

Olho D'água



v. 2 n.1 Janeiro/Junho 2010

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

VARIA

DOSSIÊ POESIA CONTEMPORÂNEA

unesp 

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor do IBILCE

Carlos Roberto Ceron

Vice-Diretor do IBILCE

Vanildo Luiz Del Bianchi

Coordenador do PPGLetras

Sérgio Vicente Motta

Vice-Coordenadora do PPGLetras

Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 2	n. 1	p. 1-157	jan./jun. 2010
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- Tudo se recria em transposição contínua
Everything is recreated in a incessant transposition
Arnaldo Franco Junior; Roxana Guadalupe Herrera Alvarez 8

ARTIGOS / CONTRIBUTIONS

- O colonialismo funcional em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe
The Functional Colonialism in Daniel Defoe's Robinson Crusoe
Marcio Renato Pinheiro da Silva 10

- O "cocho da municipalidade": uma análise do romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego
The "Municipality Trough": a Analysis of Jose Lins do Rego's novel Fogo Morto
Esequiel Gomes da Silva 24

- Novos tempos, novos paradigmas
New Times, New Paradigms
Sílvia Maria Guerra Anastácio; Célia Nunes Silva 35

- Versiones y Diversiones*: o cânone traduzido
Versiones y Diversiones - a Translated Canon
Josiele Kaminski Corso Ozelame 46

- Gregório de Matos: o estatuto do silêncio rompido
Gregório de Matos: The Statute of Broken Silence
Luzia Aparecida Oliva dos Santos 53

- As memórias de viagens à Itália na poesia e na crônica de Cecília Meireles
Memories of Travels to Italy in Cecília Meireles' Chronicles and Poetry
Leonardo Chioda 68

DOSSIÊ POESIA CONTEMPORÂNEA / DOSSIER CONTEMPORARY POETRY

- O projeto poesia-experiência de Mário Faustino
Mário Faustino's Poetry-Experience Project
Mariana Ianelli 74

- Vida, amor e morte em poesia: Manoel de Barros e Hilda Hilst
Life, Love and Death in Poetry: Manoel de Barros and Hilda Hilst
Susana Moreira de Lima Bigio 81

- Metalinguagem: a palavra consagrada na poesia de Adélia Prado
Metalanguage: the consecrated word in the Adélia Prado's poetry
Cristiane Fernandes Tavares 100

Crítica literária e heteronímia: Glauco Mattoso e Pedro Ulysses Campos <i>Literary Criticism and Heteronomy: Glauco Mattoso and Pedro Ulysses Campos</i> Susana Souto Silva	116
Memória se deseja: o resto se ouça ou veja – considerações sobre memória, corpo e desejo em um poema de Frederico Barbosa <i>Memory You Desire: the Rest You Listen or See - on Memory, Body, and Desire in a Frederico Barbosa's Poem</i> Diana Junkes Martha Toneto	126
Corpo lírico: a poesia em tempos de desfalecimentos e inanição <i>Poetry in Times of Feebleness and Inanition</i> Elaine Cristina Cintra	141
ÍNDICE DE ASSUNTOS	151
SUBJECT INDEX	152
AUTHORS INDEX	153
NORMAS DE PUBLICAÇÃO	154
POLICY FOR SUBMITTING PAPERS	156

APRESENTAÇÃO

Tudo se recria em transposição contínua

Em 1969, Orides Fontela publicou o seu primeiro livro, *Transposição*, inaugurando-o com um poema homônimo no qual lemos: “Na manhã que desperta/ o jardim não mais geometria/ é gradação de luz e aguda/ descontinuidade de planos.// Tudo se recria e o instante/ varia de ângulo e face/ segundo a mesma vidaluz/ que instaura jardins na amplitude// que desperta as flores em várias/ cores instantes e as revive/ jogando-as lucidamente/ em transposição contínua.”.

A aguda descontinuidade de planos que, criada sob a ação da luz, joga as cores em transposição contínua bem poderia ser lida como uma espécie de metáfora da situação da literatura e, mais especificamente, da poesia contemporâneas produzidas de meados do séc. XX até os dias de hoje. Impossível, pelo menos por enquanto, apreender todas as singularidades poéticas do nosso tempo sob um único rótulo ou etiqueta. O mesmo se poderia dizer dos estudos de arte e literatura contemporânea, fragmentados em inúmeras perspectivas de leitura, análise e interpretação da obra de arte, do texto literário e de suas respectivas manifestações fenomênicas. Qualquer recorte neste objeto é, sempre, parcial, incompleto, arbitrário. Entretanto, recortes têm de ser feitos para que possamos, aos poucos, estender a compreensão do contemporâneo mediante as prospecções que dele sejam possíveis, sejam elas feitas no campo da expressão artística ou no da perspectiva teórico-crítica de leitura.

Neste terceiro número da revista **Olho d'água**, oferecemos, na seção *Varia*, artigos que abordam seus objetos de estudo sob perspectivas teórico-críticas diversas. No artigo “O colonialismo funcional em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe”, Márcio Renato Pinheiro da Silva analisa, em diálogo com os chamados estudos pós-coloniais, as estratégias de legitimação do colonialismo e de silenciamento do colonizado elegendo como objeto privilegiado os episódios que antecedem a chegada de Robinson Crusoe na ilha em que se deparará com o nativo a quem dará o nome de Sexta-feira. Em “O “cocho da municipalidade”: uma análise do romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego”, Esequiel Gomes da Silva explora as relações entre literatura, história e política, destacando, em três das personagens do romance, a representação de três tipos de discurso - o grandioso, o sombrio e o quixotesco -, e analisando suas vinculações com uma prática política que, embora pareça circunscrita ao contexto imediato de produção-recepção do romance, ainda persiste na atualidade: o voto de cabresto atrelado ao coronelismo. No artigo “Novos tempos, novos paradigmas”, Sílvia Maria Guerra Anastácio e Célia Nunes Silva analisam comparativamente duas

pinturas – “As meninas” e “Estou entediada de sombras” -, respectivamente, de Diego Velázquez e John Sidney Meteyard, destacando, em ambas e sob uma perspectiva afeita ao olhar feminista, modos de interação do receptor com a representação da mulher. Em “*Versiones y Diversiones: o cânone traduzido*”, Josiele Kaminski Corso Ozelame analisa as escolhas e os critérios de seleção que norteiam a antologia *Versiones y Diversiones* organizada por Octavio Paz, um dos maiores poetas e intelectuais mexicanos do séc. XX. Em “Gregório de Matos: o estatuto do silêncio rompido”, Luzia Aparecida Oliva dos Santos analisa poemas de Gregório de Matos em que o uso do léxico tupi estabelece uma tensão com os valores da tradição cultural europeia projetando a mestiçagem como valor paradoxal da sociedade e da cultura brasileiras. E, fechando a seção *Varia*, o artigo “As memórias de viagens à Itália na poesia e na crônica de Cecília Meireles”, Leonardo Chioda estabelece associações entre as crônicas de viagem e o livro *Poemas italianos* da autora, analisando-os sob o prisma da articulação entre o memorialismo e a literatura de viagem.

No *dossiê Poesia Contemporânea*, os artigos abordam autores e obras representativos da diversidade de expressões poéticas que caracteriza a contemporaneidade. No artigo “O projeto poesia-experiência de Mário Faustino”, a poeta Mariana Ianelli analisa o ideário de educação estética presente no projeto teórico e crítico de Mário Faustino como um apelo à revitalização do homem por meio da articulação entre linguagem, ética, tradição e vanguarda. A articulação de um crivo metalinguístico com uma inquirição existencial pautada pelos temas da vida e da morte é o objeto de estudo privilegiado de Susana Moreira de Lima Bigio no artigo “Vida, amor e morte em poesia: Manoel de Barros e Hilda Hilst”. O artigo “Metalinguagem: a palavra consagrada na poesia de Adélia Prado”, de Cristiane Fernandes Tavares, aborda as relações entre religiosidade e metalinguagem em textos da poeta mineira. Já Susana Souto Silva explora, em “Crítica literária e heteronímia: Glauco Mattoso e Pedro Ulysses Campos”, as relações entre crítica, produção e recepção poéticas a partir da análise dos textos de crítica de Pedro Ulysses Campos, heterônimo do poeta Glauco Mattoso. No artigo “Memória se deseja: o resto se ouça ou veja – considerações sobre memória, corpo e desejo em um poema de Frederico Barbosa”, Diana Junkes Martha Toneto estuda a íntima vinculação da escrita da memória à experiência do corpo num texto marcado pelo diálogo intertextual com as tradições canônica e popular. Por fim, no artigo “Corpo lírico: a poesia em tempos de desfalecimentos e inanição”, Elaine Cristina Cintra investiga, a partir do estudo da poesia de Ricardo Domeneck, as relações entre poesia lírica e corpo com base na hipótese de que a presença da corporeidade na lírica contemporânea indicaria uma ausência do eu num tempo marcado pela efemeridade.

Agradecemos a todos os que nos auxiliaram na produção deste número da revista, lembrando um trecho de “Tempo”, de Orides Fontela: “O fluxo destrona/ qualquer flor/ de seu agora vivo/ e a torna sem sono. // [...] — Mas eis que a palavra/ cantoflorvivência/ re-nascendo perpétua / obriga o fluxo// cavalga o fluxo num milagre/ de vida”.

Arnaldo Franco Junior e Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
UNESP – São José do Rio Preto

O COLONIALISMO FUNCIONAL EM ROBINSON CRUSOÉ, DE DANIEL DEFOE

Márcio Renato Pinheiro da Silva*

Resumo

Muito se fala sobre o colonialismo arquetípico do romance *Robinson Crusoe* (1719), do inglês Daniel Defoe, destacando-se, aí, a completa preponderância do sujeito colonizador sobre o autóctone por meio de imposições de todo o tipo (língua, cultura, domínio sobre a terra, trabalho escravo, etc.). Isso se dá no episódio em que, após um naufrágio, o inglês Robinson Crusoe (narrador e personagem principal) vê-se em uma ilha caribenha e passa a conviver com o nativo Sexta-Feira.

Inexplicavelmente, os demais eventos da narrativa vêm sendo sistematicamente desconsiderados pela crítica. Neste artigo, pretende-se, justamente, levar em conta os episódios anteriores à estada de Crusoe na ilha (seu envolvimento com o tráfico de escravos e com o colonialismo português na Bahia) e sua preparação, já na ilha, para o encontro com o autóctone. Esses episódios indicam que, desde o princípio da narrativa, é traçada uma complexa rede de mecanismos de dominação que visa a legitimar o colonialismo e a silenciar o nativo.

Palavras-chave

Colonialismo; Robinson Crusoe; Sexta-Feira; Sujeição.

Abstract

Critics have argued that Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719) presents a very typical colonialism, in which there are many colonizer's impositions on the native (language, culture, ownership over the land, slavery etc.). This happens when the main character and narrator Crusoe is shipwrecked on a Caribbean desert island, living there with a native called Friday. However, critics have not considered other events of the novel. This paper intends to analyze these other events (Crusoe's role in the commerce of slaves and in Portuguese colonialism in Brazil, his first years in the island before Friday's arriving), showing that, since the beginning of the story, there are elements whose aim is to support colonialism and to keep the native in silence.

Keywords

Colonialism; Friday; Robinson Crusoe; Subjection.

* Departamento de Ciências Sociais e Humanas - CERES - Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN - 59380-000 - Currais Novos - RN - Brasil - E-mail: mrenatops@uol.com.br

Do *pecado original* à práxis colonial

No colonialismo, é bastante comum a religião cristã ser utilizada na legitimação da preponderância do colonizador sobre o colonizado. O autóctone deve transpor sua condição pagã e aderir aos ensinamentos divinos, o que só é possível mediante a intervenção do colonizador, daquele que, batizado e abençoado por Deus, possui a *Bíblia Sagrada* e sabe como lê-la/manuseá-la. Caso o autóctone se mostre avesso a esta adesão, firma-se sua condição pagã, havendo a necessidade de puni-lo, por ser afim às forças do mal (não-cristãs). Caso se mostre favorável, está a salvo das forças malignas, ainda que passe a ocupar uma posição periférica na comunidade cristã (não poderá, em princípio, ler/manusear a *Bíblia*; sua origem e cultura estarão, sempre, vinculadas a práticas pagãs, etc.). Em suma, a adesão do autóctone ao cristianismo implica sua aculturação e sua marginalidade funcional no sistema colonial; sua não adesão implica uma marginalidade perigosa, maléfica, que deve ser combatida com determinação.

Aspectos como os descritos (simplificada e didaticamente) acima podem ser vistos em *Robinson Crusóe* quando a personagem principal se vê perante autóctones. E isso será devidamente considerado mais adiante. Mas, quanto à religião e sua relação com o colonialismo, há fatores pouco estudados pela chamada crítica pós-colonial; fatores, estes, que podem elucidar aspectos do relacionamento entre colonizador e autóctone, bem como do sistema colonial como um todo. Trata-se 1) da maneira como o colonizador concebe a religião; 2) de como esta é assimilada à sua constante busca por produção e acumulação de riquezas; e 3) de como estas duas dimensões incidem sobre o autóctone e determinam o tratamento que lhe é dado.

Desses três fatores, tem-se priorizado, invariavelmente, o terceiro. Entretanto, a hipótese que se leva em conta aqui é que este terceiro é determinado pelos dois anteriores.

Em *Robinson Crusóe*, a maneira como a personagem principal concebe a religião, bem como a assimilação desta concepção à sua constante busca por produção e acumulação de riquezas permeiam todo o romance. Mas o início da narrativa facilita, em muito, um estudo afim porque, aí, esses aspectos são configurados de maneira clara e simplificada, além de não haver, ainda, o relacionamento entre colonizador e autóctone.

Tratando, então, do início da narrativa, tem-se que Crusóe, com dezoito anos de idade, decide sair da casa dos pais para envolver-se com o comércio e com o tráfico de escravos. O pai da personagem não aprova a saída do filho, alertando-o com o exemplo do irmão mais velho, o qual, após abandonar a casa paterna, fora abatido numa batalha contra os espanhóis. Então, o pai maldiz a infração de Crusóe: “então, ele disse que não deixaria de rezar por mim, e ousou dizer que, caso eu desse este tolo passo, Deus não me abençoaria, e eu teria tempo para refletir sobre esta infração ao seu conselho mais adiante, quando não houvesse nada nem ninguém que me possa ajudar em minha reabilitação” (DEFOE, 1985, p. 29)¹ Nota-se, aí, a alusão à parábola bíblica do filho pródigo (São Lucas, XV, 11-32), o que é confirmado pelo próprio Crusóe, após sentir-se culpado por ter infringido a vontade paterna e, por consequência, a divina:

¹ As citações em língua estrangeira foram por mim traduzidas no corpo do texto, constando, em nota de rodapé, o trecho citado em sua língua original. Sendo assim: “and tho’ he said he would not cease to pray for me, yet he would venture to say me, that if I did this foolish step, God would not bless me, and I would have leisure hereafter to reflect upon having neglected his counsel when there might be none to assist in my recovery” (DEFOE, 1985, p. 29).

“Resolvi que, como um verdadeiro filho pródigo, retornaria à casa de meu pai” (DEFOE, 1985, p. 32)² Diferentemente do filho pródigo da parábola bíblica, que, arrependido, volta à casa do pai, Crusoé sai, em 1º de Setembro de 1651, e não mais retorna.

Uma vez que a saída de Crusoé é considerada uma infração aos desígnios paternos e divinos, não surpreende sua analogia com algum impulso maléfico/diabólico, como, de fato, acontece. Trata-se de um desejo inexplicável, “um decreto negativo e secreto que nos confunde e impulsiona a sermos o instrumento de nossa própria destruição” (DEFOE, 1985, p. 37)³, “uma má influência” (DEFOE, 1985, p. 38)⁴ aquilo que leva Crusoé a persistir em sua busca por acumulação de bens.

Essa culpa por ter infringido os desígnios divinos e paternos, esse *pecado original* de Crusoé, permanece ao longo de toda a narrativa. Mais precisamente, a culpa é sistematicamente silenciada quando as empreitadas comerciais de Crusoé são bem sucedidas, e ressuscitada quando imprevistos ocorrem. Esses imprevistos dizem respeito a problemas nos negócios e à consequente penúria financeira, bem como a acidentes durante suas viagens (o fato de Crusoé ser aprisionado por piratas, tempestades em alto mar, o naufrágio na ilha deserta do Caribe, etc.).

Há, portanto, para Crusoé, uma dicotomia “Bem *versus* Mal” nos seguintes termos: as oportunidades de produção e expansão de bens materiais (Bem) *versus* a frustração destes e a culpa religiosa por consequência (Mal). Se, para Crusoé, a culpa dá-se devido à frustração material, e não à espiritual, nota-se que a religião, antes de ser relativa às questões do espírito, é posta a serviço da produção de bens. Dizendo de outra forma, há uma identificação (implícita) entre a expansão da produção de bens e o Bem religioso, além de, explicitamente, entre a frustração relativa à expansão/produção e o Mal. Uma vez que é o sucesso e não nos negócios aquilo que determina o Bem ou o Mal religiosos, a religião é que está a serviço da expansão/produção de bens, e não o contrário.

A utilização da religião no ideário de Crusoé é, certamente, ambivalente. Em momentos marcados pela bem-sucedida acumulação de bens, a possível analogia com o Bem religioso, como se se tratasse de uma dívida divina, não é feita. Aí, o trabalho, a meticulosidade e a perseverança de Crusoé são exaltados.

Marx, no primeiro livro de *O Capital*, diz que “Não levamos em conta suas preces, pois são para ele uma fonte de prazer e ele as vê realmente como recreação” (MARX *apud* WATT, 1990, p. 73). Ou seja, ainda que pese sua possível função catártica, no sentido de aliviar e purificar as tensões da *phisis* eternamente culpada dos cristãos, a religião sobressai-se como um adereço na vida interior da personagem. Vistas por este viés, as crises existenciais de Crusoé por ter cometido seu *pecado original* são, antes, banais do que dignas de compaixão.

Sobre a incidência disso no relacionamento entre colonizador e autóctone, embora este relacionamento se dê, no romance, mais adiante, é possível adiantar alguns aspectos. Primeiramente, os autóctones vinculam-se, de antemão, ao Mal devido a hábitos tidos como selvagens e heréticos (nudez, antropofagia, panteísmo, etc.). No caso de autóctones da raça negra, esta relação é reforçada pela associação bíblica da cor negra a forças malélicas (cf. LOOMBA, 1998, p. 105). Para Crusoé, o Mal advém da frustração financeira, que,

² “I resolved that I would, like a true repenting prodigal, go home to my father” (DEFOE, 1985, p. 32).

³ “a secret overruling decree that hurries us on to be the instrument of our own destruction” (DEFOE, 1985, p. 37).

⁴ “evil influence” (DEFOE, 1985, p. 38).

então, é justificada pelo seu *pecado original*. Como se verá adiante, o encontro da personagem com autóctones é visto, justamente, como uma punição: seu *pecado*, sua *queda*, deixou-o vulnerável às forças do Mal, aos autóctones. Uma vez que Crusóé concebe, implicitamente, o Bem como sendo a produção e acumulação de bens materiais, a inclusão dos autóctones nessa produção é vista como algo capaz de regenerá-los. Regeneração, esta, que suscita a exaltação não do Deus cristão, mas a da figura do colonizador, daquele que, da adversidade consegue abstrair meios para seu enriquecimento.

Como no sistema colonial, a religião, no romance, é uma estratégia/pretexto para dominação dos povos nativos e sua ulterior exploração como mão de obra em prol da produção e acumulação de riquezas, conforme já descrito no início deste tópico. O interessante é que a narrativa apresenta a formação paradoxal e ambivalente desta estratégia no ideário do colonizador em potencial. Se, por um lado, esta formação justifica (ambivalente e paradoxalmente) a postura da personagem principal perante os nativos, por outro, predestina estes ao silêncio e à subalternância.

Apesar de estes aspectos terem maior amplitude no episódio da ilha, há momentos anteriores a ele em que podem ser percebidos. Vejamos o relacionamento de Crusóé com o garoto mouro Xury.

Crusóé e Xury

Como Crusóé não retorna à casa dos pais, empenha-se nas viagens em busca de escravos e no transporte de mercadorias diversas. A personagem acumula experiência em navegação e algum lucro, tanto que é promovida a capitão da companhia em que trabalha em virtude do falecimento daquele que exercia tal função. Então, Crusóé empreende sua segunda viagem à Guiné, a primeira como capitão. Durante a viagem, seu navio é atacado e rendido por piratas. O inglês e os demais tripulantes são aprisionados em Salee, um porto pertencente a piratas mouros. Logicamente, isso faz com que Crusóé se sinta culpado por ter cometido seu *pecado original*.

Após cerca de dois anos preso, um dos chefes dos piratas sai a uma viagem. Antes, como de costume, ordena que Crusóé e outros dois escravos (o garoto Xury e Moely, ambos mouros) pesquem alguns peixes para os convidados do chefe, o qual costuma trazer gente consigo quando retorna de suas viagens. Os três vão à pesca logo que o chefe sai. Crusóé, então, sugere a Moely que fujam. Devido à recusa de Moely, Crusóé joga o mouro ao mar e foge com Xury no barco em que pescavam. Antes, Crusóé negocia a fuga com o garoto:

eu me virei ao garoto, que eles chamavam Xury, e lhe disse "Xury, se você for fiel a mim eu farei de você um grande homem, mas se você não [...] jurar por Maomé e pelas barbas do profeta, eu o jogarei ao mar também". O garoto sorriu para mim e falou tão inocentemente que eu não pude duvidar dele; e jurou ser fiel a mim, e ir ao redor do mundo comigo (DEFOE, 1985, p. 45)⁵.

O decorrer da narrativa elucida o que "tornar-se um grande homem" pode significar.

⁵ "I turned to the boy, who they called Xury, and said to him, 'Xury, if you will be faithful to me I'll make you a great man, but if you will not [...] swear by Mahomet and this father's beard, I must throw you into the sea too.' The boy smiled in my face and spoke so innocently that I could not mistrust him; and swore to be faithful to me, and go all over the world with me" (DEFOE, 1985, p. 45).

A partir daí, Crusoé e Xury navegam a esmo, procurando algum lugar seguro onde possam atracar. A participação do garoto cresce na narrativa: ele dá vários conselhos a Crusoé sobre como sobreviver e se defender em tais condições, os quais são adotados pelo inglês. Xury diz, várias vezes, que ama e admira Crusoé e que, se preciso for, dará sua própria vida pela vida do europeu. Isso tudo faz com que Crusoé diga que o amará para sempre.

No mar já há algumas semanas, o barco de Crusoé e Xury é abordado por um navio português. Crusoé estabelece contato, e a tripulação do navio o acolhe, juntamente com Xury. Ambos são muito bem tratados pelo capitão do navio, um português qualificado como bom e generoso. Crusoé sente que, devido a este tratamento, tem algum débito a saldar com o capitão. Por isso, oferece-lhe todos os seus bens. O capitão recusa-se a recebê-los, a não ser que Crusoé seja reembolsado com o valor referente. Crusoé aceita a proposta do capitão, pois o navio segue ao Brasil, e o inglês pretende estabelecer-se por lá, necessitando, para isso, de algum capital inicial. Dentre os itens negociados, está Xury:

ele também me ofereceu sessenta moedas pelo meu garoto Xury, a cuja venda eu era contrário, não porque não quisesse que o capitão o levasse mas eu era avesso a vender a liberdade do pobre garoto, que me havia auxiliado tão fielmente em minha busca. Contudo, quando explanei minhas razões ao capitão, ele as considerou justas, e me ofereceu a seguinte compensação, que ele se comprometia em libertar o garoto em dez anos, se ele se convertesse ao cristianismo; mediante isso, e mediante Xury dizer que ficaria bem caso fosse vendido, deixei o capitão levá-lo (DEFOE, 1985, p. 54)⁶.

Três razões fazem com que Crusoé decida vender Xury ao capitão português: 1) o garoto hesita entre a indiferença e a aprovação quanto à negociação, isto é, não oferece obstáculos, 2) Xury será libertado dali a dez anos caso se torne cristão e 3) obviamente, a possibilidade de obter maior capital para estabelecer-se no Brasil é o que mais interessa a Crusoé, pois não venderia Xury do contrário. O terceiro e determinante motivo não é explicitado na narrativa de Crusoé, ao contrário dos outros dois, que dão naturalidade e funcionalidade à negociação. A reificação e comercialização da mão de obra infantil e escrava não poderia se dar de maneira mais harmoniosa para Crusoé: Xury auxilia o inglês na sobrevivência em condições adversas e, no momento em que se torna descartável, é convertido em valor de troca. O silêncio do garoto perante a negociação, manifestando-se favorável a ela somente no momento em que seu posicionamento é solicitado pelo inglês, reafirma tal harmonia.

A hipotética liberdade do garoto mediante sua conversão ao cristianismo confere benevolência à atitude dos negociantes, mas oblitera, também, seus interesses reais (ou imediatos ao menos), que são acumular o maior capital possível para se estabelecer no Brasil (Crusoé) e possuir um escravo (capitão português). Ou seja, esta atitude não deixa de ser um alibi para os negociantes. Aliás, a genuinidade desta benevolência é posta em xeque se observada a incidência da lógica interna da narrativa sobre o destino dos nativos: se Crusoé prometera fazer de Xury “um grande homem”, promessa que correspondeu a “tornar-se escravo de um capitão português”, a “liberdade em dez anos caso se converta ao cristianismo” pode não ser, necessariamente, garantida.

⁶ “he offered me also 60 pieces of eight more for my boy Xury, which I was loath to take, not that I was not willing to let the captain have him but I was very loath to sell the poor boy’s liberty, who had assisted me so faithfully in procuring my own. However, when I let him know my reason, he owned it to be just, and offered me this medium, that he would give the boy an obligation to set him free in ten years, if he turned Christian; upon this, and Xury saying he was willing to go to him, I let the captain have him” (DEFOE, 1985, p. 54).

A busca constante por produção e acumulação de bens, que inclui a reificação dos autóctones e sua conversão em valor de troca, são as principais características de Crusoé até o momento. Esse perfil da personagem, que prefigura o local de sujeição e silêncio destinado aos nativos, é ampliado em sua estada no Brasil.

Crusoé no Brasil

A estada de Crusoé no Brasil, na Bahia especificamente, dá-se entre 1652 e 1659. Possuindo cerca de duzentas e vinte moedas, o inglês é hospedado por um dono de engenho, de acordo com a recomendação do capitão português. Este mesmo capitão recebe uma procuração de Crusoé para, quando for a Londres, recolher todo o dinheiro e os pertences do inglês e, numa ocasião de volta ao Brasil, entregar-lhe.

No engenho, Crusoé conclui que, “como os plantadores vivem bem, e como eles enriquecem subitamente, resolvi, se conseguisse licença para me estabelecer ali, que me tornaria um plantador junto deles” (DEFOE, 1985, p. 55)⁷ Crusoé aprende as técnicas de cultivo da terra com um vizinho português, filho de ingleses: trata-se do plantio *pari passu*, isto é, mantimentos no primeiro ano, tabaco no segundo, e, no terceiro, cana-de-açúcar. Dado o sucesso de seus plantios, Crusoé e o vizinho português enfrentam o problema de escassez de mão-de-obra, o que leva o inglês a dizer que “agora mais do que antes, arrependo-me por ter vendido Xury” (DEFOE, 1985, p. 55)⁸.

Este estágio de sua vida, aquilo que seu pai lhe recomendara justamente, é descrito pela personagem como sendo “um estágio mediano, ou a mais alta etapa de uma vida medíocre” (DEFOE, 1985, p. 56)⁹, o que a leva a arquitetar planos audaciosos. Antes, o capitão português retorna de Londres, trazendo o dinheiro e os pertences de Crusoé, conforme combinado.

Munido do sucesso de sua produção e das economias vindas de Londres, Crusoé sobressai-se perante os demais plantadores, sendo bastante respeitado entre eles. Estreitados os laços, Crusoé frequentemente lhes fala de suas viagens à Guiné e de como é fácil adquirir escravos por lá. Os demais plantadores impressionam-se com o relato de Crusoé, a ponto de lhe proporem um acordo.

É difícil e caro adquirir escravos da Guiné, dados os vários impostos que devem ser pagos às coroas portuguesa e espanhola e à grande duração da viagem. Por isso, os plantadores se mobilizam para financiar uma única e ilegal viagem, feita com um grande navio, para trazer o maior número possível de escravos. Estes seriam divididos entre os donos de engenho igualmente. Por demonstrar conhecimento sobre o itinerário e sobre a compra e captura de escravos, Crusoé é escalado para ser o capitão. Como pagamento, o inglês teria suas lavouras cuidadas pelos outros enquanto estivesse viajando. Quando retornasse, receberia o mesmo número de escravos que os donos de engenho sem ter de desembolsar nada por isso. Crusoé aceita a proposta e, em 1º de Setembro de 1659, oito anos após deixar a casa dos pais exatamente, sai em viagem. Conta, então, com vinte e seis anos. É nesta viagem que Crusoé enfrentará problemas e, por fim, naufragará numa ilha deserta do Caribe.

⁷ “seeing how well the planters lived, and how they grew rich suddenly, I resolved, if I could get licence to settle there, I would turn planter among them” (DEFOE, 1985, p. 55).

⁸ “and now I found more than before, I had done wrong in parting with my boy Xury” (DEFOE, 1985, p. 55).

⁹ “the very middle station, or upper degree of low life” (DEFOE, 1985, p. 56).

É notável o sucesso de Crusoé nos negócios, sua escalada da penúria absoluta como escravo em Salee ao “nível mais alto de uma vida medíocre” e daí até um empreendimento ilegal em grande escala, o contrabando de seres humanos. Contrabando, aliás, bastante rentável a Crusoé, pois os demais plantadores entram com o capital, e ele, com a execução do plano. Os objetivos de Crusoé casam-se, perfeitamente, com o dos demais plantadores, pois ambos anseiam o lucro. Para isso, pleiteiam o calote nas coroas portuguesa e espanhola, bem como a reificação dos autóctones.

Por ocorrer no contexto de um sistema colonial devidamente estabelecido, a reificação dos autóctones no planejamento deste empreendimento ilegal é maior que a da negociação de Xury. O que é reforçado pelo silêncio que cerca os escravos dos plantadores: sua menção se dá, na narrativa, quando sua mão de obra é requerida, de modo que o regime escravocrata e os valores que o engendram (suposta superioridade dos europeus em termos de raça, religião, costumes, etc.) são tanto pressupostos quanto obliterados. Trata-se da margem do sistema colonial, caracterizada pelo silêncio e pela sujeição, já antecipada na narrativa. Não por coincidência, Xury é reclamado quando sua mão de obra faz falta a Crusoé, confirmando em quais termos a afetividade que o inglês nutria em relação ao garoto era pertinente.

Se, antes de chegar ao Brasil, poderia haver dúvidas em relação a Crusoé ser um colonizador típico, agora, não há mais. Logicamente que, quando Crusoé se vir só numa ilha deserta e tiver de se relacionar com nativos, haverá diferenças quanto à sua estada no Brasil. Pois, no Brasil, Crusoé se integra a um sistema colonial já estabelecido; na ilha, terá de instaurar, por si só, um sistema socioeconômico e arquitetar o papel dos autóctones ali. De qualquer forma, dado seu histórico e seu perfil fornecidos pela narrativa, é de se esperar que a personagem tente reproduzir um sistema afim ao colonial. Esta questão é esclarecida logo nos primeiros momentos após o naufrágio.

A ilha antes do encontro com autóctones

Durante a viagem à Guiné, Crusoé decide que há necessidade de mais mantimentos e ferramentas, o que o leva a ordenar o desvio da rota em busca de alguma ilha inglesa. Mas uma tempestade abate o navio, que naufraga próximo a uma ilha deserta do Caribe em trinta de Setembro. Crusoé é o único sobrevivente.

Em sua primeira noite na ilha, dorme em cima de uma árvore por temer o ataque de “bestas selvagens”. Mas, já a partir do segundo dia, observa, da ilha, os restos de seu navio. Crusoé, então, vai inúmeras vezes ao navio para trazer todas as ferramentas e mantimentos possíveis. Todos estes objetos são catalogados pelo inglês. Ao perceber que tem uma quantia razoável de objetos de toda ordem, decide edificar uma moradia, pois “Meus pensamentos estavam agora totalmente voltados à minha segurança contra selvagens, caso algum aparecesse, ou contra bestas selvagens, se houvesse alguma na ilha” (DEFOE, 1985, p. 76)¹⁰ Crusoé constrói sua moradia numa caverna cercada por espinhos. O próximo passo é o cultivo da terra e de algumas criações (cabras especialmente).

¹⁰ “My thoughts were now wholly employed about securing my self against savages, if any should appear, or wild beasts, if any were in the island” (DEFOE, 1985, p. 76).

Crusoé passa a escrever os pormenores de seu cotidiano naquilo que chama de diário. São anotações meticulosas sobre tudo o que diz respeito ao seu trabalho na ilha: levantamentos sobre o estoque de mantimentos e ferramentas, relatórios sobre a produção e criação de cabras, observações sobre o clima da ilha, de modo a perceber a melhor época para o plantio, etc. A personagem permanece assim durante anos, pensando, em alguns poucos momentos, coisas como “Tinha muitos motivos para considerar minha condição como uma determinação dos Céus, que neste lugar desolado e de forma desolada deveria terminar minha vida” (DEFOE, 1985, p. 80)¹¹, e trabalhando a maior parte do tempo.

Esse primeiro momento de Crusoé na ilha se caracteriza pela *domesticação* e *racionalização* de um ambiente que lhe seria, em princípio, hostil. O medo de ser atacado por “bestas selvagens” e a necessidade de sobrevivência são o álibi que justifica a *domesticação* do ambiente. A partir daí, Crusoé se dedica àquilo que é necessário a uma boa sobrevivência material e à sua segurança. Mas esses trabalhos, a meticulosidade de seu planejamento e de sua execução, revelam a *racionalização* do ambiente, a integração do trabalho a um modo de produção sofisticado. Sofisticado porque a relação de Crusoé com seus bens, relatada em pormenores no diário, já fora vista por Marx, no primeiro livro de *O Capital*, como contendo o fundamental à atribuição de valor (MARX *apud* WATT, 1990). Ou seja, neste primeiro momento na ilha, Crusoé vai de um estágio elementar de sobrevivência à *racionalização* do trabalho, da tentativa de subsistência ao capitalismo.

Visto desta maneira, a ilha é um arquétipo de colônia. Crusoé, por sua vez, é o “Adão do colonialismo”, uma espécie de ser primordial que, posto fora dos designios divinos por ter cometido seu *pecado original* e tendo de pleitear a própria existência, é corajoso o suficiente para sair mundo afora, consegue reverter situações adversas, lucrar com elas e *domesticar*, *racionalizar* e *explorar* um ambiente hostil. Se os objetivos de Crusoé não correspondem ao crescimento e à multiplicação de semelhantes, mas à produção e à acumulação de bens, em vez de Eva, convém um autóctone, alguém que trabalhe em benefício de outrem.

“Adão do colonialismo”, arquétipo de colônia: isto traz à mente o mito, à medida que este figurativiza aspectos bastante comuns (atos, comportamentos, valores etc.) a uma determinada cultura. Esta figurativização mítica “tende a resolver, no plano simbólico, as antinomias vividas dificilmente conciliáveis no nível do real” (SEBAG, 1965, p. 1607)¹² No romance, a figurativização do colonialismo possui vários, por assim dizer, *elementos simplificadores*, sendo um deles essencial ao estudo desenvolvido neste artigo: o fato de a ilha em que o inglês naufraga não ser habitada por autóctones. Isso dá a Crusoé tempo suficiente para *domesticar* e *racionalizar* o ambiente. Sob essas condições, a chegada de um nativo à ilha oferece menos riscos, além de ser mais funcional: basta integrá-lo ao sistema de produção já devidamente estabelecido.

O próprio Crusoé arquiteta a integração de subalternos à sua micro-colônia: “Causar-me-ia um sorriso estoico ver a mim e minha pequena família juntos no jantar; eu seria para eles a majestade príncipe e senhor de toda a ilha; eu poderia enforcar, afogar, libertar, e ‘remover’ [matar], e não haveria rebeldes

¹¹ “I had great reason to consider it as a determination of Heaven, that this desolate place in this desolate manner I should end my life” (DEFOE, 1985, p. 80).

¹² “tend à résoudre sur le plan symbolique les antinomies vécues comme difficilement conciliables au niveau réel” (SEBAG, 1965, p. 1607).

dentre meu povo" (DEFOE, 1985, p. 157 – colchetes meus)¹³ Esses delírios ditatoriais de Crusoé reaparecerão, de tempos em tempos, na narrativa. Mas não há como levá-los em conta: a *vida interior* da personagem, por assim dizer – seus delírios, suas crises existenciais, sua fé, etc. –, é ornamental, constituída de breves hiatos na constante busca por acumulação de bens. Na prática, esses delírios dão lugar a técnicas de domínio e de sujeição menos explícitas e mais eficazes e funcionais, as quais caracterizarão o relacionamento entre Crusoé e o nativo Sexta-Feira.

Crusoé e Sexta-Feira

Crusoé constata a presença periódica de autóctones na ilha para a realização de rituais antropofágicos. A partir daí, passa a cogitar se não seria interessante travar contato com algum deles, visto que poderia adquirir conhecimentos sobre o lugar em que estava e sobre possíveis meios de fugir dali. Decide, então, esperar pela presença de nativos e capturar algum.

Eis que, aproximadamente, trinta autóctones chegam à ilha para um ritual antropofágico. Crusoé carrega suas armas e, observando os nativos, aguarda um momento propício ao ataque. Há dois nativos prisioneiros que, provavelmente, serão sacrificados. O primeiro é abatido sem demora. Enquanto os autóctones se voltam ao corpo do abatido, o outro prisioneiro foge, sendo perseguido por outros dois. Os três aproximam-se do local onde está Crusoé. O inglês, então, atinge um dos perseguidores com uma espada e atira no outro. O nativo fugitivo se assusta com o som e com o efeito da arma de fogo, mas Crusoé lhe faz sinal de que não há nada a temer. Aquele que fora atingido com a espada se recompõe; o nativo fugitivo pede a espada a Crusoé e profere o golpe fatal em seu perseguidor. Nisso, os demais autóctones se vão, assustados com a arma de fogo de Crusoé.

O outrora fugitivo, que o inglês chama de "meu selvagem [*my savage*]" (DEFOE, 1985, p. 207), enterra os mortos e, em seguida, é levado até uma caverna afastada da habitação de Crusoé. O nativo recebe alimento e passa a noite ali.

No dia seguinte, o autóctone deixa a caverna e, ao ver Crusoé, porta-se da seguinte maneira:

quando me avistou, correu até mim, prostrando-se ao chão novamente, mostrando-se humilde e agradecido de todas as formas, fazendo inúmeros gestos para demonstrar isso. Por fim deitou sua cabeça ao chão, perto de meu pé, tomou meu outro pé com a mão e o colocou sobre sua cabeça [...]; depois disso, fez-me todos os sinais de sujeição, servidão, e submissão imagináveis, para me fazer entender que ele me serviria enquanto eu vivesse (DEFOE, 1985, p. 209)¹⁴.

Crusoé tem, mais uma vez, um álibi a seu favor, o que torna a sujeição do nativo harmoniosa e funcional: o código de ética do autóctone, que prevê a submissão àquele que lhe salvou a vida. O servilismo benevolente do nativo

¹³ "It would have made a stoick smile to have seen me and my little family sit down to dinner; there was my majesty the prince and lord of the whole island; I could hang, draw, give liberty, and take away, and no rebels among all my subjects" (DEFOE, 1985, p. 157).

¹⁴ "when he espy'd me, he came running to me, laying himself down again upon the ground, with all the possible signs of an humble thankful disposition, making a many antick gestures to show it. At leas he lays his head flat upon the ground, close to my foot, and sets my other foot upon his head [...]; and after this, made all signs to me of subjection, servitude, and submission imaginable, to let me know how he would serve me as long as he lived" (DEFOE, 1985, p. 209).

facilita seu processo de inclusão no sistema socioeconômico da micro-colônia e sua aculturação, não oferecendo obstáculos à sua colonização e, conseqüentemente, à supremacia de Crusoé.

Mediante o estabelecimento da micro-colônia sem a presença de autóctones, viu-se que a narrativa simplifica fatores problemáticos. Esta simplificação incide, também, sobre o relacionamento entre colonizador e autóctone. Além de o nativo entregar-se a Crusoé voluntariamente, há vários outros eventos que confirmam isso. Não só confirmam, mas revelam, também, a receptividade do autóctone em relação às imposições do europeu. Vejamo-los:

a) Crusoé ensina o nativo a falar e dá-lhe um nome, Sexta-Feira, porque “foi o dia em que salvei sua vida” (DEFOE, 1985, p. 209)¹⁵ As primeiras palavras que lhe ensina são as seguintes: “Ensinei-o a dizer Mestre, e fiz com que entendesse, que este seria o meu nome; da mesma forma, ensinei-o a dizer Sim e Não, e fiz com que entendesse o sentido destas palavras” (DEFOE, 1985, p. 209)¹⁶ Se o fato de o autóctone ser nomeado revela sua condição de “tábua rasa” para o europeu, o léxico que lhe é ensinado (*sim, não, mestre*) indica o lugar que o recém-nascido deve ocupar: o da sujeição completa;

b) Crusoé dá roupas a Sexta-Feira para que ele não mais ande nu. O nativo, em suas novas roupas, “sentia-se grato por se ver *quase* tão bem vestido quanto seu mestre” (DEFOE, 1985, p. 211 – grifo meu)¹⁷ A gratidão do nativo por se ver como uma caricatura do *mestre* oblitera a impossibilidade de ele ser totalmente assimilado pela cultura do dominador, conforme suscitado pelo advérbio destacado. Mesmo que queira, Sexta-Feira não poderá transpor as fronteiras da marginalidade, da exclusão;

c) Crusoé proíbe Sexta-Feira de comer carne humana. Para persuadir o nativo, faz um churrasco com a carne de um cabrito morto, “como eu havia visto várias pessoas fazerem na Inglaterra” (DEFOE, 1985, p. 215). Sexta-Feira “mostrou-se admirado” (DEFOE, 1985, p. 215) com o churrasco e “disse que nunca mais comeria carne humana” (DEFOE, 1985, p. 215)¹⁸ Curiosamente, o churrasco é um costume caribenho adotado pelos europeus, tanto que a palavra que o nomeia (*barbecue* em inglês) é um termo caribenho, utilizado na ilha de Arawak principalmente (HULME, 1986, p. 210);

d) o cabrito cuja carne serviu ao churrasco fora abatido da seguinte forma: Crusoé o mata com sua arma de fogo sem explicar a Sexta-Feira o que é uma arma de fogo, como funciona, etc.; o nativo amedronta-se, dá indícios de considerar Crusoé um poderoso mago ou algo parecido, a ponto de se lhe dirigir e se portar da seguinte forma: “ele se ajoelhou, e abraçou meus joelhos, e disse tantas coisas que não compreendi; mas pude ver facilmente que isto era um clamor para que eu não o matasse” (DEFOE, 1985, p. 213)¹⁹; Crusoé prossegue em suas demonstrações com a arma de fogo, carregando-a sem que o nativo veja: “eu acredito que, se eu o deixasse, ele teria idolatrado a mim e à minha arma” (DEFOE, 1985, p. 214)²⁰. Aqui, a preponderância de uma cultura sobre a outra é determinada pelos produtos que a cultura dominante gera e pelo teor de

¹⁵ “which was the day I saved his life” (DEFOE, 1985, p. 209).

¹⁶ “I likewise taught him to say Master, and then let him know, that was to be my name; I likewise taught him to say yes and know, and to know the meaning of them” (DEFOE, 1985, p. 209).

¹⁷ “he was clothed for the present, tollerably well, and was might well pleased to see himself almost as well clothed as his master” (DEFOE, 1985, p. 211).

¹⁸ “as I had seen many people do in England”; “This Friday admired very much [...] he told me we would never eat man’s flesh any more” (DEFOE, 1985, p. 215).

¹⁹ “he came and kneeled down to me, and embracing my knees, said a great many things I did not understand; but I could easily see that the meaning was to pray me not to kill him” (DEFOE, 1985, p. 213).

