado, ela, o domador. Este poema que você mencionou termina dizendo: “minhas palavras nunca foram minhas/ mas foram me fundando com sua força/ até que eu me tornasse esse não ser/ feito de arquiteturas sem lugar/ senão no reino-sonho que fundei;/ essas palavras sopram-me presságios/ e nelas plantarei os meus naufrágios” *Hi*, naufraguei de novo!

GEP. Lírica: Geraldo, gostaria que você nos falasse um pouco sobre seus projetos futuros.

GC: Estou fazendo um terceiro libreto consecutivo para ópera de câmara em parceria com a soprano Gabriela Geluda. No momento escrevo uma peça para o ator-diretor Bruce Gonlevski, meu parceiro de muitas aventuras teatrais. E tenho dois livros prontos, que serão editados em 2022.

α ποεσία ηα άγορα

SOBRE OS AUTORES

Paulo Henriques Britto

Tradutor, poeta, contista, ensaísta e professor associado do Departamento de Letras da PUC Rio, onde atua principalmente nas áreas da tradução literária, da tradução de poesia e da poesia brasileira contemporânea. Ganhador dos prêmios: Alphonsus de Guimaraens (duas vezes); Jabuti; Bravo! Bradesco Prime de Literatura; Portugal Telecom de Literatura Brasileira; Título de “Notório saber” da PUC Rio. Publicou, entre outros, os livros *Paraísos artificiais*, *Formas do nada*, *Nenhum mistério* e *Castiçal florentino*.

Celia Pedrosa

Mestre e doutorada em Letras pela PUC Rio. Professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense, onde dedica-se ao estudo de poesia contemporânea, tema em torno do qual desenvolveu estágio de pós-doutoramento na Universidade do Porto (Portugal). Além de diversos ensaios, publicou o livro *Antonio Candido: a palavra empenhada*, uma coletânea de ensaios, o *Poesia e contemporaneidade*, e organizou sete livros coletivos: *Poesia hoje*, *Mais poesia hoje*, *Poesia e contemporaneidade*, *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*, *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, *Sobre poesia: outras vozes* e *Crítica de poesia Brasil Portugal: tendências e questões*. Coordena desde 2002 o grupo de pesquisa Poesia e contemporaneidade, com a prof. Ida Alves.

José Ribamar Neres Costa

Escritor e professor, é membro da Academia Maranhense de Letras, onde ocupa a cadeira n.º 36 desde 2014. Graduado em Letras (Ufma) e em História (Uninter), mestre em Educação (UCB), Doutor em Meio Ambiente e Sustentabilidade (Uniderp). Além de colaborar em jornais

e revistas, publicou os livros: *Negra Rosa & Outros Poemas*, *Poemas de Desamor*, *A Mulher de Potifar*, *Restos de Vidas Perdidas*, *Montello: O Benjamim da Academia*, *Estratégias para Matar um Leitor em Formação*, *O Último Desejo de Catirina*, *Sombras na Escuridão* e *Lousa Rabiscada*. É ainda coautor de *Os Epigramas de Artur* e *O Discurso e as Ideias*, *O Verso e o Silêncio de Adelino Fontoura*, e *Maranhão na Ponta da Língua*, e organizador do livro de ensaios *Tábua de Papel*.

Gilberto Luiz Alves

Graduado em Pedagogia (UNESP), mestre em Educação (UFSCar), doutor e pós-doutor em Educação (Unicamp). Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1973-1998), desde 2008 é professor pesquisador da Universidade Anhanguera-Uniderp e estuda os impactos culturais e ambientais decorrentes de propostas de desenvolvimento regional formuladas por órgãos governamentais, não governamentais e movimentos sociais.

257

Pedro Henrique Viana de Moraes

Graduado em Letras-espanhol (UFMA). Atualmente é mestrando do programa de pós-graduação em Letras (PGLetras) da mesma universidade, com a pesquisa voltada para a poética do silêncio em Orides Fontela e Alejandra Pizarnik.

Giuliana Ragusa

Professora Associada (Livre-docente) de Língua e Literatura Grega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (DLCV), da Universidade de São Paulo. É autora dos livros: *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo* (ganhador do Prêmio

Jabuti); *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica* (premiado com a Menção Honrosa no Prêmio Capes em 2009); *Safo de Lesbos. Hino a Afrodite e outros poemas*; *Lira grega: antologia de poesia arcaica* e *Elegia grega arcaica: antologia* (no prelo).

Gabriela de Santana Oliveira

Professora de Línguas Portuguesa e Inglesa do Instituto Federal do Maranhão. Graduada em Letras/Inglês (UFMA) e em Administração (Ceuma), mestre em estudos teóricos e críticos em Literatura (UFMA). Pesquisadora vinculada ao Grupo de Estudo e Pesquisa em Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa (UFMA), desenvolve estudos sobre poesia maranhense e poesia contemporânea brasileira. Além de ensaios, publicou o livro *Mariana Luz: Murmúrios e outros poemas*.

258

Amanda Pestana Pereira

Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Graduada em Letras, com habilitação em Português/Inglês, pela mesma Instituição. Possui projeto de pesquisa voltado para a análise da metáfora náutica na lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen (2020). Atualmente é professora de Língua Portuguesa do município de Rosário e da rede privada de ensino de São Luís-MA.