²⁰ “I believe, if I would let him, we would have worshipped me and my gun” (DEFOE, 1985, p. 214).

sua apresentação à dominada, isto é, a arma de fogo, cuja apresentação ao nativo é, deliberadamente, afim à farsa e ao sensacionalismo;

e) Crusoé instala Sexta-Feira num local afastado e arquiteta uma espécie de alarme em sua própria moradia para ser avisado caso o nativo a invada (DEFOE, 1985, p. 211), confirmando, mais uma vez, o lugar destinado aos dominados no sistema colonial;

f) como há, agora, duas pessoas na ilha, Crusoé pensa em expandir as plantações para ter mantimentos suficientes. Conforme comunica isso a Sexta-Feira, o qual desenvolve as atividades braçais tão bem quanto o inglês, "Ele [Sexta-Feira] mostrou-se sensibilizado com minhas preocupações, e me fez entender que ele julgava que eu tinha muito trabalho sobre minha responsabilidade [...]; e que ele trabalharia o máximo possível para mim, se eu lhe dissesse para fazê-lo" (DEFOE, 1985, p. 215)²¹ Começa, aí, a divisão do trabalho: Sexta-Feira ocupa-se de tarefas braçais; Crusoé, do trabalho intelectual;

g) após um ano na ilha, o nativo já revela um domínio considerável da língua inglesa, que Crusoé lhe ensinara. Conforme as falas do autóctone passam a ser mais extensas que os funcionais "Sim, mestre" ou "Não, mestre", Crusoé faz questão de relatar os desvios do inglês padrão/culto que a fala de Sexta-Feira apresenta. Por exemplo: "Perguntei a Sexta-Feira se a nação a que ele pertencia nunca havia sido conquistada em alguma batalha; ele sorriu, e disse 'Sim, sim, nós sempre lutamos o melhor'; isto é, ele quis dizer que eles sempre se saíram melhor que os oponentes nas batalhas" (DEFOE, 1985, p. 216)²² A retificação (desnecessária na maioria das vezes) das significações da fala do nativo é uma espécie de pacto entre enunciador e enunciatário, entre aqueles que dominam o inglês padrão e que não veem com bons olhos transgressões a ele; pacto, este, que promove a humilhação do nativo;

h) uma importante etapa do processo de aculturação do nativo é sua conversão ao cristianismo. Mas há, aí, uma espécie de *ato falho* em sua representação. Em uma conversa afim, Sexta-Feira relata sua crença em *Benamuckee*, Deus que vive nas montanhas, crença que, para Crusoé, é charlatanismo (*priestcraft*) fruto de um "espírito mau" (*evil spirit*) (DEFOE, 1985, p. 219), do Demônio. Sexta-Feira não se convence: "'se Deus é mais forte, muito mais que o Demônio, por que Deus não mata o Demônio, e então o impede de fazer o mal?'" (DEFOE, 1985, p. 220)²³. Por não conseguir articular uma resposta, Crusoé finge que não ouviu e pede ao nativo que repita a pergunta. Recomposto, o inglês diz que Deus punirá o Demônio severamente. Sexta-Feira se mostra, ainda, descontente, mas Crusoé encontra a seguinte saída: "'Você deveria me perguntar,' eu disse, 'por que Deus não nos mata, quando fazemos coisas más que ofendem a Ele. Nós somos preservados para nos arrependermos e sermos perdoados'" (DEFOE, 1985, p. 220)²⁴. Sexta-Feira, então, silencia-se. Mais adiante, Crusoé afirma que "O selvagem era, agora, um bom cristão, bem melhor do que eu" (DEFOE, 1985, p. 222)²⁵. Tanto que, ao ser perguntado sobre o que faria caso retornasse à sua tribo, Sexta-Feira responde: "'Sexta-Feira diz a

²¹ "He appeared very sensible of that part, and let me know that he thought I had much more labour upon me [...]; and that he would work the harder for me, if I would tell him what to do" (DEFOE, 1985, p. 215).

²² "I asked him whether the nation that he belonged to never conquered in battle; at which he smiled, and said 'Yes, yes, we always fight the better'; that is, he meant always get the better in fight" (DEFOE, 1985, p. 216).

²³ "'But,' says he again, 'if God much strong, much might as the devil, why God no kill the devil, so make him no more do wicked?'" (DEFOE, 1985, p. 220).

²⁴ "'You may as well ask me,' said I, 'why God does not kill you and I, when we do wicked things here that offend him. We are preserved to repent and be pardoned'" (DEFOE, 1985, p. 220).

²⁵ "The savage was now a good Christian, a much better than I" (DEFOE, 1985, p. 222).

eles para viverem o Bem, diz a eles para rezarem por Deus, diz a eles para comer pão de milho, carne de animais da criação, leite, não comer carne humana novamente” (DEFOE, 1985, p. 226)²⁶. Este é o único momento em que o nativo hesita em aceitar, em princípio ao menos, a imposição do europeu, encurralando Crusoé, levando-o à galhofa de “fingir que não ouviu” e a procurar uma saída que não uma resposta direta à pergunta do nativo – Crusoé não disse, obviamente, que, caso Deus matasse o Demônio, não haveria mais o Mal nem função para o Bem, tornando a religião desnecessária. De qualquer modo, o decorrer da narrativa, que traz Sexta-Feira como um “bom cristão”, oblitera o *ato falho* em sua representação;

i) no momento em que Sexta-Feira demonstra ter um bom domínio da língua inglesa, há a possibilidade de as conversas entre ele e Crusoé se estenderem, o que acaba acontecendo. Mas estas conversas mais longas giram em torno, invariavelmente, da localização da ilha, dos povos vizinhos e da possibilidade de fuga, conforme Crusoé havia quisto desde quando decidira capturar um nativo para si. De fato, o plano funciona. Mas Crusoé, ao chegar até Londres e reaver todos os seus bens, os que estavam no Brasil, inclusive, decide voltar às navegações, tendo, como fiel escudeiro, Sexta-Feira.

Não há como não considerar Sexta-Feira como uma versão adulta de Xury, como a *atualização* de *potências* já demonstradas pelo garoto mouro. Pois a receptividade dos dois nativos em relação às imposições do inglês é a mais funcional possível para a instauração e manutenção do sistema colonial. Sexta-Feira é uma espécie de Eva assexuada e submissa num paraíso sem serpente, alguém que aceita e se mostra grato por qualquer imposição, que finge que não vê seus próprios costumes assimilados pelo “mestre”, que é voluntarioso em se tratando de trabalho braçal, que não percebe o sarcasmo e a humilhação que lhe são dirigidos, que se impressiona com a farsa do “mestre”.

Mas a representação de Sexta-Feira não surpreende, se observada toda narrativa. Desde o princípio, Crusoé anseia pelo lucro, demonstrando, repetidas vezes, ter aptidões para isso. Os percalços pelos quais passa têm a função de confirmar estas aptidões, de demonstrar que a personagem é capaz de transformar o “calcanhar de Aquiles” em “cavalo de Troia”. Não é o destino que transforma a personagem, mas ela quem o transforma de acordo com seus objetivos: mudam as condições; permanece, totalmente inalterada, a personagem.

Esses objetivos, por serem de ordem financeira, reificam tudo ao redor, tanto o ambiente quanto as demais personagens; convertem tudo e todos em matéria-prima, mão de obra ou valor de troca. Por isso, não surpreende a funcionalidade de outrem na narrativa: o solipsismo ingênuo de Crusoé só percebe a existência de outrem à medida que são úteis para sua autoafirmação, como se fossem instrumentos para a produção e acumulação de bens.

Apenas o chamado *ato falho* destoa da representação de outrem feita por Crusoé. A despeito de sua obliteração ulterior, é o único momento em que o egocentrismo do inglês se rompe. Trata-se de uma *fenda*, por onde se pode sondar a dissimulação dos conflitos inerentes ao colonialismo, por onde se pode quebrar a mudez dos nativos.

É verdade que esta obra de Defoe ocupa um lugar fundamental na história do romance inglês, abrindo caminho à expansão romanesca do século XIX por meio do amadurecimento poético-literário e da conquista de público leitor

²⁶ “Friday tell them to live good, tell them to pray God, tell them to eat corn-bread, cattle-flesh, milk, no eat man again” (DEFOE, 1985, p. 226).

(WATT, 1990). Mas é verdade, também, que a obra pode ser vista, em toda a sua amplitude, como um endosso do colonialismo. O romance foi escrito em 1719, época em que o colonialismo inglês já completava um século de atividades e iniciava sua expansão até, praticamente, todos os continentes do planeta. Mesmo que, para a época, a obra consistisse num romance de aventuras, o colonialismo inglês era, ali, exaltado. E uma das bases desta exaltação era a receptividade dos nativos em relação à cultura europeia/ocidental, sua adesão voluntária ao servilismo, seu silêncio, isto é, a aparente *naturalidade* com que o empreendimento colonial era executado e, mesmo, imposto.

Trata-se, como visto, de uma faceta mítica da obra, isto é, da tentativa de resolução de questões “difícilmente conciliáveis no nível do real” (SEBAG, 1965, p. 1607). Não por acaso, ao analisar a cultura de massa dos anos cinquenta do século XX, Roland Barthes cunha um outro conceito de mito que é, em muito, assimilável à sublimação típica a *Robinson Crusoe*. Para Barthes, o mito é o fenômeno semiótico-semiológico que oblitera seus vínculos sociais, políticos e históricos para que seus valores sejam apresentados como sendo algo factual: “todo o sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito toma a significação por um sistema de fatos: o mito é lido como um sistema factual, ao passo que ele é, apenas, um sistema semiológico” (BARTHES, 2002, p. 843)²⁷. Em que pesem as diferenças entre o empreendimento colonial do princípio do século XVIII, articulado em *Robinson Crusoe*, e a cultura de massa de meados do XX, vê-se que tanto um quanto outro primam pela obliteração ideológica de suas ambivalências. Daí que, dentre outras coisas, o romance se presta à proliferação de valores colonialistas; proliferação, esta, que *naturaliza* tais valores, tornando-os *fatos* por meio dos quais tanto colonizador quanto colonizado concebem e sancionam a si mesmos. E, isto, não a despeito da importância de *Robinson Crusoe* ao amadurecimento poético-literário da narrativa romanesca nem à conquista de público leitor. Pelo contrário: é possível que uma das forças de tal importância seja, justamente, o endosso ideológico do colonialismo.

SILVA, M. R. P. Functional Colonialism in Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 10-23, 2010.

Referências

BARTHES, R. Mythologies. In: _____. *Œuvres complètes*. 2. ed. Paris: Seuil, 2002. t. I., p. 673 - 870.

DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Harmondsworth: Penguin, 1985.

HULME, P. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492 - 1797*. London: Methuen, 1986.

LOOMBA, A. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 1998.

²⁷ “tout système sémiologique est un système de valeurs; or le consommateur du mythe prend la signification pour un système de faits: le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique” (BARTHES, 2002, p. 843).

PRAWER, S. S. *Karl Marx and World Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

SEBAG, L. Le mythe: code et message. **Les temps modernes**, Paris, v. 226, p. 1607 - 1623, 1965.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

O “COCHO DA MUNICIPALIDADE”: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *FOGO MORTO*, DE JOSÉ LINS DO REGO

Esequiel Gomes da Silva*

Resumo

Publicado em 1943, *Fogo morto* é um romance que, segundo José Aderaldo Castello, sintetiza todo o trabalho anterior de José Lins do Rego. No livro em questão, o autor internalizou um período importante da história política brasileira: o enredo se ambienta nos anos de 1911/1912, durante a república oligarca, período no qual os coronéis mantinham o controle do processo eleitoral. Os sinais de mudança só começariam a aparecer com a eleição de Hermes da Fonseca para presidente da república, em 1910, quando se implementou a chamada “política das salvaçãoes”. No mundo ficcional criado por José Lins do Rego, há três grandes personagens, – coronel Lula de Holanda, José Amaro e Vitorino Carneiro da Cunha, – que representam três tipos de discursos: dos “grandiosos”, dos “sombrios” e dos “quixotescos” e que se relacionam de forma bastante tensa nesse ambiente de agitação política. Momento de sucessão do governo estadual, em que os coronéis, chefes de partidos políticos, organizavam seus “currais eleitorais” para garantir a vitória do candidato que apoiavam. Feitas essas observações, com esse estudo, nosso interesse é analisar o modo pelo qual o romancista configurou a questão do voto de cabresto no interior desse romance. Melhor dizendo, como um fator externo – o momento da história política do país – se tornou interno, nas palavras de Antonio Candido.

Palavras-chave

História; Literatura; Política; Romance; Voto de cabresto.

Abstract

Published in 1943, *Fogo Morto* is a novel that, according to Jose Aderaldo Castello, synthecizes the whole previous work of Jose Lins of Rego. In the book in question, the author introduced an important moment of brazilian politics history: the plot takes place in 1911/1912, during the oligarch republic, period in which the colonels kept the control of the electoral process. But the change signals already had started to appear with the election of Hermes da Fonseca for president of the republic, in 1910, when was implemented the “salvation politics”. In the ficcional world created by Jose Lins do Rego, it has three great characters – colonel Lula de Holanda, José Amaro and Vitorino Carneiro da Cunha - that they represent three types of speeches: of the huge ones, of the shady and the quixotic ones and that they become related of sufficiently tense form in this environment of politics agitation. Moment of succession of the state government, where the colonels, heads of political parties, organized its “electoral corrals” to guarantee the victory of the candidate that they supported. Made these comments, with this study, our interest is to analyze the way for which the novelist configured the question of the vote of muzzle in inside of this novel. Better saying, as a external factor - the moment of the country politics history - became intern, in the words of Antonio Candido.

Keywords

History; Literature; Novel; Politics; Vote of muzzle.

* Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Assis e Doutorando em Letras na mesma instituição. E-mail: esequielgomes@yahoo.com.br

Considerações iniciais

No livro *A tradição regionalista no romance brasileiro* (1999), o autor José Maurício Gomes de Almeida assinala que na década de 20 um grupo de entusiastas, tendo à frente o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, desenvolvia uma intensa campanha com um projeto de revalorização das tradições regionais, ameaçadas de extinção pelas alterações profundas pelas quais passava o Nordeste. Essa agitação intelectual, afirma o estudioso, revelava uma consciência regionalista altamente desenvolvida entre os nordestinos. Tal efervescência surgiu no momento em que o nordeste canavieiro se encontrava em decadência. A revalorização da cultura era uma forma de impedir que a herança do passado desaparecesse completamente. Nesse primeiro momento, o movimento intelectual encontrava-se dominado por preocupações de caráter cultural, mas em breve período atingiria também o pensamento literário.

Ainda de acordo com o estudioso brasileiro, foi a partir dos anos 30 que uma verdadeira explosão de criação ficcional marcou uma fase nova no desenvolvimento da moderna literatura brasileira. Não se pode desconsiderar o movimento literário que ocorria, concomitantemente, no eixo sul do país, mas foram os escritores da região nordeste que obtiveram maior repercussão junto ao público; dentre eles destacou-se o paraibano José Lins do Rego, em cuja obra “o tradicionalismo cultural dos anos 20 funde-se às preocupações sociais da década seguinte, produzindo um dos conjuntos ficcionais mais ricos da literatura brasileira” (ALMEIDA, 1999, p. 202).

Foge ao nosso objetivo analisar as qualidades estéticas de toda a ficção do escritor paraibano; nosso interesse está voltado especificamente para o romance *Fogo Morto*, publicado em 1943. Esse romance seria, segundo José Aderaldo Castello (1961), um trabalho que sintetiza tudo o que o romancista já havia feito nos romances anteriores, ou seja, no “ciclo da cana-de-açúcar”.

Em *História concisa da literatura brasileira* (2001), pensando nas características do prosa modernista, o professor Alfredo Bosi retoma a formulação feita por Lucien Goldmann para a gênese da obra narrativa: a ideia é a de que existe uma homologia entre a estrutura do romance e a estrutura social em que se insere o autor. Com base nos pressupostos do teórico marxista, Bosi distribui o romance brasileiro da década de 1930 em diante em quatro categorias: romance de tensão mínima, romance de tensão crítica, romance de tensão interiorizada e romance de tensão transfigurada. Seguindo essa classificação, *Fogo Morto* seria o romance de tensão crítica, cujas características principais são a oposição e a resistência agônica do herói às pressões da natureza e do meio social. Esse seria, portanto, o que Lukács chamou de “herói degradado” no seu inconformismo com as estruturas sociais vigentes.

Castello (1961) observa, no romance em questão, a criação de um mundo composto em que avultam grandiosos, sombrios e quixotescos em situações dramáticas pessoais, vividas sob o peso dos valores tradicionais, patriarcalistas e fatalistas; nesse mundo ficcional, há também o mandonismo político arbitrário, injusto e protecionista, contra o qual o cangaço, capaz de afrontar o próprio poder do Estado, representa uma força vingativa da alma sertaneja. Utilizando o realismo formal como método narrativo, o romancista ficcionalizou um momento importante da dinâmica da vida política brasileira, ao mesmo em tempo que representou, na obra em questão, o plurilinguismo social; pois grandiosos, sombrios e quixotescos são coronel Lula de Holanda, José Amaro e Vitorino, respectivamente; três indivíduos inseridos em classes diferentes e que, portanto, falam linguagens distintas para apresentar sua concepção de mundo. Mas além

desses três tipos de discurso há também a linguagem dos gêneros, que pode ser representada pela fala de quatro personagens: Mariquinhas, dona Amélia, sinhá Velha e sinhá Adriana.

Com efeito, através da forma romance, o autor contemplou aspectos da realidade interior dos personagens, utilizando-se do monólogo de cada um deles para expressar suas angústias, suas mágoas, seu medo, sua frustração e seu inconformismo com a estrutura social. Paralelamente a isso, voltamos a enfatizar, também representou de forma tensa, e às vezes cômica, uma parte importante da dinâmica política brasileira: uma política baseada no mandonismo, no protecionismo e no voto de cabresto. Embora essa não seja a tônica do romance, está bastante presente e é a parte que mais nos interessa como objeto deste estudo.

Um pouco de história

O romance *Fogo Morto* foi publicado em 1943, nos estertores da ditadura Vargas, mas o enredo se passa por volta de 1911/1912, durante a república oligarca, período no qual os coronéis mantinham o controle do processo eleitoral.

No livro *Coronelismo, enxada e voto* (1975), o estudioso Vitor Nunes Leal faz uma análise do sistema político brasileiro desde a era colonial até a republicana, considerando a presença do município e o seu relacionamento com as demais esferas do poder público do país, ou seja, a esfera estadual e a federal.

Explicando melhor, as peculiaridades da estrutura agrária do país contribuíram para a manutenção da prática coronelista. A gama de pessoas no campo dava lugar de destaque ao coronel, pois era em torno dele que se agrupava uma série de trabalhadores rurais desamparados. Considerado como homem rico e poderoso, é “para o próprio coronel que o roceiro apela nos momentos de abertura, comprando fiado em seu armazém para pagar com a colheita, ou pedindo dinheiro nas mesmas condições, para outras necessidades” (NUNES LEAL, 1975, p. 24). A “bondade” encontrada na figura do patrão favorecia a formação de uma relação de gratidão e lealdade por parte do empregado. Essa situação, aliada à ignorância do eleitor, que vive isolado geograficamente e distante dos meios de comunicação, levam-no a obedecer à orientação política do coronel, cujo prestígio político era proporcional ao número de votos que conseguia arregimentar em seus “currais eleitorais”. Nas eleições estaduais e federais, ao despejarem seus votos nos candidatos governistas, os dirigentes políticos do interior tornavam-se credores de especial recompensa, que consistia em ficarem com as mãos livres para consolidarem sua dominação no município.

Segundo Nunes Leal, isso acontecia porque o “Brasil tinha um regime representativo numa inadequada estrutura econômica e social, havendo incorporado à cidadania ativa um volumoso contingente de eleitores incapacitados para o consciente desempenho de sua missão política” (NUNES LEAL, 1975, p. 253).

Essa situação só iria apresentar sinais de mudança com a eleição do marechal Hermes da Fonseca para presidente da república, em 1910²⁸. Foi durante seu governo que se implementou a chamada “política das salvações”,

²⁸ Essas informações históricas de caráter político estão disponíveis no site da fundação Joaquim Nabuco: <<http://www.fundaj.gov.br>>.

que consistia em intervir nos Estados para estabelecer governos militares em substituição aos oligarcas. Com esse plano, pretendia-se moralizar o regime político representativo e acabar com a violência no campo, provocada por “guerras” entre os coronéis em disputa por maior prestígio. Vislumbrava-se também dar uma expressão verdadeira ao voto, que até então era dirigido pelas oligarquias através de seus “currais eleitorais”.

Pensando na região nordeste, no estado da Paraíba, o coronel José Joaquim do Rego Barros, político integrante da 1ª Assembléia Constituinte paraibana, era o candidato de oposição a Álvaro Machado, que dominava a política do Estado desde 1892, juntamente com seus irmãos Afonso e João Machado.

Em Pernambuco, a situação não era diferente; desde de 1896, o pernambucano Francisco de Assis Rosa e Silva dominava o cenário político. A salvação estaria nas mãos do general Emídio Dantas Barreto, também pernambucano. Enquanto militar, esse general participou da Guerra do Paraguai, da Revolta da Armada e foi combatente na Guerra de Canudos. Quando concorreu politicamente com Rosa e Silva, ocupava a função de ministro de guerra.

O Ceará, há mais de 20 anos, estava sendo governado por Antonio Pinto Nogueira Acciolly, que foi substituído pelo coronel Marcos Franco Rabelo. Não pretendemos realizar um estudo exaustivo acerca da situação política de toda a região nordeste; porém, os três estados citados servem para entendermos um pouco mais da trama de *Fogo Morto*, já que esse episódio de sucessão eleitoral serve como pano de fundo da narrativa. É nesse clima de tensão e disputa que se desenvolve o conflito. Rego Barros, Dantas Barreto e Franco Rabelo, três vultos históricos, apesar de não terem voz na narrativa, foram ficcionalizados por José Lins do Rego.

Outro personagem ficcionalizado foi Manuel Batista de Moraes, vulgarmente conhecido como Antonio Silvino, cangaceiro que tinha a fama de proteger pessoas simples como mulheres, crianças, doentes e idosos. Foi preso durante o governo de Dantas Barreto. O período de 23 anos em que esteve preso contribuiu para sua regeneração.

Várzea do Paraíba: o “cocho da municipalidade”

Diferentemente dos cinco primeiros livros, nos quais a crítica aponta elementos autobiográficos e memorialísticos na estrutura narrativa, em *Fogo Morto*, o escritor José Lins do Rego trabalhou temas como a frustração, a loucura, a tristeza, o poder e a política, ou seja, problemas de cunho psicológico, existencial e social serviram como elemento de composição da obra literária. No entanto, para este trabalho interessa-nos, particularmente, os dois últimos – o poder e a política. Observando esses dois aspectos, com o presente artigo temos o objetivo de fazer uma análise do romance em questão, tentando refletir na maneira com que o escritor utilizou um fato da realidade exterior – a prática do coronelismo e, mais particularmente, o voto de cabresto - como elemento de composição artística. Utilizando as palavras do crítico Antonio Candido (2000), pretendemos analisar os procedimentos formais utilizados para tornar interno um fator externo, ou seja, um dado da realidade social.

O romance ambienta-se na zona rural nordestina, mais especificamente na Várzea do Paraíba e, no que concerne à estrutura, divide-se em três partes, que têm como títulos os nomes de três personagens principais da trama: José Amaro da Silva, Coronel Luís César de Holanda Chacon e Vitorino Carneiro da Cunha.

Com essa estruturação, o narrador conta as histórias de três indivíduos pertencentes a classes sociais diferentes, relacionando-se entre si de forma tensa.

José Amaro é o seleiro frustrado e dependente que mora nas terras do coronel Lula e não paga foro. Sujeito esquisito e amargurado, possui um vazio interior e alimenta um certo ódio pelos ricos e poderosos da região. Costuma falar que só trabalha para quem quer, mas na realidade, vive angustiado por ter que oferecer seus serviços para os camumbembes, já que é através do ofício de seleiro que provê o sustento da casa. Mora com a esposa e a filha Marta, uma solteirona de 30 anos, que perde o uso da razão e é internada em hospital de loucos em Recife.

Lula de Holanda é o senhor de engenho decadente e soberbo. Herdou a propriedade do sogro, mas nunca teve disposição para o trabalho. Com o passar do tempo tornou-se misantropo e beato. Mora no engenho Santa Fé com a esposa dona Amélia, a filha Nenêm e dona Olívia, a cunhada louca.

E por fim, Vitorino Carneiro da Cunha, o personagem cômico da história. Uma criatura desbocada e mentirosa que vive a vagabundear pelos engenhos do município do Pilar. É o homem de ação política na Várzea do Paraíba. Sua esposa, Sinhá Adriana, trabalha para prover o sustento da família. Têm um filho, Luís, que é oficial da marinha e mora no Rio de Janeiro.

Dentro desse ambiente ficcional criado por José Lins do Rêgo, além das questões de cunho psicológico, existencial e social, como já foi mencionado, o autor trabalhou algumas situações de conflito em torno da estrutura política do país. Para tratar dessa questão estrutural, além dos personagens principais já citados, construiu alguns personagens históricos, que não têm voz direta na narrativa, uma vez que seus nomes são apenas mencionados pelos protagonistas, mas cuja existência contribui significativamente para o desenvolvimento da trama.

A estrutura narrativa se inicia com a representação da linguagem social do homem oprimido. É essa a parte mais extensa do livro: cerca de 110 páginas em que o enredo se desenvolve na "área da voz" de José Amaro, utilizando aqui a expressão de Bakhtin (1998). A representação de que falamos se faz em um comentário sobre política, que acontece no primeiro capítulo, da primeira parte. Trata-se de um diálogo entre José Amaro e o negro Leandro, empregado de Augusto do Oiteiro, um senhor de engenho da região:

– Não estou zangado, estou dizendo a verdade. Sou um oficial que não me entrego aos mandões. Quando a gente fala nestas coisas vem logo um pobre como você dizendo que estou zangado. Zangado por quê? Por que digo a verdade? Sou eleitor, dou o meu voto a quem quero. Não voto em governo (REGO, 1998, p. 18).

O diálogo acontece na ocasião em que Leandro comenta com José Amaro que irá levar um recado do patrão para Ambrósio, o ex-delegado e chefe da nova política do Pilar. Na opinião do seleiro, Ambrósio é um banana, um pau-mandado que recebe ordem dos ricos. Ao que tudo indica, trata-se de uma situação em que Augusto de Oiteiro vai tentar livrar da prisão os responsáveis por dois crimes ocorridos numa festa em casa de Chico Naninha. Essa proteção que o proprietário oferece ao trabalhador rural será lembrada/cobrada em época de eleição, quando o chefe precisar assegurar seu prestígio, garantindo uma certa quantidade de votos nas urnas. De fato, no final da narrativa, o patrão de Leandro promete votação cerrada de seus eleitores no candidato de oposição, cuja campanha política tem o ex-delegado acima mencionado como responsável.

Há, portanto, uma relação de submissão e lealdade entre o senhor de engenho e o ex-delegado, característica do coronelismo.

Durante a conversa com o negro, o seleiro menciona sua condição de eleitor livre. A utilização do discurso direto por este personagem nos faz pensar que ele foi construído com a consciência do poder do seu voto para mudar o *status quo*. É enfático ao falar de sua decisão de não votar em candidato da situação. Tanto agora, como em outras ocasiões em que se fala do eleitor José Amaro, o autor trabalha cenas dialogadas deste com seus interlocutores; o personagem representa o discurso da massa de ignorantes que compõem os “currais eleitorais”. Em outra ocasião, Zé Medeiros, parente do prefeito do Pilar, andara lhe pedindo o voto, mas o seleiro negou porque partilha da opinião de que “Quinca Napoleão é um ladrão de terra. O Pilar é uma terra infeliz; quando sair da mão do velho José Paulino, vai parar na bolsa de Quinca Napoleão” (REGO, 1998, p. 18). Contextualizando um pouco, José Paulino era o grande coronel da Várzea do Paraíba, proprietário do engenho Santa Rosa, que concentrava em suas mãos o poder político local. Era duramente criticado por manter no poder um sujeito como Quinca Napoleão – um ladrão, segundo José Amaro e Vitorino – que vivia comprando casa em Recife enquanto as ruas do Pilar achavam-se esburacadas e a iluminação pública em petição de miséria. Também era censurado pelo desvio dos impostos arrecadados no município, os quais só eram suficientes para “encher a pança dos fiscais”.

Se José Amaro tem consciência de que é um eleitor de voto livre, em seu caminho vai aparecer o capitão Vitorino Carneiro da Cunha para tentar persuadi-lo a votar no candidato da oposição. A julgar pelas características do personagem, não é exagero afirmar que se trata de um tipo ficcional construído com base no sujeito histórico Joaquim Manoel Carneiro da Cunha, cidadão paraibano que viveu no século XIX, deputado eleito por seu estado natal, pertencente ao grupo de José Bonifácio e que, junto com este, pretendia realizar transformações agrárias, sociais e educacionais. Voltando para o mundo ficcional criado por José Lins do Rêgo, o capitão Vitorino é o líder responsável por arregimentar votos para a batalha eleitoral que iria mudar a situação política estadual e municipal. Nesse sentido, ele representa o discurso de um sujeito histórico pertencente a um grupo que teria como meta derrotar as oligarquias rurais nas urnas:

Conto com o seu voto. Vamos botar o José Paulino para fora de uma vez da política. O Ambrósio conhece o meu prestígio. Ele sabe que sou homem para levar duzentos votos às urnas. Estes meus parentes da Várzea estão enganados. O capitão Vitorino Carneiro da Cunha tem amigos. Conto com seu voto? (REGO, 1998, p. 25).

As linguagens representadas pelos dois interlocutores deste excerto concordam em um ponto: era preciso tirar a hegemonia política das mãos do proprietário do engenho Santa Rosa. Porém, o seleiro não responde à pergunta feita pelo compadre. Em vários outros momentos, o Papa-Rabo tenta persuadir Zé Amaro a votar em seu candidato, mas a resposta é sempre o silêncio. Se se aproximava a hora da mudança e o seleiro tinha convicção de que não votava em candidato do governo, duas podem ser as razões para este mutismo. A primeira delas é que, apesar de representar uma linguagem consciente de seu direito de voto livre, no íntimo, a sua condição de subserviente não lhe permitia contrariar o desejo de um chefe político. De fato, José Amaro só expressa suas preferências políticas em situações nas quais dialoga com pessoas de sua igual condição, como o Pascoal italiano, o pintor Laurentino; enfim, só com pessoas

que fazem parte da classe oprimida. A outra causa provável é que o chefe político era um cidadão desacreditado até mesmo por um sujeito ignorante como José Amaro. Nesse sentido, o romancista construiu o episódio de forma bastante cômica. A começar pela descrição física, as características de Vitorino já nos remetem a uma certa comicidade. Era gordo, montava um burrico raquítico que não aguentava tamanha carga no lombo, às vezes, tropeçando e levando-o ao chão. Quando estava usando fraque, até Severino, o guia do cego Torquato “olhava espantado para os trajes do capitão” e caía na risada.

Vitorino tem uma postura que vai de encontro ao comportamento exigido para um cidadão, cuja tarefa é agilizar a campanha política de candidatos responsáveis pelo futuro do Estado. É um homem que vive a trocar insultos com a “canalha” da Paraíba, mormente quando o chamam de Papa-Rabo. É um vagabundo, e por isso, sinhá Adriana “tinha que trabalhar para sustentar a casa. Vitorino levava dias sem aparecer, sem dar notícias, correndo o mundo, dando desgosto” (REGO, 1998, p. 41). Inventava histórias e exagera nos fatos que conta. Arranja confusões as mais diversas. Não hesita em ir ao Pilar fazer barulho na porta da casa de Quinca Napoleão, chefe do executivo municipal. Mas apesar de todas essas “qualidades”, é determinado e teimoso. Leva a sério sua incumbência. Para ele, era aquele o momento de mudar a situação política da região:

– Vou dar com o José Paulino no chão. Vem aí o coronel Rego Barros, é militar, é homem de dar razão a quem tem. Vai ser governador. Ladrão com ele é na cadeia. Dantas Barreto está em Pernambuco. Franco Rabelo no Ceará. O Lula de Holanda devia chefiar o partido aqui no Pilar (REGO, 1998, p. 28).

– Está tarde, meu compadre. Ainda tenho que ir falar com o doutor Samuel sobre negócio de política. O Augusto do Oiteiro me prometeu votação cerrada no coronel Rego Barros (REGO, 1998, p. 204).

Mesmo sendo um estabonado, o Papa-Rabo tinha consciência da conjuntura política do país. Para ele não havia dúvida. Estava contra o governo. Era correligionário da candidatura do político paraibano e junto com seu eleitorado iria às urnas para salvar a Paraíba da cobiça dos oligarcas. Queria livrar os cofres públicos das garras de Quinca Napoleão e colocá-lo na cadeia; queria José Paulino pagando impostos.

O marido de sinhá Adriana insiste em pedir o voto do seleiro, mas este sai pela tangente, afirmando que as eleições ainda estão distantes. É que “esta história de eleição, do coronel Rego Barros, não interessava ao mestre Amaro” (REGO, 1998, p. 36). Nesse sentido, ele representa o discurso da resistência: “voto em quem bem quiser, voto até no diabo” (REGO, 1998, p. 43). Não vota em governo, mas também não se anima em votar em Rego Barros. Apesar de viver num “curral eleitoral” tenta mostrar seu direito e sua autonomia: - “Olhe, seu Pascoal, pode dizer aí, por toda parte, que o mestre José Amaro só vota num homem. É no capitão Antonio Silvino” (REGO, 1998, p. 49). Vemos aqui um outro sujeito histórico brasileiro, mais especificamente do cangaço nordestino servindo como personagem de ficção. Voltando à narrativa, o interlocutor de Amaro fica estupefato ao ouvir a preferência do seleiro. Na verdade, “o nome de Antonio Silvino exercia sobre ele (Amaro) um poder mágico. Era o seu vingador, a sua força indomável, acima de todos, fazendo medo aos grandes” (REGO, 1998, p. 56-7). O personagem profere um discurso que mostra ao leitor a imagem de um indivíduo que não tem “medo nem dos grandes nem dos pequenos”, mas o narrador deixa cair sua máscara: na verdade é um fraco que só encontra confiança na figura do cangaceiro. A admiração por Antonio Silvino é

tamanha que o seleiro frustrado não hesita em se tornar um colaborador do bando, juntamente com o cego Torquato e o contrabandista de aguardente Alípio, outros admiradores do vingador dos pobres. Ironicamente, quando a força policial do tenente Mauricio chega no Pilar, com a tarefa de combater o cangaço, e prende José Amaro, o cego Torquato e José Passarinho, o cangaceiro salvador não mostra seu poder de proteção para com os pobres. Ao invés de invadir a cadeia para libertar seus protegidos, ele tenta salvar a própria pele e desaparece. A responsabilidade pela liberdade dos três fica a cargo de Vitorino, que escreve de próprio punho um pedido de *habeas corpus*.

Após sair da cadeia, sem casa para morar e abandonado pela esposa, Amaro dá cabo da própria vida. Pode-se dizer, então, que o seleiro era o herói problemático em choque com as estruturas sociais: era inconformado, porque não tinha um filho homem que lhe protegesse e gritasse com os grandes; também era infeliz porque sua filha, além de ficar no caritó, enlouquecera; sentia que o povo da Várzea o odiava porque “via na sua cara a cara do monstro noturno que era obra do diabo” (REGO, 1998, p. 235); sentia-se inútil e perdido para sempre; “devia desaparecer, fugir, não ficar um dia mais naquela terra que o desprezava” (REGO, 1998, p. 235). Nem chegou a dar o voto ao candidato de sua preferência. A julgar pelo desfecho da narrativa, o que se pode pensar é que, apesar de ter consciência de sua condição de eleitor de voto livre, esse personagem que representa a população constituída pela arraia-miúda e que vivia trabalhando para os senhores de engenho, ainda não tinha poder para mudar nada. Não tinha força para manter a própria vida.

É nessa terceira parte do livro que acontecem as maiores peripécias do capitão Vitorino. O cangaceiro Antonio Silvino havia invadido a casa de Quinca Napoleão e por essa razão o tenente Mauricio passou a prender o povo do Pilar para investigação. Nessa circunstância, Vitorino aparece na condição de protetor dos fracos e oprimidos e desacata o referido tenente. Em outra ocasião, já havia agredido fisicamente o delegado José Medeiros. Essas ações fizeram com que Papa-Rabo fosse preso e espancado, sob ordem das duas autoridades desrespeitadas. Interessante é que o personagem não tem consciência, ou finge não ter, de que sua prisão foi provocada por desrespeito às autoridades. Considerava-se uma vítima de perseguição política. A forma com que a notícia repercutiu na imprensa foi bastante positiva para enaltecer a imagem desse personagem diante da população. Falava-se que “um homem de bem, proprietário na Paraíba, fora agredido pela força pública porque se mantinha contra a situação” (REGO, 1998, p. 202). Sempre que o jornal da oposição publicava artigos acerca das perseguições da polícia ao capitão Vitorino, ele se fortalecia mais diante dos adversários.

O juiz dr. Samuel fornecia-lhe notas escritas que ele mandava ao Norte, críticas ao prefeito, aos abusos do delegado, às regalias do coronel José Paulino. O chefe da nova política do Pilar era o ex-delegado Ambrósio, velho do partido Liberal, que fora procurado para movimentar no município governista a candidatura do coronel Rego Barros. Mas o homem de ação era o capitão Vitorino (REGO, 1998, p. 210).

O juiz Samuel era inimigo do delegado e do prefeito Quinca Napoleão. Aproveitando-se da situação, com os artigos que redigia, atingia moralmente seus rivais, ao mesmo tempo em que fortalecia a campanha do candidato da salvação. O episódio é cômico porque, apesar do narrador afirmar que o capitão Vitorino era o homem de ação da candidatura Rego Barros, ele mais parece um pau mandado; não hesita em ir ao jornal levar os escritos do juiz.

Em meio a todo esse rebuliço, as relações também ficam tensas entre o tenente Maurício – que a todo custo quer afirmar sua autoridade, desobedecendo a ordem que o juiz dera para que os presos fossem libertados – e coronel José Paulino, que se sente desonrado com o autoritarismo daquele e manda o filho Juca entregar a chefia política ao presidente.

Após sair da cadeia e também após ter conseguido por em liberdade as vítimas do tenente Maurício, Vitorino sente-se o homem responsável pelo futuro do Pilar. Tinha os seus eleitores e não votava em chapa de governo. Com ele não haveria “tolerância para com sujeitos safados, que só queriam comer no cocho da municipalidade” (REGO, 1998, p. 253). Sob seu comando “não haveria ladrões, fiscais de feira roubando o povo” (REGO, 1998, p. 253). Mandaria com decência. Não permitiria manda-chuva algum passando a mão nos cofres públicos. Tinha espírito público, não há como negar, pois pensava em construir obras de utilidade pública, como calçamento nas ruas, um cemitério novo e um jardim. Já se considerava o chefe político; o homem que nomearia amigos e que tinha poder para mandar prender e mandar soltar. Vemos, pois, que é nessa terceira parte do livro que se encontra o maior coro de representações discursivas, embora, na maioria das vezes, a linguagem das autoridades policiais – o delegado José Medeiros e o tenente Maurício – e da autoridade judicial – o juiz Samuel – seja representada em discurso indireto e, portanto, filtrada pela consciência do narrador.

O senhor de engenho é uma outra classe social que teve sua linguagem representada em *Fogo morto*, aqui ficcionalizado no personagem coronel Lula de Holanda, um velho epilético e descrente na política do país. Era pelo império, mas sentiu-se roubado com o processo de abolição. Tinha sido um liberal, mas a política não lhe apetecia mais. Com isso, “o Partido Liberal perdera os eleitores do Santa Fé” (REGO, 1998, p. 147). Assim como o Santa Fé, o senhor de engenho também estava de “fogo morto”, politicamente falando. Mesmo assim, coronel José Paulino o procura para falar sobre política. Eis o resumo da conversa entre os dois:

Não iria mais às eleições. Mas o coronel José Paulino pedia-lhe então que deixasse que os seus eleitores o acompanhassem no pleito. Consentiu. E quando o outro saiu, de estrada afora, arrependeu-se da fraqueza que tivera. Então moradores de seu engenho seriam eleitores do seu vizinho? Sentiu-se diminuído (REGO, 1998, p. 160).

O interessante dessa revelação do narrador é a facilidade com que os coronéis resolvem a questão do voto. Os moradores parecem mesmo estar em um “curral eleitoral” do qual são facilmente transferidos para outro. Lula de Holanda e José Paulino são de partidos diferentes: aquele foi liberal e este é conservador. Ao eleitor não era facultado o direito de escolher. Na verdade, o chefe político da Várzea sabia usar estratégias para garantir a lealdade do marido de dona Amélia. Ofereceu-lhe a patente de tenente-coronel da guarda nacional que, a pedido do governo, ele iria organizar no Pilar. Dias antes, sabendo José Paulino que o vizinho tinha uma demanda na justiça por causa de umas terras, comprou o engenho “para servir o amigo apertado”. Essas ações de José Paulino em relação a Lula de Holanda é que caracterizam o filhotismo: proteção, prestação de favores e oferecimento de cargos públicos para quem oferecesse apoio político e votos de cabresto, como mostrou Victor Nunes Leal (1975), no livro já citado nesse estudo.

Considerações finais

Com este trabalho não tínhamos intenção de fazer uma análise exaustiva do livro *Fogo Morto*, mas apenas levantar questões que apontem para uma outra possibilidade de leitura; uma leitura que estude a estrutura narrativa em relação com alguns aspectos do contexto político representativo do início do século XX. Como vimos, o tema do voto de cabresto foi trabalhado de duas formas pelo autor José Lins do Rego. O personagem José Amaro representa a linguagem de uma massa de trabalhadores rurais que já mostrava sinais de consciência do seu direito de voto livre. No entanto, a morte do seleiro antes das eleições, talvez seja uma forma de mostrar que sua consciência ainda estava em estado muito primitivo e, portanto, sem forças para mudar a situação da estrutura social que o reprimia tanto.

A outra forma encontrada pelo autor para ficcionalizar esse dado da realidade exterior foi construir um personagem cômico dotado de características condenáveis a um sujeito responsável por agilizar a campanha de um candidato que romperia as oligarquias do poder. Como podemos perceber, Vitorino era o tipo estabonado, vagabundo e sem credibilidade alguma. O próprio primo, o coronel José Paulino, não dava crédito ao que o Papa-Rabo falava, considerava-o uma criança.

Ao escrever o romance, contemplando esse momento da história política brasileira, o romancista também representou artisticamente a linguagem de vários sujeitos históricos envolvidos nessa dinâmica social. Representação essa que caracteriza o gênero romance, como bem lembra Bakhtin (1998).

Há que se ressaltar também que, embora o autor tenha configurado no interior do romance a questão do regime representativo com uma certa comicidade, não deixou de construir um personagem que, quando se acha no poder, tem, em certa medida, a mentalidade daqueles que critica: vai nomear amigos para os cargos públicos. “Não havia quem pudesse com ele”. Isso não seria uma forma de mostrar que a situação das oligarquias ainda se perpetuaria?

SILVA, E. G. da. The “Municipality Trough”: a Analysis of Jose Lins do Rego’s Novel *Fogo Morto*. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 24-34, 2010.

Referências

ALMEIDA, J. M. G. de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857 – 1930*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini (et al.). 4. ed. São Paulo: EDUNESP, 1998.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASTELLO, J. A. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.

LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 2. ed. São Paulo, 1975.

REGO, J. L. do. *Fogo morto*. São Paulo: Klick editora, 1998.

Site da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 24/05/2010.

NOVOS TEMPOS, NOVOS PARADIGMAS

Sílvia Maria Guerra Anastácio*
Célia Nunes Silva**

Resumo

Este trabalho analisa duas representações pictóricas de mulheres. O primeiro quadro se intitula *I am half-sick of shadows*/"Estou entediada das sombras", por Sidney Meteyard (1868-1947), e o segundo é uma obra de arte conhecida como *Las meninas*/"As meninas", por Diego Velásquez (1599-1660). Focaliza o modo como o observador interage com ambas as telas, gerando múltiplas leituras e abordando o tema da visibilidade através de uma perspectiva sistêmica.

Palavras-chave

Feminismo; Múltiplas verdades; Olhar do observador; Representação; Sistema.

Abstract

This paper deals with two pictorial representations of women. The first picture is called 'I am half-sick of shadows,' by Sidney Meteyard (1868-1947), and the second one is the famous work of art 'Las Meninas,' by Diego Velásquez (1599-1660). It focuses on the way the observer interacts with both pictures, thus generating multiple readings and approaching the theme of visibility in a systemic perspective.

Keywords

Feminism; Multiple Truths; Observer's Gaze; Representation; System.

* Departamento de Letras Germânicas – Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia – UFBA - 40170-290 – Salvador – BA – Brasil. E-mail: smganastacio10@hotmail.com

** Departamento de Neuropsiquiatria – Faculdade de Medicina – Universidade Federal da Bahia – UFBA – 40000-000 – Salvador – BA – Brasil. E-mail: celianunessilva@aol.com

O olhar é um signo inquieto [...]. Provoca uma sinestesia, uma indivisão de sentidos [...], cujas impressões comungam, de maneira que se possa atribuir a um, poeticamente, o que acontece ao outro: todos os sentidos podem, pois, "olhar", e inversamente, o olhar pode sentir, escutar, tocar...

Goethe: 'As mãos querem ver, os olhos querem acariciar'".

Roland Barthes – *O óbvio e o obtuso*

Introdução

Para construir o signo feminino dentro de um sistema de representação pictórica, o artista concebe imagens que expressam atitudes e valores mais ou menos explícitos. Cabe ao observador, a depender do seu código cultural e do seu conhecimento de mundo, interpretar os planos denotativos e conotativos dessa linguagem pictórica polissêmica, pois toda imagem pressupõe uma cadeia de significados, podendo o leitor/observador escolher uns e rejeitar outros. Mas, em realidade, o significante nunca se esvazia completamente, mantendo um constante desdobramento semântico que, de acordo com a época em que a obra se acha contextualizada, de acordo com o seu estilo, ou, ainda, de acordo com o processo de criação de cada artista, dará margem à construção de múltiplas interpretações ou múltiplas narrativas sobre a obra, que constituem as possíveis 'verdades' daquela representação.