Fernanda Castro de Souza Abreu

Graduada em Letras, com habilitação em português/espanhol (UFMA). É mestranda vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Integrante e ex-bolsista (FAPEMA) do Grupo de estudo e pesquisa em Lírica Contemporânea de

Língua Portuguesa. Possui projetos de pesquisa voltados aos lugares-comuns na poesia de língua portuguesa ontem e hoje (2017) e à investigação tópica da inspiração poética na Lírica contemporânea de língua portuguesa (2018). Atualmente pesquisa o *topos* da inspiração poética pelas Musas na poesia de Geraldo Carneiro.

Rafael Campos Quevedo

Doutor em Literatura (UnB), mestre em Letras (UFES), graduado em Filosofia e Letras (UFMA). Professor Associado do Departamento de Letras e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisa em Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa (CNPQ-UFMA) e o Grupo de Estudos Girardianos (CNPQ-UFMA).

259

Viviane Dantas Moraes

Doutora em Estudos Literários (UFPA) e especialista em Língua portuguesa e análise literária (UNAMA). Professora adjunta de Letras francesas do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. É membro do grupo de pesquisa Narrares - Narrativas de Resistência (UFPA/Cnpq). Suas pesquisas se concentram nas áreas de literatura francesa e francófona, literatura brasileira e amazônica, ditadura militar, narrativas do estado de exceção, literatura de testemunho, estética do grotesco e suas expressões sociais. Atualmente se debruça em estudos sobre a relação entre produção literária e cárcere político, além de narrativas de ou sobre mulheres que atuam ou atuaram em alguma forma de resistência.

Roberto Acízelo

Licenciado em Inglês (Universidade Santa Úrsula) e em Português-Literaturas (UERJ), bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais (UFRJ), mestre e doutor em Teoria da Literatura na UFRJ, fez estudos de pós-doutorado em Literatura Brasileira (USP). Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense (1977-2002), atualmente é professor titular de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ganhador de prêmios literários importantes, na categoria de crítica literária: o Jabuti e os prêmios da Academia Brasileira de Letras e da Associação Brasileira de Editoras Universitárias. Publicou centenas de artigos científicos e integra o corpo editorial de diversas revistas acadêmicas. É autor de várias obras, entre elas: *Iniciação à literatura brasileira*, *Teoria da literatura*, *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários*, *História da literatura trajetória, fundamentos, problemas*, *E a literatura hoje?: estudos de crítica história e teoria literárias*, *Um pouco de método: Nos Estudos Literários em Particular, com Extensão à humanidades em Geral*.

Wilberth Salgueiro

Escritor, ensaísta e professor titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Graduado em Letras Português-Literatura (UERJ), mestre em Letras - Literatura Brasileira (UFRJ), doutor em Letras Teoria da Literatura (UFRJ) e pós-doutor em Literatura Comparada (UERJ) e em Literatura Brasileira (USP). Publicou os livros: *Anilina, Digitais, Personecontos* e *O jogo, Micha & outros sonetos*, *O que é que tinha no sótão?*; *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*; *Lira à brasileira: erótica, poética, política*; *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*, *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* e *A primazia do poema*.

Geraldo Carneiro

Poeta, tradutor, compositor, dramaturgo, letrista e roteirista de televisão e cinema, e, desde 2016, é membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira 24. Ganhador de prêmios: Emmy Internacional (pela adaptação de O astro), Prêmio Lei Sarney de melhor livro de poesia do ano e o troféu Ana Cristina César (pelo livro Piquenique em Xanadu), Grande Prêmio Rio de Janeiro da Academia Carioca de Letras (pelo conjunto de sua obra). Tem uma obra poética extensa, publicou, entre outras obras: *Em Busca do Sete-Estrelo*, *Verão Vagabundo*, *Piquenique em Xanadu*, *Pandemônio*, *Folias Metafísicas*, *Por Mares Nunca Dan-tes*, *Lira dos Cinquent'anos*, *Balada do Impostor* e *Poesia Reunida*.



Nosso modo de acercamento do contemporâneo inspira-se no pressuposto de que o atual, o agora, é atravessado por temporalidades diversas, sobretudo quando o que está em jogo é a produção, a recepção e a avaliação da poesia. Pensamos o poético na contemporaneidade como esse inevitável entrecruzamento de heranças, legados, e também prospecções. Como diz o poeta Geraldo Carneiro em entrevista incluída neste livro: “A poesia é feita de pulsões que às vezes ultrapassam o momento presente. A poesia é fértil em fabricar futuros.”

Desse modo, a imagem da ágora, ligada semanticamente ao passado e, sonora e morfológicamente, sugestiva do presente, serviu-nos como signo-síntese, noção adequada ara figurar o atual como esse enfolhamento de camadas de passados (dos mais remotos aos mais próximos), de dilemas e tensões do instante presente, e também das virtualidades que aguardam futuras atualizações. Além desse aspecto referente às temporalidades, da ágora tomamos também a ideia da livre circulação de ideias e pessoas, temas e discussões, razão pela qual esta coletânea é composta por textos de poetas, críticos, tradutores, professores e estudantes que se dedicam à poesia.