Neste trabalho, pretende-se comparar duas representações pictóricas de épocas e artistas diferentes para refletir sobre a questão do critério de verdade ou possíveis verdades, que se pretende ancorar a uma obra de arte. Esta reflexão se ocupa em abordar a questão da visibilidade feminina, repensando-a à luz de teóricos como Kristeva, Foucault e Spivak.

Uma reflexão sobre a hermenêutica romântica

A hermenêutica romântica, que teve o seu momento de maior reconhecimento no mundo ocidental no final do século XVIII e no século XIX, postulava que compreender o outro era compartilhar, de algum modo, da sua subjetividade. Esse ideal romântico buscava penetrar no íntimo do autor, do artista e de sua obra, na tentativa de desvelar "o discurso do outro para além da própria situação existencial do autor" (RICOEUR *apud* GRANDESSO, 2000, p. 172). Segundo o estudioso Schleirmacher, a compreensão "decorria de um ato adivinhatório", pois na sua opinião, cada um de nós "leva em si um mínimo de cada um dos demais, e isto estimula a adivinhação por comparação consigo mesmo" (SCHLEIERMACHER *apud* GRANDESSO, 2000, p. 173). Pretendia-se, então, que o observador chegasse a uma leitura supostamente correta do texto e, em decorrência dessa atitude, buscou-se aproximar as ciências humanas das ciências da natureza, passando-se a adotar procedimentos analíticos sistemáticos que o levassem a interpretar o texto ou a obra de arte com o máximo de exatidão possível.

Para penetrar no modelo romântico de representação, esta análise parte da tela do pintor Sidney Meteyard (1868-1947), intitulada *I am half-sick of shadows, said the Lady of Shalott*. O pintor faz parte de um movimento iniciado na Inglaterra no fim do século XIX, conhecido como Pré-Rafaelita, composto por pintores e poetas. Apesar de esses artistas pintarem os seus modelos com minúcia, seus quadros não são realistas, e o espírito que se depreende das obras

é romântico: elegiam temas como a beleza, o amor e a busca da verdade, retratando cenários bucólicos. Observe-se:



"I Am Half-Sick of Shadows", said the Lady of Shalott,
de Sidney Harold Meteyard (1913).

O quadro que serve de ponto de partida para esta análise foi inspirado por um poema narrativo do século XIX, escrito pelo autor inglês Alfred Tennyson (1809-1892). Trata-se do poema "The Lady of Shalott", onde se lê, na oitava estrofe da versão publicada em 1842²⁹:

But in her web she still delights
To weave the mirror's magic sights,
For often through the silent nights
A funeral, with plumes and lights
And music, went to Camelot;
Or when the Moon was overhead,
Came two young lovers lately wed.
"I am half sick of shadows," said
The Lady of Shalott (TENNYSON, 1842)³⁰.

A tela analisada ilustra uma parte do poema em que uma jovem é descrita como uma prisioneira, que vive isolada no alto de uma torre. Noite e dia, trabalha no seu tear, proibida de olhar pela janela. Dali só vislumbra as sombras do mundo, que se refletem num espelho à sua frente e que ela retrata no seu tear. Ali não há luz do sol ou ar puro, e o espelho ao fundo projeta a visão de um jovem casal que, segundo conta o poema, é a própria modelo e o seu cavaleiro andante, com quem sonha todos os dias. Logo, este reflexo espelhado faz o leitor visualizar os pensamentos da jovem. Trata-se de uma visão romântica da realidade, em que o observador penetra na subjetividade do outro, aqui

²⁹ Disponível em < <http://charon.sfsu.edu/tennyson/tennlady.html>> . Acesso em 07/03/2010.

³⁰ Na tradução de Helena Barbas (2006): "Mas na sua tapeçaria ainda se delícia/ A tecer as visões mágicas do espelho/ Pois muitas vezes nas noites caladas/ Um funeral, com plumas e luzes/ E música, entrou em Camelot/ Ou quando a lua se ergueu a pique/ Vieram dois jovens amantes recém casados/ "Estou meio farta das sombras" disse/ A Senhora de Shalott.". Disponível em: <http://www.helenabarbas.net/traducoes/2006_Tennyson_Lady_Shalott_H_Barbas.pdf>. Acesso em 04/03/2010.

representada pelo sonho do modelo, que passa como a cena de um filme projetada sobre o espelho pintado na tela. Segundo a ideologia romântica, que idealizava uma interpretação correta para cada obra, o observador tinha de penetrar na verdade da obra analisada e, utopicamente, descobrir a intenção do próprio autor ao criá-la.

Este quadro problematiza, portanto, a questão do papel da mulher e do espaço que ocupa frente à sociedade. A atitude do modelo é de passividade, pois ela não pode nem contemplar o mundo lá fora, que só consegue perceber através de reflexos, de sombras; daí o título da tela *I am half sick of shadows*, extraído de um verso do poema narrativo que inspirou o pintor. Esse signo feminino, perenizado pelo poema e pela tela, cristaliza o papel daquela que vive à sombra do mundo; encarcerada, invisível e buscada apenas como objeto de desejo.

Os teóricos contemporâneos têm se posicionado a respeito dessa condição feminina de subalternidade e de exílio, pois segundo Kristeva:

Não é preciso estar numa terra estranha para ser exilada: as mulheres, por exemplo, são exiladas no seu próprio país, alienadas por uma língua e uma cultura, que somente reconhecem o feminino como uma divergência da norma masculina. As categorias de alienação e [...] a condição de ser 'estrangeiro' tornaram-se endêmicas à nossa época (Kristeva *apud* Lechte 1990: .s.p.).

Quanto à indiana e militante feminista que hoje vive nos Estados Unidos, Spivak, em seu texto "Será que o subalterno pode falar?", ela reflete sobre o que é ser subalterno: "quem tem um acesso limitado ou nenhum ao imperialismo cultural" (SPIVAK, 1994 – tradução nossa). Assim, no mundo machista, as expectativas culturais são as de que a mãe, primordialmente, ocupe o papel da que zela, e o pai, o do mantenedor. Consequentemente, este ocupa um papel periférico com relação ao cotidiano familiar, a não ser quando se faz necessária alguma tomada de decisão importante na família, o que implica uma afirmação do poder masculino; nestas ocasiões torna-se, então, o elemento central da cena. Tais expectativas comumente conduzem a problemas sérios, pois quando há conflitos familiares, a resposta social tem sido a de culpar os atores (principalmente a mãe), mais do que o próprio *script*, o que se deve a um abuso quanto às prescrições dos papéis de gênero (WALTERS *et al.*, 1988, p. 35). Esses papéis são fatores-chave na estrutura e funcionamento da vida familiar, mas em contrapartida, a família é também o local em que tais funções são obrigatoriamente ensinadas e apresentadas. De modo que os papéis modelam as relações familiares, ao mesmo tempo que criam conflitos e dilemas na família.

Mesmo quando a mãe trabalha fora de casa, ela é vista na sociedade como a principal responsável pelos filhos, sendo que tanto sua carreira quanto suas necessidades pessoais ficam em segundo plano, com relação às do marido. Desconsiderando o fato das esposas trabalharem fora de casa ou não, é ainda comum o esposo agir como chefe da casa, sendo, assim, o poder conferido ao "rei". Logo, tratar como iguais aqueles que são desiguais é semelhante ao ditado que diz: "se a pedra cai sobre o ovo, coitado do ovo, se o ovo cai sobre a pedra, coitado do ovo". Ocorra o que ocorrer, o resultado é sempre o mesmo: a mulher leva a culpa e assume que se algo deu errado na família, deve-se a ela.

Compreende-se, pois, que a mulher como subalterna está em desvantagem em uma miríade de situações, especialmente nos países de terceiro mundo, como alerta Spivak. Ela ainda se encontra na sombra, já que a família faz parte

de uma moldura patriarcal machista; esse poder masculino é mantido pela classe dominante, em que predomina todo um jogo de interesses, especialmente de ordem econômica. No livro "A terapia feminista da família", as autoras afirmam: "quando nos preocupamos com o funcionamento interno das famílias, sem que mudemos as diferenças de poder, somos cúmplices da sociedade na manutenção da opressão feminina (GOODRICK *et al.*, 1990, p. 31).

Para Spivak, a representação do subalterno propriamente dito não existe, porque quando os intelectuais pensam que estão representando a mulher na condição de subalternidade, estão, em realidade, representando a si próprios. Pois estes só são capazes de retratar um protótipo, uma figura idealizada do subalterno. A conclusão a que Spivak chega é a de que, apesar do subalterno, no caso, a mulher, habitualmente não ter voz, ela não precisa de um representante; se isto ocorrer, será visto como uma proteção e uma perpetuação dessa subalternidade, mantendo-a sempre no espaço do desvalimento (SPIVAK, 1994). A propósito, no que diz respeito à representação plástica de Sidney Meteyard, aqui abordada dentro da hermenêutica romântica, ela perpetua essa subalternidade analisada por Spivak, pois é mais uma fantasia masculina de mulheres marginalizadas, excluídas, silenciadas. Mais um protótipo entre tantos estudos de gênero.

Uma trajetória em direção à hermenêutica contemporânea

A visão romântica - que pregava a necessidade de se adotar um processo empático de apreensão de sentido, ou seja, o observador 'sentia com' o outro - seria, mais adiante, sucedida pela hermenêutica moderna, que defendia a possibilidade de se compreender o sentido de uma obra através da razão e da observação. Essa hermenêutica moderna acredita que o(s) significado(s) do texto é(são) o(s) significado(s) do autor; há um sentido objetivo, determinado, que cabe ao intérprete captar através de sua observação cuidadosa (GRANDESSO, 2000, p. 173). Esse pensamento lógico-científico (WHITE, 1993, p. 89-90) fundamenta-se em uma análise objetiva do problema, que deve ser considerado com detalhes; então, o observador olha e levanta hipóteses que o levarão, com mais segurança, ao significado que o autor quer imprimir em determinada obra.

Quanto à segunda representação plástica que se tenciona examinar neste trabalho, trata-se de uma tela de Diego Rodríguez de Silva Y Velásquez (1599-1660), expressiva do realismo espanhol do século XVII, portanto, anterior ao primeiro quadro comentado neste trabalho, o qual data do século XIX. A tela é 'As Meninas', pintada em 1656. Chamada, inicialmente, "A Família", foi resgatada de um incêndio e levada para o museu do Prado, onde passou a ser conhecida por seu nome atual (LUCCHESI, s.d., p. 01). Obra prima da pintura espanhola, parece sinalizar em sua representação que o 'verdadeiro é mais importante que o belo' (GILI, 1966, p. 162); trata-se, pois, de um realismo muito especial, "que se elevará ao mais alto grau do pensamento", buscando o artista pintar as "coisas como são e como estão, ou como são na sua essência e como estão em determinada situação" (GILI, 1966, p. 162). Um instante qualquer é, então, cristalizado e perenizado para ser observado e analisado pelo espectador. Vejamo-la:



Las Meninas, de Diego Velázquez (1656).

A tela que aparentemente mostra apenas uma cena ingênua e trivial de família, que é representada de forma objetiva, não parece trazer nenhuma novidade para a tradição figurativa da pintura flamenga a que pertence. Mas ao focalizá-la melhor, o observador descobre uma rede tecida por múltiplos olhares, bem como uma tensão estrutural, que aproximariam esse modo de representação daquele em que se reconhece uma fratura barroca; uma pintura cujas tensões e multiplicidade de possíveis verdades dentro de uma só obra indicia não mais um único universo, mas um "multiverso".

Percebe-se, então, uma "fusão de horizontes" (GRANDESSO, 2000, p. 174) entre intérprete e obra, num recorte que também aproxima esta tela, de certo modo, da hermenêutica contemporânea. De qualquer sorte, em se tratando de arte, tudo é possível, pois segundo o escritor Ezra Pound, "o artista é a antena da raça"; assim sendo, ele pode estar bem adiante do seu tempo. Dentro dessa hermenêutica, que pode sintonizar "As Meninas" com o espírito da pós-modernidade, percebe-se que toda a composição se organiza e se constrói incluindo o observador, partindo-se do pressuposto de que "compreendemos só o que já sabemos" (GRANDESCO, 2000, p. 174). Logo, não existe um significado em si para ser capturado em cada obra porque a verdade da obra depende de

quem a busca, de onde o observador está. Por isso, tal verdade pode ser constantemente recriada. Depende de cada observador e da maneira como penetra na obra, estando esta consigna, implicitamente dita e metaforizada no quadro em apreço. Logo, não há uma única verdade, mas múltiplas verdades, múltiplas narrativas e possíveis olhares. “Há um interjogo dialógico” que se impõe, visto que “compreender é sempre mais do que meramente recriar o significado de alguém. A compreensão envolve sempre um projetar-se do intérprete sobre o objeto de sua compreensão, a partir de expectativas relacionadas a algum sentido determinado” (GRANDESCO, 2000, p. 175).

Observe-se, portanto, que o motivo central de “As Meninas” é uma infanta rodeada por suas criadas, no atelier do artista ou num salão qualquer da corte. Mas o motivo subliminar é a tematização do poder, já que o observador é capaz de identificar duas classes sociais: a que trabalha (as criadas, e ainda, o próprio artista, pintando o rei e a rainha, que aparecem refletidos em um espelho, ao fundo do quadro) e a que se beneficia com esse trabalho (a aristocracia, representada pela menina, cujo poder aparece enfraquecido pela imagem de seus pais) (LUCCHESI, s.d., p. 3).

Por outro lado, percebe-se que no primeiro plano da realidade encontra-se retratado um conjunto de personagens, que configura uma iconologia do poder; no segundo plano, somos nós, os observadores, que olhamos e somos olhados, numa reciprocidade dialógica. Afirma Foucault em “As palavras e as coisas”:

A esse mesmo espectador o quadro volta as costas: dele só se pode perceber o reverso, com a imensa armação que o sustenta. O pintor, em contrapartida, é perfeitamente visível [...]

Fixa um ponto invisível [...] somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego [...] onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos [...]

Nenhum olhar é estável [...], o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito [...]. Somos vistos ou vemos? (Ibidem, p. 21). Olhamo-nos olhados pelo pintor (FOUCAULT, 1992, p. 19 - 22).

Num jogo de incertezas e envolvendo o espectador numa rica teia de relações, a pintura de Velásquez encena, portanto, uma crítica da representação, introduzindo um tom de incerteza, de flexibilidade, bem como uma multiplicidade de verdades no seu bojo. O espectador torna-se, então, protagonista da cena e co-participante do próprio processo interpretativo/criativo, que é re-escrito a cada instante e por cada espectador que saiba contar uma nova história a partir do que é observado. De modo que, numa relação de co-narração ou co-construção, observador e observado vão infinitamente re-escrivendo as suas histórias, pois nem um nem o outro está imune aos efeitos da observação; ambas as partes estão implicadas num processo de perene construção, de semiose infinita, para o qual várias histórias incompletas convergem.

Esta ideia da circularidade do olhar, que despreza a linearidade e a simplicidade causal, representa o paradigma contemporâneo ditado pela visão da cibernética de segunda ordem, na qual todas as regras fixas e os “a priori” saem de cena, passando a linguagem do observador a dominar o palco perceptivo. Então, temas como subjetividade, fusão entre observador-observado, ética, cultura, ressurgem na literatura, nas artes em geral, com todo o vigor (RAPIZO, 1998, p. 71). De modo que os sistemas - e toda a obra de arte é um sistema sógnico - estão sempre se desarrumando, para novamente tornarem a se

arrumar, a partir de novas histórias construídas, obedecendo a um percurso interpretativo que vai de um caos fecundo para buscar sempre novas ordens.

No que concerne aos sistemas sociais, a pergunta hoje não seria mais: “como é este sistema?”, mas sim: “Como é gerado o sistema que descrevemos? Como é esse processo?”. Ora, no que concerne a esses questionamentos, a cibernética de segunda ordem transformou-se, portanto, em uma epistemologia, uma vez que passou a interessar-se pelo “conhecer”, incluindo no seu campo de análise indagações sobre as propriedades do observador. Em realidade, essa cibernética de segunda ordem, que inspira os novos paradigmas da pós-modernidade, procura indagar sobre como emergem determinadas crenças, que buscam descrever possíveis formas da realidade; ou questiona que tipo de processo teria gerado esta ou aquela definição, mantendo uma perspectiva voltada para o processo da obra em si, para a sua gênese. Além disso, partindo-se do pressuposto de que a realidade é uma construção, tal postura leva o observador a pensar sobre que tipos de implicações estariam no bojo de uma determinada teoria. Isto, por sua vez, requer que se admita sempre a existência de outras alternativas, ao menos potencialmente, e que se reconheça a importância de se assumir a responsabilidade pela escolha de qualquer um desses caminhos.

Reflexões finais sobre a redefinição de espaços hermenêuticos

Em suma, que diferença se pode observar entre as duas representações plásticas analisadas neste trabalho! No primeiro recorte está representada a situação da mulher que não se articula com o seu em torno e que é uma exilada na própria terra; na segunda, uma tela reversível, cujos espaços se dobram e se desdobram, cujas dimensões escapam a uma delimitação pré-fixada, “em que o óbvio é o temático, mas o sentido obtuso aparece e desaparece; [...] num jogo de presença/ausência, que desintegra o personagem, reduzido a um simples conjunto de facetas” (BARTHES, 1990, p. 56).

Nesta segunda representação, percebe-se que a infanta incorpora o poder feminino, mas este ainda de forma incipiente, enfraquecido pela sua imaturidade e por reinar à sombra dos pais, cujo reflexo aparece espelhado. Além disso, “As Meninas” é mais uma representação que carece de um representante masculino, o pintor Velásquez, para se articular. Mas se, de um lado, perpetua-se a subalternidade, enquanto se mantém a mulher em situação de desvalimento, por outro lado, este mesmo quadro pode metaforizar uma narrativa mais esperançosa, especialmente, se levar-se em conta que o espaço privilegiado do quadro, em torno do qual a verdadeira representação se organiza, não tem uma identidade definida. Este observador incógnito não se acha sexualmente marcado, e, ao menos, abre-se ou clareia-se um espaço onde, quem sabe, as mulheres possam exercitar a sua voz, sem ter de continuar indefinidamente se conformando em obedecer a um paradigma heterossexista. Segundo a militante indiana, Spivak, em seu manifesto, *The Spivak Manifesto*, lê-se:

Não queremos permanecer em silêncio sobre assuntos que dizem respeito aos nossos direitos de existir no mesmo espaço que aqueles que são reconhecidos pelo gênero a que pertencem. [...]

Vamos conseguir isso [...] através da educação, ou expondo nossas vidas e nossos pontos de vista (SPIVAK, 1997, s/n).

Em realidade, o que se percebe é que a socialização do homem é concebida através de sua jornada em direção à individualidade e autonomia, enquanto a da mulher encoraja a imitação, a incorporação, o pertencimento. Assim, para as mulheres há mais ênfase no relacionamento que na individualidade e na autonomia, mas o que fazer para mudar todo um *status quo*? Ora, ou se pontua uma maior relevância da autonomia sobre a relação, que não há, ou a tendência a se perpetuar o sentimento de inferioridade da mulher manter-se-á inalterada.

De fato, ambas as características, a autonomia e a relação, são importantes e necessárias à vida, tanto dos homens como das mulheres. E não há porque dar-se um maior destaque a nenhuma dessas qualidades, sob pena de manter-se a improdutiva e desgastante "guerra dos sexos". Pode-se perceber, então, que mais do que uma diferença rígida de papéis, o que marca os bons relacionamentos é a reciprocidade e a interdependência. Mas pelo fato de se confundir sexo biológico com papéis sexuais socialmente prescritos, acredita-se ser natural, inevitável e imutável todo um comportamento sexista cristalizado e mantido em conserva pela sociedade. Há de se aplaudir, assim, tanto o esforço do homem de ter uma atuação mais expressiva no espaço doméstico, quanto a busca da mulher de assumir um trabalho fora de casa, após tantos anos como dona-de-casa.

O modelo feminista, portanto, propõe que haja uma simetria de papéis na qual ambos os sexos desempenhem tanto tarefas instrumentais como expressivas; que o poder entre homem e mulher obedeça a um critério igualitário; e que a criação dos filhos seja da responsabilidade de ambos os pais. No modelo feminista, o homem teria que abrir mão do seu poder e *status*, enquanto a mulher haveria de renunciar à ideia de que seria economicamente mantida pelo seu homem.

Portanto, as mudanças no que diz respeito ao papel da mulher na família têm levado o movimento feminista a questionar os papéis, as regras e as funções que organizam as interações homem-mulher. O feminismo busca compreender e mudar o processo de socialização que determina que homens e mulheres sigam pensando e atuando segundo uma ótica sexista com a dominação masculina, mas as formulações que pretendem ser independentes do gênero, ou "neutras", na realidade são sexistas porque reproduzem a ficção social de que existe, atualmente, igualdade entre homens e mulheres. As mulheres ainda estão em desvantagem perante a sociedade e o fato de não se reconhecer esta situação significa redobrar tal desvantagem.

Agradecimentos

Agradecimentos ao NEIM (Núcleo de Estudos da Mulher), associação ligada à UFBA, que trabalha com estudos de gênero.

ANASTÁCIO, S. M. G.; SILVA, C. N. *New Times, New Paradigms. Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 35-45, 2010.

Referências

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

FOLEY, V. *Introdução à terapia familiar*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artes Médica, 1990.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GILI, G (org.). *Historia ilustrada de la pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1966.

GOODRICH, T. J. *et al. Terapia feminista da família*. Trad. R. M. Garcia. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

GRANDESSO, M. *Sobre a reconstrução do significado*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

HOFFMAN, L. O ciclo de vida familiar e a mudança descontínua. In: CARTER, B.; McGOLDRICK, M. *et al. As mudanças no ciclo de vida familiar*. Uma estrutura para a terapia familiar. Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: EDITORA, 1995, p. 84 – 96.

LECHTE, J. *Julia Kristeva*. London: Routledge, 1990.

LUCCHESI, I. O ser e o poder: a linguagem em 'As Meninas', de Velásquez. **Revista Saberes**. Letras & Mídias, s.d. Disponível em <www.estacio.br/letras/revista/interpreta/velasquez.htm>. Acesso em 02/05/2010.

PAPP, P. *El proceso de cambio*. Buenos Aires: Paidós, 1988.

RAPIZO, R. *Terapia sistêmica de família – da instrução à construção*. Rio de Janeiro: Noos, 1998.

SLUZKI, C. E. Cibernética y terapia familiar. Un mapa mínimo. In: _____. *Sistemas Familiares*, Buenos Aires, p. 65 - 69, 1987.

SPIVAK, G. Can the subaltern speak?. In: WILLIAMS, P. & CHRISMAN, L. (eds.) *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*. S.I.: Harvester Wheatscheaf, 1994, p. 66 - 111.

_____. The Spivak Manifesto. Mikhail Pokrovsky. 1997. Disponível em <www.geocities.com/WestHollywood/Heights/2011/spivak.html>. Acesso em 06/02/2010.

TENNYSON, A. The Lady of Shalott (1842). Disponível em <<http://charon.sfsu.edu/tennyson/tennlady.html>>. Acesso em 08/05/2010.

_____. A senhora de Shalott. Trad. Helena Barbas (2006). Disponível em <http://www.helenabarbas.net/traducoes/2006_Tennyson_Lady_Shalott_H_Barbas.pdf>. Acesso em 08/05/2010.

VASCONCELLOS, M. J. E. *Terapia familiar sistêmica*. Base cibernética. São Paulo: Psy II, 1995.

WATZLAWICK, P.; BEZVIN, J. H.; JACKSON, D. *Pragmática da comunicação humana*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1967.

WHITE, M.; EPSTON, D. *Medios narratives para fines terapéuticos*. Barcelona: Paidós, 1993.

VERSIONES Y DIVERSIONES: O CÂNONE TRADUZIDO

Josiele Kaminski Corso Ozelame*

Resumo

Octavio Paz, poeta, crítico e tradutor, foi um dos intelectuais mais importantes do México no século XX. Entendia de literatura, cultura, economia, filosofia e leis, transmitindo, através de sua poesia, uma visão de mundo bastante avançada, estabelecendo, entre povos e nações, fortes diálogos que perpassam o tempo. Paz era apaixonado, também, pela tradução poética, uma difícil tarefa, pois salvar a intensidade de um texto concentrado e rítmico não é nada fácil. A tradução estabelece a possibilidade de prolongar ou divulgar a existência de um autor ou de sua obra. O objeto de análise do presente artigo é a antologia *Versiones y diversiones* organizada por Paz, em que o crítico conserva alguns nomes em relação ao cânone e estabelece outros novos. Nessa antologia, podemos claramente perceber como Paz faz suas escolhas para a seleção dos poetas e também seu objetivo da instauração e divulgação de poetas menores.

Palavras-chave

Antologia; Cânone; Octavio Paz; Poetas; Tradução.

Abstract

Octavio Paz, poet, critic and translator, he was one of the most important intellectuals of Mexico. He was an expert in the field of literature, culture, economics, philosophy and laws, showing through his poetry a really advanced vision, establishing consisting dialogs among the peoples and nations that lived in that time. Paz was also a great fan of poetic translations. A difficult task, because keeping the intensity of a concentrated text and its rhythm is not something easy to be done. Translation establishes the possibility of keeping alive the existence of an author or his work. The current article analysis is about the anthology made by Paz, *Versiones y diversiones*, where the critic both keeps some canon names and introduces new ones. In this anthology, it may clearly be noticed how Paz makes his choices for the selection of the poets and his goal of selecting and promoting new minor poets as well.

Keywords

Anthology; Canon; Octavio Paz; Poets; Translation.

* Departamento de Letras – Centro de Educação e Letras - Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE/Foz do Iguaçu - 85870-900 - Foz do Iguaçu – PR - Brasil. E-mail: josicorso@gmail.com

Muito da teoria da tradução atual existe graças à produtividade dos tradutores e estudiosos dos séculos passados. Existem diferentes fatores que podem exercer ou ainda exercem influência sobre a tradução e sobre a forma de se traduzir, e o contexto socioeconômico e político reflete diretamente na escolha das traduções. As culturas hegemônicas dominam essa parte tradutória, impõem a maneira através da língua e da cultura, influenciando, assim, intensamente na escolha dos textos selecionados.

A seleção das obras/autores, às vezes, é feita pelos editores, os quais escolhem os títulos em razão da questão econômica. Geralmente, as editoras que buscam o grande lucro selecionam nomes importantes e renomados para a elaboração de uma antologia. Para Even-Zohar (1990) a tradução não é um fenômeno de natureza e fronteiras definidas, senão uma atividade que depende das relações que se estabelecem dentro de um determinado sistema cultural.

Em particular, a tradução de poesia trata de uma propriedade geral da linguagem, feita de signos insubstituíveis e imóveis. O tradutor tem que construir signos móveis dentro de um poema imóvel sem modificar essa estrutura. Assim, cada leitura é uma tradução e cada crítica uma interpretação. Nesse sentido, traduzir é aproximar culturas, construir elos entre povos distintos, de línguas diferentes, proporcionando o conhecimento da cultura do outro através de um diálogo de aproximação.

Sobre a leitura, é possível afirmar que é uma tradução dentro da própria língua e a crítica é uma versão livre do poema; poderíamos dizer que é uma transposição. A tradução poética consiste em produzir por diferentes meios efeitos análogos. O tradutor vagueia entre os diferentes significados, atravessa esses obstáculos e sugere que pode haver leituras difusas em uma língua estrangeira além do texto traduzido.

A *Teoria dos Polissistemas*, desenvolvida por Even-Zohar (1990), revela-se muito produtiva no âmbito dos estudos da tradução. A partir de dois sistemas literários postos em confronto, ele define o ato de traduzir, observando que a tradução é uma atividade social e culturalmente marcada por uma cultura marginal, nova e fraca, que tende a fazer mais traduções do que uma cultura forte, central e estável. Portanto, a tradução pode canonizar, valorizar ou ainda excluir um determinado autor ou uma determinada obra. Tendo em mente que *Versiones y Diversiones* trata-se uma antologia e, levando em consideração, a possibilidade de consolidar alguns escritores (ou não), Pascale Casanova (2002, p. 161), em *A república mundial das letras*, observa que as antologias são "a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo de tempo com itens obsoletos".

As antologias, portanto, fazem a escolha, o que é algo individual e estético (não sendo político nem social), reproduzindo uma literatura compacta de consolidação de alguns escritores. Eliot (1969) retoma esse aspecto em seu artigo *What is Minor Poetry* e observa que as antologias são úteis e necessárias, porque ninguém tem tempo para ler tudo.

Segundo Eliot (1969), é muito importante para qualquer jovem poeta ter suas poesias publicadas, primeiramente, em uma antologia, do que em um livro individual, pois para ele a antologia eterniza. Ela nos oferece uma grande diversidade de escritores, propicia-nos também tomar conhecimento dos poetas menores, os quais não possuem muitos textos publicados, que gostaríamos de conhecer mais e que, geralmente, não são consagrados pela crítica, ficando isolados do círculo da crítica literária. Ele ainda afirma que há uma grande importância em ler diferentes autores, estilos, gêneros e tantos outros aspectos

os quais diferem entre si, o que só podemos encontrar nas antologias. Observa, ainda, que não se pode afirmar que ler a coleção completa de um autor é mais proveitoso do que ler apenas partes. O que faz com que a poesia contemporânea sobreviva é o tempo e a tradição. É importante lermos as criações atuais sem esquecer da passada, a poesia clássica; pois o que foi consagrado pela tradição não deve ser esquecido. As antologias são importantíssimas para a história da humanidade e é devido a elas que a literatura chinesa, grega e latina sobreviveram ao longo dos tempos.

A antologia analisada, *Versiones y diversiones*, de Octavio Paz, contém 715 páginas, numa seleção de 94 poetas e 313 poemas e contempla grande parte de suas traduções. Foi publicada pela primeira vez em 1974, com a versão original dos poemas em francês, inglês e português (bilingue), exceto dos poemas suecos e orientais. Observa-se a exclusão bilingue, nessa parte da antologia, em virtude de Paz não traduzir diretamente dos originais, e sim através de algumas traduções em inglês. Fez uso também da fonética e de traduções interlineares, pois os poemas chineses e japoneses necessitam de elementos conectores, já que não há união sintática nos versos dos poemas. Na segunda edição, ampliada, contempla a poesia chinesa, a indiana e a japonesa, respectivamente, nas edições de 1978 e 1995. Mas a versão publicada em 2000, surpreende-nos porque traz as *Sendas de Oku*, que é um clássico do poeta Basho, o mestre do haikai japonês.

A questão da escolha dos nomes dos poetas é bastante particular, e segundo ele, suas escolhas não foram ditadas através de uma autoridade institucional para a formação do cânone, nem mercadológica, e sim pelo gosto pessoal, o que pode justificar-se por argumentos estéticos ou até mesmo pela própria crítica. A ideia seria um tanto quanto pedagógica, fornecendo aos jovens um currículo mínimo de leituras formadoras. Ele justifica que sua antologia tem a intenção de oferecer uma "cultura diversão" ao leitor, entretanto, percebemos, nitidamente, a inclusão de nomes canonizados.

Paz fundamenta-se num discurso forte e teoricamente extenso na justificativa de suas escolhas. Ele se coloca como um simples leitor. O próprio poeta se autodefende afirmando: "meus pontos de vista são os de um hispano-americano, eles não são uma dissertação desinteressada, mas uma exploração de minhas origens e uma tentativa de autodefinição indireta" (PAZ *apud* PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 151).

Diferentemente de Paz, Ezra Pound (1986), foi um dos que mais se preocupou, de maneira constante e bastante sistemática, com a escolha da listagem dos autores básicos, estabelecendo um cânone didático. Para ele, em *ABC da Literatura*, o leitor deveria ir direto aos textos indicados, compreendendo, assim, os critérios determinantes de suas escolhas. Valoriza, exclusivamente, a técnica poética, deixando de lado a expressividade do poeta e os efeitos psicológicos causados no leitor. Para ele, a tradução está diretamente ligada à renovação; a teoria e a crítica baseiam-se em valores explícitos, porque a literatura é pensada no âmbito da esfera cultural, sendo uma balança de valores.

Em *Versiones y diversiones*, Paz demonstra um encantamento pelas literaturas orientais: chinesa, japonesa e indiana. Em nota preliminar do ano de 1973 (ainda na primeira edição), justifica algumas inclusões por amizade, outras por gosto próprio e, ainda, por indicação de terceiros. A inclusão dos poetas orientais é, sem dúvida, porque viveu durante seis anos na Índia como embaixador, podendo então se inteirar da cultura e língua do país. Ele também explica ao público sobre a escolha dos poetas japoneses e observa que Eirichi Hayashiya o auxiliou nas traduções fonéticas, porque ele possuía um pouco de

dificuldade, em função desta língua ser muito diferente da latina. O tradutor chama atenção do leitor para o fato de que este livro não é para ser lido nem julgado como um trabalho de investigação ou formação literária, isso porque não inclui os originais, devido ao desejo de, a partir de poemas em outras línguas, fazer poemas na dele.

Em relação à estrutura da antologia, está dividida em seis partes denominadas: *Versiones y diversiones*, *Poemas de Fernando Pessoa*, *Quatro poetas suecos*, *Kavya*, *China* e *Japón*. Acredita-se que essa organização não siga uma regra rígida, mas, sim, esteja organizada de uma maneira que o leitor sintase bem ao manuseá-la, surpreendendo-se a cada avanço na sua leitura.

Na primeira parte (I. *Versiones y diversiones*) constam quatorze poetas franceses, dez americanos, dois ingleses, um irlandês, um polonês e um de origem húngara. Com o sistema bilingue, são 315 páginas com os mais diversos autores como: Théophile de Viau, Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Jules Supervielle, Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Paul Éluard, André Breton, Henri Michaux, René Char, Georges Schehadé, Alain Borquet, Yesé Amory, John Donne, Andrew Marvell, William Butler Yeats, Ezra Pound, Wallace Stevens, E.E. Cummings, William Carlos Williams, Harte Crane, Elizabeth Bishop, Charles Tomlinson, Ivar Ivask, Mark Strand, Czeslaw Milosz, György Somlyó e Lysander Kemp.

Os poetas estão organizados em ordem cronológica dentro de cada país (seção). A grande maioria dos poetas escolhidos são destaques dentro da literatura que, de uma maneira ou outra, inovaram ao criarem novos estilos e tendências, ampliando a Poesia Moderna. Muitos são poetas surrealistas e metafísicos, investigavam o homem e o mundo. Outros, atuando no meio artístico e literário, começam a se destacar no cinema, como é o caso de Jean Cocteau, que é popular tanto na cinematografia quanto na literatura francesa. Além de escrever poesia, também é especialista na prosa.

Os temas dos poemas de toda essa antologia são os mais diversos possíveis. Paz não faz uma seleção somente sobre amor, ou ódio, ou batalhas, mas, sim, escolhe poemas que evocam os mais diferentes assuntos devido à imensidão da obra. Ao observarmos dentro de cada divisão geográfica feita por Paz na sua antologia, cada parte prioriza um determinado tema (isso acontece mais frequentemente com os orientais). Mencionamos, também, que na poesia indiana há a sutil predominância do erotismo.

Já na parte número dois, que se intitula *II. Poemas de Fernando Pessoa*, o tradutor selecionou produções de três heterônimos pessoanos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos), não excluindo o próprio ortônimo, Fernando Pessoa. São doze poemas de Alberto Caeiro, treze odes de Ricardo Reis, quatoze poemas de Álvaro de Campos (incluindo *Ode triunfal e Tabacaria*) e, ainda, treze poemas de Fernando Pessoa ortônimo, com a presença da tradução de *Mensagem*, texto referencial do poeta lusitano. É possível perceber que, nessa segunda parte, Paz optou pelas composições mais conhecidas desses poetas, pois são escolhas que marcam contundentemente as características de cada um deles, em que podemos identificar as peculiaridades heteronímicas ao lê-los; incluindo as três grandes produções de Fernando Pessoa, mencionadas acima. Quando privilegia o português Fernando Pessoa e seus heterônimos, Paz não deixa, também, de se utilizar de um nome já consagrado, demonstrando, mais uma vez, que suas escolhas não são desprovidas de juízo de valor.

Na terceira parte da antologia (*III. Quatro poetas suecos*), Paz seleciona Harry Martinson, Artur Lundkvist, Gunnar Ekelöf e Erik Lindegren. Harry Martinson foi Nobel de Literatura e os outros três são os grandes destaques da

segunda metade do século XX da poesia sueca. No total, são vinte e cinco poemas, sem a presença dos textos originais. A partir de agora a antologia deixa de ser bilíngue, não contendo mais as duas versões. Abaixo do título desta terceira parte da publicação, o tradutor cita a colaboração de Pierre Zekeli que ajudou-o nas transcrições fonéticas.

A partir da quarta parte da antologia, denominada *IV. Kavya*, o tradutor nos imerge em um magnífico mundo desconhecido. Antes de nos apresentar os poemas (epigramas) e os poetas, Paz escreve um prefácio de onze páginas (datado de 1995), em que explora um pouco da poesia da Índia, “la poesía sânscrita clásica”, que traduziu por gratidão, curiosidade e divertimento.

Para divulgar essa cultura oriental, informa ao leitor que esse tipo de produção é pouco conhecido para os povos do Ocidente e, menos ainda, para os hispano-americanos, porque a concentração das traduções está voltada para os textos filosóficos e religiosos. Faz alusões aos poemas, explanando sobre a forma, que é curta e variada. Segundo Paz, a poesia sânscrita é rica pela sua forma morfológica de sintaxe livre e de vocabulário caótico. Trata de temas das grandes epopeias, não deixando os aspectos corriqueiros de lado.

A grande dificuldade na tradução dos epigramas, além da abundante quantidade de figuras de linguagens, aliterações, paranomásias, rimas, jogos de sentidos e sons, é o jogo de palavras que (con)funde os versos dobrando os sentidos. São poemas escritos há mais de mil anos, mas, mesmo assim, não deixam de ser modernos. Essa seleção é feita por Paz através da antologia de Ingalls. O tradutor afirma que gostaria de ter se baseado nas traduções de John Brough, mas, apesar da perfeição métrica, John afasta a rima do texto original.

Paz lembra os leitores que alguns poemas possuem autores desconhecidos e que suas traduções são “traduções das traduções das traduções”, não tendo um valor, portanto, filológico. Dentre os nomes selecionados estão: Bhartrihari, Kalidasa, Ladahacandra, Vikalanitamba Amaru, Bhavakadevi, Bilhama, Kishitisa, Rudrata, Dharmakirti, Vira, Krishnabhatta, Vallana, Bhavabhuti, somando um total treze poetas e vinte e cinco epigramas. Esses poetas são os grandes nomes da poesia sânscrita, destaques que inovaram dentro do estilo *kavya*.

A próxima parte da antologia, diz respeito à produção chinesa (*V. China*). Paz introduz esse país com uma nota (1996) sobre suas traduções, ainda falando sobre a inclusão do filósofo (e poeta) taoísta Chuang-tse do século IV a.C., e acerca do título denominado por ele *Trazos*. Com uma introdução biográfica de Chuang-tse (com um subtítulo de *Un contraveneno*) de cinco páginas, faz evocação ao budismo e ao taoísmo, o que é imprescindível dizer, para que o leitor possa inteirar-se das páginas que virão em seguida. Paz traduziu de Chuang-tse os seguintes temas: lógica, dialética, moral e sabedoria. São todos textos de ensinamentos e raciocínio. Em seguida, segue o subtítulo: *Trazos*. O tradutor faz uma pequena introdução à literatura chinesa e sobre os quatro escritores chineses selecionados, críticos da moral e da filosofia que escreviam contra o abuso dos poderosos. São oito poemas em prosa de nomes como Hsi K'ang, Lieu Ling, Han Yu, Lieu Tsang-Yeu.

Logo em seguida, Paz faz mais uma subdivisão nessa seção, introduzindo dez poetas das diferentes dinastias chinesas: Fou Hinan, Wang Wei, Li Po, Tu Fu, Yuan Chieh, Han Yu, Po Chu-I, Tch'en T'ao, Su Tung-P'O, Li Ch'ing-Chao e Fan-Kh'i. Totaliza quinze poemas chineses que transmitem pensamentos e tradições religiosas, sendo que há uma certa predominância da temática do amor.

Aqui, há uma curiosidade, pois antes de Paz colocar os poemas de Li Ch'ing-Chao, escreve cinco páginas explicativas sobre a poetisa. Faz alocação à sua vida pessoal, à família, ao casamento e às suas lutas. Isso se dá porque ela foi a

maior poetisa da dinastia SONG (que revivia o confucionismo), autora dos mais belos poemas da sua época. Paz também aproveita para dizer que suas traduções baseiam-se nas de Eugene Eoyang, Lyang Paitchin, Kenneth Rexroth, Li Ch'uang, K. Y. Hsui, C. H. Kwôck e Vicent Mc Hugh.

Para finalizar a antologia, outro país oriental, o Japão, é contemplado pelo tradutor (*VI. Japón*). Paz prioriza as formas da poesia clássica japonesa: Tanka e Haikú (haikai), que são poemas breves compostos por cinco linhas de cinco e sete sílabas. Faz uma pequena introdução explicativa sobre essas duas formas e, em seguida, apresenta os poemas, geralmente sem título. Os nomes dos poetas vêm escritos logo abaixo das composições. São trinta e dois poemas, sendo quatro de autoria desconhecida, retirados da antologia de Kokinshu, do século X. Foram selecionados vários poetas: Kakiomoto Hitomaro, El monje Mazei, Ariwara no Narihira, Ex emperador Yozei, Emperador Uda, Ki no Tsurayuki, Ono no Komachi, Bunya Yasukide, Izumi Shikibu, Noin Hoshi, Tsumori Kunimoto, El monje Saigyô, Fujiwara no Sadaie, Reize Tamehide, Jamazaki Sokán, Arakida Moritake, Matsunaga Teitoku, Nishiyama Soin, Matsuo Bashô (com quatro versões), Enamoto Kikaku, Mukai Kyorai, Kawai Sora, Hattori Ransetsu, Yosa Buson, Oshima Ryota, Kobayashi Issa, El monje Ryokan, e Masaoka Shiki.

Dando privilégio a Matsuo Bashô, que foi o principal divulgador do haikai no Japão, Paz traduziu as *Sendas de Oku*, fazendo uma advertência à primeira edição, lembrando que o texto possui mais de setenta notas de auxílio explicativo. Em seguida, escreve três ricas páginas sobre a vida de Matsuo Bashô, abarcando sua obra e seu diário de viagem (que deu origem às *Sendas de Oku*). São quarenta páginas de um maravilhoso itinerário, com poemas inclusos ao longo da narração em primeira pessoa.

Chegando ao final da antologia, encontram-se, então, as notas que incluem algumas anotações de Octavio Paz, nas quais estão os poetas e suas referências bibliográficas. Essas notas estão separadas, também, geograficamente. Em seguida, o índice, sendo uma parte bilingue e a outra não. Finalizamos, assim, na 715ª. página nossa leitura e análise, extasiados pela gama de nomes contidos nessa antologia.

As escolhas de Octavio Paz são as que induzem à afirmação do cânone, através dos valores estéticos e críticos. Fornece aos leitores um currículo mínimo de leituras formadoras, embora assegure, em notas contidas na antologia, que seu objetivo não é esse.

OZELAME, J. K. C. *Versiones y Diversiones* - a Translated Canon. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 46-52, 2010.

Referências

CASANOVA, P. *A República mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ELIOT, T. S. What is Minor Poetry. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1969.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory. *Polysystem Studies*, **Poetics Today**, v. 11, n. 1, p. 09 – 26, 1990.

PAZ, O. *Versiones y diversiones*. Barcelona: Editora Gutenberg, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, E. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.

GREGÓRIO DE MATOS: O ESTATUTO DO SILÊNCIO ROMPIDO

Luzia Aparecida Oliva dos Santos³¹

Resumo

Este artigo propõe uma leitura de dois poemas de Gregório de Matos que revelam a inserção do indígena, ou melhor, de signos originários de sua cultura, na representação do caráter local em contraposição à estrutura hegemônica da tradição europeia. A reflexão se faz a partir do uso do léxico tupi, que traduz a consciência crítica do poeta diante de um dos momentos importantes da formação cultural brasileira. É do paradoxo formado a partir dos aspectos da diferença entre local e estrangeiro que Gregório de Matos desestabiliza o discurso do cânone, e utiliza a língua do nativo como fator básico na construção da imagem de uma nação que se forma a partir dos mesmos aspectos paradoxais. O alvo é a mestiçagem, pautada na herança do passado histórico do colonizador, que será desvestido de sua condição simbólica pelo viés da antropofagia e do lúdico, o que estabelece a correlação dos dois universos presentes. Nos poemas, o índio é presença não em sua força física ou na fidelidade ao seu senhor, nem tampouco na execução de suas atividades rotineiras; eles abreviam o curso de apropriação desses fatores e vão diretamente ao que o nativo tem como instituição: a língua.

Palavras-chave

Diferença; Figuração indígena; Gregório de Matos; Poesia brasileira.

Abstract

This paper proposes the reading of two poems by Gregório de Matos, which reveal the insertion of the Indian, or better, of signs of indigenous culture, in the representation of the local nature in contraposition to the hegemonic structure of European tradition. The reflection is made from the use of Tupi lexicon, which translates the poet critical consciousness about one of the most important moments of Brazilian cultural formation. It is from the paradox formed from the aspects of the difference between local and foreigner that Gregório de Matos destabilizes the canon discourse, and uses the native language as a basic factor in the construction of the image of a nation which is made from the same paradoxical aspects. The main point is the miscegenation, based on the heritage of the colonist historical past which will be undressed of its symbolic condition through the obliquity of Anthropology and the playful, by way of establishing the correlation of the two present universes. On the poems, the Indian is present not in his strength, neither in fidelity to his master nor in the execution of his routine activities. They cut short the course of appropriation of these factors and go straightforward to what the native has as institution: the language.

Keywords

Brazilian Poetry; Difference; Gregório de Matos; Indigenous Figuration.

³¹ Departamento de Letras – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Sinop – 78555-000– Sinop – MT – Brasil. E-mail: olisant.42@gmail.com

HISTÓRIA

*um dia
o mastro da nau capitânea
estuprou as índias
ocidentais
e...
tcham tcham tcham
tchammm!
oi nós aqui
ó!*

Shasça

Este artigo resulta de um estudo mais amplo que realizei, em nível de doutorado, entre 2005 e 2008, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/São José do Rio Preto, sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, intitulado *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*³². Feito este esclarecimento inicial, passo ao desenvolvimento do estudo proposto.

Percorrer a literatura brasileira em busca do elemento indígena é tarefa, no mínimo, gratificante, que pode se tornar um problema sério a ser resolvido, se forem tomados os textos que os cronistas produziram desde o início da ocupação do território com o objetivo fundamental de descrever o que encontraram no novo mundo, sem a preocupação de atribuir-lhes teor literário. Frente ao universo de informações históricas e geográficas importantes que contêm, passaram a ocupar o *corpus* da literatura muito mais pela finalidade de satisfazer aos currículos do que pelo valor literário propriamente.

É a partir do “descobrimento” da América e, posteriormente, do Brasil, que se formou um lastro de histórias, mitos e contradições no entorno do habitante natural das terras americanas. Especificamente no Brasil, uniram ao emaranhado de dizeres, aspectos fundamentais na construção do perfil da nação que se desnudava: o território foi olhado, descrito e cobiçado por inúmeros semeadores da incontestável colonização. Um processo que se moveria em diferentes espaços, em tempos marcados pela presença ou pela ausência de riquezas a serem extraídas das raízes mais profundas da terra. Surgia, então, um movimento nômade que se estenderia aos dias atuais.

Relatos surgiram e, conseqüentemente, o Brasil, ou *Pindorama* em sua gênese, quase impenetrável em sua extensão geográfica, foi alvo de intensas disputas pela apropriação das riquezas, fruto da incontida necessidade de apresentá-lo ao continente europeu como o éden perdido das Américas. Fez-se uma História e, junto a ela, uma rede de informações espalhada ao longo das narrativas que enalteceram a flora e a fauna. Toda a fortuna, escondida sob a densa mata verde, fez com que os olhos da cobiça subjugassem o nativo que habitava a terra, ignorando sua presença e dizimando-o em nome do alargamento das fronteiras do território a ser ocupado.

Diante do quadro exótico que se mostrava, produziu-se um material farto, oriundo dos viajantes e cronistas, que descreveram uma realidade vista apenas pelo ângulo de quem aqui aportou com o intuito de explorar. Tais documentos têm em comum o registro dos bens econômicos não explorados, as feitorias, o quadro autárquico que se esboçava com a economia canavieira, a falta de instituições públicas (entendidas por Sodré como povo) e a nobreza rural, dentre outros. Não se pode atribuir a eles o aspecto visivelmente literário, dadas as

³² A tese foi publicada em 2010 pelo selo Cultura Acadêmica da Editora da UNESP, e está disponível no site: <http://www.culturaacademica.com.br/>

condições em que foram produzidos e os objetivos que pretendiam. O que possuem, ainda que contestável, é o valor histórico no que lhe é pertinente à primeira produção escrita no Brasil, mas sua intenção é clara ao atrair para as novas terras os portugueses por meio das indicações da abundância territorial e da qualidade existentes.

A História da colonização abriu, então, os canais para as narrativas em direção à cultura primitiva presente na terra descoberta. Aos olhos dos estrangeiros, o índio precisava ser domesticado. Não tinha a fé do colonizador, portanto, deveria ser catequizado; como havia um número significativo deles, deveriam ser mão-de-obra abundante. Como ser inferior, seria o escravo de que necessitavam para recolher seus ricos dotes. Diante da imposição europeia, que não conhecia seus hábitos, horrores foram impressos com pele e sangue nas páginas dos esfaimados colonizadores.

Compreende-se melhor a natureza de tais atitudes a respeito do aborígine, quando se revela a origem da maioria dos navegadores aportada no Brasil. Eram homens desejosos de riqueza: aventureiros, degredados, naufragos, desertados de naus e "raros de origem superior e passado limpo", diz Prado (1977, p.67). Era a partir da perspectiva de desenvolvimento aberta sob a égide do caráter desses homens que o território haveria de se firmar como nação. E como poderia ter tido resultado diferente, se a História se iniciou com tamanha desvantagem étnica e cultural em relação aos habitantes nativos? Olhando para o passado, daqui do século XXI, não é necessário muito esforço para entender o motivo de tantas lutas em favor da ocupação. Verdadeiras batalhas calcadas sobre as vidas de milhares de índios sem o menor respeito pela sua cultura. O extermínio tanto ocorreu no aspecto físico, frente à quantidade de mortes, em função de não aceitarem o cativo, como também, no aspecto cultural, com a imposição da religião e da inserção de costumes europeus. O cenário de degradação deu um cunho epopeico ao colonizador, que, de seu ponto de vista, se considerava um valente herói frente à nação bárbara.

Tais episódios, ao serem transformados em escritura, emolduraram um habitante com faces variadas: ora de glória, comparáveis à altivez do explorador, ora de comportamento e linguagem avessos ao seu modelo, dignos, portanto, de preconceito e de exploração: "o encontro do europeu, ao sair da zona temperada, com a exuberância de natureza tão nuançada de força e graça, foi certamente a culminância da sua aventura" (PRADO, 1977, p.58). Na *Carta de Achamento*, por exemplo, apresentaram-no como se fosse extensão da própria flora e fauna, um adorno presente nas praias ou pendurado nas árvores, sem se esquecer das comparações: "nenhum deles era fanado mas todos assim como nós" (SODRÉ, 1976, p. 258).

Contrapondo o aspecto descritivo do maravilhoso achado, foi cimentado, também, um discurso de temor frente aos rituais praticados, de modo especial, os dedicados aos mortos, vistos "pela ótica dos viajantes e missionários, como sintomas de barbárie e, mais comumente, caíram sob a suspeita de demonização" (BOSI, 1992, p.73). Produzido a partir das "tomadas diretas da paisagem, do índio e dos grupos sociais nascentes", o discurso dos textos de informação serviria à corte como instrumentos documentais da terra da conquista, um motivo de glória para um povo que tinha na obra da colonização a resposta às necessidades do desenvolvimento mercantil.

Da Literatura de Informação, aos textos produzidos posteriormente, o indígena foi tecido em diversos tipos de matéria. Os jesuítas, Padre Anchieta e Manoel da Nóbrega, dentre outros, como representantes dos catequistas, produziram as marcas mais profundas de aculturação provocadas pela cruzada

missionária, com o caráter político que exerceram frente à luta entre o poder religioso e os colonos, e o contato direto com os nativos desde a chegada.

Anchieta, por exemplo, apropriando-se da língua dos nativos organizou uma "mitologia paralela", afirma Bosi (1992), para que o entendimento da religião fosse alcançado e ecoasse no imaginário indígena. Com a estratégia da aproximação do nativo por meio de sua língua, abriu uma porta para a destruição das suas dimensões cosmogônicas, uma atitude que interessava unicamente ao propósito da conversão. Os objetivos da catequese, que visavam tornar o índio cristão, além do seu trabalho, cobiçado pelo colonizador, fizeram com que merecesse um lugar de destaque nos textos, enquanto o negro foi reduzido ao esquecimento, por ser considerado submisso, não ocupando espaço significativo nos projetos jesuíticos, a não ser em alguns Sermões.

Para Veríssimo (1998, p.74), "nenhum dos sermonistas brasileiros coloniais exerceu no seu meio e tempo ação ou influência que se lhes refletisse nos sermões, dando-lhes a vida e emoção que ainda descobrimos nos de Vieira". Interessa, de modo particular, no jesuíta, o valor dos sermões que produziu como homem das letras, antes de se discutir o aspecto literário. Defensor incansável dos índios, resguardadas as devidas intenções, seus textos são mais políticos, vistas as condições de produção e a ideologia que determinavam os rumos do discurso: a propaganda da fé. Esmerado nos argumentos que justifiquem a escravidão como "uma questão social, política e econômica", concebendo o negro como propenso à escravidão, vê na questão indígena uma forma de "catequizar e arrebanhar para o seio da Igreja" (MOISÉS, 1990, p.202) os novos integrantes destinados à doutrina cristã.

Segundo Bosi (2004), dentre a produção de Vieira, o *Sermão da Primeira Domingo da Quaresma* estampa a temática indígena, por "persuadir os colonos a libertarem os indígenas que lhe fazem evocar os hebreus cativos do faraó" (p.45), porém, é um sermão voltado ao quadro social português, iluminado pelas alegorias polares do luxo e dos explorados. É no Sermão da Epifania em que se revela a face mais nítida do indígena sob a alegação das "razões da natureza" e das "razões das Escrituras". A primeira diz respeito ao erro em determinar as nações de acordo com a cor da pele; e a segunda prega a igualdade entre os cristãos independente da cor ou da nobreza. Não se pode, no entanto, ler seus sermões ingenuamente, acreditando que a suposta defesa dos indígenas partisse de sua benevolência, antes pela subordinação ao poder econômico europeu.

Nas diversas formas de representação do nativo, este ora foi posto aos pés do colonizador, como ser inferior, ora foi nivelado a ele. Basílio da Gama, por exemplo, ligado ao Marquês de Pombal, figura em *O Uruguai* a altivez do indígena como "dotado de grandes e nobres qualidades, guerreiro de raça altivo, lutador, defensor intransigente de seus direitos" (SODRÉ, 1976, p. 263 - 264), na tentativa de agradar o nobre e realçar os dotes do indígena, destinando o papel de inimigo aos jesuítas.

Por outro lado, em *Caramuru*, de Santa Rita Durão, há um retorno significativo em relação à feitura do herói indígena, mas conserva, ainda, a mesma linha de construção de Gama. Nos dois poemas, "não entrava o índio senão como elemento de ação ou de episódios, sem lhes interessar mais do que o pediam o assunto ou as condições do gênero" (SODRÉ, 1976, p. 283). Mesmo com características que se aproximam ou se afastam dos padrões ideológicos na forma de arquitetar o personagem épico, não se pode negar que a introdução da temática feita por Gama e Durão será transfigurada por Gonçalves Dias, por exemplo, quando insere o nativo como centro de sua poesia romântico-indianista.

É Gregório de Matos, o poeta baiano apelidado de “O Boca do Inferno”, que fará poética e satiricamente a fusão do sangue indígena com o branco no nordeste: os “caramurus”, tipificando singularmente, sob sua vulgaridade, aspectos triviais e populares. É em sua movência lúdica, que mostra com destreza “uma nova ordem de significados, emergente, sem dúvida, da sua realidade, ou seja, da realidade colonial brasileira com as implicações decorrentes do nosso *melting pot*” (ÁVILA, 1971, p.93). Talvez seja este o primeiro poeta a olhar para a referência imediata de sua cultura e incorporar os termos afro-indígenas, sem deixar de utilizar as técnicas dos gregos e latinos em seus poemas que se inscreveram no quadro de condicionamento à tendência europeia.

Sua sátira, no entanto, refugia-se na vertente mais profana de sua poesia, assegurando-lhe o posto de um artesão barroco com visão realista do mundo. Apropria-se de vocábulos da língua tupi como ferramenta para edificá-la, e, com a sonoridade e o ritmo do poema, abre, semanticamente, a comunicação com o elemento formador da cultura brasileira. Com isso “revolveu as feridas da sociedade, porém, num outro plano, [...] um espírito capaz de encontrar, mesmo no meio da zombaria, da facécia, da mais deslavada obscenidade, contrapontos líricos” (CHOCIAY, 1993, p.82).

Diante do valor da poesia gregoriana, que rompe com uma série de fronteiras, o que se propõe aqui é analisar, dentre sua poética satírica, dois poemas que revelam a inserção do aspecto indígena ou de signos originários de sua cultura na representação do caráter local em contraposição à estrutura hegemônica da tradição europeia. Os critérios de escolha dos poemas dão-se em virtude de possuírem características marcantes no uso dos termos da língua indígena e que traduzem a consciência crítica do poeta diante de um dos momentos importantes da formação cultural brasileira.

A direção do olhar, agora, rumo a Gregório de Matos, um dos mais ácidos poetas do Barroco brasileiro, é a oportunidade de observá-lo mais atentamente, visto que foi considerado não influente por Candido (1975), deixando-o à margem da dita “verdadeira literatura”, por sua obra não ter um público direcionado, conforme se pode verificar na *Formação da Literatura Brasileira*. Dentre a crítica produzida em torno da polêmica da origem da nossa literatura, Campos (1989) fez importantes apontamentos no que diz respeito ao lugar que a poética gregoriana ocupa no âmbito nacional e o instaura na condição de integrante do “código universal mais elaborado”, pondo a lume a diferença de sua produção em relação à europeia no que tange à figuração do indígena e aos demais temas locais pulverizados em sua obra. Vê-lo como poeta plagiário, como o definiram, ou de segunda ordem, não é o foco, nem tampouco colocá-lo como maior representante da sua época, visto que não se trata de condená-lo ou absolvê-lo. O que o torna assunto neste estudo é a quase obsessão com que erige sua poesia no plano retórico-estilístico, atuando sobremaneira na ordem sintática das palavras, nas construções figurativas e nos jogos das sonoridades para obter um efeito surpreendente. Para Lucas (1989, p.25), Gregório “realiza o jogo da igualdade e da diferença, propondo justamente no plano da linguagem a insolubilidade da contradição, deslizando-a no eixo da conduta, do compromisso ético, cuja estabilidade seria, na verdade, incompatível com o regime e a situação reinante”.

O fio norteador que o faz desfigurar da produção de outras obras de sua época, no que consiste na captação do elemento local como formador de cultura, é justamente a quebra da harmonia dos signos com que joga para constituir o poema. É desse paradoxo, formado a partir dos elementos da diferença, que

Gregório de Matos desestabiliza o discurso do cânone. O que era objeto de exotismo aos olhos do colonizador passa a ser elemento necessário na construção da imagem de uma nação que se forma a partir dos mesmos aspectos paradoxais de cultura. Se, para Candido (1975, p.26), Gregório “não influenciou, não contribuiu para formar o nosso sistema literário”, para Campos (1989, p.10) é “um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade, aquele cuja existência é justamente mais fundamental para que possamos coexistir com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva”. Assim, “parece ter-nos fundado exatamente por não ter existido, ou por ter sobre-existido esteticamente à força de não ser historicamente”.

O interesse, aqui, eleva-se, antes de tudo, da compreensão do que a crítica operou, para alcançar a proposta basilar de perceber o indígena e suas interrelações com o processo cultural brasileiro que dialogam a partir de vários pontos de vista. Para perceber as nuances desta travessia de leitura junto ao poeta andarilho, serão apresentados os seguintes poemas: 1. *Aos principais da Bahia chamados os Caramurus*; 2. *Ao mesmo assunto*, por evidenciarem a questão indígena na inserção de vocábulos de sua cultura. Inseridos, o poeta os aceita como “material da sua realidade e da sua obra” e os transforma “em instrumento de desmascaramento” (WISNIK, 1975, p.17).

O conflito estabelecido entre a sociedade dita “normal” e a “absurda” desloca o olhar do poeta para símbolos da cultura local, na qual vivem os indígenas, que, antropofagicamente, ressignificam a devoração do outro e de si mesmos no resultado trazido pela fidalguia não tão natural quanto vista pela noção de nobreza do passado colonizador. Esse confronto não se dá apenas no plano temático da poesia de Gregório; instala-se no nível da linguagem, que, ironicamente, transita em mão dupla, ao rebaixar os governantes chamando-os de “caramurus”, e, ao mesmo tempo, ao evocar a presença da cultura indígena no emprego de termos da língua tupi, revelando a mestiçagem brasileira. É por esse curso que pretendemos percorrer a leitura dos poemas. Antes, porém, vamos citá-los valendo-nos da compilação realizada por José Miguel Wisnik (1976)³³, acrescidos do pequeno glossário que os acompanha (ver notas de rodapé), para facilitar a sua compreensão:

Aos principais da Bahia chamados os Caramurus

Soneto

Há coisa como ver um Paiaíá
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente do sangue tatu,
Cujo torpe idioma é Cobepá?

A linha feminina é Carimá
Muqueca, pititinga, caruru,
Mingau de puba, vinho de caju
Pisado num pilão de Pirajá.

A masculina é um Aricobé,
Cuja filha Cobé, c'um branco Pai
Dormiu no promontório de Passé.

O branco é um Marau que veio aqui:
Ela é uma índia de Maré;

³³ MATOS, G. de. “Aos principais da Bahia chamados os Caramurus”; “Ao mesmo assunto”. In: _____. *Poemas escolhidos* – Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 108 e 109, respectivamente.

Cobepá, Aricobé, Cobé, Pai.³⁴

Ao mesmo assunto

Soneto

Um calção de pindoba a meia zorra,
Camisa de urucu, mantéu de arara,
Em lugar de cotó, arco e taquara,
Penacho de guarás, em vez de gorra.

Furado o beijo, e sem temor que morra
O pai, que lho envasou Cuma titara
Porém a mãe a pedra lhe aplicara
Por reprimir-lhe o sangue que não corra.
Alarve sem razão, bruto sem fé,
Sem mais leis que a do gosto, quando erra.
De Paiaia tornou-se em abaité.

Não sei onde acabou, ou em que guerra:
Só sei que deste Adão de Massapé
Procedem os fidalgos desta terra.³⁵

Leitura em via dupla: a tessitura da ambiguidade

Os dois poemas escolhidos pertencem ao conjunto da obra satírica de Gregório de Matos que abarca todo o incômodo do poeta no entorno das questões que reuniam colonizador e colonizado e, destes, a mistura resultante do encontro entre as culturas. O empenho maior do poeta é, além de registrar, dar uma resposta ao panorama esboçado no Brasil, encontrado quando retornou de Lisboa. O impacto diante da crise entre metrópole e Colônia, a ascensão dos negociantes portugueses e a opressão instalada são suportes em que sua poesia satírica se apoia.

No rol dos autores brasileiros, Gregório de Matos eleva-se como um dos maiores representantes do Barroco setecentista, período que mais soa como eco do que se produziu no Barroco ibérico e italiano, repetindo os traços mais expressivos. Dados os aspectos históricos e espaciais em que a cultura ibérica se inseria no século XVI, tais como a Contra-reforma, a Companhia de Jesus e a expansão mercantilista, o estilo barroco lançou raízes nas colônias por onde os ideais ideológicos foram disseminados, porém, “um barroco não-legítimo, já deteriorado num contexto de desilusão, problematizado pela impotência econômica e pela exploração baseada no trabalho escravo”, segundo Lucas (1989, p. 25). No panorama geral dos conceitos que emergiram a partir do adensamento da linguagem estética, encontram-se desde os que acusaram o Barroco de esvaziamento de conteúdo aos que o enobreceram sob a égide formalista do rebuscamento.

O universo social e político com o qual o escritor baiano se depara na vida colonial brasileira, no entanto, é de um espaço iletrado, que encarcera a literatura nos auditórios, e de instituições jurídicas que se alimentam da farsa

³⁴ Glossário: *Paiaia*: Pajé; *Cobepá*: dialeto da tribo cobé, que habitava as cercanias da cidade; *Carimá*: bolo feito de mandioca-puba, posta de molho utilizada para mingau; *Pititinga*: espécie de peixes pequeninos; *Aricobé*: cobé (nome de uma tribo de índios progenitores do Paiaia, a que se refere o poeta; *Cobé*: palavra que Gregório empregava para designar os descendentes dos indígenas, pois no seu tempo o termo tupi não estava generalizado).

³⁵ Glossário: *Pindoba*: palmeira, coqueiro; *Zorra*: caindo; *camisa de urucu*: o corpo pintado de vermelho, com a tinta do fruto; *cotó*: espada curta; *titara*: nome de palmeira; aqui, vareta; *abaité*: gente feia, repelente.

para se manterem ao lado do poder. Tais fatores passam a ser fomento ao riso e à sátira, porém ressemantizados pela composição de sua poética, dada a feição que vai tomando diante do embate de sua formação humanística e o perfil da realidade contrastante que se esboçava. Assim, “encontrou no soneto outro instrumento bastante maleável para a expressão de seu espírito irrequieto, zombeteiro e maledicente. Esta era talvez a forma poemática mais admirada da época, considerada o veículo por excelência dos jogos de palavras e de conceitos, capaz de se prestar à expressão dos mais sublimes e dos mais vis assuntos” (CHOCIAY, 1993, p.84).

Referindo-se a esse mesmo assunto, Wisnik aponta que:

a diferença da colônia obrigava o poeta a incluir a mestiçagem na sua linguagem poética, a incorporá-la, a aceitá-la como material da sua realidade e da sua obra, e a transformá-la, em certos casos, em instrumento de desmascaramento, como fez, ao denunciar as pretensões de nobreza dos “fidalgos caramurus” inseminando no soneto europeu os elementos estranhos de uma espécie de patuá tupi (cobepá, aricobé, cobé, paí) (WISNIK, 1976, p. 17).

Com a inserção dos elementos da cultura local, trava-se uma luta entre o legado europeu, com sua constante presença no meio, e o descortinamento de uma das faces da cultura brasileira (e não a única e verdadeira) que se fundava. Nesse aspecto, a antropofagia³⁶ é o viés pelo qual se estabelece a correlação dos dois universos presentes, “uma forma dinâmica de apreensão da realidade” (HELENA, 1980, p.83), que promove o movimento contra-ideológico ao clássico.

O alvo atingido é a mestiçagem que se quer fazer nobre, pautada na herança do passado histórico do colonizador. Pela poesia, Gregório desestabiliza a noção do europeu bem comportado, sério, alterando o resultado previsto de suas ações. Para Campos (1977, p.209) o poeta baiano “soube levar a mistura de elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem, através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical”. Nos sonetos escolhidos estão marcados esses dois pólos que dão o caráter carnalizante da constituição da fidalguia que ocupava lugares de destaque. Há que se ressaltar, no entanto, que as imagens são construídas semanticamente em mão dupla. De um lado, a inserção do léxico tupi metaforiza uma linha constitutiva da cultura brasileira resgatando a presença do índio; de outro, o eixo alto *versus* baixo, que desmascara a figura do caramuru, mestiço, portanto. Assim, vai esvaziando as virtudes pela enumeração de palavras que suscitam degradação do indivíduo em relação às que nomeariam o cidadão digno de exercer a posição ocupada pelos miscigenados: “Descendente do sangue tatu” (v.3 – soneto 1); “Cujo torpe idioma é cobepá?” (v.4 – soneto 1); “Em lugar de cotó, arco e taquara” (v.3 – soneto 2); “Penacho de guarás, em vez de gorra” (v.4 – soneto 2).

Tais signos assumem a duplicidade de função em seu significado por estarem indissolúvelmente ligados aos elementos caracterizadores de ambas as culturas: o fidalgo possui “sangue de tatu” e seu idioma é “torpe”, “cobepá”. Usa “arco e taquara”, “penacho de guará” em lugar de se apropriar de instrumentos de origem europeia, “gorra”, que lhe daria a condição de ser superior aos da

³⁶ O termo antropofagia assume aqui o significado que Lúcia Helena (1980, p.71) propõe como “parricídio conceitual”, marcado por uma “devoração específica, [...] em que a palavra passa a não ser mais o estatuto que oficializa o poder, e através do qual ele se manifesta sob múltiplas formas de opressão. [...] Devorar o pai (o colonizador), devorar o discurso do pai, devorar a palavra que representa o estatuto do poder, ora através da paródia, ora pela ironia, ora pelo jocoso, ora pelo intercâmbio e diálogo com o texto do poder, foi a tônica da produção satírica de Gregório de Matos”. Tanto em Gregório de Matos quanto em Oswald de Andrade, a atitude antropofágica é tida como “um misto de insulto e de sacrilégio intencional e irreverente, usado como sucedâneo à agressão promovida pelo aparelhamento colonial politicamente repressor” (p.83), aponta a autora citada.

colônia. Seria o fruto do contato estabelecido com o que há de desprezível aos olhos do colonizador; a fusão do sangue europeu, nobre, com o indígena, considerado inferior e, portanto, não digno de assumir o poder. O processo de construção dos poemas é visivelmente metonímico, no que diz respeito aos fidalgos. Eles são caracterizados pelo léxico tupi, tomados pela parte chamada Caramuru, mas representam, figurativamente, os políticos de modo geral, o todo, portanto. Assim, já não são indígenas puros por conterem uma parcela de sangue branco e são reduzidos por meio de elementos contrastantes e opostos dentro do contexto cultural e linguístico, como percebidos em “arco e taquara”, “penacho de guará” e “gorra”, ou na fusão dos sangues: em “Paiaia” (índio) e “Marau” (branco) que, juntos deram origem ao “abaité”(gente feia, repelente) “De Paiaia tornou-se em abaité” v.11 – soneto 2.

Onde reside o escândalo da imagem construída pelo poeta ao emitir essa voz libertina e ambígua? Sua palavra é sua libertação, cheia de sensibilidade e fúria, demolindo os padrões normais, desvelando sua época por meio da língua que circulava ao seu redor, crua, do povo, na praça. As analogias envolvendo os contrastes desarticulam um estado de hipocrisia e rearticulam conscientemente, sob nova significação, “as agudezas” do labirinto. Ao nomear e enumerar a mestiçagem (que ascende ao poder) passando pelo léxico tupi, o poeta contraria a própria lei do pensamento. Assim, segundo Paz (1972, p.38), “a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição [...]. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar”.

Ao trazer para a arte o elemento nativo, os poemas desmontam a figura do índio canibal, e abrem, pelo canal do lúdico, a possibilidade de se visualizar um espaço assintagmático, contrário, ainda, à ideia construída pelos holandeses na pintura, em que as imagens do novo mundo obedeciam ao olhar sintagmático do estrangeiro. Gregório de Matos também tem um olhar estrangeiro, se considerada sua formação e experiência com a arte e com o exercício de sua profissão na Europa, mas é um olhar vindo de dentro, pelo contato e imersão na cultura local. A transgressão, no entanto, que ele provoca na poesia, é a inserção dos elementos locais ressemantizados pelo mesmo olhar. Existe aí um movimento polarizado, segundo Chociaj (1993), que se estende da “tradição” (unidade formal e técnica) à “insatisfação” (busca incessante de novos dizeres e novos resultados). Ainda de acordo com o autor citado, “há um Gregório integrado à cultura literária que o formou, de que a literatura espanhola é ingrediente poderoso; [...]. Mas há também um Gregório irrequieto, nervoso, incapaz de se manter muito tempo em linha. É este o Gregório que faz bons e faz maus poemas, que tenta soluções novas e arrisca rupturas [...] um Gregório da viola, baianizado e vulgar; um enquadrado, outro desajustado” (CHOCIAJ, 1993, p.150).

Essa dualidade que lhe ficou como marca pode ser notada nos poemas acima, nos quais o índio é presença não em sua força física ou na fidelidade ao seu senhor, nem tampouco na execução de suas atividades rotineiras de guerra, caça e pesca. Eles abreviam o curso de apropriação desses fatores e vão diretamente ao que o nativo tem como instituição: a língua. É por ela que se reconhece a presença indígena. Ele não é dito pelo eu do poema, visto e caracterizado à distância, mas mostrado por signos linguísticos que o atualizam culturalmente, mesmo que seja sob um verniz satírico para mostrar a história de sua gente e de seu tempo. Segundo Feitosa, a presença do léxico, que podia ser ouvido abertamente pelas ruas da Bahia, é uma “atitude antropofágica, de devoração do inimigo, uma devoração que transforma, que destrói para construir” (FEITOSA, 1991, p. 03).

Por esse matiz, desconstrói o olhar eurocêntrico direcionado ao habitante sem caracteres e o constrói sob a palavra dita que, antropofagicamente, digere a língua-mãe trazida pelo europeu. Brincar literalmente com as palavras do léxico tupi é abrir a porta da brasilidade em suas diferentes facetas. A língua ocupa seu lugar dentro da formação da cultura brasileira, porém, faz-se instrumento, como numa sequência de degraus para alcançar ironicamente os que estão no poder. Aí reside o caráter de vanguarda de Gregório de Matos, que soube redimensionar dentro do código do colonizador os elementos existentes na terra em formação. Para Bosi (1992, p.101), “o que está em jogo não é uma forma irritada de consciência nacionalista ou baiana, mas uma rija oposição estrutural entre a nobreza, que desce, e a mercancia, que sobe”.

Desse modo, a decadência da mestiçagem é fruto do rebaixamento de *Paiaia* (pajé), empregado no soneto 1, para *abaité* (gente feia), no soneto 2. O que estabelece o tom dentro do movimento de rebaixamento dos que ocupam o poder é o fato de serem produto de mistura consanguínea resultante do produto histórico da colonização. E se fossem índios de puro sangue, seriam considerados aptos ao exercício do poder? Em relação a essas formações histórico-sociais circunscritas na arte, Paz (1972, p.53) aponta para o papel da historicidade que alimenta o poema: “como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela”.

Esse é, sem dúvida, o liame da poesia gregoriana com a modernidade, uma polêmica que nega e que afirma dentro da ambivalência do poema o duplo movimento de inserir o indígena, torná-lo matéria do fazer literário, e debruçar-se, ao mesmo tempo, sobre os questionamentos da formação cultural do país a partir de sua presença étnica. Necessário observar que, mesmo utilizando a sátira para tratar do tema do nativo (há outros além dele que corroboram sua lista), o poeta tem consciência de que sua criação poética de rebeldia coloca-o frente à pressão histórica do momento. Uma postura que nos faz reconhecê-lo como tomado por *iñaron* (do tupi, designa um estado de fúria sagrada, associado a sofrimento excessivo). Não se trata de um sofrimento carnal, físico, mas um sofrimento cultural que o impele a lançar mão do que há de desprezível ao olhar do colonizador para dizer seu local, sua gente. E isso o faz destruindo o que tem ao redor, ou seja, apaga os símbolos europeus para deglutir, devorar suas vantagens na tentativa de não se deixar destruir por ele. Segundo Galvão (1981, p. 173 - 174) “quando o colonizador coloniza o colonizado, o propósito é sempre a destruição. Essa destruição pode ser pessoal, genocida ou etnocida. O colonizador mata a pessoa, mata o povo, ou então mata a outra cultura mediante a imposição da sua e a escravização do colonizado, se acaso sobrou algum”.

No segundo soneto, a figuração é mais intensa por meio da apresentação do fidalgo mestiço: veste “calção de pindoba a meia zorra”/ “camisa de urucu, mantéu de arara”(v.1 e 2), tem “Furado o beijo” (v. 5), é “bruto sem fé” (v.9). Nota-se que os elementos são postos sob outra ótica. Tal mecanismo de artificialização da linguagem, conforme aponta Sarduy (1979), faz com que os signos do vestuário e costumes estabeleçam uma distância entre o significado a que remetem e o significado contextual erigido a partir do eixo paradigmático do soneto tradicional que não possuía nada de riso, e sim, um permanente chorar por este ou aquele motivo, desde o subjetivo, a distância da amada até a saudade da pátria ou os temores das descobertas. Somente o contexto em que o

poema foi produzido fará com que se note o processo de significação construído entre as fendas abertas pelos significantes nobre/mestiço.

No entreposto, a metáfora ressemantizada é: “Só sei que deste Adão de massapé/ procedem os fidalgos desta terra” (soneto 2, v. 14 e 15). O local do significativo que traduz vestes, costumes e adornos assume o valor de desmascaramento da falsa nobreza que se constitui como poder. Não se trata meramente de substituir apenas os signos pertencentes aos nobres pelos dos miscigenados. Há uma construção mais corrosiva que modifica a visualização da imagem do poder e metaforiza a condição de subalternos. Assim, a oposição, segundo Bosi (1992), está no par “nobre/ignóbil” e não no “brasileiro/estrangeiro”. Sua sátira conduz ao fidalgo “‘Adão de Massapé’, símbolo daquela pequena, mas poderosa classe de senhores baianos nos quais já era considerável a dose de sangue indígena” (p.103).

A distância entre europeu e índio é preenchida por um novo signo: o mestiço, e, junto a ele, são agregados uma série de elementos que se referem a diferentes núcleos de significação:

Soneto 1: Paiaia/Caramuru/ tatu/ Cobepá

O pajé, posto elevado dentro da cultura indígena, é rebaixado ao se prezar como Caramuru. O esvaziamento dos atributos em ritmo decrescente parte da descendência do “sangue tatu” (indígena, portanto), passa pela língua Cobepá (dialeto da tribo Cobé) e chega aos opostos Paiaia/Caramuru. A linha masculina anunciada na primeira estrofe terá sua continuidade na feminina (segunda estrofe) (Carimá/Muqueca/Pititinga e outros) e retorna à masculina da terceira (Aricobé/Cobé/Pai). Assim, o poema vai expondo, por meio dos signos enumerados, a falta dos elementos necessários para a composição do perfil de um governante. Toda essa operação metonímica, fundida no decorrer do desmentido acerca do mestiço no poder, desemboca no último terceto em que o branco (Marau) e a índia (de Maré) fazem emergir a origem dos Caramurus³⁷, que se pode compreender pelo contexto como inaptos ao poder. É por essa linha do “muito riso e pouco siso” que se elabora o discurso antropofágico de Gregório de Matos, no qual, segundo Helena (1980, p.73), “ele traumatiza a medula servil de uma cultura colonizada e oprimida pela matriz europeia”.

O fechamento do soneto 1 obedece formalmente ao processo de disseminação e recolha do Barroco ao agrupar os signos espalhados nas estrofes anteriores, que traduzem uma vez mais instrumentos oriundos dos nativos, alvos da maledicência do poeta. Como se pode notar, o nome Paiaia, representante nato do sangue indígena não é colocado entre os que nomeiam simbolicamente os descendentes. Assim a mestiçagem é colocada numa linha inferior, disposta em linha horizontal e contínua, o que faz colocá-la no mesmo patamar de igualdade: “Cobepá/Aricobé/Cobé/ Pai”, diferente da posição ocupada no texto pelo *Paiaia*, colocado no final do primeiro verso do soneto, que figura como a gênese da constituição do mestiço. Ainda segundo Feitosa o último verso revela que “a verdadeira origem dos principais da Bahia está na raça indígena e não na nobreza de sangue azul dos europeus” (FEITOSA, 1991, p. 52). O jogo das oposições estabelecido por meio da sátira contribui para se entender que “a descendência do ‘sangue tatu’ vem ‘desazular’ o sangue do Paiaia (pai, pajé) e perceber-lhe a origem selvagem” (idem, p. 49).

³⁷ Segundo Segismundo Spina, citado por Susanna Busato Feitosa (1991, p.49), “‘descendente do famoso Álvares Correia’, e que por generalização é nome também dado ao europeu em geral no Brasil”.

A expressão criativa pelo viés do lúdico

Além do aspecto da “proliferação”³⁸ pontuada no decorrer do texto até aqui, que desloca o significado dos signos tomados do tupi, é notável a sonoridade expressa nos sons fechados e explosivos, dispostos gradativamente nos poemas, mais especificamente no soneto 1, de modo que “as imagens se sucedem num ritmo cadenciado de batuque, como se um som ‘chamasse’ outro: construção lúdica” (FEITOSA, 1991, p. 52). Elemento marcante na linguagem barroca, o lúdico manifesta-se como percepção do mundo expresso pela arte, quer seja plástica ou literária: “para Schiller, o incitamento ao jogo está na vida real, mas a razão, ao formar o seu ideal de beleza, dá forma também ao ideal do impulso lúdico” (ÁVILA, 1971, p.24).

Tomado o princípio do poeta alemão, e observados os dois sonetos de Gregório de Matos, percebe-se que obedecem ao molde europeu no tocante à forma, como já foi dito anteriormente, mas ampliam sua configuração ao inserir o universo linguístico pertencente ao nativo. Com esse recurso, o efeito dos poemas tira as amarras da alienação tanto do poeta como do fruidor, pois a consciência da situação do homem no mundo determina sua plenitude somente quando se encontra em estado lúdico, provocando-lhe o riso pelo manejo verbal.

O jogo não opera apenas no âmbito da subjetividade (no ideal de Schiller), como também, alarga-se em direção às estruturas sociais, conforme propôs Huizinga. Sendo assim, alcança a esfera da arte “aproximando e mediando, através dos canais de percepção e sensibilidade, a vontade de criação do artista e a nossa disponibilidade de fruição estética” (ÁVILA, 1971, p.27). Se o fruidor compactuar com o artista para concretizar o jogo por meio da mensagem do texto, certamente haverá de existir alternativas que proporcionem sua função efetiva.

Nos sonetos, a ludicidade se faz presente, à primeira vista, na alternância das vogais fechadas /u/, /o/ e explosivas /a/, /e/, de modo especial, as oxítonas finais (Cobepá, Carimá, Massapé, dentre outras) que rompem a estrutura canônica das paroxítonas e fazem emergir uma sonoridade aberta à criação do jogo do disfarce no preenchimento do espaço pelo léxico tupi. Do jogo sonoro desliza o curso semântico construído em mão dupla ao instaurar certa elasticidade entre significante e significado, pois o movimento insinua um conjunto melódico, tudo em “harmonia imitativa”, diz Chociay (1993, p.137), na qual encontram-se “a organização da matéria sonora dos poemas em acordo *com* ou *como* reforço para a camada semântica”. Neste caso, o ritmo dos tambores, suscitado na alternância dos sons, torna-se um instrumento de rebeldia, fundando outra realidade, a da sátira aos Caramurus. Esse poder absoluto de anular a pressão histórica e semântica, próprio do Barroco, dilata as possibilidades de leitura e desnuda a consistência ideológica subjacente aos signos tal qual uma lâmina de dois gumes (para lembrar Cabral). Assim, como um som puxa o outro, os aspectos de montagem dos poemas seguem o mesmo ritmo: estão entrelaçados pelo fio condutor da essência irônica e do deboche, o que os põem num estado consciente de jogo.

A consciência do poeta frente ao elemento formador da cultura brasileira, revelada por meio do aspecto lúdico, traz consigo a carga ideológica impregnada

³⁸ O termo proliferação, utilizado por Severo Sarduy, “consiste em obliterar o significante de um determinado significado, mas sem substituí-lo por outro, por mais distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferi-lo” (SARDUY, 1979, p. 67).

em cada palavra selecionada para ocupar tal posição. A atualidade conflitiva presente no léxico nasce do próprio conflito entre corpo/espírito, ideal/real que o poeta vivencia, dada sua formação religiosa junto aos jesuítas. Diante disso, “as antíteses, os trocadilhos, os jogos verbais, jogos de homônimos, os pares antitéticos, constituem alguns dos recursos estilísticos que se enquadram na dualidade de que é construída a obra gregoriana” (FALCOSKI, 1983, p.53).

Em suma, o amolecimento do sério é propósito para fragmentar a tradição temática. Estabelece um diálogo entre o elemento popular e a sua densidade semântica pontilhado pela metáfora a ser decodificada no traçado dos poemas que misturam a corporalidade do poder, e ao mesmo tempo a da escrita, por meio do registro do momento histórico e da permanência do texto artístico. É o lúdico o canal entre a cor local, o natural (nativo) e a expressão subjetiva do poeta que diz o Brasil por meio da palavra (léxico tupi) em contraposição aos aforismos da tradição. Mas é preciso considerar que o que Gregório de Matos propõe em seu discurso são “duas ordens opostas de intencionalidade, porque opostos são os seus objetos” (Bosi, 1992, 109).

Após o breve excursão feito pelos sonetos e a sucinta reflexão acerca da presença do indígena na poesia do poeta baiano, faz-se mister registrar o estado de descentramento de convicções acerca do valor de sua obra no contexto literário brasileiro. Isso se explica frente ao contato e manuseio da linguagem dos poemas escolhidos com maior acuidade, o que normalmente não se faz, devido ao objetivo pelo qual se recorre aos textos. Neste caso, o interesse maior era o de observar a estrutura híbrida do objeto literário que o poeta constrói e o efeito de atração e repulsa representado pelo léxico tupi, um lugar ocupado por signos que engenharam a quebra do paradigma canônico e expõem o ponto de vista de um *doutor in utroque jure* em sua terra espoliada.

O percurso transcorrido pelo enfoque dado à leitura dos poemas mostra a nervura central e autêntica de uma linguagem dita por uma consciência crítica nacional que conflita entre a filosofia do colonizador e a afirmação do elemento gerador de uma nova ordem social: o mestiço. Está impressa na linguagem carnalizante e lúdica do poeta a feição do povo que emerge da realidade sensível de seu olhar. Por meio de sua ação inventiva, criadora, o leitor é guiado ao encontro da cultura local alimentada pela oralidade explícita dos vocábulos do cotidiano e pela sonoridade com que o léxico tupi joga na construção semântica do eixo paradigmático. Todo o engenho composto pelo poeta, e não ingenuamente, proporciona o redimensionar da leitura, pois diante do quadro sociopolítico e econômico da colônia, uma voz dissonante permite inaugurar a perspectiva nacionalista sob a curvatura da linguagem local.

A presença do índio na obra gregoriana não é acidental. Censurá-lo por isso seria ignorar a tentativa de desenraizar “os brasões assinalados” e arriscar-se na construção de uma realidade que vai além das observações da natureza exótica, flora, fauna, riquezas minerais e selvagens nus usando cocares de penas. “Os índios não são passado e sim presente; e um presente que irrompe agora. Por outro lado, não são a natureza e sim realidades humanas”, afirma Paz (1972, p.128). E por serem “realidades humanas” presentes em nossa singularidade histórica, é criada, no século XVII, como numa profecia, uma imagem que seria vista no século atual, com a chegada de um indígena à Presidência da Bolívia. Não se trata de uma imagem fantasiosa, quando busca o que os olhos veem e as mãos tocam. Propõe, antes de mais nada, a derrubada de fronteiras, pois o indígena brasileiro e a mestiçagem que se compunha aqui não eram diferentes dos índios bolivianos, peruanos ou argentinos. Mesmo que fôssemos uma ideia criada pelos europeus, como aponta Paz (1972), na qual o nome América

“engendrou a realidade”, a poesia satírica gregoriana nasce “adulta” tal qual nossa literatura, por se posicionar como resposta à realidade utópica construída sob o signo “novo mundo”.

A riqueza poética do autor, vista com muito mais interesse pelos críticos a partir do século XX, marca, também, o estado de consciência e de reavaliação do que foram os rumos de nossa literatura. Talvez tenhamos que comungar da ideia de Paz, quando diz que a literatura hispanoamericana já não pertence a um ramo secundário, cresceu e se tornou uma árvore, “com folhas mais verdes e frutos mais amargos” (PAZ, 1972, p.126).

Fato semelhante ocorre com a literatura brasileira em relação à aventura de Gregório de Matos. Não é apenas a mordacidade de sua técnica em captar a vida brasileira de seu século que o torna influente na composição do quadro de nossa arte literária. Chociay entende que o poeta “não escreveu para um público universalizado e europeizado, mas cantou acompanhado de viola, para o seu tempo, a sua circunstância, a sua gente e para si mesmo” (CHOCIAY, 1993, p. 52). Ele provoca uma rebelião desafiante quando faz da diferença matéria-prima de seu artefato, o que o individualiza como escritor de um tempo e de uma cultura em que está inserido e não apenas um usurpador de versos alheios, como alguns críticos o molduraram. Assim posto, e resguardados os seus dilemas de preconceito e de traumas sexuais, a língua ferina do poeta baiano dilacerou o centro das atenções do poder, inaugurando a vertente nacionalista consciente sob a batuta da sátira, e deixou como legado o caminho aberto para as gerações posteriores que beberam da fonte imagética e perturbadora de seu estilo insidioso.

SANTOS, L. A. O. Gregório de Matos: The Statute of Broken Silence. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 53-67, 2010.

Referências

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.

CAMPOS, H. de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

_____. *Poética sincrônica*. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 205 – 223.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

CHOCIAY, R. *Os metros do Boca: Teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

FALCOSKI, M. L. G. *Gregório de Matos e a poesia sacro-moral de Quevedo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, São José do Rio Preto, 1983.

FEITOSA, S. B. *A rearticulação da linguagem na poesia satírica de Gregório de Matos*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP, São Paulo: 1991.

GALVÃO, W. *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HELENA, L. *A contra-ideologia da seriedade: antropofagia e cultura brasileira*. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 71 - 88, 1980.

LUCAS, F. *Do barroco ao moderno: Vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.

MATOS, G. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

SARDUY, S. *O barroco e o neobarroco*. In: MORENO, C. F. (Coord.). *América Latina em sua Literatura*. Trad. João Luiz Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161 - 178.

SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

PAZ, O. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRADO, P. *Retrato do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

WISNIK, J. M. *Gregório de Matos: poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

AS MEMÓRIAS DE VIAGENS À ITÁLIA NA POESIA E NA CRÔNICA DE CECÍLIA MEIRELES

Leonardo Chioda*

Resumo

A análise das associações entre as crônicas de Cecília Meireles sobre suas viagens à Itália, publicadas no jornal *Diário de Notícias* nos anos de 1953 a 1958, e o seu livro *Poemas Italianos*, publicado postumamente em 1968, é um trabalho que favorece o conceito de literatura de viagem. Tendo em vista a sua intensa atividade em vários países da Europa e do resto do mundo, sua relação com a Itália vem a ser a menos explorada por pesquisadores e estudiosos de sua obra. A importância de suas crônicas e poemas inspirados nesse país começa no sentido de irmandade que a escritora ressalta em seus versos e parágrafos ao dar-se conta da imponência arquitetônica e histórica que perdura no solo, na paisagem e na memória italiana. Considerando as crônicas e o livro de poemas como sendo registros de seus itinerários, o artigo traça as convergências entre as obras e contribui para uma descrição mais nítida de suas memórias enquanto poetisa, cronista e, sobretudo, viajante.

Palavras-chave

Cecília Meireles; Crônicas de viagem; Itália; Literatura brasileira; *Poemas italianos*.

Abstract

This paper promotes the concept of travel literature by analyzing associations between Cecília Meireles' chronicles about her trips to Italy, published in the newspaper *Diário de Notícias* from 1953 to 1958, and her book *Poemas Italianos*, posthumously published in 1968. In view of her intense activity in several countries of Europe and the rest of the world, the relationship with Italy is the least explored by researchers and scholars of her work. The importance of her chronicles and poems inspired in this country starts in the sense of brotherhood that the writer points out in her verses and paragraphs once she realizes the historical and architectural magnificence that remains in Italian soil, landscape and memories. Considering the chronicles and the book of poems as records of her journeys, this article traces the similarities between these two works and contributes to a clearer description of her memories as a poet, a writer, and, above all, a traveler.

Keywords

Brazilian literature; Cecília Meireles; Italy; *Poemas Italianos*; Travel chronicles.

* Curso de Letras - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Assis. E-mail: leochioda@gmail.com.

Cecília Meireles é uma das grandes escritoras que o Brasil tem em seu cânone literário. Carioca com ascendência açoriana, dedicou sua vida à poesia, à cultura e à educação, contribuindo para a literatura brasileira de forma singular, sem vincular-se totalmente ao movimento modernista iniciado na década de 1920. Sua obra, de caráter social e ainda assim intimamente pessoal, ressalta a importância do tempo, da natureza, do sentimento, dos sentidos e mesmo das injustiças, como no caso do *Romanceiro da Inconfidência*, livro que universaliza seu nome, publicado em 1953.

Tecelã incansável da escrita, a autora de *Viagem* (1939), além da produção poética, dedicou-se também ao jornalismo, e trabalhou em grandes jornais brasileiros como o *Diário de Notícias*, com colunas sobre educação a partir de 1930, participando ativamente de comissões a favor de reformas educacionais no Brasil. Em 1936 começa a contribuir com crônicas semanais como as de viagens, faceta ainda pouco conhecida da escritora. Em sua obra em prosa, lançada pela editora Nova Fronteira, destacam-se três volumes apenas para seus relatos de viajante, organizados de acordo com os temas discutidos.

A prosa circunstancial de Cecília, marcada pelo lirismo já nítido em toda a sua extensão poética, ressalta a importância da memória e dos contatos humanos em relação aos lugares de longe e, não menos importante, dos sentimentos que o convívio com outras sociedades proporciona, com todas as belezas e as precariedades de qualquer nação do mundo.

Porém tão importantes quanto os seus relatos de viagem são os livros de poesia que derivaram de suas visitas, como é o caso de *Doze noturnos da Holanda*, *Poemas escritos na Índia* e, postumamente, *Poemas italianos*.

Em Cecília Meireles, a crônica é testemunha de suas andanças pelo mundo, de seus passeios, visitas, visões e recordações em cada pouso e em cada encontro com monumentos e pessoas ilustres que surgem no itinerário – o que se opõe ao caráter aparentemente efêmero da crônica de jornal.

É provável, no entanto, que a mesma marca de eternidade de suas crônicas de viagem tenha suscitado a canonização de suas lembranças em poemas, como é o caso do livro *Poemas italianos*, fruto da intensa atividade poética durante sua excursão pela Itália: 46 poemas que, de acordo com suas razões emocionais, destoam da ordem cronológica de seus passeios pelo país e assumem, ainda, uma organização própria que remete aos seus relatos publicados no *Diário de Notícias*, no ano de 1953. A primeira edição, lançada pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de São Paulo, trazia a versão em italiano assinada pelo professor Edoardo Bizzarri, responsável também pelas traduções de João Guimarães Rosa. Bizzarri comenta, logo no início da publicação, que os poemas esperariam quatro anos após a morte de Cecília para virem a público em um volume inteiramente dedicado a eles, algo que a poetisa ainda pretendia fazer.

Tomando como exemplo o poema “Muros de Roma”, Cecília pinta a capital italiana em tons amarelados, especifica o sol como responsável pelo espetáculo de pedra, de passado e de antepassados e pela memória viva dos trabalhadores que construíram as muralhas e palácios, como em uma pintura clássica:

Nos muros da urbe
dourados de sol
deslizam as mãos póstumas, douradas de terra. (MEIRELES, 2005, p. 83).

Na crônica “Todos os caminhos...”, datada de 1955, Cecília descreve as paisagens de sua chegada em Roma após partir da Índia, afirmando que “de estranho fogo foram impregnados estes muros de Roma, que, apesar do dia

sombrio, parece haver em redor da cidade um cinto de sol" (MEIRELES, 1999, p. 57).

Um exemplo mais nítido em que se pode comparar a descrição de suas jornadas pela Itália a um poema é o da crônica "Cidade líquida", em que a poetisa leva o leitor a um passeio pela cidade de Veneza em dia chuvoso – do trajeto de gôndola na ponte Rialto até a Piazza San Marco, citando o carnaval, as colunas e o viajante Marco Polo como particularidades locais. A mais próxima referência do lirismo dessa crônica em *Poemas italianos* está no poema "Chuva no Palácio dos Doges", em que ela indaga sobre a escadaria molhada que dificulta a subida e o vento que esfria ainda mais as esculturas e vidraças do Palazzo Ducale, descrevendo a imponência, a imortalidade e as histórias que ultrapassam o arquitetônico e afetam o humano que visita o local:

Perde-se a alma, nestes lugares
com o passado erguido nos muros
e os deuses visíveis, nos ares... (MEIRELES, 2005, p. 91)

A poetisa aproxima os monumentos, as ruas, os cenários e as artes às emoções, às memórias e à natureza do ser humano, como em "Via Appia", afirmando que durante o caminho ela não pisa em meras pedras, mas nas próprias mãos que as colocaram ali:

Ruínas não vejo, apenas:
– mas os mortos que aqui foram guardados,
com suas coragens e seus medos da vida e da morte. (MEIRELES, 2005, p. 78)

Em "Saudades futuras", crônica que recolhe pequenos instantâneos escritos após a viagem, a identificação com as pedras, os caminhos e as construções toma proporções viscerais, quando a saudade desses trajetos a faz questionar: "... que partículas veem nesta poeira de tantos séculos?... E quem quer que sejamos somos um pouco de tudo isso" (MEIRELES, 1999, p. 78).

Ainda em outra crônica, "Nem sempre...", Cecília concorda em

deixar que a poeira da Via Appia encoste em nosso rosto partículas que pertenceram a vidas variadíssimas, que se levantam da terra agreste, das estátuas partidas, dos túmulos seculares, e sentir a solidariedade do pó que somos e seremos. (MEIRELES, 1999, p. 96)

Observa-se, a partir dessas associações que se completam, que a premissa inicial da crônica destoava do caráter que a prosa circunstancial de Cecília Meireles assume, seja por sua complexa expressão temporal ou por seu existencialismo, eternizados em seus relatos de viagem, sempre no momento presente e em sua distinção conceitual entre turista e viajante. O sentimento de familiaridade com os antigos trabalhadores e arquitetos, assim como o carinhoso respeito pelos mortos, mescla-se com a estranheza de que, mesmo sem nunca ter estado ali antes, os sente, os entende. O passado, o presente e o futuro em esculturas, fontes, praças e igrejas são os motivos que fazem Cecília abraçar cada lugar visitado e dialogar com cada ser que cruza seu caminho.

Justifica-se, daí, o sentido de viajante, que não tem tempo de amar completamente uma cidade. Ao contrário do turista, que a *rouba*, a retém por meio da fotografia e das lembranças compradas, o viajante a sente empiricamente e a mantém o máximo possível na memória. Tal teoria é ressaltada em suas crônicas italianas e mais ainda em seus poemas, que se

traduzem como um forte registro da sua experiência humana de conhecer e se envolver com realidades diferentes e, ao mesmo tempo, tão familiares.

A criação dos *Poemas italianos* resultaria, portanto, na mais alta (porém não maior) expressão poética de suas lembranças, que necessita dos itinerários reais ou imaginários que registrou em suas crônicas para elevar a sua visibilidade. Considera-se, no entanto, que a sua obra em prosa é tão significativa quanto a sua obra poética. Segundo Leodegário A. de Azevedo Filho, na apresentação do segundo volume de crônicas de viagem,

Viajar com ela é conhecer o mundo, deliciar-se com magníficos instantâneos, percorrer grandes universidades européias e americanas, participar de congressos internacionais, entrar em contato com personalidades de vários domínios da cultura, comer pratos exóticos, conversar com gente humilde do povo, admirar a paisagem e valorizar o tempo humano, em sua grandeza e precariedade. (AZEVEDO FILHO apud MEIRELES, 2000, p. 23).

O tempo, para Cecília, é o presente, pois é ele que abarca tudo. Só ele existe. E isso está estampado também em seus poemas, quando retrata as pessoas, o sofrimento, os questionamentos sobre quem é esse povo que constrói a vida em pedra e mármore. A nostalgia, presença constante, é bem visível em “Canção de Sorrento”, poema que fecha a primeira edição de *Poemas Italianos*, em que Cecília se vale apenas de suas memórias, e não de lamentações, para registrar a saudade:

Sorrento, Sorrento,
se eu não voltar mais,
mão cuides que é o vento
nos teus laranjais:
é o meu pensamento.

É o meu sonho isento
de desejos, de ais
ou contentamento,
de ilusões mortais,
Sorrento, Sorrento... (MEIRELES, 2005, p. 102)

“Saudades futuras”, instantâneos italianos publicados no terceiro volume de crônicas de viagem, Cecília tece algumas suposições sobre alguns pontos em que visitou na Itália, como um concerto realizado no Castelo Sant’Angelo, em Roma, e a certeza de sentir falta dos pavimentos de certos palácios e suas exposições artísticas. Em uma dessas notas, a viajante valoriza a amizade que se estabelece com comerciantes, garçons, guias e livreiros:

Ainda que nunca mais os vejamos, teremos sempre ao nosso alcance, em forma de saudade, estes amigos repentinos que há dois meses não existiam, e agora são imortais: a mão que estende livros, a que oferece violetas, a que procura uma lembrança: uma roupa folclórica, um fragmento de mosaico... E a voz que recita versos: e a que convida para um pequeno restaurante onde se come o mais famoso saltinboca; a voz que descreve o Capitólio e o gesto que aponta a cidade, do alto do Janículo.
Tudo isto virão a ser saudades. (MEIRELES, 2000, p. 73).

E é em “Viagens Encantadas”, crônica de 1961, que a viajante diz que o encanto das viagens é encontrar, em algum lugar que jamais se teve notícia antes ou que jamais se frequentou, alguma criatura que na véspera nem se conhecia e descobrir ser tão amiga como os amigos de infância. O sentimento de amor por essas pessoas e esses lugares é visto também nos poemas de maneira mais contida, como em “Geografia”, em que Cecília faz a charada mais

importante: “Qual é a cidade que, vista ao contrário, está no coração?” (MEIRELES, 1968, p. 37).

São esses elementos – amor, nostalgia, imponência e irmandade – que enlaçam a obra em prosa e a obra poética de Cecília relacionadas à Itália. Partindo do mais mundano contato com as ruas, casas, palácios e meios de transporte, vê-se todo o lirismo de uma escritora interessada sobretudo no que aprende empiricamente, no que vê com o coração e com o que sente com os olhos. Suas crônicas, seus instantâneos e seus poemas italianos são obras que se complementam partindo do pessoal para o universal e do universal para o mais íntimo da escritora e de seus leitores.

CHIODA, L. Memories of Travels to Italy in Cecília Meireles’ Chronicles and Poetry. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 68-73, 2010.

Referências

ALVES, G. *O segredo e a faca na poesia de Cecília Meireles*. **Suplemento Literário Minas Gerais**. Belo Horizonte: Minas Gerais, v. 15 (825) , p. 08 – 09, 24/07/1982.

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

CAVALIERI, R. V. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. A. Lorencini e A. Arnichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

DAMASCENO, D. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

GOUVÊA, L. V. B. (Org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

GOUVÊA, L. V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MELLO, A. M. L.; UTEZA, F. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006.

MEIRELES, C. *Canções*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Crônicas de Viagem 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Crônicas de Viagem 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Poemas italianos*. (com versão em italiano de Edoardo Bizzarri). São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1968.

_____. *Poesia completa*. Organização Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

OLIVEIRA, A. M. D. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2001.

PFEIFFER, J. *Introdução à poesia*. Trad. Manuel Villaverde Cabral. Lisboa: Europa-América, 1966.

RICARDO, C. *A academia e a poesia moderna*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1939.

SÁ, J. de. *A Crônica*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1987.

TODOROV, T. A viagem e seu relato. Trad. Lea Mara Valezi Staut. *Revista brasileira de letras*, São Paulo, v. 39, p. 13 - 24, 1999.

ZAGURY, E. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973.

O PROJETO *POESIA-EXPERIÊNCIA* DE MÁRIO FAUSTINO

Mariana Ianelli*

Resumo

No contexto de luta cultural contra o esvaziamento de valores e a fragmentação de tendências dentro do universo literário, o projeto *Poesia-Experiência*, elaborado por Mário Faustino, nos anos 50, ressurgiu na contemporaneidade para reavivar a proposta de uma completa renovação da poesia brasileira em termos pedagógicos. Adepto de um espírito clássico, Faustino buscava a recuperação de um certo esplendor para a arte literária que unisse os esforços de vanguarda aos esforços de retaguarda, em favor de uma verdadeira revitalização poético-cultural, também compreendida como uma revitalização do próprio homem. Nesse sentido revolucionário e educador da poesia, o projeto teórico e crítico de Faustino deve ser redescoberto, hoje, como um apelo à retomada de uma consciência totalizadora, a partir da qual se possa pensar a experiência do pensamento poético como uma atividade pluridimensional, que envolve certas responsabilidades éticas e estéticas no desempenho das relações entre o homem, o mundo e a linguagem.

Palavras-chave

Experiência poética; Linguagem e pensamento; Mário Faustino; Mecanismos de percepção e raciocínio; Método de criação.

Abstract

In the context of the cultural battle against the end of values and the fragmentation of tendencies in the literary universe, the Poetry-Experience project, created by Mário Faustino during the 50's, has now reappeared and is giving new life to the plan of renewing Brazilian poetry in pedagogical terms. Adept of a classical spirit, Faustino sought the recovery of certain splendour in the literary arts, uniting the efforts of both vanguard and rearguard, in favour of a true cultural-poetical renewal, which should also be thought as the renewal of man himself. In this revolutionary and pedagogical sense of poetry, Faustino's theoretical and critical project should be reexamined today, to be given another chance as an appeal for the rediscovery of a unifying conscience, from which one can see the experience of poetic thought as a multidimensional activity, involving certain ethical and esthetic responsibilities in the practice of the relationship between man, world and language.

Keywords

Mário Faustino; Mechanisms of Perception and Rational Faculties; Method of Creation; Poetical Experience; Thought and Language.

* Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. E-mail: marianaianelli@uol.com.br

Dos escritores modernos que se interrogaram criticamente a respeito do exercício criador, Mário Faustino desponta, no panorama da poesia brasileira, como um nome de grande peso ainda por ser devidamente descoberto e estudado. Sua obra teórica, que vem sendo reeditada atualmente, sob a organização da pesquisadora Maria Eugênia Boaventura, além de reunir centenas de críticas literárias para jornal, abrange um projeto poético que, já nos anos 50, ambicionava pôr em prática a função educadora do poeta em meio ao contexto mais amplo de sua realidade sociocultural.

Poeta, ensaísta, tradutor, jornalista e crítico, Mário Faustino foi um intelectual que atuou nos mais diferentes ramos da cultura brasileira, dedicando-se a um estudo metódico da poesia que defendia a revolução da arte literária em favor do progresso da língua, de novas formas estéticas e de novos preceitos éticos mediante os quais se baseassem os procedimentos da experiência criadora. *Purificar, comover e ensinar* seriam algumas das funções do poeta, cujo poder verbal de percepção e expressão concilia o universo das coisas, ideias e seres ao reino das palavras, em uma demonstração de amor à vida dos homens e também dos signos – já que a linguagem é também um sistema vivo.

Em *Poesia-Experiência* (1977), Faustino elabora uma teoria da criação preocupada com os mecanismos de raciocínio do poeta e com a dignidade artística de uma literatura disciplinada por conhecimentos não apenas poéticos, mas também de natureza filosófica, científica, mística e política. Tal projeto, levado ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* nos anos de 1956 a 1959, sob direção do próprio Faustino, abriu espaço à divulgação e discussão da poesia nacional e mundial na grande imprensa.

Faustino prefere “escrever num laboratório a escrever num templo” (FAUSTINO, 2003, p. 189). Sua postura frente às letras, nunca dogmática ou doutrinária, traduz-se por um juízo crítico antes proveniente de uma militância intelectual e de uma consciência poética afeita ao debate de ideias que de uma visão idólatra da poesia ou de um espírito de cordialidade para com os escritores brasileiros.

Todo o projeto teórico do autor parece concentrar-se na sentença de que

hoje o poeta tem de ser a um tempo o profeta, o cientista, o filósofo, o juiz, o líder, e mais coisa – e não pode ser nada disso sem que se desenvolva todo um sistema de vida, toda uma ética, toda uma deontologia próprias, paralelamente àquela estética pessoal que todo poeta desenvolve à medida que vai construindo sua poesia (FAUSTINO, 1977).

Em outras palavras, o poeta tem de ser aquele que projeta um futuro melhor, graças a um *raciocínio utópico*, que mostra habilidade no exercício de síntese objetiva e de análise particular da realidade, que possui uma visão totalizante do mundo, consciência crítica, e está imbuído do espírito de sua época – a isto somadas as questões do bem e do belo. Segundo o autor, são vários os papéis da poesia que contribuem para uma ação social: o papel documental (testemunho de um povo e de um tempo histórico), o didático (comunicação de uma experiência de luta entre o poeta e o universo), o cultural (formação de uma consciência humana coletiva), o estético (expressão da beleza e da dignidade da vida) e o linguístico (aperfeiçoamento do idioma e manutenção da eficácia da língua).

O poeta moderno utiliza seu instrumento de trabalho para auto-organizar-se perante o mundo e, assim, extrair de seus objetos de percepção um conhecimento essencialmente poético da realidade. Seus deveres podem ser resumidamente elencados em:

- a) disciplinar mecanismos de pensamento para saber distinguir fatos ideológicos, filosóficos ou materiais;
- b) estar apto à síntese (noção de conjunto) e à análise (realidade de cada coisa em sua estrutura individual e sua potência de transformação);
- c) interessar-se por outras formas de conhecimento, como a filosofia e a política;
- d) despojar-se de preconceitos para formar uma visão imparcial e exata do mundo exterior;
- e) criticar a natureza e a sociedade, agindo sobre elas por meio do amor;
- f) projetar o futuro dos fenômenos sociais, em um raciocínio evolutivo;
- g) aprimorar uma estética própria e exercer a responsabilidade social e pessoal de ser bom poeta e de respeitar as qualidades intrínsecas à poesia, a partir das quais se define seu juízo de valor.

Faustino caracteriza o objeto literário como um documento humano, cujo poder de influência abrange a dimensão ética, a estética e a didática. "O primeiro dever do poeta é ser bom poeta" (FAUSTINO, 1977, p.56). Dessa condição primordial para o exercício de uma linguagem eficiente e bela depende não apenas o êxito de uma competência poética, mas ainda o cumprimento de responsabilidades profissionais ligadas à sociedade, à cultura de uma época e, mais profundamente, às questões da própria existência humana.

O bom poema, fruto de uma interconexão entre conhecimentos filosóficos, sociais, políticos e estéticos, além de um conhecimento propriamente poético, deve atuar como instrumento para a elevação da alma, a conservação da dignidade, a exaltação do prazer da vida, o estabelecimento do diálogo e a afirmação de uma responsabilidade social. Daí que "o verdadeiro poema [seja] sempre pedagógico" (FAUSTINO, 1977, p. 29 – colchetes nossos), no sentido de promover uma transformação do homem e uma evolução do mundo a partir de um *raciocínio utópico*, ou seja, a partir de uma mente projetiva que visa a um futuro melhor. No registro de experiências acumuladas, uma poética orientada pelo novo reavalia antigos princípios de beleza e moral, contribuindo para renovar a literatura sob a visão de uma filosofia da arte. Nessa reavaliação, o poeta se faz militante de transformações sociais, culturais e existenciais.

Da interação entre palavra, som, ideia e imagem, de um lado, e a natureza, o homem e a sociedade, de outro, resulta o poema. Para tanto, o poeta dispõe sua vida a serviço de uma luta que defronta a criação de sua linguagem poética com o universo das coisas a serem nomeadas. Esse contato ativo do artista com seus objetos origina uma experiência libertadora, que não apenas o satisfaz existencialmente, mas também aproxima-o dos homens de seu tempo, na realização de uma fidedignidade social. Para Faustino, as possibilidades linguísticas de um povo dependem da eficiência de sua expressividade poética.

O organismo vivo do poema, entrelaçamento indistinguível de palavras e coisas, enseja a sabedoria da vida e da literatura, em uma interação entre teoria e prática mediada pela faculdade crítica do poeta. Referindo-se à obra de Faustino, o filósofo Benedito Nunes diz: "a agonia, a luta impulsiva na criação poética que a mesma arte da palavra resolveria, culmina numa transfusão de opostos: a linguagem se organifica, a vida se verbaliza" (NUNES, 2002, p. 52).

O método poético de percepção-expressão-recriação do objeto

Sob a perspectiva de criação dos objetos literários, o poeta recorre à linguagem com o principal objetivo de *doar*, ou *expor*, ao leitor um universo

totalmente reconstituído pelas palavras, de tal sorte que sua forma artística tenha o poder de ensinar, comover, deleitar, além de desempenhar um papel crítico em benefício do progresso do sistema da língua e do espírito de uma geração.

Em um processo de *percepção-expressão-recriação* da realidade, os objetos poéticos humanizados pelo artista adquirem uma identidade histórica e cultural. Tal processo de criação, que leva o poeta a pensar a realidade, simultaneamente interpretando-a e agindo sobre ela, colabora para a preservação da poesia, no vasto domínio da cultura de um povo, para a inovação dos recursos da língua e dos métodos de educação da arte, e, finalmente, para a realização essencialmente humana de uma sociedade.

No método de Faustino, a apreensão sensível das coisas se une às operações do pensamento artístico, uma vez que *perceber, expressar e recriar* seres, coisas e ideias em estado de poesia, consiste em uma operação que, poeticamente, só ocorre no plano da linguagem na medida em que também ocorre no plano do pensamento. O sentimento do mundo e sua crítica acabam por tornar-se características de um mesmo espírito poético que pensa e sente a realidade, expressando-a pela arte da palavra. Faustino fala de dois momentos particulares de reconhecimento poético do mundo: o da *percepção* e o do *raciocínio*. São momentos inseparáveis do processo de criação verbal e, portanto, concomitantes à construção da linguagem.

A *percepção* abrange o que o autor denomina, por um neologismo, de uma visão *oninclusiva* e *oniexclusiva* das coisas, ou seja, a visão do objeto como parte de um todo universal e a visão da autonomia desse objeto, considerado por qualidades que lhe são únicas. Além desses dois modos de ver a realidade, em seu contexto espacial, Faustino ressalta ainda a existência de uma dupla percepção poética do objeto, agora em seu contexto temporal: uma percepção *horizontal* do objeto – as coisas no seu “instante-já” e em sua mais plena novidade – e uma percepção *vertical* do objeto – as coisas em sua ancestralidade e herança de conhecimento guardada no inventário da memória humana.

Os mecanismos de raciocínio, por sua vez, abrangem a *síntese* do objeto, ou seja, sua visão de conjunto, e a *análise* do objeto, ou seja, sua detalhada estrutura de composição. Além disso, o poeta, ao pensar sobre as coisas, desenvolve mentalmente um raciocínio projetivo, ou como prefere dizer Faustino, um *raciocínio utópico*, que vê o mundo sob a perspectiva de um futuro mais esperançoso em relação à vida e ao tempo presentes. E não basta ao poeta estar munido de bons instrumentos sensoriais e intelectivos para abordar a realidade. É preciso ainda que, no desempenho da atividade criadora, ele ponha em exercício suas próprias leis – o que significa uma ética e uma arte poética próprias, ou, nas palavras de Faustino, uma “deontologia do poeta” (FAUSTINO, 1977, p.56), na qual residem suas responsabilidades sociais, pedagógicas, estéticas e, sobretudo, humanas para com sua época e o sistema de sua língua. Tais responsabilidades devem atender não apenas à diversificação do idioma e a um progresso social mais amplo, mas também devem destinar-se à exploração das possibilidades internas de um poema, em sua unidade estrutural.

O que singulariza a postura do poeta em meio ao processo de sua criação literária – diferenciando-a da filosofia, da ciência, e de outras configurações do pensamento – é justamente a formação de uma ética, uma deontologia e uma estética pessoal que norteiam a atividade criadora e dão fundamento ao método poético. Ao constatar a existência de uma “relação estreita [...] entre o processo perceptivo-expressional da poesia e o processo criador da própria linguagem” (FAUSTINO, 1977, p. 52), Faustino acrescenta às dimensões da estética e da

ética a terceira dimensão da lógica: o poeta percebe o objeto e o recria por meio da linguagem.

Não será demais ressaltar que a *percepção*, a *expressão* e a *recriação* do objeto estão inseridas dentro de um mesmo e indistinto processo verbal, desencadeado pela organização das palavras “em padrões lógicos, musicais e visuais” (FAUSTINO, 1977, p.60). Tais palavras são denominadas pelo autor de “palavras-realidades”, participando do universo simbólico de uma linguagem poética original. Para Faustino não há precisamente comunicação na poesia, mas “a criação de um objeto por parte do poeta [...] que, em seguida, faz uma doação, ou uma exposição, desse objeto ao leitor ou ouvinte” (FAUSTINO, 1977, p.65).

Na visão de Faustino, é papel do poeta efetuar a união entre a esfera lógica das palavras e o universo natural e social. A ordem verbal que resulta da nomeação do objeto não admite simplificações prosaicas: seu limite pertence essencialmente ao terreno da arte poética – à novidade, à ambiguidade e à exclusividade das obras criadas. Em outras palavras, Faustino considera que, para além de uma importância sonora e visual, o poema se define por uma atividade perceptiva que tem a reflexão por meio, o mundo por objeto e o pensamento por fim. Não qualquer pensamento, mas um pensamento poético.

Importante salientar que os objetos expressos no poema, por uma *recriação* e *doação* do artista, não correspondem às coisas substancializadas, mas à sua visão paralelamente concreta e abstrata, objetiva e subjetiva, real e simbólica. Ademais, não são apenas coisas que interessam ao poeta no seu processo artístico de *percepção-expressão-recriação* da realidade: também seres e ideias compõem essa complexa e original visão de mundo que o poema celebra na construção de sua verdade.

O compromisso do poeta com o verdadeiro se realiza na possibilidade de expressar as questões da existência humana no poema, cujo pensamento está voltado ao modo de ser da própria criação. “A fundação do Ser está vinculada aos signos dos Deuses”, afirma Heidegger (1991, p. 36). A participação dos deuses no processo de nomeação poética do mundo, tanto para Faustino como para Heidegger, é o que permite ao poeta pensar o fenômeno da linguagem a partir da relação primeira entre o homem e o mundo.

A *doação* do objeto a que se refere Faustino, ao falar do poema, não representa senão esta abertura ao pensamento da existência que a experiência com a linguagem suscita no processo de produção poética. Palavra e ser, verdade e pensamento inter-relacionam-se no espaço da obra criada, pondo em vigor uma ação transformadora do organismo da língua e da sociedade a que os homens pertencem. Tal doação do ser por parte do poeta, no objeto de sua criação literária, inevitavelmente remete ao conceito de Heidegger da palavra como “doadora do ser” (HEIDEGGER, 2003, p. 150). Porém, a verdade da poesia não está em outra parte senão no processo artístico de percepção e expressão que gera a obra de arte.

A singularidade do conhecimento poético, no projeto de Faustino, orienta a nomeação simbólica do real na forma do poema. Os mecanismos de percepção e raciocínio, veiculadores desse processo poético, refletem todo um método de pensamento perante os seres e as coisas, que põe a ética e a estética a serviço da criação de uma linguagem original.

Na intersecção do modo de ser da criação com o espírito da época, do qual o poeta participa, simultaneamente, como criatura e criador, está a missão civilizatória da poesia em seu constante questionamento acerca da dinâmica de um povo. A reinvenção do universo, inovadora e “reorganizadora do caos”,

consolida a *doação* do poeta a todos os homens, em uma tarefa que reúne a totalidade das visões filosófica, mística e científica segundo uma percepção poética aferrada ao seu próprio *approach*. Nessa reconstituição do mundo, o poeta executa uma das mais relevantes metas da criação artística: a educação.

Maiakovski, T.S.Eliot e Paul Valéry são algumas das vozes encontradas na obra teórica de Faustino quanto à visão da poesia como registro histórico, a interação entre organismo linguístico e expressividade poética e a qualidade sensorial e cognitiva do objeto literário, ao qual se relacionam valores rítmicos e simbólicos. Os conceitos poéticos de *logopeia* (dominante discursiva), *fanopeia* (dominante visual) e *melopeia* (dominante sonora), desenvolvidos por Ezra Pound, também estão presentes na reflexão de Faustino, além das considerações sobre a responsabilidade que o bom escritor cumpre perante o progresso de sua nação ao manter a eficiência da linguagem em sua clareza e exatidão.

“Toda obra de arte [...] encerra uma ética tanto quanto uma estética e as relações entre o bem e o belo compõem uma base mesma de toda filosofia da arte” (FAUSTINO, 1977, p.57), observa Faustino. Para o autor, as regras da ação criadora e os problemas de natureza especificamente poética caminham lado a lado, dentro do campo da experiência artística, como dois aspectos constitutivos da formação de uma grande obra. Além de estabelecer uma relação entre a palavra e o mundo, e de influir na tradição de um povo ao acrescentar experiências inéditas ao repertório de valores ancestrais, a poesia, segundo Faustino, necessita igualmente de uma disciplina ética e estética, por parte do poeta, para vingar em seu propósito pedagógico e de aperfeiçoamento da língua.

A filosofia da arte, que dá fundamento à teoria desse método, e que subjaz ao processo da criação poética de Faustino, auxilia na transformação do mundo e na renovação da literatura ao mostrar a verdade resultante dessa múltipla experiência do poeta com a linguagem. “No combate bem combatido entre *Homo* e *Mundus*, a poesia conduz o poeta a seu nirvana especial” (FAUSTINO, 1977, p.32).

Poeta-crítico da modernidade brasileira, Faustino declara em seu projeto a necessidade de uma revolução no processo de comunicação da língua capaz de redimensionar, na prática da produção literária, o significado da poesia como uma arte de valor ontológico e teleológico, um organismo vivo do pensamento e do idioma e, finalmente, um meio de cognição do universo relevante não somente sob o aspecto poético, mas também espiritual e filosófico.

Por uma resistência do pensamento poético

A transformação empreendida por Faustino, no âmbito do método poético e da crítica, tem a finalidade de reposicionar o homem contemporâneo no centro do pensamento sobre a poesia, perante a conjuntura de crise que tão amplamente caracteriza o século XX. Na literatura, esse estado de crise, conforme supõe Leyla Perrone-Moisés, “se inscreve num contexto filosófico maior: crise do sujeito, crise da representação, crise da razão, crise da metafísica, crise dos valores, crise do humanismo” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 388).

Diante da necessidade de novas perspectivas, as pesquisas da crítica literária e da filosofia se dirigem ao objeto da criação artística a fim de redescobri-lo. No campo dos estudos científicos, a inauguração de conceitos inéditos relativos à arte, por um poeta-crítico, principia um movimento revolucionário que se eleva do contexto da imensa crise de valores da

modernidade, na tentativa de uma superação das limitações da linguagem e do pensamento. Para o filósofo Augustín Del Valle, os sinais da atual crise do mundo se resumem em “debilidade e distorção do raciocínio e desmoralização radical da humanidade” (DEL VALLE, 2002, p. 07 – tradução nossa). Contra o esvaziamento da vida e do sentido pluridimensional do homem, urge a contínua tarefa de pensar e poetizar.

É assim que, imbuído de um espírito de resistência e partidário do desejo de revolução na ordem do pensamento, Mário Faustino luta pela renovação do processo perceptivo e comunicativo da língua, de maneira a conduzir o fenômeno da criação a uma nova eficiência linguístico-poética. Segundo ele, a palavra poética tem o poder de “estar a serviço de necessidades metafísicas, místicas e míticas do ser humano, neste momento em que tais necessidades ainda são prementes e em que outras formas de satisfazê-la encontram-se em evidente descrédito e decadência” (FAUSTINO, 1977, p. 277).

Faustino encontra na poesia “uma arma contra a fragmentação, contra a compartimentalização, particularmente sensível em nosso mundo capitalista” (FAUSTINO, 1977, p. 278). Seu movimento de resistência se volta à universalização do pensamento por meio da linguagem, ou ainda, à união de todos os homens pela arte, em um raro triunfo da solidariedade poética sobre um mundo contemporâneo dividido e desorientado. A experiência mesma do poeta com a linguagem torna-se aí uma experiência revolucionária, se considerada sob a perspectiva de sua finalidade educadora, uma vez que o pensamento acerca do método implica também que se pense a configuração de uma obra de arte, as responsabilidades do poeta para com o seu ofício, e o seu próprio modo de operar, tendo em vista a revitalização do organismo linguístico e, com isso, o progresso humano em amplo sentido, social e cultural.

IANELLI, M. Mário Faustino's Poetry-Experience Project. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 74-80, 2010.

Referências

FAUSTINO, M. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *De Anchieta aos Concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. J. D. García Bacca. Barcelona: Antrophos, 1991.

NUNES, B. A poesia de meu amigo Mário. In: FAUSTINO, M. *O homem e sua hora* e outros poemas. Org. de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 45 - 66.

PERRONE-MOISÉS, L. *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALLE, A. B. F. *¿Qué es la poesía?*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

VIDA, AMOR E MORTE EM POESIA: MANOEL DE BARROS E HILDA HILST

Susana Moreira de Lima Bigio*

Resumo

Neste artigo, a reflexão gira em torno do fazer poético de Manoel de Barros e de Hilda Hilst sob o enfoque temático vida e morte, observando-se o trabalho desses escritores no que se refere ao uso da palavra na construção dos poemas e à subjetividade do poeta impressa na obra, a partir de sua materialidade e da busca de compreensão do significado da existência do ser, seja através da finitude e continuidade deste no ciclo da natureza, seja aproximando no mesmo o caráter divino e humano, passando pelo corpo – sua fragilidade, deterioração, envelhecimento – para chegar ao sublime. Nessa perspectiva, o amor é visto enquanto elemento constituído de vida e morte, como um ciclo que começa e termina, e, portanto, pode abarcar literariamente a experiência humana. No tecer poético de ambos os poetas, a morte é transmutação, portanto, outra vida e, já que “ninguém é pai de um poema sem morrer”, morte é nova vida não só do ser, mas da literatura, uma vez que Manoel de Barros e Hilda Hilst inscrevem nesta, através do caráter crítico de suas obras, um constante questionar-se acerca da produção literária.

Palavras-chave

Amor; Corpo; Morte; Poesia; Subjetividade; Vida.

Abstract

On this paper the analysis goes over the poetry of Manoel de Barros and Hilda Hilst under the focus of the topic of life and death, taking account of the use of the word both in the poems construction and the subjectivity of the poet on the work, starting from the materiality and the search for comprehension of the meaning of the being existence, either by the finitude and continuity of this nature cycle, or by bringing together in it divine and human characters, going through the body – its fragility, deterioration, oldness – to reach the sublime. Thus, love is seen as an element which consists of life and death, like a cycle, that starts and finishes and may so literarily cover the human experience. Along the poetic composition of both poets, death is transmutation, therefore, another life and, since “no one is the father of a poem but when one is dead,” death is new life not only of the being, but of literature, for MB and HH print on this, through the critical character of their works, a constant inquire on the literary production.

Keywords

Body; Death; Life; Love; Poetry; Subjectivity.

* Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB; Professora na Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais de Educação – Eape/SEE-DF – 70390-070 – Brasília – DF – Brasil. Email: sulima42@yahoo.com.br

Vida e morte

Ninguém é pai de um poema sem morrer
Arranjos para assobio,
Manoel de Barros

Na poesia de Manoel de Barros não se percebe a vida sem relacioná-la à morte, nem a morte é destituída de vida. Ambas fazem parte de um *continuum*. Como é peculiar na poesia desse singularíssimo poeta, a natureza é exaltada, é evidenciada como parte do homem e este, como parte daquela: “o homem se arrasta/ de árvore/ e escorre de caracol/ nos vergéis/ do poema” (BARROS, 2002b, p. 34). Essa espécie de simbiose homem/natureza em sua poesia dá-se tanto nas ideias quanto nas palavras. Tudo faz parte de tudo, tudo se funde, homem, pedra, bicho, flor, pássaro. Assim como as coisas se contagiam entre si, “musgo na pedra”, a linguagem também passa por uma metamorfose, “libélulas pensam dalias’... Quem é o sujeito de enunciação desse verso?” (MÜLLER JR., 2004)³⁹. Palavras migram de uma classe para outra, de uma função para outra: “o chão tem gula de meu olho por motivo que meu/olho possui um *coisário de nadeiras*” (BARROS, 2001, p. 99 – grifos meus), mas tudo funciona muito bem, porque nada precisa ser de um jeito convencional, nada precisa ter utilidade. Apenas é preciso fluir, assim como um “rio” quando “está começando um peixe”, “Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me árvore” (BARROS, 1999, p. 75).

No entanto, tudo o que “não serve” é “matéria de poesia”. A poesia é dada como “inutensílio” (BARROS, 2001, p. 25). O poeta fala de si e de sua poesia como algo menos do que matéria por ele descartada, a qual resgata para o universo poético. Assim, recupera também o ser do próprio homem e restaura sua relação com a natureza. “Há uma preocupação constante com o esvaziar, com o nada, preocupação com as obras de Deus, as formigas”⁴⁰, há também a presença da religiosidade, não no sentido dogmático, mas do *re-ligare*: “na verdade eu nem tenho ainda o sossego de/ uma pedra/ Não tenho os predicados de uma lata [...] Não sou sequer uma tapera, Senhor/ Não sou um traste que se preze” (BARROS, 2002b, p. 41).

O sujeito dos poemas de Manoel de Barros se amalgama com a natureza de todos os reinos. Neste contexto, a morte é vida, morrer não é o fim, é renascimento. Viver é ser árvore, morrer é misturar-se com o chão e continuar sendo pedra, líquen, rio. Vida e morte se misturam e dão a exata dimensão de que uma faz parte da outra, uma é a continuidade da outra: “O fim do dia aumenta meu desolo/ às vezes passo por desfolhamentos/ Vou desmorrer de pedra como frade” (BARROS, 2001, p. 57). Sob tal perspectiva, o envelhecer é parte desse todo. Na poesia de Manoel de Barros, o sujeito poético fala de um menino que fora um dia sem amargura, com leveza, como constituinte do homem que é; com a tranquilidade do passar de um rio em seu curso, daquilo que será; e, sem nenhum choque, da morte como uma etapa natural de todo ser:

O mundo meu é pequeno, Senhor
Tem um rio e um pouco de árvores
[...]
Formigas recortam roseiras da avó

³⁹ Informação do Prof. Dr. Adalberto Müller Jr., colhida em aula sobre a poesia de Manoel de Barros, curso: “Poesia Brasileira Contemporânea: figurações do sujeito e da escrita”, UnB, 2º sem./ 2004.

⁴⁰ Trata-se, novamente, de leitura apresentada em aula pelo Prof. Dr. A. Müller Jr.

nos fundos do quintal há um menino e suas latas
maravilhosas
seu olho exagera o azul
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas
com aves
[...]
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os
ocazos (BARROS, 2001, p. 75).

O ciclo da vida é apresentado poeticamente como transformação de um estado para outro, como a transmutação do ser de um reino se entregando a outro para fazer parte dele: “O chão pare a árvore/ pare o passarinho/ pare a/ rã – o chão/ pare com a rã/ e de passarinhos/ o chão pare/ do mar// O chão viça do homem/ no olho/ do pássaro, viça/ nas pernas/ do lagarto/ e na pedra” (BARROS, 1999, p. 31-32). Do mesmo modo que essa metamorfose ocorre com o ser, o poeta sugere a transformação com o fazer literário: “A maior riqueza do homem é a sua incompletude/ Nesse ponto sou abastado/ Palavras que me aceitam como sou – eu não/ aceito [...] Mas eu preciso ser Outros/ Eu penso renovar o homem usando borboletas” (BARROS, 2002b, p. 79).

Ao trabalhar com a ideia de poesia como matéria, sujeita ao apodrecimento, que gera transformação, Manoel de Barros recria literariamente a natureza. Nesse mundo, seus poemas estão como que vivos, em estado de transmutação; a linguagem é matéria orgânica em constante estado de decomposição e composição da escrita. Seu universo poético é um campo fértil para germinar novas possibilidades de uso das palavras: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao/ pente funções de não pentear. Até que ele fique à/ disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.// Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma” (BARROS, 2001, p. 11). O poeta exercita a capacidade de transformação das palavras e, por esse prisma, percebe-se em sua poesia o gesto crítico à ‘pasteurização’ da arte, ao embutir na construção do poema a negação do que é tido como nobre, na medida em que ‘recolhe os lixos’ descartados pela Indústria Cultural, elevando-os à categoria de poesia.

Nessa perspectiva, a velhice pode ser percebida como uma das qualidades do que é descartável, do que já não é mais tido como importante no mundo capitalista. O ser idoso em nossa sociedade é visto e tratado como algo desimportante e a atitude literária de Manoel de Barros re-significa aquilo que é *velho*, ao resgatar o que não é valorizado. Assim, o escritor recupera a dignidade das coisas, dos objetos, via poesia, e remete-nos ao humano, cuja existência está vinculada à finitude, cuja trajetória segue em direção à morte. Porém, na poesia de Manoel de Barros, o fim é recomeço. O ciclo da vida não se encerra, renova-se, e o ser não acaba, transforma-se, como tudo na natureza.

Do mesmo modo, Manoel de Barros critica a banalização: “Repetir repetir – até ficar diferente/ Repetir é um Dom do estilo” (BARROS, 2001, p. 11). Essa repetição que, na verdade, renova, faz outro a partir do mesmo, contesta o movimento repetitivo do “tudo igual” ao usar essa fórmula para implodi-la, uma vez que ‘repete’ “até ficar diferente”. Este é um modo poético de dizer: ainda que as palavras se repitam, tal movimento pode ser feito com arte e ‘olhar de ave’, aí... elas se renovam.

O fazer literário desse poeta remete-nos a um tempo em que “não havia limites”, no qual “se a gente encostava em ave, ganhava o poder de alçar”. Remete-nos à ideia de criação, pois “não havia comportamento de estar”; e nos revela que “Depois veio a nova ordem das coisas e as pedras/ Têm que rolar seu destino de pedra para o resto/ dos tempos” (BARROS, 2002b, p. 77). Mas a poesia de Manoel de Barros “voa fora da asa” (BARROS, 2001, p. 21) para nos

lembrar de que “só as palavras não foram castigadas com/ a ordem natural das coisas/ As palavras continuam com seus deslimites” (2002b, p. 77).

Contrária à “nova ordem”, inscreve-se também a poesia de Hilda Hilst. De acordo com Gilberto Martins, na medida em que a escritora anuncia literatura pornográfica e faz alta literatura, ela detona uma implosão dos mecanismos do mercado, uma vez que se utiliza da mesma estratégia da Indústria Cultural, a de transformar arte em mercadoria, porém, invertendo essa ordem⁴¹. Entendo seus poemas, escritos nos moldes tradicionais para tratar de ideias opostas ao senso comum, como um prolongamento dessa postura crítica da autora:

Que este amor não me cegue nem me siga.
E de mim mesma nunca se aperceba.
Que me exclua do estar sendo perseguida
E do tormento
De só por ele me saber estar sendo.
Que o olhar não se perca nas tulipas
Pois formas tão perfeitas de beleza
Vêm do fulgor das trevas.
E o meu Senhor habita o rutilante escuro
De um suposto de heras em alto muro.

Que este amor só me faça descontente
E farta de fadigas. E de fragilidades tantas
Eu me faça pequena. E diminuta e tenra
Como só soem ser aranhas e formigas.

Que este amor só me veja de partida (HILST, 2004a, p. 17).

Ao lançar mão da alusão à forma tradicional de construção do poema, os versos decassílabos camonianos, para falar do amor numa perspectiva contrária ao que se espera de uma poesia escrita nesses moldes, Hilda Hilst subverte a intenção com a qual essa forma poética é normalmente trabalhada. O conteúdo oposto ao esperado de uma composição clássica, ausente de feitos grandiosos, limitado a versos reveladores do desejo de um sujeito poético que almeja pequenas coisas, tem o caráter transgressor, libertador da escrita de uma mulher em seu tempo. Ela usa no poema elementos prosódicos e estilísticos que o remete à linguagem de tom elevado; usa decassílabos heróicos, mas faz uma quebra ao meio; trabalha com uma revisão de certos métodos, faz pastiches da literatura tradicional, para romper com a mesma. É sua maneira de transgredir. A escritora só faz parecer que é uma construção tradicional, pois mescla várias versificações e dá o tom de decassílabos, inclusive, utilizando palavras de famosos versos de Camões, porém os desvia de seu curso “normal” e constrói versos que transgridem as formas fixas, esvaziando esse universo previsível, criando outras possibilidades de se dizer.

Segundo Alain Touraine, “numa sociedade de alienação, do vazio, do não-sujeito, nesse meio de prazer, violência e dinheiro, quando ocorre um encontro de amor, ele se torna impossível” (TOURAINÉ, 2004, p. 133). O autor diz que “a Literatura do século XX é dominada pela obsessão com referência ao prazer e ao dinheiro, mas a morte está por trás” (TOURAINÉ, 2004, p. 133). Hilda Hilst busca compreender a morte, mas antes quer entender a vida. Ela trabalha em sua obra a questão da velhice, do abandono, do significado da existência do homem e sua materialidade tão perecível. A escritora lida poeticamente, assim como Manoel de Barros, com o lodo, com o estado de putrefação das coisas; no

⁴¹ (Informação do Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, colhida durante a palestra “Da perversão à inversão: itinerários da prosa de Hilda Hilst e Dalton Trevisan”, IX Encontro – Seminários em Literatura Brasileira Contemporânea, UnB, em 17/01/2005.

caso de Hilst, mais com a podridão do ser humano, com sua perspectiva de se deteriorar. Ela quer saber o que sobra. A escritora trabalha a ideia da existência dos seres, da vida e da morte por meio de uma escatologia literária do corpo. É em contato com as vísceras que ela pode buscar respostas para suas intermináveis perguntas sobre o que é a vida, já que esta se encaminha desde sempre para a morte. Sua poesia assemelha-se à de Manoel de Barros no que tange à proximidade da natureza. Hilst utiliza muito os elementos água, pedra, bichos. Porém, faz sua abordagem do mundo interrogando Deus, buscando um Eu que sabe encontrar apenas no Outro – e, segundo Martin Buber, “Deus é o ‘totalmente Outro’” Buber (BUBER, 2004, p. 104).

O sujeito poético na obra de Hilda Hilst enuncia sua busca ora cantando, ora imprecando um deus que não nomeia, antes, dá a ele vários nomes e não o diferencia frente ao homem ou ao animal, nem o separa do diabo. Trabalha com as duas ideias que, afinal, são uma só força, dual, como tudo no universo. De acordo com Martin Buber, o mundo “se nos revela duplo, visto que nossa atitude é dupla” (BUBER, 2004, p. 103). A poesia de Hilst constitui uma tensão constante de bipolaridades:

Senhor de porcos e de homens:
ouviste o acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

[...]

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora (HILST, 2004b, p. 41).

Ao falar sobre o amor, Martin Buber afirma antes que

cada sentimento tem uma tensão de polaridade; ele toma sua cor e seu sentido não somente em si próprio, mas também em seu pólo oposto; cada sentimento é condicionado pelo seu contrário [...] do ponto de vista da alma, a relação perfeita só pode ser concebida bipolar, como união dos sentimentos contrários (BUBER, 2004, p. 105).

Na literatura hilstiana, a morte está associada à vida, ao prazer e em muitos poemas há a recorrente figuração dessa dualidade ao invocar seu interlocutor nomeando-o “ódio-amor”: “Teu livre-arbitrio, meu ódio-amor?/ O distendido flanco do tigre/ Sobre teu peito vivo” (HILST, 2004a, p. 85).

No seguinte poema de Hilda Hilst:

Será que apreendo a **morte**
Perdendo-me a cada dia
No patamar sem fim do sentimento?
Ou quem sabe apreendo a vida
Escurecendo anárquica na tarde
Ou se pudesse
Tomar para o meu peito a vastidão
O caminho dos ventos
O descomedimento da cantiga.

Será que apreendo a **sorte**
Entrelaçando a **cinza** do **morrer**
Ao **sêmen** da tua **vida**? (HILST, 2004b, p. 59 – grifos nossos).

as palavras morte e sorte assemelham-se gráfica e sonoramente e se equivalem também na função sintática, o que as aproxima semanticamente, nessa composição poética em que “vida” e “morte” entrecruzam-se no ato da escrita, pois, em seu desfecho, a apreensão da “sorte” é sugerida com o ‘entrelaçar’ de “cinza” e “sêmen”, elementos metafóricos de “morte” e “vida”.

A ideia de que vida e morte sejam parte de um mesmo todo é clara nos poemas de Manoel de Barros. Assim como há a presença da natureza como um todo na obra desses poetas, em ambas, há também uma busca de Deus no ser humano e em todas as coisas. Semelhante a essa relação simbiótica entre a natureza e outros seres, encontram-se no texto Exercícios Espirituais (LOYOLA, 2002) ensinamentos sobre a contemplação para alcançar o amor, que consiste na comunhão mútua, na doação recíproca, assim como Santo Inácio define o amor. De suas reflexões, ressaltou alguns pontos: “tudo vem de Deus e tudo lhe deve ser oferecido de volta” e “Deus está presente nas criaturas. Nos elementos, dando-lhes o ser. Nas plantas, dando-lhes vida vegetativa. Nos animais, a vida sensitiva. Nos homens, a vida intelectual. Em mim, dando-me a existência, a vida, a sensibilidade e a inteligência: e tendo-me criado à imagem e semelhança de sua divina Majestade, fez de mim um templo seu” (LOYOLA, 2002, p. 129-131). Essa voz aproxima-se do olhar amoroso que Manoel de Barros e Hilda Hilst estendem sobre a natureza e a humanidade ao entenderem a relação direta com o outro como caminho para o sublime, conscientes de que essa passagem é feita também via matéria, via corpo.

No tecer poético de Hilda Hilst e de Manoel de Barros a morte é transmutação, portanto, outra vida:

Estou atravessando um período de árvore
O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
olho tem escórias de árvore
O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo
que ele tem gula por pregos por latas por folhas
[...]
No meu morrer tem uma dor de árvore (BARROS, 2001, p. 99).

Não me procures ali
Onde os vivos visitam
Os chamados mortos.
Procura-me
Dentro das grandes águas
Nas praças
Num fogo coração
Entre cavalos, cães,
Nos arrozais, no arroio
Ou junto aos pássaros
Ou espelhada
Num outro alguém,
Subindo um duro caminho

Pedra, semente, sal
Passos da vida. Procura-me ali.
Viva (HILST, 2003, p. 50).

E, já que “ninguém é pai de um poema sem morrer”, morte para eles, é nova vida não só do ser, mas também da literatura, essa “cria” que “nasce intensa” “E luzente [...] no azulecer da tinta” (HILST, 2004b, p. 60).

Mortevida no engendrar da palavra: uma análise formal

No poema abaixo, de Hilda Hilst, a voz subjetiva estabelece um diálogo com a Morte, anulando a distância entre ambas:

Te sei. Em vida
Provei teu gosto.
Perda, partidas
Memória, pó

Com a boca viva provei
Teu gosto, teu sumo grosso.
Em vida, morte, te sei. (HILST, 1998, p. 81).

A proximidade do sujeito enunciador desse poema com a morte é ressaltada na frase que abre e repete-se ao fechá-lo: "te sei". Ao iniciar o poema, apenas anuncia, "Te sei. Em vida", sem denominar o interlocutor. O que fará no final, porém, invertendo a ordem e intercalando a *morte* entre a *vida* e o 'saber a respeito da morte adquirido em vida': "Em vida, morte, te sei". O poema constitui-se de duas estrofes, uma quadra e um terceto. Normalmente as odes costumam ser divididas em estrofes iguais, ou por natureza ou pelo número de verso, o que não ocorre nesta construção. Os quatro versos da primeira estrofe são tetrassilábicos, esquema rítmico (E.R.) 4, acentuados nas sílabas (2-4), nos dois primeiros versos e E.R. 4 (1-4), no terceiro. O último verso dessa estrofe retorna ao esquema rítmico 4 (2-4), porém foge à rima, que nos três anteriores se fazem alternadas **ABA**, e não rima com nenhum outro. Esse verso, localizado exatamente ao meio do poema, como que o divide e, se o considerarmos órfão, perdido como sua rima, o poema passará a ter número igual de versos em cada estrofe. Isso não se concretiza, embora *memória* e *pó*. Esse verso "Memória, pó" existe e ocupa um espaço, tal aquilo que se lembra e que já não mais tem a mesma existência de outro tempo.

Ao declarar que já provara o gosto da morte, o sujeito enunciador do poema enumera em gradação decrescente os elementos que, em vida, o 'fizeram' sentir o gosto da morte: "Perda, partidas" e em que estes se transformaram: "Memória, pó". Ambos os versos constituem-se de substantivos, porém, no terceiro verso, "Perda, partidas", há uma alusão a ações, perder, partir; no quarto verso, há a ideia de permanência, estática, "memória" e de estado, "pó". Ser pó é ter morrido, virado outra coisa, passado a outro estado de ser. Note-se que os verbos usados para falar da experiência de sentir o gosto da morte em vida estão no pretérito: "*Provei* teu gosto" e "com a boca viva *provei*" (grifos meus). Porém, ao declarar que 'sabe' da morte em vida, o sujeito enuncia o verbo *saber* no tempo presente: "Te *sei*" e "Em vida, morte, te *sei*" (grifos meus).

A partir da observação da presença corpórea do sujeito enunciativo, de sua materialidade no texto, figurada pela *boca* com o relato da experiência gustativa, vemos o fortalecimento da proximidade do eu poético e da morte, através do ato de sorver "seu sumo grosso" e de sentir o gosto da morte. É interessante ressaltar que há a recorrência de pelo menos um dos cinco sentidos na maioria dos textos da autora. Ao ler seus textos, pode-se identificar facilmente a presença marcante de um ou mais dos cinco sentidos. Curiosamente, no texto dos *Exercícios Espirituais* (LOYOLA, 2002), percebe-se que o autor sugere a prática de se ficar atento aos cinco sentidos ao meditar. Sabe-se que a autora era ligada ao misticismo e dada às experiências espirituais. A busca de Deus é um caminho percorrido por ela em vida e essa busca está figurada em sua obra.

Na poesia de Hilda Hilst, a impressão sinestésica na escrita completa a proposta de experiência corpórea de seu fazer poético.

No caso do poema em análise, o sentido gustativo traz uma dimensão sensorial e, ao confessar "Provei teu gosto", no segundo verso da primeira estrofe – correspondendo-se com o segundo verso da segunda estrofe que repete "Teu gosto", que rima internamente com "grosso" e, externamente, com o citado verso correspondente – o sujeito enunciador reforça a ideia de sentir com a *boca*, expressa no verso anterior, ao apresentar a espessura desse possível gosto da morte, "Teu sumo grosso", sugerindo uma densidade áspera.

Segundo Santo Inácio (2002), a aplicação especialmente do sentido gustativo, explicitado no poema em análise, simboliza a interiorização, a assimilação. Desta informação pode-se interpretar a utilização desse sentido pela autora para falar da morte como uma forma de, em vida, preparar-se para 'assimilá-la', processo inevitável para 'interiorizá-la', e assim fazer parte de seu ser, figurada pelo ato de comer, engolir, levar para dentro de si, ruminar, digerir para ser capaz de, como ensina Sto. Inácio, "tirar proveito disso". Há, em seu citado livro, outros exercícios para os quais é orientada a aplicação dos cinco sentidos, na prática da meditação⁴². A leitura do mesmo traz a esta reflexão uma proximidade com a prática hilstiana da escrita que busca Deus no Outro para encontrar a si. Pode-se perceber uma forte presença dos cinco sentidos na sua obra. É como se a subjetividade poética se colocasse de corpo inteiro na obra, perscrutasse a existência humana olhando, ouvindo, cheirando, degustando, apalpando com a imaginação criadora da artista todas as possibilidades de vida via corpo, via amor, via morte, que são a materialidade do ser, para compreender o sentido da vida, para tocar o sopro que a anima ou a transmuta.

Na segunda estrofe, as rimas também são alternadas, como na primeira, apenas com outro esquema, **DBD**. Esse cruzamento de sons alternado-se sugerem o entrelaçamento de vida e morte, materializando na forma do poema a temática em questão. Quanto à constituição dessa estrofe, esta se diferencia da anterior, uma vez que tratam-se de versos heptassílabos. A redondilha maior, verso tradicional nas cantigas medievais, foi o escolhido para caracterizar o gosto da morte. Nesse tipo de construção, basta que seja acentuada a última sílaba, os demais acentos podem cair em qualquer sílaba. Ora, ao se falar de morte, sabe-se apenas que o final da vida é certo, assim como, na redondilha maior, para o acento, a única regra é a sílaba tônica no fim; a morte é o último sinal de vida, tal como a 'tônica' final do verso é o único som previsto. Os outros, como na vida, podem variar sua tonicidade em qualquer sílaba do verso.

Tal versatilidade da forma do verso heptassílabo, no que diz respeito a sua acentuação, gera uma identificação com as quadras populares, o que pode ter sido um elemento relevante para a escolha da poeta. Esta forma é muito usada nas cantigas de roda, o que traz a ideia de circularidade da vida, de continuidade, pois as diversas gerações repetem as cantigas, desde os tempos medievais, sempre outras sendo as mesmas, mas não deixam de cantá-las, como a vida, que não deixa de ser experimentada, vivida, apesar de a morte repetir-se.

A escolha de *odes* para o título já sugere uma musicalidade pela identificação com a tradição musical dos antigos gregos e romanos. A finalização do poema constituída por versos melódicos, redondilha maior, reafirmam essa intenção musical. Esse ritmo musical embala a cantiga sugerida nessa última

⁴² Detalhes das ideias desse autor relacionadas, neste artigo, com a poética de Hilda Hilst, ver *op. cit.*, p. 54-55; 72-73; 76-77.

estrofe, trazendo a ideia de que, mesmo em se falando de morte, pode-se celebrar a vida, que, afinal, é a tônica de toda reflexão da poeta; a morte é parte desta, é a sílaba na qual a vida recai com intensidade, no final. Porém tal 'fim' não é indício de finitude, mas de recomeço, pois esse ritmo precede outro e o verso seguinte pode continuar o canto de outra forma, uma vez que a mesma frase que finaliza o poema encontra-se no seu início, dando a ideia de circularidade.

Pelo fato de o poema finalizar-se sugerindo cantiga, pode-se imaginar a repetição do início de tudo até o final novamente, como o ciclo da vida: começa, termina, recomeça. Por isso não estão dissociadas vida e morte, mas ligadas pelo mesmo fio. Esta ideia também fica materializada no poema ao observar-se seu encadeamento. A continuidade de ideia da última frase do primeiro verso, da primeira estrofe, só se completa no segundo verso dessa estrofe:

∩
"Te sei. Em vida/ Provei teu gosto".

O mesmo ocorre com a frase do primeiro verso da segunda estrofe, que só se complementa sintática e semanticamente no segundo verso dessa estrofe:

∩
"Com a boca viva provei/ Teu gosto, teu sumo grosso".

Embora seja sonoramente perceptível o delineamento vida, na primeira estrofe, e morte, na segunda, há uma ligação entre ambas, também marcada pela sonoridade, – além da aliteração (**gr/pr; g; s**) e da assonância (**o**) – dada pela rima que se faz entre o segundo verso da primeira estrofe: "**Provei teu gosto**" com o segundo verso da segunda estrofe: "Teu **gosto**, teu sumo **grosso**", estabelecendo, mais uma vez o intrincamento vida/morte, complementando-se. Ambas, ritmando a existência humana. Ainda nessa perspectiva sonora: a) percebe-se, na primeira estrofe, a rima externa entre o primeiro verso: "Te sei. Em **vida**" e o terceiro verso: "Perdas, **partidas**", figurando que ao longo da vida já há partidas. Observa-se a presença da *ida*, que denota a partida, na própria vida, materializada na constituição dessas palavras; b) verifica-se que, nos mesmos versos, na palavra "**perda**" há parte da palavra "**vida**", corroborando para essa interpretação de que na vida vão ocorrendo perdas e a concretização dessa ideia dá-se na própria palavra escolhida para montar o poema.

Te sei. Em **vida**
Provei teu gosto.
Perda, **partidas**
Memória, pó

Observe-se, ainda, que a escolha dessas palavras para compor o poema e o modo como estas estão arrançadas nos versos dão margem à leitura de que numa vida as partidas podem ser várias, pois as idas numa vida podem ser muitas:

Te sei. Em **vida**
Provei teu gosto.
Perda, **partidas**
Memória, pó

Além disso, para enfatizar a ideia de musicalidade, todo o poema é pontuado por aliteração e assonância. No caso de aliteração, há a recorrência

das consoantes (**T**, **R**, **M** e **V**), constituintes das palavras-chave do poema, **MoRTE** e **Vida**:

Te sei. Em **v**ida
Provei **t**eu gosto.
Perda, **p**artidas
Memória, **pó**

Com a boca **v**iva provei
Teu gosto, **t**eu sumo grosso.
Em **v**ida, **m**orte, **t**e sei.

Há ainda a repetição do encontro consonantal **pr** e de consoantes **p** e **s**, que ressaltam o **provar** o **gosto** da **morte**, o **perder**, o **partir**, o **pó**, que remetem à **morte**, e o **saber** a respeito da **morte**. Todas ligadas à palavra-chave **Morte**.

Te sei. Em vida
Provei teu gosto.
Perda, **p**artidas
Memória, **pó**

Com a boca viva **p**rovei
Teu **g**osto, teu **s**umo **g**rosso.
Em vida, morte, te **s**ei.

No caso de assonância, repetem-se as vogais (**E**, **O** e **I**), que também pertencem à constituição das mesmas palavras, **mOrtE** e **vIda**:

Te sei. **E**m **v**ida
Provei **t**eu **g**osto.
Perda, **p**artidas
Mem**ó**ria, **pó**

Com a boca **v**iva **p**rovei
Teu **g**osto, teu **s**umo **g**rosso.
Em **v**ida, **m**orte, **t**e **s**ei.

Observe-se que, na primeira estrofe, predomina o que se refere à vida, e, quanto ao timbre, predomina a vogal aberta, o que sugere, por sua intensidade, a amplitude da vida. Na segunda, há a predominância da vogal fechada O, numa associação com a gravidade da ideia de morte, em destaque, nessa estrofe, aludindo à diminuição de vida, metaforizada pela sensação sonora de um estreitamento da passagem de ar. Inclusive, na estrofe anterior, percebe-se que, embora predominem as vogais abertas, no caso do último verso, 'órfão', pois possui rima perdida, predomina a vogal aberta O, de mem**ó**ria e **pó**, que remetem imediatamente à sílaba cuja sonoridade é mais marcante da palavra **morte**. Esse verso perde-se dos outros apenas em parte, como a morte em relação à vida, pois está fortemente aliado aos outros sonoramente e semanticamente, uma vez que a *memória* e o *pó* materializam a presença do ser que se foi da vida para a morte, assim como o eco do Ó, nas palavras mem**ó**ria e **pó** presentifica a **morte**.

Ainda no plano sonoro, verifica-se que o último verso do poema resalta a sílaba final da palavra morte: "morte, **te** sei" e, mais uma vez dá a ideia de circularidade, uma vez que o poema se inicia exatamente com essa sílaba: "**Te** sei", denotando que o fim, a morte, pode ser o recomeço da vida, assim como o fim da palavra *morte* dá início ao poema, que, se lido como cantiga, pode aludir

ao recomeço de uma prática antiga na literatura através dos tempos e que não tem fim, sempre se renova, como o próprio fazer literário.

A proposta de serem *odes* os poemas destinados ao tema *morte* denota a intenção de exprimir grandes sentimentos da alma humana, porém a autora conjuga a essa ideia evocada pelo nome *odes* a palavra *mínimas*, o que neutraliza a ideia de celebração de grandes fatos heróicos e religiosos, tampouco trata-se de exaltar o amor e os prazeres. Apenas fica a alusão de que, sendo *ode*, tradicionalmente a temática poderia ser amor e prazer, mas, ao falar da morte conhecida na vida, o sujeito lírico desse poema une as duas coisas. A vida é feita também de amor, prazeres e estes se perdem, partem, trazem a dor, o sofrimento e acabam, assim como a vida do ser chega ao fim e este passa para outra dimensão, a morte. Ao viver, já se morre um pouco, a cada perda, a cada partida. A vida já contém a morte. O amor se constitui da mesma maneira, encaminha-se para o fim, como tudo que é vivo. A própria palavra *amor*, que inicia com o *a*, final da palavra *vida*, já contém, no seu fim, o início da palavra *morte*, dando a ideia de ciclo, começo e fim, como na vida, nascer e morrer.

Amor e morte andam sempre essencialmente unidos na poesia de Hilda Hilst, numa atualização do pensamento freudiano sobre suas ideias contrapostas de pulsão de vida (*Eros*) e pulsão de morte (*Tanatos*). Em consonância com o que se deparou há pouco em decorrência da análise textual do poema de Hilda Hilst, destaca-se, acerca do tema freudiano, uma afirmação de Naham Armony: “a morte se faz presente a cada passo dado em direção à vida. Caminha-se para a vida e para a morte./ Vida e morte se entrelaçam” (ARMONY, 1991, p. 121). Segundo Armony, para Freud

a pulsão de morte precede a pulsão de vida. Nesta perspectiva, a pulsão de vida está sempre sendo reabsorvida pela pulsão de morte e sempre se independentizando dela; neste processo, a pulsão de vida ao se independentizar arrasta consigo turvações da pulsão de morte, partilhando ao mesmo tempo com ela o seu halo (ARMONY, 1991, p. 120 - 121).

Tal referência reforça a ideia de transitividade entre a vida e a morte, identificada no poema analisado acima e em outros poemas de Hilda Hilst.

Amor e morte

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.
Hilda Hilst, *Do desejo*.

A literatura hilstiana é fortemente marcada pela busca do sentido da vida. Aponta o vazio, a fragilidade e a condição vulnerável do homem, revelando o lado perecível do ser humano ao lado de sua imensa complexidade; expõe desejos da carne e aflições do espírito. Tenta compreender Deus e a existência humana via corpo. Assim, o sagrado e o obscuro andam juntos em seu discurso poético, chegando ao sublime pelo caminho do erótico.

A escrita de Hilda Hilst denota cultura refinada e mescla a linguagem erudita com vocábulos de uma variante caipira e palavrões. Faz referência a autores lidos por poucos, de alto nível intelectual, dos quais evoca ideias em que mistura tanto elementos figurativos do belo quanto do escatológico. Fala de amor e natureza atrelados a vísceras, gosma, excrementos, carne, num processo de criação que decompõe e compõe poeticamente o humano. A tônica de sua obra é a incessante dúvida do sujeito poético, a eterna busca do eu, do outro, do

eu no outro. Quer encontrar o humano na vida, no amor e na morte, temas sempre ligados em sua poesia, junto à constante presença do questionamento “Quem sou?”, “Eu sou esta ou outra?”. Sua poesia exprime esse conflito pela voz de um sujeito que é figurado de diversas formas nessa busca do “eu”: “Não te espantes da vontade/ Do poeta/ Em transmutar-se:/ Quero e queria ser boi/ Ser flor/ Ser paisagem” (HILST, 2002, p. 210). Esse “desejo de transmutação” revela a ânsia de retorno ao natural, ao simples, ao espontâneo, que o espírito crítico impede, ao homem pensante, fruir com plenitude. A busca de reencontro da natureza, presente em sua obra, denota um sentimento de tentativa de retorno ao eu, “uma volta para casa”, uma vez que a perda dessa natureza é latente na criação poética, que é artifício (cf. COELHO, 1999, p. 70). Neste sentido, pode-se ler o *poeta sentimental* de Friederic Schiller (1991) nas poesias de Hilda Hilst e de Manoel de Barros, na medida em que nestas há esse sentimento de perda e a busca de um Ideal, a busca da natureza perdida.

O *poeta sentimental* “reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam” e é nessa reflexão que se funda a “comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta”. Objeto “referido a uma Ideia, e sua força poética reside apenas nessa referência” (SCHILLER, 1991, p. 64). Percebe-se, assim, o fazer poético de Manoel de Barros e de Hilda Hilst inseridos nesse contexto. Segundo Schiller (1991), o poeta *elegíaco* opõe a natureza à arte e o Ideal à realidade, ou a natureza e o Ideal são um objeto de tristeza, quando se opõe aquela como perdida e este como inatingível (elegia em significado mais restrito); ou ambos são um objeto de alegria, se representados como reais (idílio, em significado mais amplo). Pode-se perceber a poesia de Hilda Hilst neste sentido, especialmente na composição elegíaca descrita por Schiller:

o poeta elegíaco busca a natureza, mas naquilo em que é bela, não apenas naquilo em que é agradável [...] A tristeza com alegrias perdidas [...] só pode vir a ser matéria de uma poesia elegíaca se tais estados de paz sensível puderem ser ao mesmo tempo representados como objetos de harmonia moral [...] O poeta elegíaco busca a natureza, porém enquanto Ideia e numa perfeição em que jamais existiu, ainda que chore como algo passado e agora perdido (SCHILLER, 1991, p. 70 - 71).

O tom melancólico do poema elegíaco é frequente nas poesias de Hilda Hilst, e bastante próximo ao que se apresenta no entendimento de Schiller, “o conteúdo do lamento poético só pode ser, sempre, um objeto interno, jamais um objeto externo” (SCHILLER, 1991, p. 71), e quanto à arte de transformar a tristeza de “uma perda real” em uma “perda ideal”, dando a seus poemas o digno “tratamento poético”, que “reside propriamente nessa conversão do limitado num infinito”. No poema a seguir, vê-se a união de duas partes, renovadas, para formar o uno – Ideal – num apelo ao tempo para o retorno à origem:

Que as barcaças do Tempo me devolvam
A primitiva urna de palavras.
Que me devolvam a ti e o teu rosto
Como desde sempre o conheci: pungente
Mas cintilando de vida, renovado
Como se o sol e o rosto caminhassem
Porque vinha de um a luz do outro.

Que me devolvam a noite, o espaço
De me sentir tão vasta e pertencida
Como se as águas e madeiras de todas as barcaças
Se fizessem matéria rediviva, adolescência e mito.

Que eu te devolva a fome do meu primeiro grito (HILST, 2004b, p. 116).

De acordo com Schiller, “o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Ideia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte” (SCHILLER, 1991, p. 64). Tal conflito está presente na obra de Hilda Hilst, numa constante busca de compreensão do Deus nas coisas dos homens: “À carne, aos pelos, à garganta, à língua/ a tudo isto te assemelhas?/ Mas e o depois da morte, Pai? [...] À treva te assemelhas?” (HILST, 2004b, p. 88); e num frequente questionamento do próprio fazer literário: “Devo viver entre os homens/ Se sou mais pêlo, mais dor/ Menos garra e menos carne humana? [...] Devo continuar a caminhada?// Devo continuar a te dizer palavras/ Se a poesia apodrece/ Entre as ruínas da Casa que é tua alma?” (HILST, 2004b, p.57).

O trabalho de Hilda Hilst é impregnado da mística alusiva à Jesuítica. A autora interliga a sua poesia com a tradição mística na literatura. Ora aborda a questão divina afrontando Deus, ora questionando-o ou questionando-se:

Ouvia:
Que não podia odiar
E nem temer
Porque tu eras eu.
E como seria
Odiar a mim mesma

E a mim mesma temer
Se eu caminhava, vivia
Colada a quem sou
E ao mesmo tempo ser
Dessa de mim, inimiga?

Que não podia te amar
Tão mais pretendia.
Pois como seria ser

Pessoa além do que me cabia?
Que pretensões de um sentir
Tão excedente, tão novo
São questões para o divino

E ao mesmo tempo um estorvo
Pra quem nasceu pequenino
Tu e eu. Humanos. Limite mínimo (HILST, 2004a, p. 75-76).

Em *Exercícios Espirituais*, observa-se a presença sutil de sementes da indagação da voz narrativa ao próprio Deus sobre a desigualdade e sobre a detenção do poder pelas mãos dos ‘representantes de Deus’ na terra:

Verei sucessivamente as pessoas. Primeiramente os homens que vivem na face da terra, tão diversos nos trajes e nas atitudes: uns brancos, outros negros, uns em paz, outros em guerra; uns chorando, outros rindo; uns com saúde, outros sem ela; uns nascendo, outros morrendo etc.

Em segundo lugar, verei e considerarei como as Pessoas divinas, assentadas no trono de sua divina Majestade, contemplam na vasta superfície da terra todos os povos mergulhados em tão profunda cegueira, como morrem e descem ao inferno (LOYOLA, 2002, p. 72-73).

Influenciada pelo pensamento de Kazantzakis, uma “paradoxal inversão” – *Deus precisa dos homens para manter-se vivo*, na poesia de Hilda Hilst, há a “busca de Deus nas coisas terrestres”:

Nosso Deus era um Todo inalterável, mudo
E mesmo assim mantido.
Nosso pranto
Continuamente sem ouvido
Porque não é missão da divindade
Testemunhar o pranto e o regozijo.
O que esperais de um Deus?
Ele espera dos homens que O mantenham vivo (COELHO, 1999, p. 72).

Nessa perspectiva, pode-se evocar o pensamento de Martin Buber, acerca da criatura e do criador “sem reservas e juntos” (BUBER, 2004, p. 106):

não sabes também que Deus necessita de ti na plenitude de sua eternidade?
Como existiria o homem se Deus não tivesse necessidade dele; como tu existirias? Necessitas de Deus para existir e Deus tem necessidade de ti para aquilo que, justamente, é o sentido de tua vida (BUBER, 2004, p. 106).

A experiência poética hilstiana deixa-se penetrar fundo pela experiência existencial religiosa. A busca do Eu e do Sagrado leva a uma “diluição de fronteiras entre Erotismo e Misticismo”. Deus e Homem, diferentes faces de um mesmo fenômeno. É esse sentir metafísico-religioso que irrompe na poesia hilstiana dos últimos anos. Hilda Hilst, uma alta voz contemporânea a perscrutar “o *oculto*. Sua criação se tece em busca do Sagrado, do Absoluto e do Amor – noções e vivências que [...] se perderam ou se deterioraram em nossos tempos-em-mutação, mas, sem as quais, é bem possível que o ser humano jamais se revelará a si mesmo, em plenitude...”. Há também uma “descoberta da plenitude sexual”, no fazer poético de Hilst. No plano “das ideias, o instinto sexual não corresponde apenas a uma função orgânica específica”, é algo mais vasto e profundo e está ligado às experiências do cotidiano (Cf. BUBER, 2004, p. 73 - 78).

Ao comentar sobre a poesia dos anos 80 e 90, Ítalo Moriconi afirma que poetas mulheres surgidas no pós-68 são responsáveis pela onda de “subjetivismo identitário, afirmativo e autocelebratório na poesia brasileira” (MORICONI, 1998, p. 16) e que a “voz avassaladora da mulher indica [...] a presença de uma nova subjetividade social, e se traduz de maneira mais imediata na expressão erótica. A poeta mulher celebra seu próprio corpo como signo de diferença na arena pública” (MORICONI, 1998, p. 16). O autor fala do erotismo feminino, especialmente em Hilda Hilst, como “a emergência no discurso de uma sexualidade de orifícios, líquidos, receptividade, contrastando com a sexualidade fálica” (MORICONI, 1998, p. 16).

No poema a seguir, verifica-se a fluência na passagem de um verso para o outro, o que lembra a ideia de líquido: “Dentro do círculo/ Faço-me extensa/ Procuo o centro/ Me distendo./ Túlio não sabe/ Que o amor se move/ No seu de dentro/ E me procura/ Movente, móvil/ No lá de fora” (HILST, 1986, p. 19). Observa-se, nos versos “Túlio não sabe/ Que o amor se move/ no seu de dentro”, que a completa ideia de um verso só se dá com a leitura do seguinte. Tal construção empresta-lhes a rapidez, a imagem do líquido, e esta fluidez obriga os versos a serem discursivos. Além disso a sonoridade das palavras “movente, móvil”, em outro verso, reforçam esse caráter de deslocamento. Há o fato de que o verso “Que o amor se move”, visto no conjunto dos versos, se projeta, é como se ele se movesse mesmo, por ser mais longo que os outros.

Porém, há uma quebra desse deslizar para dentro, quando a voz enunciativa informa que “o amor se move no seu *de dentro*”. Essa interrupção da fluidez da frase estende-se do âmbito morfossintático ao sonoro, denotando a interrupção da direção para voltar-se de dentro para fora da frase, do corpo do texto. A ideia de interior e exterior, veiculadas no poema se materializam em sua escrita. Esse processo de construção do sentido através do significante redimensiona a forma poética de enunciação.

O erotismo, na poesia de Hilda Hilst, no sentido filosófico da comunhão plena *eu-outro*, partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da totalidade (Cf. COELHO, 1999, p. 73 – 74). Assim, coadunando com essa visão, cito a afirmação de Martin Buber, ao falar da identificação da “exclusividade absoluta” ou da “inclusividade absoluta” com Deus: “aquele que entra na relação absoluta não se preocupa com nada mais isolado, nem com coisas ou entes, nem com a terra nem com o céu pois tudo está incluído na relação” (BUBER, 2004, p. 104). E esclarece que “entrar na relação pura não significa prescindir de tudo”,

mas sim ver tudo no Tu; não é renunciar ao mundo mas sim proporcionar-lhe fundamentação [...] aquele que contempla o mundo em Deus, está na presença d’Ele [...] incluir tudo, o mundo na sua totalidade, no Tu, atribuir ao mundo o seu direito e sua verdade, não compreender nada fora de Deus mas apreender tudo nele, isso é a relação perfeita (BUBER, 2004, p. 104).

Sempre em busca de novas respostas para o antigo Mistério das relações Homem/Deus, há uma constante interrogação à Morte e ao Sagrado na poesia de Hilda Hilst, que procura encontrar o “mistério do sagrado” em “seus avessos”, abrindo “círculos em sua busca incansável de si própria, em relação ao Mistério” (BUBER, 2004, p. 76):

Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
Te cantarei de novo. E tantas vidas terei
Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer
Tentando te buscar. Porque vives de mim, Sem Nome,
Sutilíssimo amado,
relincho do infinito, e vivo
Porque sei de ti a tua fome, tua noite de ferrugem
[...]
Onde me pisas fundo. Hoje te canto
E depois emudeço se te alcanço. E juntos
Vamos tingir o espaço. De luzes. De sangue
De escarlate (HILST, 2004b, p. 116).

Deus ou subjetivação em Hilda Hilst: um olhar iluminado por Touraine

O sujeito é a consciência do desejo
Touraine, *A busca de si*.

“A busca de si”, tal como o título do livro que abarca os diálogos entre Farhad Khosrokhavar e Alain Touraine (2004), “A emergência do sujeito” e “O sujeito como relação de si”, são também, pode-se dizer, uma tônica do trabalho de Hilda Hilst ao buscar o *eu*, ao perguntar “quem eu sou”, ao questionar se “sou esta ou outra”, “esta mulher sou eu?”. Enfim, é recorrente esse tipo de pergunta em sua escrita. A leitura de Farhad Khosrokhavar a respeito do quadro *O grito*, de Edvard Munch, (Cf. TOURAINE, 2004, p. 100) sobre um sujeito só, totalmente abandonado, alquebrado pela dor, entre a morte e a loucura, suscita a

lembrança imediata de Hillé, a protagonista de *A obscena senhora D* (2001), de Hilda Hilst. Este, apesar de texto em prosa, é escrito com linguagem altamente poética e traz de forma concentrada aquilo que está em seus poemas. Encontram-se reunidas na figura da Senhora D, a subjetivação e a dessubjetivação, como fala Touraine. O **D**, de derrelição, resume a intensidade de dessubjetivação da personagem, porém, a subjetivação se dá a partir de sua concretude de ser sujeito no verbo, na atitude, na força. Que, ao mesmo tempo, questiona, subverte, duvida, mostra a fragilidade do ser humano. Interrogar-se “Quem sou eu”, buscar-se no outro, buscar Deus, o encontro de si no outro com o amor, tudo isso passa pela corporeidade: a carne, o resíduo, o avesso, a dor, o gozo. A poeta eleva seu tom lírico/obsceno, coloca o Profano e o Sagrado no mesmo patamar, para um Deus e questiona-o, num discurso em prosa que mais se aproxima da poesia: “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender” (HILST, 2001, p. 53). O texto, assim como em sua obra poética, explora várias dimensões das ideias, da corporificação, da materialidade do corpo concretizada na palavra para compreender a vida. Alain Touraine (2004) fala do corpo como mercadoria, o não-corpo; que “a sociedade está se apoderando do corpo”.

Nessa perspectiva, vemos uma forte relação entre a presença do corpo no texto de Hilda Hilst e a “intenção”, como fala Gumbrecht (1998, p. 71; p. 85), de manter a consciência a partir do corpo, de ocupar um espaço na relação que as pessoas têm com seus corpos”, “transformando mentalidades”. Essa possível preocupação da poeta em não se alienar nem deixar que se alienem, mantendo-se consciente da presença do corpo, chama a atenção do leitor para si. A figuração do sujeito na poesia de Hilda Hilst passa por um processo de mascaramento e desmascaramento, de um desnudar, que vai desde o corpo até a palavra, para se deixar ver e, com tal gesto, fazer o outro ver-se. Essa ideia pode nos remeter à discussão, colocada no início deste artigo, sobre a postura de Hilda Hilst ao anunciar pornografia para vender alta literatura, subvertendo o processo da indústria cultural, ao utilizar os próprios mecanismos desta para neutralizá-la.

Ao apontar o aspecto fragmentário do corpo difundido pela mídia, Alain Touraine (2004, p. 112) afirma que “o corpo é o que resta do sujeito quando ele perdeu tudo. O sujeito é, em primeiro lugar, um olhar sobre o próprio corpo; ele se descobre, inicialmente, em sua corporeidade. Ele se constrói unindo seu corpo à consciência desse corpo e, portanto, descobrindo sua singularidade”. Touraine (2004, p. 133) ressalta que “um dos pensamentos mais antigos que existem” é “o laço estreito entre o prazer e a morte. As pulsões de vida e de morte estão ligadas uma à outra, mas a libido escapa por ser orientada para o outro”. Deste modo, a figuração do sujeito na poesia hilstiana ‘cata os pedaços’ desse corpo fragmentário e o expõe nu, inteiro, pelo avesso, numa tentativa de, pela identificação do humano, recuperá-lo.

O que há de mais humano que a dor, o prazer, o amor, o envelhecimento, a morte? Essas são as experiências com as quais a voz enunciativa da poesia de Hilda Hilst eleva o tom da linguagem, seja para um canto erudito, seja para um jorro de imprecações, mas é por meio da palavra que é feito esse jogo para a produção de sentido:

Lembra-te que morreremos
Meu ódio-amor.
De carne e de miséria
Esta casa breve de matéria
Corpo-campo de luta e de suor.

Lembra-te do anônimo da Terra
Que meditando a sós com seus botões
Gravou no relógio das quimeras:
"É mais tarde do que supões".

Porisso
Mata-me apenas em sonhos
Podes dormir em fúria pela eternidade
Mas acordado, ama. Porque a meu lado
Tudo se faz tarde: amor, gozo, ventura (HILST, 2004a, p. 80).

Em resposta a Khosrokhavar sobre a possibilidade de o sujeito intimista, a partir de experiências com o amor, partilhando momentos intensos com o outro, separar-se dos outros e de estar apto a construir uma intersubjetividade e ir além de si, Touraine afirma que "o ponto de partida é a relação de si consigo. Meu olho observa e diz: trata-se de meu corpo. Assim, eu não sou eu, sou aquele que me nomeia esse eu... a partir da relação de si consigo, passa-se à relação de si com o outro" (TOURAINÉ, 2004, p. 116). Estas reflexões tratam do indivíduo em face de si mesmo, tema presente na obra de Hilda Hilst, especialmente com a consciência de um *princípio feminino*, ao mesmo tempo que retoma uma voz que se assemelha às 'cantigas de amigo', como se fosse a figura da amante que fala ao amado distante. Segundo Touraine, "a subjetividade é a interiorização do mundo exterior", ele fala do "sujeito vazio", pois, explica: "na base de tudo não há uma subjetividade, mas um olhar sobre si, que libera a subjetivação" (TOURAINÉ, 2004, p. 118). Neste poema de Hilda Hilst, observa-se a forte presença dessas reflexões:

Olha-me de novo. Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu olhasses.
E era como se a água
Desejasse
Escapar de sua casa que é rio
E deslizando apenas, nem tocar a margem. Te olhei. E há tanto tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu (HILST, 1986, p. 20).

De acordo com Nelly Novaes Coelho, "através do símbolo *água* (princípio masculino, fecundador) e *terra* (elemento feminino a ser fecundado), denuncia-se nessa poesia a frustração do processo vital, em sua necessária continuidade, porque o *amado* se recusa à sua tarefa 'deslizando, nem tocar a margem'" (COELHO, 1999, p. 75). Mas a *mulher (terra)* o espera para ser fecundada (elemento continuador da humanidade), assim como o eu-poético, "confluência de dois instintos" (mulher/poeta), "oscila entre a *permanência* da 'terra' e a *mutabilidade* da 'água'". Diz Alain Touraine: "a dessubjetivação consiste em se deixar invadir pelas forças exteriores que comandam a subjetividade" (TOURAINÉ, 2004, p. 118). Ele afirma que "podemos ser invadidos pelo Outro, pela Arte, por Deus" e que "você pode perder-se num amor, Deus etc. Não há construção da subjetivação sem momentos de perda de si". Mas "a subjetivação consiste em transformar em sujeito as experiências de rotina, de passividade ou de exaltação". Estas são figurações constantes na poesia de Hilda Hilst, como nesta se pode observar:

Vida da minha alma:
Recaminhei casas e paisagens

Buscando-me a mim, minha tua cara
Recaminhei os escombros da tarde
Folhas enegrecidas, gomos, cascas
Papéis de terra e tinta sob as árvores
Nichos onde nos confessamos, praças

Revi os cães. Não os mesmos. Outros
De igual destino, loucos, tristes,
Nós dois, meu ódio-amor, atravessando
Cinzas e paredões, o percurso da vida.

Busquei a luz do amor. Humana, atenta
Como quem busca a boca nos confins da sede.
Recaminhei as nossas construções, tijolos
Pás, a areia dos dias

E tudo que encontrei te digo agora:
Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego.
O arquiteto dessas armadilhas (HILST, 2004a, p. 33).

A constante reflexão sobre a própria prática literária está expressa nos textos de Hilda Hilst, impregnados de seu ser, do amor que a impulsionou a escrever. No fazer poético da escritora, pela perspectiva *vida, amor e morte* como transformação, podemos ver, ouvir, sentir o gosto, o cheiro e tocar sua amorosa presença, de corpo inteiro e alma, na materialidade de sua escrita. Assim, a poesia de Hilda Hilst, sopro de sua vida, em diferentes tempos e por olhares diversos, recebe novos significados, continua sendo tecida, com mais um fio. A cada poema lido,

Poeira, cinzas
Ainda assim
Amorosa de ti
Hei de ser eu inteira.
Vazio o espaço
Que me contornava
Hei de estar ali
Como se um rio corresse
Seu corpo de corredor
E só tu o visses.
Corpo do rio? Sou esse
Fiandeira de versos
Te legarei um tecido
De poemas, um rútilo amarelo
Te aquecendo
Amorosa de ti
VIDA é o meu nome. E poeta.
Sem morte no sobrenome (HILST, 2004a, p. 107).

Agradecimentos

Aos Profs. Drs. Adalberto Müller Jr. e Gilberto Figueiredo Martins; ao colega Anderson Nunes da Mata (UnB).

BIGIO, S. M. L. Life, Love and Death in Poetry: Manoel de Barros and Hilda Hilst. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 81-99, 2010.

Referências

ARMONY, N. Eros e Tanatos. In: **Revista Humanidades**, Brasília: Editora Universidade de Brasília, vol. 7, n. 2, p. 117 - 121, 1991.

BARROS, M. *Gramática expositiva do chão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *O livro das ignoranças*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Arranjos para assobio*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002b.

BUBER, M. *Eu e Tu*. Trad. Newton Aquiles Von Zuben. 8. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

COELHO, N. N. Da poesia. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 66 – 69, 1999.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HILST, H. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Massao Ohno, 1986.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. 2. ed. São Paulo: Nankin Editorial; Montreal: Noroit, 1998.

_____. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004a.

_____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004b.

_____. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

LOYOLA, I. *Exercícios Espirituais*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

MORICONI, I. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Eduff, 1998, p. 11 - 25.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TOURAINÉ, A.; KHOSROKHAVAR, F. A emergência do sujeito; O sujeito como relação de si. In: _____. *A busca de si: diálogo sobre o sujeito*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 95 - 133.

METALINGUAGEM: A PALAVRA CONSAGRADA NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

Cristiane Fernandes Tavares*

Resumo

O presente artigo pretende analisar a função metalinguística da linguagem na poesia de Adélia Prado, relacionando-a com as funções indicadora e reveladora dos sacramentos religiosos. A reflexão partirá do conceito de metalinguagem extraído dos estudos linguísticos de Roman Jakobson e do conceito de sacramento explicitado por Leonardo Boff e Frei Betto. O artigo discutirá, mediante análise literária e reflexão teórica, alguns procedimentos presentes tanto na experiência poética, quanto na religiosa, a fim de ressaltar a natureza ontológica de ambas.

Palavras-chave

Adélia Prado; Metalinguagem; Ontologia; Sacramentos.

Abstract

This article aims at analyzing the metalinguistic function of the language in Adélia Prado's poetry, by way of relating it to indicative and reveling functions of religious sacraments. Roman Jakobson's linguistic studies on metalanguage as well as Leonardo Boff and Frei Betto's concept of sacrament base this analysis. Through literary analysis and theoretical reflection, the article brings to discussion some procedures present both at poetic and religious experience, highlighting the ontological nature of both.

Keywords

Adélia Prado; Metalanguage; Ontology; Sacraments.

* Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP. E-mail: cftavares@hotmail.com

A linguagem como mira, a essência como alvo

Os dicionários de etimologia informam que o prefixo de origem grega *metá* significa, dentre outras coisas, reflexão, posteridade, além, transcendência. De acordo com a origem etimológica da palavra, metalinguagem pode ser definida, portanto, como linguagem que reflete sobre si própria e à medida que o faz, ultrapassa-se. Sobre isso já escreveu Roman Jakobson, em artigo publicado em 1960, quando estudou aspectos da comunicação verbal e definiu as funções predominantes da linguagem, de acordo com os diversos fatores que constituem o processo linguístico (remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato e código). Dentre as funções da linguagem enumeradas por Jakobson, encontra-se a metalinguística, definida por ele como linguagem que fala da linguagem, discurso que focaliza o código lexical do idioma (JAKOBSON, s.d). É sob esse enfoque que veremos os poemas de Adélia Prado no presente artigo. Pretendemos nos colocar diante de uma linguagem que, ao voltar-se internamente para si, alça voos.

Segundo Jakobson, a função metalinguística da linguagem não é importante apenas para os estudos científicos e literários, mas desempenha um papel de destaque também em nossa linguagem cotidiana. O linguista cita como exemplos expressões que utilizamos quando necessitamos verificar se o remetente e o destinatário de uma determinada mensagem estão utilizando o mesmo código: entende o quero dizer? Como assim? Você pode explicar melhor? Nesses casos, há uma reflexão sobre o próprio código utilizado, a fim de garantir a eficácia do processo comunicativo.

A função metalinguística na linguagem literária, muitas vezes, assume papel semelhante. O poeta, ao refletir sobre a linguagem, desnuda para o leitor seu processo de escrita, compartilhando com ele a gênese criativa. Sobre isso, já escreveu Cortázar, em ensaio sobre a poesia de Octavio Paz:

Por isso, tanta poesia atual tem como tema a sua própria gênese; o poeta busca, precisa comunicar todos os elementos, do impulso inicial ao próprio processo da expressão; não temos frequentemente a impressão, ao ler, de estarmos assistindo ao próprio ato criador? (CORTÁZAR, 1999, p. 194).

Desse modo, o poema predominantemente metalinguístico é “aquele que se pergunta sobre si mesmo e nesse questionamento constrói-se contemplando ativamente sua construção, numa tentativa de conhecimento do seu ser [...] uma dessacralização do mito da criação” (CHALHUB, 1998, p. 42 - 43). Nos poemas adelianos, veremos que essa dessacralização da linguagem operada pela revelação do processo criativo adquire caráter paradoxal, uma vez que, ao dessacralizar a criação literária tornando-a acessível e, portanto, desprovida do mistério que costuma acompanhar o sagrado, a autora remete poema e leitor a um tempo-espaço original em que a linguagem ainda não era representação, mas apresentação primeira, apreensão pura, ser pleno.

Esse aspecto original apresentado pela autora em seus poemas metalinguísticos confere, assim, um novo caráter sagrado a essa linguagem dessacralizada: a palavra “com-sagrada”. É o que Leonardo Boff chama de “função indicadora” e “função reveladora”, referindo-se ao mundo sacramental. Na função indicadora, segundo Boff, “o objeto sacramental aponta para Deus presente dentro dele e faz com que o olhar humano se dirija para Deus presente no objeto sem descansar neste olhar objetivado, mas transcendendo e descansando em Deus comunicado no sacramento” (BOFF, 2004, p. 35 - 36). Já na função reveladora, ainda segundo o teólogo, o movimento “vai de Deus para

o objeto sacramental. Deus, em si invisível e inagarrável, se torna sacramentalmente visível e agarrável, de modo que sua presença inefável no objeto faça com que se transfigure e se dessacralize" (BOFF, 2004, p. 35 - 36). A linguagem dessacralizada de alguns poemas adelianos ressacraliza-se à medida que também assume as "funções indicadora e reveladora", descritas por Boff.

A metalinguagem é, nesse caso, instrumento de "indicação" e "revelação" ao mesmo tempo, uma vez que, apontando para a essência da palavra, dirige o olhar do leitor para a grandeza do que deseja apreender, num movimento de sacralização da linguagem. Paralelamente, ao desnudar o modo como toca essa essência, revela a gênese criadora, num movimento de dessacralização da linguagem. Como já disse Alfredo Bosi, referindo-se, sobretudo, aos simbolistas, "dessacralizado o conteúdo, sacralizado o código [...] Se mantém o fervor da devoção, votado agora ao ofício de escrever" (BOSI, 2000, p. 99).

O poema de Adélia Prado, "Explicação de poesia sem ninguém pedir", aponta, desde o título, para essa dessacralização da linguagem, aspecto que será progressivamente confrontado até a revelação maior (sacralizadora) presente no último verso.

Explicação de poesia sem ninguém pedir

Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
Mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
Atravessou minha vida,
Virou só sentimento. (PRADO, 1991, p. 48).

O título anuncia uma explicação "sem ninguém pedir". Uma explicação, via de regra, acontece com fins determinados para destinatários definidos. Aqui, não. A poesia quer explicar a si mesma. Embora o título do poema anuncie uma explicação de poesia, o que seus versos trazem é justamente a impossibilidade de explicá-la. Como um trem-de-ferro que, apesar de forte, veloz e mecânico, atravessa paisagens suaves e tempos fugidios, a poesia também possui valores como "consistência, rapidez e exatidão", mas, é com "leveza e visibilidade" que atravessa a vida e vira puro sentimento. Para ser explicação científica precisaria principalmente de consistência teórica, exatidão ou concisão de ideias. Mas, sendo 'explicação poética', requer ainda outros quesitos, como a leveza e a visibilidade. Não existe para comprovar, mas para mostrar.

Os valores citados acima – "consistência, rapidez, exatidão, leveza e visibilidade" – foram elencados por Ítalo Calvino (1994), juntamente com a "multiplicidade", como valores literários que mereciam ser preservados no então novo milênio – o que já estamos vivendo. Os três primeiros valores – consistência, rapidez e exatidão – presentes na metáfora trem-de-ferro = poesia, dialogam diretamente entre si e podem ser resumidos em uma única palavra: condensação.

A condensação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem de transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isso em função do aquilo. [...] O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, esse sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras. Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas jamais as alcança. Os objetos estão mais além das palavras. (PAZ, 1982, p. 128).

Segundo Pound, "a poesia é a mais condensada forma de expressão verbal" (POUND, 2001, p. 40). O conceito de condensação está expresso no poema não exatamente no que diz respeito à pequena quantidade de versos que o compõe,

pois, condensar aqui não é sinônimo de quantidade, mas, principalmente, de intensidade. A intensidade vivida em uma viagem percorrida de trem constrói-se tanto na paisagem contemplada, quanto na consistência do ferro que estrutura a máquina e na velocidade que se realiza no contato com os trilhos. A paisagem de uma viagem percorrida de trem é composta, assim, tanto pela visão externa, quanto pelos materiais internos da engrenagem.

A intensidade poética, da mesma forma, também se constrói na consistência e exatidão do discurso, tanto semântica, quanto sonora e visualmente. No entanto, a consistência e a exatidão não são, no poema, conceitos relacionados a uma visão exclusivamente racional da realidade, mas reflexos do trabalho do poeta em expressar também suas sensações, sentimentos e percepções de modo esteticamente eficiente. Ainda para Pound, essa eficiência estética não se resume “às simples questões de construção e reunião de frases, de análise e de gramática”, mas, na “tentativa de mostrar as coisas tais como são, de encontrar a palavra que corresponda à coisa, o enunciado que retrata e apresenta, em lugar de fazer um comentário” (POUND, 2001, p. 71), ou explicar.

Em cada verso do poema “Explicação de poesia sem ninguém pedir” uma imagem salta aos olhos do leitor compondo, em movimento, a paisagem desejada para explicar esteticamente o que é a poesia. Entram aí os dois outros valores citados por Calvino, a “leveza” e a “visibilidade”.

São a leveza e a visibilidade da paisagem descrita que explicam a poesia e permitem traduzi-la em puro sentimento. Segundo Calvino, “a leveza está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (CALVINO, 1994, p. 28), trata-se do que ele chama de “rarefeita consistência”. Em nosso caso, aparece primeiro o “trem-de-ferro”, a “coisa mecânica” que, maquinando suas engrenagens, dá início à viagem. É como se ouvíssemos o som crescente e “rarefeito” do trem assim que ele inicia, lentamente, seu percurso.

Desse verso em diante, o poema adquire maior velocidade ou “consistência”, expressas na enumeração temporal que nos permite visualizar o trem percorrendo “a noite, a madrugada, o dia”. Entra aí o valor da visibilidade que, ainda segundo Calvino, “é a parte visual da fantasia que precede ou acompanha a imaginação verbal” (CALVINO, 1994, p. 99), podendo partir tanto da palavra para a imagem visiva, quanto dessa para a expressão verbal. No poema em análise, estamos diante do segundo caso, pois partimos da paisagem para a construção do sentido. Esse “processo imaginativo” assemelha-se ao que ocorre na arte cinematográfica, em que as imagens apresentadas de forma fragmentada vão tomando forma.

A sequência temporal em que são apresentadas é, por sua vez, nova metáfora que se desdobra no terceiro verso – poesia = trem-de-ferro = vida passando – e novamente no último verso – poesia = trem-de-ferro = vida passando = sentimento. A expressão “só sentimento” assim isolada no último verso, destaca-se e fortifica-se, ligando-se à fortaleza da máquina de ferro e à consistência visual e semântica do discurso poético.

Valéry já afirmava que “um poema é uma máquina de produzir o estado poético através das palavras” e que “o efeito dessa máquina é incerto, pois nada é garantido em matéria de ação sobre nossos espíritos” (VALÉRY, 1991, p. 217). A máquina de produzir estado poético é consistente, rápida, exata, leve e transparente ao mesmo tempo, desnudando para revelar.

Desnudar para revelar

Adélia Prado anuncia o espaço sagrado que seus poemas habitam em uma das epígrafes que recolheu do texto bíblico do Êxodo e utilizou em sua primeira publicação, *Bagagem* (1976): “Tira as sandálias de teus pés, porque a terra em que estás é uma terra sagrada”. A terra sagrada citada no Êxodo, um dos cinco primeiros livros da Bíblia que compõem o Pentateuco, é a terra santa prometida a Moisés e a seu povo.

O Êxodo desenvolve dois temas principais: a libertação do Egito e a aliança no Sinai; esses temas são interligados por um tema secundário, a saber, a marcha através do deserto. Moisés, que recebeu a revelação do nome de Iahweh na montanha de Deus, é o condutor dos israelitas libertados da escravidão. Numa teofania impressionante, Deus faz aliança com o povo e lhe dita suas leis (Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 22).

As semelhanças entre a terra sagrada do Êxodo e o solo sagrado habitado pela poesia adeliana estão mais no caráter processual marcado pela marcha através do deserto, que no caráter messiânico marcado pela revelação de Deus a Moisés e por sua função condutora. Procuraremos aproximar a natureza da experiência poética adeliana à natureza religiosa, mais pela forma do que pelo tema, no caso, mais pelo processo do que pelo resultado em si. É nessa terra especial, onde é preciso pisar com muito cuidado, que a autora planta suas palavras e nos convida a colhê-las, cheirá-las, senti-las, saborear o gosto que têm as delícias provadas pela primeira vez.

A tentativa que há em todo poema metalinguístico, de acordo com Chalhub (1998), de “conhecer o seu ser”, é também característica própria do religioso. Segundo Mircea Eliade, “todo homem religioso é sedento do ser” (ELIADE, 1996, p. 60). Essa “sede ontológica” também caracteriza a metalinguagem: um desejo de participar da fundação do ser-linguagem, de alcançar a essência das coisas, consagrando-as pela nomeação.

Segundo Hohlfeldt, no segundo livro de Adélia Prado, *O coração Disparado* (1978), os títulos que nomeiam as quatro partes da obra – Qualquer coisa é a casa da poesia; O coração disparado e a língua seca; Essa sede excessiva e Tudo o que eu sinto esbarra em Deus - evidenciam a abordagem poética predominante: “são títulos mais do que evidentes quanto às intenções da autora [...] Fala-se a respeito da poesia enquanto cópula e transubstanciação, compaixão e salvação” (HOHLFELDT, 2000, p. 81).

Neste trabalho, interessa-nos especialmente o conceito de transubstanciação que será relacionado com o conceito de imanência. Vejamos como essas questões estão expressas nos poemas “A falta que ama” e “Em Português”.

A falta que ama

O meu saber da língua é um saber folclórico.

Muitos me arguirão deste pecado.

[...]

Não invejo os deuses, porque não existem.

Os gênios, sim, os que dizem:

Eis a forma nova, fartai-vos.

[...]

Congênita ambiguidade.

Se pudesse entender: o Filho de Deus é homem.

Mais ainda: **o Filho de Deus é verbo,**

Eu viraria estrela ou girassol.

O que só adora e não fala. (PRADO, 1991, p.204 – grifos nossos)

É sobre o ambíguo poder da palavra que nos fala o poema, sobre a palavra poética que é “estrela” e “girassol” ao mesmo tempo. Estrela enquanto poder de convocação e girassol enquanto poder de evocação. O primeiro, intima a coisa nomeada em torno de seu próprio brilho convocador; o segundo, relembra a coisa nomeada primordialmente, perseguindo a fonte de tudo.

A “forma nova” metalinguística: aquela que, “se pudesse entender” o mistério divino, contemplaria sem nomear, “viraria estrela ou girassol”. A estrela é astro com luz própria, contemplada no firmamento. O girassol é flor que se ergue contemplando a luz do sol. Palavras que colocadas lado a lado geram ambiguidade, a “congênita ambiguidade” poética, que está lá desde o nascimento do poema: a palavra que contempla a coisa nomeada e a palavra que é contemplada como nomeação.

Por isso, o título “A falta que ama”, ou, presença que se faz pela ausência. “Se pudesse entender”, a ausência da coisa em si tornar-se-ia presença amada mediante a adoração muda. Mas, no universo poético que não é o do entendimento, a palavra que nomeia é a que torna presente a coisa ausente.

Assim como o homem religioso anseia conhecer sua gênese, rememorando os tempos primordiais ao ritualizá-los nos atos litúrgicos, o poema metalinguístico, à medida que se olha e dialoga consigo próprio, opera uma busca em torno das palavras que, agrupadas de determinada forma, querem tornar-se a própria coisa que nomeiam: estrela e girassol. O aspecto litúrgico da poesia adeliana já foi destacado por Frei Betto: “É assim a obra de Adélia Prado, uma poética litúrgica, que induz o leitor a se indagar como ser no mundo [...] Se a voz da poeta ressona a transcendência, a visão penetra a profundência” (FREI BETTO, 2000, p. 123).

Entendemos que a “poética litúrgica” de Adélia se dá muito mais mediante a consagração das palavras extraídas do contato com uma realidade poetizada – que tem nos vocábulos “estrela” e “girassol” dois exemplos nítidos – do que na presença temática de elementos extraídos da liturgia católica, tão frequentes na poesia adeliana.

A metalinguagem traz para reflexão o conceito de imanência também presente no poema em análise: “o ser está na linguagem porque a linguagem está no ser” (TORRANO, 1981, p. 32). Linguagem e ser estão inseparavelmente contidos um no outro: a coisa está no nome, assim como o homem e o Verbo estão no Filho de Deus; como a luz está na estrela e o sol no girassol. A imanência da linguagem nada mais é que o sentimento de pertinência que liga as palavras ao que nomeiam.

Esse conceito de imanência também está presente no universo religioso, especialmente no ato litúrgico da consagração da hóstia ou do pão em corpo de Cristo, como nos lembra Leonardo Boff:

O pão lembra algo que não é pão. Algo que trans-cende o pão. O pão, por sua vez, é algo in-manente. Permanece aí. Tem seu peso. Sua opacidade. Esse pão (realidade in-manente) torna presente algo que não é o pão (realidade trans-cendente). Como o faz? Pelo pão e através do pão. O pão se torna então trans-parente para a realidade trans-cendente. Ele deixa de ser puramente in-manente. Não é mais como os demais pães. É diferente. É diferente porque recorda e traz presente por si mesmo (in-manência) e através de si mesmo (trans-parência) algo que vai além dele mesmo (trans-cendência). (BOFF, 2004, p. 29).

Assim como o pão guarda em si outros possíveis significados despertados pela fé, a palavra poética também está grávida de significações, como podemos observar no poema “Em Português”.

Em Português

Aranha, cortiça, pérola
E mais quatro que não falo
São **palavras perfeitas**.
Morrer é inexcedível.
Deus não tem peso algum.
Borboleta é atelobrob,
Um sabão no tacho fervendo.
Tomara estas **estranhezas**
Sejam psicologismos,
Corruptelas devidas
Ao pecado original.
Palavras, quero-as antes como coisas.
Minha cabeça se cansa
Neste discurso infeliz.
[...]
As línguas são imperfeitas
Pra que os poemas existam [...] (PRADO, 1991, p. 380 – grifos nossos).

O título não poderia ser mais metalinguístico: português é um código de linguagem e é sobre seu léxico que o poema se debruça. Palavras perfeitas, palavras lidas ao contrário, palavras desmanchando-se, sendo viradas ao avesso, desejadas como coisas. Afinal, “as línguas são imperfeitas”, podem apenas nomear e não ser e por isso existem os poemas: espaço em que as palavras estão prenhas de ser.

O poema assim definido é também espaço de transformação, de transubstanciação, tal qual a consagração presente nos rituais religiosos. A consagração da hóstia e do vinho na celebração católica da eucaristia, por exemplo, transforma-os em corpo e sangue de Cristo, tornando-O presente, a partir das palavras pronunciadas pelo sacerdote e da fé presente em cada crente.

No poema “Em Português”, o verso “palavras, quero-as antes como coisas”, expressa o mesmo desejo de transubstanciação: não apenas nomear, ou permanecer no “discurso infeliz que cansa”, mas transcender e possuir. É o “desejo de posse e a ânsia de domínio herdada dos antepassados” (CORTÁZAR, 1999, p. 265), já apontados por Julio Cortázar; é o poder de “presentificação” da palavra, como explica Torrano, referindo-se a “Teogonia” de Hesíodo:

Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa [...] A força presentificante da nomeação é que mantém a coisa nomeada no reino do ser, na luz da presença (TORRANO, 1981, p. 16 - 32).

É necessário destacar, na citação de Torrano, a “relação quase mágica” entre nome e coisa nomeada pois, embora o universo religioso mantenha relações de proximidade com a magia, uma vez que ambos oferecem explicações sobre-naturais para fenômenos da realidade, há uma diferença marcante entre ambos, como nos aponta Boff:

O sacramento age *ex opere operato*, quer dizer, uma vez realizado o rito sacramental, colocados os sagrados símbolos, Jesus Cristo age e se torna presente. Não em virtude dos ritos por eles mesmos. Eles não têm poder nenhum em si mesmos. Mas em virtude da promessa de Deus mesmo. Caso contrário, estaríamos em plena magia. Segundo esta, os gestos sagrados possuem uma força secreta neles mesmos que atua favorável ou

desfavoravelmente sobre os homens. O sacramento é profundamente diferente da magia. Deus assume os sacramentos humanos para através deles produzir um efeito que supera as forças deles mesmos (BOFF, 2004, p. 67 - 68).

Embora diversos autores já tenham estabelecido relações de proximidade entre a magia e a poesia, o aspecto tratado aqui é de outra ordem. É o que se define como “categoria ontológica da poesia”: “O nome tem que ser a coisa. Estou falando de categoria ontológica”.

Na poesia, essa relação entre nome e coisa nomeada, que busca incansavelmente fundi-los, difere-se da magia uma vez que esta última acredita realizar efetivamente essa fusão. Desse modo, o universo poético aproxima-se mais do religioso que entende a fusão entre os objetos em si e seus significados sagrados enquanto manifestação de uma intervenção, no caso da religião, divina.

Essa reflexão pode induzir a entender o trabalho poético como resultado de uma intervenção divina, sendo o poeta um instrumento de Deus, afirmação recorrente da autora ao referir-se à sua obra:

Eu encaro a literatura como uma vocação, um dom do qual eu não posso dispor na hora que eu quero; acontece na hora que Deus quer, então eu fico à mercê disso [...] Eu sempre escrevo assim que alguma coisa precisa ser expressa e isso nunca, jamais é decisão minha. [...] é necessário que eu escreva, acho que é uma necessidade divina de mostrar Sua face [...] Deus precisa fatalmente de mostrar a Sua face e a arte é uma mediação para a divindade.” (PRADO, 2000, p. 83).

Apesar de entender a escrita poética como um dom divino e o poeta como um servo de Deus, Adélia não redime o aspecto laborioso e autoral da criação, como podemos observar nos versos do poema “Direitos Humanos”:

Direitos humanos

Sei que Deus mora em mim
Como sua melhor casa.
Sou sua paisagem,
Sua retorta alquímica
E para sua alegria
Seus dois olhos.

Mas esta letra é minha. (PRADO, 1999, p. 21 – grifos nossos).

Por ora, trataremos do trabalho do poeta na criação textual, entendendo que o discurso poético estreita relações entre nome e coisa nomeada a partir da intervenção intencional que seleciona e combina as palavras.

Aprofundemos nossa reflexão sobre essa questão a partir da leitura de alguns versos do poema “O alfabeto no parque”:

O alfabeto no parque

Eu sei escrever.

Escrevo cartas, bilhetes, lista de compras,

Composição escolar narrando o belo passeio

À fazenda da vovó que nunca existiu

Porque ela era pobre como Jó.

Mas escrevo também coisas inexplicáveis:

Quero ser feliz, isto é amarelo.

E não consigo, isto é dor.

Vai-te de mim, tristeza, sino gago,

Pessoas dizendo entre soluços:

“não aguento mais”.

Moro num lugar **chamado** globo terrestre

Onde se chora mais

Que o volume das águas **denominadas** mar,
Para onde levam os rios outro tanto de lágrimas.
Aqui se passa fome. Aqui se odeia.
Aqui se é feliz, no meio de invenções miraculosas.
Imagine que uma dita roda-gigante
Propicia passeios e vertigens entre
Luzes, música, namorados em êxtase.
[...]
Com perdão da palavra, quero cair na vida.
Quero ficar no parque, a voz do cantor açucarando a tarde...
Assim escrevo: tarde. Não a palavra.
A coisa. (PRADO, 1991, p. 260 – grifos nossos).

O ato de escrever aparece aqui em pelo menos três das funções de linguagem apontadas por Jakobson. A função referencial, centrada no contexto, explicita-se nos versos iniciais. Cartas, bilhetes, listas de compras e composição escolar são tipos de escritas que atendem a uma finalidade objetiva definida, seja comunicar-se com alguém distante, deixar uma mensagem curta, listar o que se precisa comprar para não cometer esquecimentos ou narrar por escrito um passeio para cumprir uma tarefa escolar. São exemplos de uso da linguagem para fins específicos.

Já a função poética, focada na mensagem, aparece nos versos: “Mas escrevo também coisas inexplicáveis / quero ser feliz, isto é amarelo./E não consigo, isto é dor.” Escrever “coisas inexplicáveis” é matéria da poesia que não pretende explicar, mas sim sugerir, apresentar, invocar. As relações entre a felicidade e a cor amarela, sugeridas em um dos versos, explicita a ênfase na mensagem: o amarelo é um jeito de dizer a felicidade, assim como a infelicidade é um jeito de expressar a dor. O que se verifica nesses versos é justamente a projeção da similaridade, ou seja, das relações de semelhança entre paradigmas aparentemente distantes (amarelo e felicidade / não conseguir ser feliz e dor), sobre o eixo da contiguidade, da combinação, da reunião.

Por fim, a função metalinguística, centrada no código, evidencia-se nos últimos versos: “Quero ficar no parque, a voz do cantor açucarando a tarde.../Assim escrevo: tarde. Não a palavra./A coisa.” É a metalinguagem poética que predomina no poema, a partir do próprio título: “Alfabeto no parque”. A tarde no parque de diversões, “invenção miraculosa” onde se pode ser feliz, é o que o “alfabeto” do poeta quer apreender. A “coisa” tarde, não a “palavra” tarde. A coisa que inclui a “voz açucarada do cantor, os passeios, as vertigens, as luzes, a música, os namorados em êxtase, as delícias” que suscitam o desejo de ser eterno.

Embora o que se almeje seja a “coisa” e não a “palavra”, é o “alfabeto” que está no parque, como indica o título do poema. Um claro exemplo do paradoxo vivido pelo poeta: querer a “coisa” e dispor de “palavras”. Paradoxo que se resolve justamente pelo poder presentificador da palavra, como explica Cortázar: “A palavra não vale mais como signo tradutor da essência, mas como portadora do que no fim e ao cabo é a coisa mesma em sua forma, sua ideia, seu estado mais puro e elevado” (CORTÁZAR, 1999, p. 265).

Essa relação de pertinência entre palavra e coisa nomeada está explicitada principalmente no verso “mas escrevo também coisas inexplicáveis”. É no reino do inexplicável que se constrói a forma religiosa, desde sempre poética, à medida que busca re-ligar palavra e significação essencial. A imanência do texto poético adeliانو assemelha-se à ideia de imanência presente na simbologia religiosa. Como lembra o teólogo Leonardo Boff:

Os semiólogos do discurso religioso, ensinam que a linguagem da religião

nunca é apenas descritiva. É principalmente evocativa. Narra um fato, conta um milagre, descreve uma irrupção reveladora de Deus, para evocar no homem a realidade divina (BOFF, 2004, p. 13 - 14).

Na Bíblia hebraica, por exemplo, a palavra aparece com poder de criação logo no primeiro livro, o Gênesis. Deus verbaliza seus desejos e a partir de sua palavra, que é também sinônimo de sabedoria, os seres e o mundo todo são criados. Na Bíblia cristã, é principalmente no Evangelho de São João (1,1-18) que esse tema é retomado e ampliado:

No princípio era o Verbo
E o Verbo estava com Deus
E o Verbo era Deus.
No princípio, ele estava com Deus.
Tudo foi feito por meio dele
E sem ele nada foi feito.
[...]
E o Verbo se fez carne,
E habitou entre nós (João, 1, 1 – 18. Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 63).

A palavra que se lê no texto bíblico não é simples código escrito, mas o que dela emana: o próprio Deus se fazendo carne e brindando a transubstanciação. Da mesma forma, a palavra que se lê nos poemas adelianos predominantemente metalinguísticos não é simples código escrito, mas o que convida a decifrar o mistério desse código, sua potencialidade semântica. Nas palavras da autora:

Entre as palavras lindíssimas uma é Verbo, singra o tempo como uma estrela cadente e volta ao escuro. São assim as poéticas, as místicas, têm as hipóboles e os êxtases, o brilho que a razão não devassa, gozo prometido aos simples de coração (PRADO, 1994, p.160).

Outro poema faz menção direta às musas gregas, fontes inspiradoras dos poetas, permitindo a continuidade de nossa reflexão sobre a imanência e o poder da nomeação:

O que a musa eterna canta

**Cesse de uma vez meu vão desejo
De que o poema sirva a todas as fomes.**

Um jogador de futebol chegou mesmo a declarar:

“Tenho birra de que me chamem de intelectual,
sou um homem como todos os outros”.

Ah, que sabedoria, como todos os outros,

A quem bastou descobrir:

Letras eu quero é pra pedir emprego,

Agradecer favores,

Escrever meu nome completo.

O mais são as mal-traçadas linhas. (PRADO, 1991, p. 40 – grifos nossos).

A princípio, o título do poema parece deslocado do texto. O que a musa eterna canta não possui, à primeira vista, relação alguma com a declaração de um jogador de futebol que não se considera intelectual. No entanto, as musas, de acordo com a mitologia grega, são filhas de Zeus e de Mnemósine (a memória) e quando elevadas à categoria de divindades passam a inspirar a poesia e a música. Musa é, portanto, sinônimo de inspiração e de presentificação, já que é filha da Memória e, por isso, tem o poder de trazer presente o não-presente.

É a musa que inspira o poeta, que lhe confere a mesma “sabedoria” presente nas palavras do jogador de futebol. No entanto, diferentemente deste,

o poeta não usa as letras apenas “para pedir emprego, agradecer favores ou escrever o nome completo”. No livro em prosa da autora, “O homem da mão seca”, a personagem Glória, que faz registros escritos em um caderno especial, afirma: “inventando poéticas minha letra é de um jeito só. Fora isso, faço letra de todo tipo” (PRADO, 1994, p. 78). A poesia requer um registro específico, único, propriamente seu, pois revela algo que está além da função referencial da linguagem cotidiana, calcada na comunicação fácil, direta, utilitária, conforme define Jakobson. O poeta tem “outras fomes”.

Os versos iniciais, “cesse de uma vez meu vão desejo/ de que a poesia sirva a todas as fomes”, são a chave para a compreensão do poema e mantêm relação direta com o título “O que a musa eterna canta”. Colocar a poesia a serviço de todas as fomes é descobri-la em meio a declarações de jogadores de futebol, pedidos de emprego, agradecimento de favores e assinaturas; é penetrar a camada superficial da linguagem corriqueira até encontrar o ser da palavra, ou, na definição de Paz, os “significados latentes”:

A palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema, a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõe a prosa e a fala cotidiana (PAZ, 1982, p. 26).

No poema em análise, a ambiguidade dos vocábulos também se faz presente, as palavras adquirem significação dupla, como nos versos: “letras eu quero é pra pedir emprego/ agradecer favores,/ escrever meu nome completo”. Esses três usos da linguagem estão relacionados à sobrevivência em um universo letrado que exige o conhecimento da escrita para integrar-se ao mercado de trabalho, comunicar-se com os demais e marcar a identidade com a assinatura do nome. Aparecem contrapostas ao “ser intelectual” e ao “desejo de que a poesia sirva a todas as fomes”. É justamente aí que entra a ambiguidade do discurso, pois nos permite questionar se não seria também a poesia uma atividade tão necessária à sobrevivência, quanto as demais atividades citadas. Não pode haver poesia também no ato de pedir emprego, agradecer favores ou assinar o nome?

A presença desses três usos específicos da linguagem na maioria dos versos do poema parece responder que é possível descobrir poesia também na linguagem de função predominantemente referencial. É esse o trabalho da musa inspiradora que une realidades aparentemente distantes e funda uma nova em que ambas convivem.

No poema “Teogonia”, de Hesíodo, a função das musas é descrita de forma detalhada:

Pelas musas começemos, elas a Zeus pai
Hineando alegam o grande espírito no Olimpo
Dizendo o presente, o futuro e o passado, vozes aliando.
[...]
Junto a elas as Graças e o Desejo têm morada
Nas festas, pelas bocas **amável voz lançando**
Dançando e gloriam a partilha e hábitos nobres
De todos os imortais, **voz bem amável lançando.** (HESÍODO, 1981, p. 130 – grifos nossos).

Como podemos verificar nos trechos do poema de Hesíodo, as musas têm o poder de aliar tempos, lançando novas vozes. Seu canto agregador une as funções referencial e poética da linguagem, uma centrada no contexto e outra

focada na mensagem, e constrói, no poema, uma terceira função, a metalinguística, que desnuda todo esse processo em um discurso auto-referencial.

O aspecto auto-referencial dos poemas metalinguísticos é descrito por Chalhub como linguagem em que “o código se faz referente” (CHALHUB, 1998, p. 27), ou seja, dirige seu discurso para si próprio, redescobrimo-se, à medida que se compõe. Esse voltar-se infinitamente para si mesmo confere ao discurso poético, segundo Paz, maior liberdade do que a encontrada no discurso em prosa. Isso porque, enquanto o discurso em prosa descreve o que deseja mostrar, o poético simplesmente apresenta:

Recria, revive nossa experiência do real, não apenas as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota. O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente. A linguagem tocada pela poesia cessa imediatamente de ser linguagem. O poema transcende a linguagem. (PAZ, 1982, p. 135).

Ao apresentar a realidade poeticamente ao invés de descrevê-la, a linguagem adquire, conforme descrição de Valéry, o “valor da infinitude” (VALÉRY, 1991, p. 208 - 209). Enquanto o significado do discurso em prosa é finito, pois tão logo atinge seu objetivo, expira em função do caráter compreensivo e explicativo que assume, o significado no discurso poético ressoa, mantendo a forma constantemente associada ao sentido e convocando-a a cada nova leitura.

Essa “linguagem dentro da linguagem”, conforme denominação utilizada ainda por Valéry, confere à metalinguagem um caráter infinitamente desvendável e potencialmente sagrado, uma vez que, segundo Eliade, “a potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (ELIADE, 1996, p. 18). O discurso metalinguístico é real à medida que se desnuda para o leitor, questionando-se e revelando-se simultaneamente; é perene em sua forma, uma vez que se mantém ligado à origem e essa referência encerra em si o mistério genesiaco, indecifrável e, por isso mesmo, incessantemente buscado; e é eficaz porque ao dialogar abertamente consigo próprio, aperfeiçoa-se e reconstrói-se.

Em seu poema “Antes do nome”, Adélia Prado parece nos falar justamente desse desejo de recuperar a essência original da linguagem, apresentando, nos três versos finais, uma imagem desse momento tão raro:

Antes do nome

Não quero a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde nasce a sintaxe,
Os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”,
O “o”, o “porém”, e o “que”, esta incompreensível
Muleta que me apóia.
Quem entender a linguagem entende Deus
Cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
Foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
Se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror. (PRADO, 1991, p. 22).

É nesse tempo ontológico do “antes” que se encontra o poema. “Antes do nome”, ou seja, anterior à nomeação que representa ao invés de apresentar, anterior à linguagem construída. O desejo expresso nos primeiros versos não é o

de apreender a palavra corriqueira, revestida de significados outros que não o original, o primevo, porque essa palavra de uso cotidiano, comum, é aquela que morre ao atingir seu objetivo comunicativo. Ao contrário, a palavra desejada é plena de ser, é aquela que é.

A expressão aquela que é, utilizada para registrar a plenitude da palavra poética, tem como referência uma passagem bíblica do livro Êxodo, do Antigo Testamento, em que Deus revela seu nome divino a Moisés:

Moisés disse a Deus: "Quando eu for aos filhos de Israel e disser: 'O Deus de vossos pais me enviou até vós'; e me perguntarem: 'Qual é o seu nome?', que direi?" Disse Deus a Moisés: "Eu sou aquele que é." Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: "EU SOU me enviou até vós." Disse Deus ainda a Moisés: "Assim dirás aos filhos de Israel: 'Iahweh, o Deus de vossos pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó me enviou até vós. Este é o meu nome para sempre, e esta será a minha lembrança de geração em geração.'" (Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 378).

A apropriação da expressão bíblica no presente ensaio quer mostrar a natureza ontológica de ambas as experiências, pois, assim como a palavra poética descrita no poema "Antes do nome" é aquela que almeja a essência, não contentando-se com nenhum outro tipo de nomeação, o nome divino Iahweh, revelado a Moisés, é, na língua hebraica, uma forma arcaica do verbo 'ser', encerrando em si a significação da própria existência.

Novamente, a plenitude da palavra poética aproxima-se da natureza ontológica do religare. No poema, aquela que é não fenece quando pronunciada, mas permanece ainda que diante do silêncio. Afinal, "foi inventada para ser calada", ou seja, diante da plenitude do ser, a palavra faz-se silêncio. Sua origem é "o caos escuro de onde brotam" artigos, preposições, pronomes, conectivos ainda deslocados do todo, desejando religar-se. Impossível entendê-las, pois nasceram para sugerir, expressar, impressionar, não para explicar. Escondem algo mais "grave", de maior peso, são a casca de um fruto por achar. Não se encontram aos tonéis nas feiras públicas, à luz do sol, são raridades. Apanhá-las é ser agraciado. O "susto e o terror" que provocam quando apanhadas são os sentimentos de uma "experiência terrificante e irracional diante do sagrado" (ELIADE, 1996, p.16); é fragmento divino nas mãos laboriosas do poeta criador, como Adélia anuncia nos versos do poema "Viação São Cristóvão": "Fica meio inventado / pegar com um nome a medula das coisas".

Em "Antes do nome", a função metalinguística está explícita do título ao último verso: é a interação do poeta com as palavras, a capacidade que essas têm de nomear e seu potencial de ser o que nomeiam, que alicerçam o discurso poético. Algumas palavras surgem em meio ao texto, como que pescadas do próprio mar caótico que as origina: "de", "aliás", "o", "porém", "que". São "o peixe vivo apanhado com a mão". Estão vivas porque pulsam significação.

Uma delas, o pronome "que", merece um aposto no poema: "esta incompreensível muleta que me apóia". Além da função conectiva desse pronome, no caso, religando palavra e coisa nomeada, a ideia de servir como muleta de apoio revela a dificuldade de precisão/apreensão que acompanha a nomeação poética. Sobre isso, Adélia já escreveu em outro de seus livros de prosa, "Manuscritos de Felipa":

Uma professora no ginásio falou, repetindo alguém: **"o 'que' é a muleta do estilo"**. Nunca mais esqueci e até hoje fico catando os 'ques' que escrevi pra ver se posso capinar algum. [...] **Preciso muito de ligaduras; espantada, explicativa, pergunto sem parar, conquanto seja silenciosa, com**

tendências fortes a mudez e jejum. [...] Qualquer língua ao final é Deus falando, por isso nos escapa tanto, só se mostra ao desfocado olhar da poesia, à sua densa névoa, quando tudo suspende-se ao juízo e apenas cintila, em vapores d'água, orvalho. (PRADO, 1999, p. 46 – 47 – grifos nossos).

A afirmação da personagem Felipa, “preciso muito de ligaduras”, mantém diálogo direto com o aspecto metalinguístico presente em “Antes do Nome”, desde a definição da palavra “que” e a importância que é dada ao seu aspecto de ligação, até a “tendência forte para mudez e jejum”, que dialoga com o caráter surdo-mudo da palavra poética, culminado na apreensão “infrequentíssima” que só “o olhar desfocado da poesia, que tudo suspende e apenas cintila”, é capaz de obter.

Um dos versos avisa que “quem entender a linguagem entende Deus” e outro completa “morre quem entender”. A linguagem é colocada em equivalência com Deus por também conter complexidade e poder, ambos assustam e terrificam por serem desconhecidos. O aspecto sagrado é evidenciado: linguagem e Deus são plenos de ser e, por isso, não podem ser completamente apreendidos e revelados, permitem apenas aproximações intensas.

A metáfora palavra = peixe vivo define a palavra literária como aquela carregada da “substância ôntica” sobre a qual já falou Eliade. Sua vitalidade não podia ser expressa de melhor forma pois, como lembra a própria autora, “o peixe simboliza Jesus. Os cristãos o desenhavam no chão como senha. Peixe é paixão. Pisces, rio piscoso, baú de jóias, porão” (PRADO, 2001, p. 193). Assim como o peixe dos cristãos, a palavra poética é senha para a compreensão da plenitude humana, baú de jóias escondido no porão de nossa “outridade” recôndita.

O poema guarda em si as propriedades sacramentais da Eucaristia, brindando o ser e não a representação do ser. Assim como no sacramento, o pão e o vinho são o corpo e o sangue de Cristo, no poema a palavra poética desejada é a essencial. O jornalista José Nêumane já apontou às propriedades sacramentais da poética adeliana:

Adélia escreve como se preparasse permanentemente seu interior para receber a bênção da realidade [...] Em sua poesia, o real é uma revelação. [...] Nada nela é simbólico, tudo manifesta o real. Lembrem-se que, na Eucaristia, a hóstia é (não representa) o corpo de Jesus e o vinho bebido pelo celebrante, seu sangue. [...] Na fé no chão da literatura de Adélia, o primado do simbólico do cristianismo do grande poeta Jorge de Lima, por exemplo, é substituído pelo primado do real. Ela é submissa à manifestação divina no real e imediato. O que mais deslumbra no que ela escreve é o escândalo da realidade expresso no sacramento. (NÊUMANE, 1999, s/n).

Concluimos a leitura do poema com a sensação de termos vivido um desses raros “momentos de graça”, em que a plenitude cintila e desnuda-se silenciosamente diante de nossos olhos, momento em que a pesca é farta e surpreendente.

TAVARES, C. F. Metalanguage: the consecrated word in the Adélia Prado's poetry. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 100-115, 2010.

Referências

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BOFF, L. *Os sacramentos da vida e a vida dos sacramentos: Mínima sacramentalia*. Petrópolis: Vozes, 2004.

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

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1998.

CORTÁZAR, J. *Obra Crítica II*. Trad. A. Roitman e P. Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREI BETTO. "Adélia nos prados do senhor". **Cadernos de Literatura Brasileira**: Adélia Prado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, junho de 2000, n. 9, p. 121 - 127.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf Editores, 1981.

HOHLFELDT, A. "A epifania da condição feminina". **Cadernos de Literatura Brasileira**: Adélia Prado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, junho de 2000, n. 9, p. 69 - 120.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. "Oráculos de março". **Cadernos de Literatura Brasileira**: Adélia Prado. São Paulo, junho de 2000, n. 9, p. 21 - 39.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 10 ed., s.d.

NÊUMANNE, J. "A mineira Adélia Prado, poesia e prosa com fé no chão." **Jornal da Tarde**, São Paulo, abril de 1999.

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

PRADO, A. *Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999.

_____. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999.

_____. *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

POUND, E. *Abc da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

TORRANO, J. A. A. "Introdução a Teogonia de Hesíodo." In: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf Editores, 1981, p. 11 - 26.

VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

CRÍTICA LITERÁRIA E HETERONÍMIA: GLAUCO MATTOSO E PEDRO ULYSSES CAMPOS

Susana Souto Silva*

Resumo

Este artigo aborda os procedimentos de análise de Pedro Ulysses Campos, heterônimo crítico criado por Glauco Mattoso, a partir da discussão acerca da função da crítica e da relação entre produção e recepção poética, com base nos estudos de Habermas (1984), Perrone-Moisés (1973; 1993) e Danto (2006).

Palavras-chave

Crítica; Glauco Mattoso;
Heteronímia; Poesia.

Resumé

Cet article aborde les procédés d'analyse de Pedro Ulysses Campos, hétéronyme créé par Glauco Mattoso, à partir d'une discussion sur la fonction de la critique et du rapport entre la production et la réception poétique, ayant pour base les études d'Habermas (1984), de Perrone-Moisés (1973; 1993) et de Danto (2006).

Mots-clés

Critique; Glauco Mattoso;
Hétéronomie; Poésie.

*Departamento de Letras – Faculdade de Letras – Universidade Federal de Alagoas – FALE/UFAL - 57072-970 - Maceió – AL – Brasil. E-mail: susoutos@yahoo.com.br

Introdução

Glauco Mattoso, poeta brasileiro contemporâneo, experimenta diversos lugares de autoria, seja na elaboração de textos de vários gêneros, seja na de *personae* poéticas e críticas. Escreve poesia experimental, *Jornal Dobrabil* (1977-1981); romance, *A planta da donzela* (2005), pastiche de *A pata da gazela*, de Alencar; contos, *Contos hediondos* (2009); sonetos, *Centopéia: sonetos nojentos & quejandos* (1999a), *Paulisseiailhada: sonetos tópicos* (1999b), *Geléia de rococó: sonetos barrocos* (1999c), *Panaceia: sonetos colaterais* (2000); revista, *Revista Dedo Mingo* (1982); cordel impresso, cordel virtual, ensaio, tratado de versificação... Cria vários heterônimos no *Jornal DOBRABIL*, como Pedro o Glande e Garcia Loca, com que assina seus dois manifestos mais conhecidos: *Manifestivo Vaguardada* e *Manifesto coprofágico*.

Este texto irá discutir um dos seus heterônimos: Pedro Ulysses Campos, que assina textos críticos. A lúdica composição do nome, tipicamente glauquiana, aciona um conjunto de referências intertextuais que enreda o leitor nas tramas da sua *biobibliografia*. As iniciais brincam com a Pontifícia Universidade Católica⁴³: PUC. Pedro é uma retomada irônica do nome “verdadeiro” de Glauco Mattoso, Pedro José Ferreira da Silva⁴⁴. O segundo, Ulysses, tem duplo desdobramento: tradicional, remetendo-nos à épica grega; e moderna, levando-nos ao romance homônimo de James Joyce. E, finalmente, Campos associa-se ao poeta Augusto de Campos, um dos autores referenciais para Glauco⁴⁵. É ainda atribuída uma profissão relacionada à leitura a Pedro Ulysses Campos: ele é professor de literatura; outro dado biográfico: ele é carioca. Serão analisados trabalhos assinados por Pedro Ulysses Campos: o prefácio da antologia *Poesia digesta: 1974-2004* (2004) e textos publicados na página oficial do poeta na web, no quais podemos perceber os protocolos que orientam a leitura desse heterônimo e configuram sua noção de crítica literária, intimamente articulada à escrita híbrida glauquiana.

O leitor autorizado

O crítico literário, tradicionalmente, é definido como um leitor autorizado por uma determinada tradição (e suas instituições) a estabelecer sentidos para uma obra literária, a fim de orientar o público na elaboração de sua própria leitura. Habermas define crítica como uma instituição da esfera pública burguesa que tem uma função mediadora entre a obra e o público, e a associa diretamente ao mercado, instaurado com o advento do capitalismo: “A nova profissão que corresponde a isso recebe, no jargão da época, o nome de ‘árbitro das artes’. O árbitro assume uma tarefa dialética peculiar: ele se entende ao mesmo tempo como mandatário do público e como seu pedagogo” (HABERMAS, 1984, p. 195). A crítica cumpria, nesse período, uma dupla função: “politicamente, ela contribuía para o fortalecimento da opinião pública liberal-burguesa, em seu

⁴³ Conforme entrevista concedida por Glauco Mattoso a mim, em abril de 2007.

⁴⁴ Como se sabe, Glauco Mattoso é pseudônimo; remete ao glaucoma (glaucomatoso é qualificativo de quem tem glaucoma) e é homenagem a Gregório de Matos, pois ambos ficam com as mesmas iniciais: GM.

⁴⁵ Citado em diversos poemas glauquianos e autor de um dos prefácios do volume *Jornal Dobrabil*, publicado em 1981, no formato livro.

combate ao velho critério da representação política. Economicamente, para o conhecimento e difusão da obra literária” (HABERMAS, 1984, p. 62).

Ocorre, portanto, uma ruptura com a esfera do privado, estabelecida pela crítica, reforçada pelo advento da imprensa, que transforma o livro em um objeto de consumo, modificando a recepção, anteriormente coletiva e marcadamente oral, para a leitura individual, solitária, isolada (EAGLETON, 1991; CHARTIER, 2001). Há uma clara relação entre circulação, produção e recepção (Cf. MELENTINSKI, 1995). As novas formas de circulação do escrito (livro impresso e jornal) – que, por sua vez, estão associadas ao significativo aumento do público leitor/consumidor dessas obras – permitem, ou mesmo exigem, a mediação da crítica, que se faz também como um dos mecanismos de controle da leitura.

No caso do heterônimo criado por Glauco Mattoso, a atribuição da profissão de docente de literatura insere Pedro Ulysses Campos (cujo nome já contém essa referência em suas iniciais, PUC) na escola, uma das mais autorizadas instituições em um Estado de Direito: “O Estado burguês toma em mãos o campo educacional, e a escola passa a ser o aparelho da ideologia burguesa” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 23). Ao criar seu outro, diferente (hetero) nome, sua máscara, para desdobrar-se em outros lugares de escrita, Mattoso dialoga com os mecanismos de controle e de institucionalização da escrita, ao mesmo tempo em que confere estatuto de discurso autorizado a Campos, professor, e reivindica pertença à tradição da crítica literária brasileira, cuja história começa no século XIX, quando só então haveria um “sistema orgânico, articulado, de escritores, obras e leitores ou auditores, reciprocamente atuantes, dando lugar ao fenômeno capital de formação de uma tradição literária” (CANDIDO, 1988, p. 95).

A tardia implantação da educação formal pública no Brasil, condição para que uma parcela significativa da população pudesse ter acesso aos textos escritos, dificultou, ou mesmo impossibilitou, em alguns momentos, a formação do público leitor e, conseqüentemente, a atividade do crítico literário. Acrescente-se a isso a proibição de existir uma imprensa local: “Fomos dos últimos países a introduzir a imprensa, ferrenhamente proibida durante a era colonial. Só a 13 de maio de 1808 foi fundada a Imprensa Régia, [...], e logo estabelecida a Mesa Censória, suprimida em 1821”. (COUTINHO, 1986, p. 109).⁴⁶

No século XX, a crítica ganha novos contornos e um significativo espaço em jornais e revistas. Na segunda metade do século passado, a ampliação do acesso ao ensino superior e o surgimento dos programas de pós-graduação na área de Letras fazem surgir e crescer a chamada crítica especializada ou acadêmica, elaborada por professores e pesquisadores vinculados principalmente às instituições universitárias.

Mas, apesar do seu crescimento, a crítica literária entra em crise, ainda no século XIX. A sua função explicativa é posta em xeque, pois:

os escritores revelaram uma acentuada tendência à autocritica. Desde então, a obra literária tem-se tornado, cada vez mais, uma reflexão sobre a literatura, uma linguagem que contém sua própria metalinguagem (Lautréamont, Mallarmé, Joyce). Esta ‘crítica interna’, realizada no interior das próprias obras, entrou em concorrência com a ‘crítica externa’, exercida pelos leitores-críticos. A crítica institucionalizada entrou em crise: as novas obras a repeliam, tornavam-na supérflua. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 11).

⁴⁶ Ver também Luiz Costa Lima. *Dispersa demanda* (1981).

Ocorre, então, um apagamento de fronteiras, uma indistinção de papéis. O autor do texto literário invade o campo da crítica, tornando-se explicitamente autorreferente e criando, às vezes – em oposição aos existentes – novos protocolos de leitura. Perrone-Moisés relaciona essa crise às mudanças ocorridas na compreensão do mundo, do homem, da ciência, da literatura: “O que aconteceu foi o questionamento do sujeito-criador, a flutuação da Verdade, a queda das hierarquias em consequência de um descentramento ontológico e ético” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 17). Na literatura, esse questionamento resultou na incorporação do crítico à tessitura do texto literário; na crítica, na aproximação do texto crítico com o texto teórico. Mais do que avaliações sobre a qualidade das obras com base em valores instituídos e aceitos consensualmente por leitores e autores, a crítica passa, no final do século XX, a ser uma investigação sobre a avaliação e o valor, sobre as noções de literatura, autoria, texto, leitor, autor, crítica, etc.

Glauco Mattoso (auto) crítico

O heterônimo crítico de Glauco Mattoso se inscreve num projeto de pedagogia da leitura, projeto este visível em seus ensaios sobre poesia, como *O que é poesia marginal* (1981), em seu tratado de versificação *O sexo do verso*⁴⁷, em seus metapoemas, com muitas referências a autores, obras, movimentos literários, e também em notas de rodapé, usadas para relacionar o poema a outros poemas e autores ou para destacar elementos formais do poema, como, por exemplo, uma variação possível de um verso: decassílabo heróico ou sáfico. Seus artigos críticos são assinados ora por Glauco Mattoso, ora por Pedro Ulysses Campos. Quando analisa os textos de outros autores, figura Glauco Mattoso. No entanto, quase sempre, quando o centro da análise é a sua poesia, Pedro Ulysses Campos ocupa o lugar de autoria e publica seus textos, principalmente, na web.

Glauco Mattoso experimentou diversos gêneros textuais e também diversos suportes de circulação: livro impresso, texto datilografado e fotocopiado, revista impressa, revista virtual, site, CD (*Melopeia*, que traz poemas musicados por compositores/cantores brasileiros, como Arnaldo Antunes e Itamar Assumpção). A multiplicidade da produção glauquiana está em consonância com a diversidade de modos de circulação que surgiram com o advento das tecnologias digitais. A publicação de textos escritos na internet conta com maior disponibilidade de espaço e possibilidade de manipulação do escrito, uma vez que não se faz a partir da noção de fixidez do impresso.

Na página oficial do poeta na web, Pedro Ulysses Campos ocupa o tradicional lugar de mediador entre obra e leitor, assumindo o papel de formar um leitor apto a: 1. perceber os aspectos formais do poema e 2. inserir o texto lido em uma cadeia de enunciação, na tradição na qual o autor se inscreve, ao escrever o seu texto. Campos também resenha a obra ensaística de Glauco Mattoso, como, por exemplo, o ensaio *O que é poesia marginal*:

Debochado demais para aceitar o comportado jargão acadêmico, irreverente demais para respeitar qualquer metodologia, politicamente incorreto demais para enquadrar-se numa ética do pensamento humanístico, Glauco Mattoso jamais poderia defender teses e escrever monografias, da mesma forma

⁴⁷ Texto disponível em <<http://normattoso.sites.uol.com.br>>.

como Oswald não fora bem aceito pelo protocolo universitário [...] (MATTOSO sob o pseudônimo de Pedro Ulysses CAMPOS, s/d, s/n)⁴⁸.

Aqui há uma *mise-en-abyme*: Glauco Mattoso cria um heterônimo para comentar o ensaio sobre poesia marginal, *O que é poesia marginal*, fazendo, assim, a crítica da crítica, ou, como definido no trecho acima transcrito, a crítica do seu trabalho "teórico". Campos é citado ao lado de outros críticos, tais como Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira, o que lhe confere o mesmo estatuto, não como autor empírico, mas como voz autoral:

Na época o rótulo de "marginal" para designar a mais recente geração poética brasileira ainda não estava assimilado pela cultura acadêmica, cabendo a Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira, entre outros, o pioneirismo no estudo desses jovens e controversos poetas, em meio aos quais GM estava cronologicamente incluído e sobre os quais se sentiu à vontade para discorrer. [...] (MATTOSO sob o pseudônimo de Pedro Ulysses CAMPOS, s/d, s/n)⁴⁹.

O crítico define Glauco ensaísta como *debochado, irreverente, politicamente incorreto*, enfim, avesso aos protocolos acadêmicos. Há também a associação a Oswald de Andrade, referência basilar na produção glauquiana, cuja incorporação mais explícita está em seu *Manifesto coprofágico* (1981), paralelo sonoro e semântico com o *Manifesto antropófago* (1928) oswaldiano⁵⁰. Campos é ainda apresentado como aquele que tem uma visão ampla, se não total, da obra, aquele que organiza o arquivo Glauco Mattoso, abrangendo também os seus títulos de ensaios e estudos literários ou não.

Escritos em prosa e com caráter didático, ainda que não judicativo, os textos de Campos propõem modos de ler e de organizar a vasta e diversificada biblioteca glauquiana dividida pelo crítico em dois grandes blocos, ao mesmo tempo, literário e biográfico: 1. Fase Visual e 2. Fase Cega. Segundo Pedro Ulysses Campos,

"A poesia de Glauco Mattoso pode ser dividida, cronológica e formalmente, em duas fases distintas: a primeira seria chamada de FASE VISUAL, enquanto o poeta praticava um **experimentalismo paródico** de diversas tendências contemporâneas, desde o modernismo até o underground, passando, principalmente, pelo **concretismo**, o que privilegiava o aspecto gráfico do poema; a segunda fase seria chamada de FASE CEGA, quando o autor, já privado da visão, abandona os processos artesanais, tais como o **concretismo dactilográfico**, e passa a compor sonetos e glosas, onde o rigor da métrica, da rima e do ritmo funciona como **alicerce mnemônico** para uma **releitura** dos velhos temas mattosianos (a fealdade, a sujidade, a maldade, o vício, o trauma, o estigma), **reaproveitando técnicas barrocas e concretistas** (paronomásia, aliteração, eufonia e cacofonia dos ecos verbais) de **mistura** com o calão e o coloquialismo que sempre caracterizaram o **estilo híbrido** do autor. A fase visual vai da década de 1970 até o final dos anos 1980; a fase cega abre-se em 1999, com a publicação dos primeiros livros de sonetos." (MATTOSO sob o pseudônimo de Pedro Ulysses CAMPOS, s/d, s/n – grifos nossos)⁵¹.

Toda a produção glauquiana é ordenada pela cegueira, dado biográfico e centro orientador da análise, que associa vida e obra, ao lado de descrições de

⁴⁸ Texto disponível em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/teoricos.htm>>. Acesso em 15/10/2009.

⁴⁹ Texto disponível em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/teoricos.htm>>. Acesso em 15/10/2009.

⁵⁰ Glauco retoma a metáfora da digestão, central na antropofagia, a partir do ponto onde a proposta oswaldiana para: na eliminação do que não é nutritivo. O seu manifesto propõe a devoração sem interdição, a partir da metáfora da coprofagia, em uma perspectiva de incorporação que não hierarquiza o que será devorado.

⁵¹ Texto disponível em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/quem.htm>>. Acesso em 12/10/2009.

aspectos formais, como métrica, rima e ritmo. Além disso, o texto traça um percurso de referências: modernismo, autores do *underground* e concretismo. Há uma nítida demarcação temporal (duas fases) e percebe-se o projeto totalizante da leitura, que pretende englobar *toda* a produção do autor e definir seus traços predominantes, porém, sem incorrer em simplificações binárias como a separação em duas fases poderia sugerir, já que ambas não se constituem em relação antitética, em uma oposição binária. Na segunda fase, o binômio cegueira-memória irá alicerçar a busca das referências pelo caráter mnemônico do soneto, sem, no entanto, abandonar as referências da fase anterior, como concretismo, agora associado em novas misturas ao Barroco. Essa fase, destaca Campos, não se constitui como oposição à primeira, o que ocorre é que se acentua o hibridismo da rede intertextual posta em movimento pela escrita glauquiana, que radicaliza a mescla de elementos aparentemente díspares, como o tradicional e o experimental, o erudito e o popular, o lixo e o luxo, sem possibilidade de distinção.

Sobre essa ampla rede de referências, escreve Campos, ao analisar o romance *A planta da donzela*:

São inúmeras as citações literárias entremeadas ao texto: ao lado de poemas do próprio Mattoso e atribuídos aos personagens, desfilam Castro Alves, Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo e outros, explicitamente ou camuflados nas entrelinhas; as referências epigráficas são de Rocha Pombo, Pedro Calmon e Gilberto Freire; algumas cenas são evocativas de outros ficcionistas da época, sejam Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha ou Machado de Assis (MATTOSO sob o pseudônimo de CAMPOS, s/d, s/n)⁵².

Há a mescla não-excludente de autores de distintos períodos e gêneros: em um pastiche de uma obra do primeiro grande romancista brasileiro, um dos mais canônicos, José de Alencar, convivem poemas, texto historiográfico, autores famosos e obscuros...

O discurso crítico, atravessado pelo pedagógico, traça um vasto panorama intertextual, vincula a obra glauquiana a movimento literários brasileiros e busca uma didatização que não elimina o contraditório nem achata as diferenças, antes busca modos de associá-las e compreender a releitura do legado tradicional e *pop* dos textos de Glauco Mattoso, que torna difícil a sua circunscrição a um modo específico e delimitado de elaboração artística. A leitura/escrita é pensada como lugar de encontros: "o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética" (DANTO, 2006, p. 15). O que move a reflexão de Danto é a tentativa de compreender a substituição de um complexo de práticas por outro que ainda não pode ser completamente definido, mas que já se diferencia do que predominava anteriormente. Assim, estabelecendo distinção entre o *modernismo* e a *arte contemporânea*, afirma:

A arte contemporânea [...] nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo do que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte moderna. **É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar.** (DANTO, 2006, p. 07 – grifos nossos).

⁵² Texto disponível em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/>>. Acesso em 05/04/2010.

As fronteiras entre Pedro Ulysses Campos e Glauco Mattoso são apagadas, em alguns momentos. Campos, por exemplo, assim como o faz Mattoso em seus poemas e artigos, cria termos para enfrentar a obra analisada, na busca de apreender o que não se encaixa nos moldes tradicionais das classificações, como "concretismo dactilográfico", que une o Concretismo aos experimentos glauquianos feitos com poucos recursos tecnológicos, no caso específico, a máquina de datilografia Olivetti que ele utilizou para fazer o seu livro mais famoso: *Jornal Dobrabil* (1977-1981). A multiplicidade e o hibridismo dificultam a tarefa do crítico de situar os livros de GM em uma prateleira específica da estante "literatura brasileira" e o leva à criação de novos termos, também híbridos, daí a presença, no trecho citado, de palavras e expressões como "experimentalismo paródico", "releitura", "reaproveitando", "mistura", "estilo híbrido".

Em 2004, é publicada uma antologia de Glauco Mattoso, *Poesia digesta: 1974-2003*. Nesse livro, há um prefácio assinado por Pedro Ulysses Campos, "O poeta passado a sujo", cujo título utiliza um recurso tipicamente glauquiano: o trocadilho, que transforma a expressão "passar a limpo" em "passar a sujo". Trata-se de um texto curto, que predomina na escrita de PUC, que tece comentários sobre vida & obra de Glauco Mattoso, discutindo possíveis rótulos e explicitando seu *paideuma*. O primeiro traço destacado é o caráter transgressivo da poesia de GM, "em todos os níveis, do ético ao estético, passando pelo político e pelo erótico" (CAMPOS, 2004, p. 13).

Na "oficina irritada" glauquiana, segundo Campos, ainda, são compostos muitos sonetos duros, abafados, difíceis de ler, que se articulam em torno do "Desumanismo", caracterizado pelo autor como denúncia de tudo que se define como violência, injustiça, impossibilidade de vivência solidária e fraterna. Esse temário "desumanista" engloba a coprofagia, o sadomasoquismo, a cegueira, o fetichismo (principalmente a fixação por pés):

a obra mattosiana corre o risco de erro na avaliação, ao ser passada a limpo, quando deveria ser passada a sujo, ou seja, ao invés de ser estudada como transgressiva a partir de parâmetros 'normais', talvez fosse o caso de considerá-la excêntrica mesmo sob o prisma da transgressão, partindo-se da abjeção rumo à dignidade resgatada (CAMPOS, 2004, p. 14).

Ao se autoprefaciá-lo, com a máscara do heterônimo Campos, reivindica uma leitura que possa, agora, rever a produção glauquiana a partir de novos parâmetros, já que se trata de uma antologia na qual aparecem poemas representativos de uma obra que está na cena da poesia brasileira desde os anos 1970. O jogo entre "passar a limpo" e "passar a sujo" solicita novos procedimentos de avaliação e crítica.

Ao "passar a sujo" a poesia de Glauco Mattoso, Campos mimetiza mais um dos procedimentos de Glauco poeta: a rede de citações. Apresenta não só elementos para trafegar na antologia, mas também uma pequena antologia da fortuna crítica de Mattoso, citando trechos longos de artigos de Cacaso, poeta "marginal" que também elabora ensaios, e de Steven Butterman (2005), pesquisador americano autor do livro *Perversions on Parade: Brazilian Literature of Transgression And Postmodern Anti-Aesthetics*.

Alguma conclusão

Os textos glauquianos fazem um percurso, às vezes, vertiginoso, por uma sucessão de autores, poemas e períodos, que se distribuem em diversas línguas e nacionalidades. Essa preocupação contínua com a leitura está presente também no desdobramento de sua escrita em dois pólos mais convencionais: a escrita criativa e a crítica. Ainda que essa divisão seja passível de muitos questionamentos, vamos aqui admiti-la, na medida em que a criativa remete à produção de textos explicitamente literários, poemas, contos, romances, e a crítica, especificamente, aos textos de análise de textos literários.

Leyla Perrone-Moisés discute a imagem da crítica como réplica, palavra desdobrada em duas acepções fortes: refutação e imitação (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 15). A crítica seria, então, uma resposta a um enunciado anterior ou sua imitação. O heterônimo crítico glauquiano ocupa esse *locus*: faz-se como imitação de sua escrita (trocadilho, humor, contradição) e como resposta ao texto e às possíveis questões dos leitores. Talvez aí fique mais claramente delimitada a visão de crítica defendida nessa escrita: a crítica deve incorporar o texto lido e não congelá-lo, o leitor crítico é o primeiro a imitar o texto outro lido, incorporando-o e também indicar possibilidades de devoração/compreensão para os leitores, reunindo outros textos que a leitura solicita, para retomarmos Scholes: “ler é reunir textos”.

Outra possibilidade de crítica do texto crítico, lugar em que se faz este artigo, é a proposta por J. Hillis Miller, ao analisar a metáfora do crítico como parasita: “Se o hospedeiro é ao mesmo tempo aquele que se alimenta e que serve de alimento, ele também contém em si a relação antitética dupla de hospedeiro e hóspede, ao que se soma o sentido duplo de *host*, como presença amiga e invasor estranho” (MILLER, 1995, p. 15). Rompendo as fronteiras entre hóspede e hospedeiro, entre hospedeiro e parasita, os textos de Campos atuam também como mapa de navegação para outros leitores críticos, pesquisadores, dos poemas, romances, ensaios... glauquianos, propondo não só rotas de navegação como modelos de embarcação.

Se as fronteiras entre o crítico e o escritor de textos literários não são tão definidas; se o crítico é também um escritor que, demovido da sua autoridade de árbitro, pode apropriar-se de procedimentos literários, assim como o escritor também não é um demiurgo, um criador absoluto, mas alguém que dialoga com o que já foi produzido, então, a crítica, rompida a hierarquia, pode libertar-se da tarefa de julgar, para dialogar com mais liberdade com o texto literário. Mas essa liberdade não colocaria em xeque a função de mediação da crítica e, portanto, a própria crítica? A resposta de Glauco Mattoso parece dizer que os sentidos não podem ser controlados, assim como os lugares de autoria são cambiáveis, se fazem e desfazem, em confronto com a diversidade dos meios de circulação e de construção de textos. Onde o ensaio? Quando a crítica? Onde o poeta? Quando o crítico?

Este descentramento irá repercutir não apenas na atribuição de uma função à crítica, mas também em sua prática. Se há uma crise da possibilidade de julgar, se há um questionamento radical da possibilidade de verdades objetivas e inquestionáveis, como preservar o lugar judicativo do crítico? Como manter inalterada a autoridade da leitura orientadora? “Diante dos textos modernos, dos textos-limite da vanguarda, a crítica se vê forçada a abandonar qualquer pretensão a uma interpretação unitária e exclusiva, perdendo assim uma de suas funções tradicionais, a função explicadora” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 28).

Na produção glauquiana, predomina a multiplicidade. São experimentados vários gêneros textuais. Glauco Mattoso assina livros de poesia e sobre poesia (*O que é poesia marginal, O sexo do verso*, por exemplo). O recurso à heteronímia explicita o descentramento do sujeito moderno radicalizado na contemporaneidade, em que o autor perde a ideia de univocidade, e se faz como experimentação de diversas vozes, em contínuo diálogo com outras da tradição na qual se inscreve, a partir da qual (se) escreve. Esse dobramento mostra-se, também, na elaboração de uma máscara autoral que constrói um autor-leitor dos seus próprios textos: o crítico Pedro Ulysses Campos, que assina a sua pedagogia da leitura e que assinala a necessidade de (in)formar o leitor para o enfrentamento da obra, destacando, em especial, seus protocolos híbridos. Leitura e máscara, leitura e autoria. A crítica e suas possibilidades são experimentadas por Glauco, nesse desdobramento, assim como é assinalado para o leitor no espaço móvel da escrita, o movimento que faz entre os diversos estatutos do texto, rompendo com as fronteiras de territórios que há muito não são rigidamente demarcados ou separados.

SILVA, S. S. Literary Criticism and Heteronomy: Glauco Mattoso and Pedro Ulysses Campos. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 116-125, 2010.

Referências

BUTTERMAN, S. F. *Perversions on Parade: Brazilian Literature of Transgression And Postmodern Anti-Aesthetics*. San Diego: Hyperbole Books/San Diego State University Press, 2005.

CANDIDO, A. *O método crítico de Sílvio Romero*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1988.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Global Editora, 1986.

TADIÉ, J-I. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

CHARTIER, R. (Org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

EAGLETON, T. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HARBEMAS, J. *Mudança estrutural na esfera pública*. Trad. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

LIMA, L. C. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CAMPOS, P. U. O poeta passado a sujo. In: MATTOSO, G. *Poesia digesta: 1974/2004*. São Paulo: Landy, 2004.

MATTOSO, G. *O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia*. Disponível em <<http://normattoso.sites.uol.com.br>>. Acesso: junho de 2006.

_____. *A planta da donzela*. São Paulo: Edições Ciências do Acidente, 2005.

_____. *Centopéia: sonetos nojentos & quejandos*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999a. [Coleção *Livros do Cão*, v. 4].

_____. *Contos hediondos*. São Paulo: Demônio Negro, 2009.

_____. *JORNAL DOBRABIL: 1977/1981*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Panacéia: sonetos colaterais*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000. [Coleção *Janelas do Caos*, vol. 14].

_____. *Paulisséia ilhada: sonetos tropicais*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999c. [Coleção *Livros do Cão*, v. 6]

_____. *Revista Dedo Mingo*. São Paulo, 1982.

_____ (sob o heterônimo de Pedro Ulysses Campos). citação em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/teoricos.htm>>. Acesso em 15/10/2009.

_____ (sob o heterônimo de Pedro Ulysses Campos). citação em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/quem.htm>>. Acesso em 12/10/2009.

_____ (sob o heterônimo de Pedro Ulysses Campos). citação em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/>>. Acesso em 05/04/2010.

MELETINSKY, E. Identificação e identidades do facto literário. In: ANGENOT, M. (dir.) et al. *Teoria literária*. Trad. de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

MILLER, J. H. *A ética da leitura*. Ensaios 1979-1989. Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Orbeg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto crítica e escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *A falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MEMÓRIA SE DESEJA: O RESTO SE OUÇA OU VEJA – CONSIDERAÇÕES SOBRE MEMÓRIA, CORPO E DESEJO EM UM POEMA DE FREDERICO BARBOSA

Diana Junkes Martha Toneto*

Resumo

No poema "Memoria se", de Frederico Barbosa, a experiência da memória é situada corporalmente, ou seja, a escrita da memória não é simplesmente gravada no inconsciente do eu-poético, porém é algo que, como um grifo, uma marca, uma insígnia se presentifica e se adensa em seu próprio corpo. O poeta é herdeiro do que se pode chamar "tradição do rigor", portanto, uma discussão de aspectos de sua poética deve levar em conta a inventividade e o diálogo com outros textos, tanto os pertencentes ao cânone, que ele subverte, quanto aqueles mais populares, que ele assimila realizando uma "transcrição", ou ainda, uma "transleitura".

Palavras-chave

Corpo; Desejo; Frederico Barbosa; Lirismo; Memória; Poesia contemporânea.

Abstract

In Frederico Barbosa's poem "Memoria se", the memory experience is marked in the body, which means that the memory is not only recorded on the lyrical person unconsciousness, but it is also something that, as an insignia, presents itself and becomes dense as permanence in this lyrical person body. The poet is heir of what may be called "tradition of rigour," consequently, a discussion of his poetics aspects must consider the inventiveness and the dialogue with other texts, not only those from the canon but also those from the popular repertory that Frederico Barbosa assimilates and recreates.

Keywords

Body; Contemporary Poetry; Desire; Frederico Barbosa; Lyricism; Memory.

* Curso de Letras - Universidade de Ribeirão Preto – UNAERP – 14096-900 – Ribeirão Preto – SP – Brasil. E-mail: dianarud@uol.com.br; dtoneto@unaerp.br.

Lirismo, memória e desejo: a escritura do poeta

Sabe-se que a poesia contemporânea, e refiro-me aqui àquela herdeira de Mallarmé, pauta-se por intensa reflexão sobre as possibilidades da língua e da linguagem, revelando experiências limítrofes concernentes ao uso da palavra, à configuração gráfica dos poemas, à transgressão das fronteiras entre poesia e prosa, entre outros aspectos. Tal posicionamento dos chamados poetas-críticos (PERRONE-MOISÉS, 2003) acerca de seu próprio fazer criativo deslocou o foco da mensagem poética do lirismo para a metalinguagem. Assim, desde o final do século XIX, assiste-se a um aprofundamento da abordagem do poema como "*cosa mentale*". Os poetas em greve, como diria Mallarmé, querem, ainda hoje, mais de cem anos depois da publicação de *Um Lance de Dados*, de 1897, desautomatizar os usos da linguagem, provocando, amiúde, uma "bofetada no gosto público" como diriam os futuristas russos (TONETO, 2007). A meu ver, porém, tal aspecto não exclui o lirismo dos poemas, ainda que a questão seja contemporaneamente mais bem resolvida do que a cinquenta anos atrás, quando prevalecia uma orientação fortemente metalinguística.

Naturalmente, há poetas e há poéticas que não se enquadram nessa perspectiva. Todavia, para o escopo deste artigo, interessa-me um fazer poético que esteja vinculado à reflexão metalinguística, pois o que pretendo aqui discutir é se a alta carga metalinguística exclui uma alta carga de lirismo. Em outras palavras: será o poema contemporâneo antilírico? Será possível que um poeta construa o seu texto com dose ímpar de distanciamento? Será que ser "antilírico" ainda é um ponto de honra para o poeta contemporâneo, herdeiro das "subdivisões prismáticas da Ideia" (MALLARMÉ, 2002, p. 152)? Esse é um tópico complicado e tem despertado vários debates. Arrisco dizer que não há oposição entre o lirismo e a criação poética metalinguística (TONETO, 2009), mas para que essa hipótese torne-se mais clara para o leitor, retomo apenas um aspecto da consolidação da metalinguagem como pedra de toque na concepção do poema, qual seja, aquela que diz respeito à (co)existência de poesia e pensamento abstrato. A partir do momento que o poeta passou a encarar a sua criação como um trabalho do intelecto, houve um longo caminhar no sentido de explicitar que a poesia, até então concebida como "forma de inspiração", não se opunha ao pensamento. O ensaio de Paul Valéry, "Poesia e Pensamento Abstrato", publicado em 1939, é modelar para o tratamento dessa questão:

Frequentemente opõe-se a ideia de Poesia à de Pensamento e, principalmente, de "Pensamento Abstrato". Fala-se em "Poesia e Pensamento Abstrato" como se fala no Bem e no Mal, Vício e Virtude, Calor e Frio. A maioria acredita, sem muita reflexão, que as análises e o trabalho do intelecto, os esforços de vontade e de exatidão em que o espírito participa não concordam com essa simplicidade de origem, essa superabundância de expressões, essa graça e essa fantasia que distinguem a poesia, fazendo com que seja reconhecida desde as primeiras palavras. Se encontramos profundidade em um poeta, essa profundidade parece ter uma natureza completamente diferente da de um filósofo ou de um sábio. (VALÉRY, 1999, p. 193).

Deve-se notar o esforço de Valéry para mostrar que há um grande trabalho do intelecto e um desejo de exatidão em jogo na concepção do poema; estes aspectos, ao longo dos anos, estabeleceram-se, de fato, como reflexão metalinguística. Parece-me que esta orientação foi levada ao extremo, de tal sorte que, por muito tempo, admitida a inseparabilidade de poesia e pensamento abstrato, o poema metalinguístico pôde ser visto como um espaço em que a subjetividade é "recalcada" em prol de um trabalho rigoroso com a linguagem.

Para retomar Valéry, ainda é frequente, no discurso crítico, a oposição entre poesia metalinguística e lirismo, como se opõe “Vício e Virtude, Bem e Mal”. O que parece ocorrer, entretanto, é que poesia e pensamento não se opõem tanto quanto lirismo e metalinguagem não são dicotômicos. O que quero dizer é que, possivelmente, tal oposição entre o lirismo e a metalinguagem seja discussão envelhecida. Percebo a subjetividade nos poemas metalinguísticos como algo que irrompe, ainda que como denegação de si própria, tornando o poema palco da manifestação de múltiplos sentidos, veiculados pela materialidade da palavra poética em ação no périplo do texto, ou, se quisermos, no corpo do texto, na corporalidade de uma escritura que se mostra; que se dá a ver.

É preciso não confundir lirismo com sentimentalismo e, portanto, é mister colocar o lirismo no lugar da expressão da função emotiva da linguagem. Há sempre um falar do poeta que é lírico na medida em que se vale da lírica como meio de expressão. Ou seja, na medida em que se veiculam, no poema, experiências pessoais e visões de mundo, ou ainda, uma maneira de expressão da subjetividade que beira, por vezes, a confissão, mesmo que esta seja uma confissão às avessas, como no poema “Dúvidas apócrifas de Mariane Moore”, de Cabral:

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?
Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?
A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou sempre se impõe, mesmo impura-
mente, a quem dela quer falar?
Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa? (MELO NETO, 2007, p. 09).

Conhecido por seu rigor e pelo trabalho árduo com a palavra, “forjada até ser flor”, como dizem os versos do poema “O Ferrageiro de Carmona” (MELO NETO, 1997, p. 288), o lirismo cabralino é confessional, avesso impudor, marcado por grande tensão porque, como um pêndulo, oscila entre o falar das coisas e o falar de si (LIMA, 1995). Assim, em João Cabral, tomado aqui por ser exemplar em termos de reflexão sobre a linguagem poética, não se pode estabelecer, com tranquilidade, apenas a dominância da função poética e da função metalinguística, pois ao lado delas, e com a força do que é recalcado, do que é pudor ao avesso, atua a função emotiva. Acredito que o que é verificado em Cabral pode ser verificado em outros poetas.

A coexistência da função poética e da função metalinguística acaba por desencadear o que Haroldo de Campos (1977) chamou de oxímoro poético, ou seja, de um lado, a função poética articula-se para tornar ambígua a mensagem; de outro, a metalinguística se impõe para “explicar” a linguagem cifrada⁵³. O que ocorre, de fato, a meu ver, é que a metalinguagem, porque marcada muitas vezes pela erudição do poeta e porque carrega a história da leitura do poeta, no

⁵³ João Alexandre Barbosa (1986), em “Ilusões da Modernidade”, mostra que o caráter alegórico do poema moderno, veiculado pela função poética, é o que melhor possibilita o acesso do leitor a um texto também marcado pelo alto componente metalinguístico que oblitera a mensagem.

lugar de aclarar a mensagem, oblitera-a ainda mais, configurando uma recusa do fácil. O fato é que a presença dessas duas instâncias acaba por disfarçar, ou, por que não dizer, por recalcar a manifestação da função emotiva, marca do lirismo. Dessa forma, quando o tom lírico surge no poema, aparece de modo bem distinto daquele veiculado, por exemplo, pelos poemas românticos. É sempre, como bem diz Cabral, algo às avessas, não porque seja apenas (de)negação do lírico, mas porque seja subversão da atmosfera escapista, já que a confissão se faz acompanhar pela alta carga metalinguística, na maioria das vezes, e pelo rigor da criação poética que explora ao máximo a palpabilidade dos signos.

É como se o poeta falasse de si não apenas pelos temas, mas por meio de sua metalinguagem e da reflexão que faz sobre o poema, sobre o cânone e sobre as influências que recebe. Ao retomar outros poetas, num movimento de criação de precursores, o poeta coloca em xeque a questão da origem, da filiação e, evidentemente, ao associar-se a determinado *paideuma*, já indica preferências, visões de mundo, já escolhe dar-se a ver, já se confessa devedor desta ou daquela tradição. O meio encontrado para falar de si é, muitas vezes, um falar das coisas, uma revisão ou transgressão da tradição. Donald Schuler disse em um texto que é possível entender o prefixo *anti* como estar em posição de diálogo e não necessariamente estar em posição de antagonismo (CF. SCHULER *apud* BRANDÃO, 1992, p. 43). Penso que o lirismo da contemporaneidade libertou-se do emocionalismo e da exacerbação da subjetividade para se colocar em posição de diálogo com o lirismo da tradição.

O lirismo da contemporaneidade é, pensando arrojadamente, uma questão edípica – ele assume que a Metáfora Paterna (a tradição) precisa ser experimentada de outra forma, não recusa as leis da lírica e nem recusa as leis do verso, institui, portanto, uma “lei” outra, avesso impudor, confissão que usa dos mais elaborados e rigorosos meios para assumir um “falar de si” que vem, pelo desejo da (de)negação da lei lírica precedente, como recalque (LACAN, 1998, p. 807). Daí que a função poética jakobsoniana exacerbe em tensão com a função metalinguística e também com a função emotiva. Portanto, passando em revista a formulação do dominante jakobsoniano, eu diria que, no poema contemporâneo, há uma tríplice dominância de funções e é essa tensão que o torna, por vezes, hermético, ininteligível e, ao mesmo tempo, desafiador e instigante. No que concerne ao vínculo entre som e sentido, por exemplo, a musicalidade da lírica tradicional é convocada mais como ritmo e cadência do que como melodia, como harmonia; o trabalho com o ritmo, que é fator construtivo do verso (TYNIA NOV, 1983), e o exercício do rigor passam a ter como norte uma tradição outra da modernidade que aceita, de um lado, o ingresso do lirismo, mas que, de outro, não o faz impunemente, ou seja, esse lirismo só merece ser confissão, um falar de si, se houver mediação pelo trabalho com a linguagem, que é desdobramento da própria reflexão sobre a subjetividade em tempos pós-utópicos. A crise do poeta é também crise da representação, crise da linguagem, de modo que, ao refletir sobre a mensagem poética, o poeta, extensivamente, reflete sobre si mesmo – função metalinguística e função emotiva são, portanto, amalgamadas e juntas tensionam a função poética.

Assim, nos termos de Octavio Paz (1982), o poema é a poesia que se ergue e acredito ser necessário encará-lo, na esteira do que faz Cabral, o engenheiro, como um edifício, cuja estrutura só se realiza como tal se considerada em sua totalidade ou, se quisermos, em sua integridade. Entre vigas e concreto a(r)mado, o poema é a experiência concreta da palavra; uma palavra que mesmo leve ou sublime tem a materialidade e a densidade de pedra; uma

palavra que é, para invocarmos Dante Alighieri, dama pétrea, resistente aos desejos do poeta e, ao mesmo tempo, submissa a eles.

É desse embate corporal que se constrói, a meu ver, a corporalidade da escritura poética e a lírica na poesia contemporânea. Entre o poeta e sua palavra está o poema. Entre o poema e o leitor está a palavra. Entre todas essas instâncias está a aventura da linguagem que lateja e lampeja e que a pulsar modifica visões de mundo, refuta verdades, revela mais de nós para nós mesmos. Naturalmente, na literatura e nas artes, de um modo geral, experiências desse tipo são também possíveis; a diferença, a meu ver, entre as outras manifestações e o poema é que, no último, tudo é limítrofe, pois a criação é sempre uma viagem de alto (e saboroso) risco. Como disse Haroldo de Campos:

O risco da criação [precisa ser] pensado como um problema de viagem e como um problema de enfrentamento com o impossível, uma empresa que, se por um lado é punida com um naufrágio, por outro é compensada com os destroços do naufrágio que constituem o próprio poema (CAMPOS, 1997a, p. 15).

Enfrentar o impossível significa enfrentar o fato de que é impossível tudo dizer; é ultrapassar o signo e, por isso, uma empresa que é punida com o naufrágio; de outro lado, dos destroços, dos restos e dos lastros se faz o poema, que é o que sobra, o que escapa da linguagem pela linguagem, sem ser desvio da norma e sim parte constitutiva do ser e estar no mundo do poeta. Eu diria, então, que o poeta, ao contrário do que faz Ulisses em *A Odisséia*, não se amarra ao mastro, mas sucumbe ao canto das sereias, arrisca o imponderável, enfrenta os escolhos e constrói seu poema – poesia que se ergue. O poema é um todo de sentido, fusão de sensações, de vivências e, portanto, espaço por onde o desejo do poeta escapa para encontrar eco no desejo dos leitores já que, como fingidor, é capaz de criar, no branco da página, as dores que tem, as que não tem, as que finge ter, fazendo-as reverberar nas dores e dissabores que o leitor tem ou imagina ter. O poema é, portanto, a manifestação de um desejo do poeta a que, aparentemente temos acesso. Entretanto, o que acessamos, de fato, é aquilo que na materialidade discursiva do poema diz respeito aos nossos próprios desejos. Em poucas palavras: ao escrever, o poeta nomeia, no poema, algumas coisas que não sabíamos até então como nomear. E é esse o encantamento ou (des)encantamento do texto que nos afeta: como diz Octavio Paz, “não é à toa que o leitor encontre no poema o que estava procurando: já estava dentro dele” Paz (1982, p. 53).

De um lado, o poema, como manifestação escrita, é o sintoma do poeta, aquilo que dele emana, para além da consciência da linguagem, como ditado do seu inconsciente (WILLEMART, 1995) e que o poeta e tampouco nós seremos capazes de apreender na totalidade, pois não somos capazes de dizer exatamente o que pensamos (PÉCHEUX, 1997). Segundo a análise do discurso francesa e a psicanálise, nosso dizer está sujeito ao equívoco, à falta, àquilo que é impossível nomear porque diz respeito ao nosso desejo e este é faltante. Desse modo, há um hiato entre a consciência da linguagem do poeta, extremamente aguda, e aquilo que, apesar dessa consciência da linguagem, escapa à nomeação e revela *um a mais*, um lance de dados aberto a possibilidades de interpretação. Por isso, inclusive, um bom texto presta-se a múltiplas leituras.

O poema, guardadas as proporções, como o discurso do analisando da psicanálise, é a tentativa de enunciação do desejo e, por isso, memória, já que é nesta e por esta que se organiza o sintagma do desejo. Ao vincular desejo e

memória há que se refazer um percurso pela última para chegar ao primeiro, pois que este “opera por deslizamento, em um plano de contiguidade, remete o sujeito sempre a uma falta [...] [ou seja] o desejo suporta essa relação de falta através da concatenação metonímica” (VALLEJO; MAGALHÃES, 2008, p.23 - 26). Nos poemas contemporâneos, a dimensão metonímica assume papel preponderante justamente porque o poeta percebe-se, mais do que em outros momentos, fragmentado, estilhaçado, sente que a realidade, em sua totalidade, é fugaz e lhe escapa. O eu todo retorcido drummondiano mostra-se, em boa medida, como espelho desse estilhaçamento narcísico do poeta. De um modo geral, portanto, os poemas contemporâneos acabam por veicular o estado de alma típico da situação pós-utópica em que se encontram os artistas (CAMPOS, 1997b).

Nesse ponto devemos sublinhar a passagem do tratamento da metalinguagem em detrimento do lirismo, em momentos anteriores, para um novo modo de conceber o caráter lírico perceptível na contemporaneidade, isto é, superada a necessidade do “falar das coisas”, o poeta contemporâneo revela, em seu discurso, mais autonomia para falar de si. Se em João Cabral há, como bem aponta João Alexandre Barbosa (1975), uma conversão da linguagem do objeto, por exemplo, pedra, em objeto da linguagem, poesia, em alguns poetas contemporâneos, herdeiros desta tradição, a conversão da linguagem do objeto dá um passo além e, mais do que objeto da linguagem, é espelho da subjetividade. Desse modo, o arrefecimento das atitudes de vanguarda possibilitou um deslocamento da temática dos poemas para o próprio sujeito lírico: do questionamento do mundo e das formas poéticas ou do mundo através das formas poéticas, os poetas passam a um falar de si, mas sem perder as conquistas em termos criativos, palmilhadas no último século. Dito de outro modo: esse lirismo é, como se disse acima, às avessas, não se retomam valores dos poemas líricos do passado simplesmente, mas há uma tendência a conservar o apreço à inventividade e às formas poéticas renovadas pelo rigor do trabalho com a palavra (BARBOSA, 1992).

É da superação das propostas de Mallarmé e das vanguardas que surgem, a meu ver, poetas como Frederico Barbosa. Sem abrir mão da invenção e da subversão das formas tradicionais de manifestação lírica, este poeta incorpora a seu fazer as lições mallarmeanas, principalmente aquelas que ele apreende das leituras de Cabral e dos concretos e devolve, em *Cantar de Amor entre os Escombros* (2002), uma poesia com dicção própria, marcada de um lirismo contundente que só existe em função da reflexão sobre as potencialidades da palavra poética, valorizando-a em termos de ritmo, de cadência, de seu valor pedra ou tijolo, ainda que trate de temas como a loucura, a depressão, a saudade e o lírico, por excelência, amor.

Memória corpo e desejo

O poema que me dispus a analisar aqui, “Memória se” está publicado em *Cantar de Amor entre os Escombros*, de 2002, livro que recupera textos anteriores e que considero uma das mais belas reuniões de poemas de amor produzida nos últimos anos, principalmente, porque canta o amor entre e para além dos escombros da rotina, da negação do amor em tempos de pós-modernidade. Em “Memória se”, além do rigor do trabalho com a linguagem, observa-se a subversão no modo de abordagem do lirismo, pela evocação da memória. Esta surge, no poema, como desejo sob duplo aspecto: desejo de

rememoração e rememoração do desejo. Chama a atenção o modo pelo qual o poeta é capaz de cantar a presença física da pessoa amada, já que é ao seu corpo que a materialidade dos significantes dá acesso, ou melhor, já que é pela materialidade dos significantes que o corpo amado revela-se intensamente, como presença, no corpo do eu-lírico; e, extensamente, como memória e permanência. Entre a presentidade do desejo da memória e o passado da memória do desejo, o poema cintila lirismo no branco da página.

Memória se

A mais íntima
memória se
desdobra cega
e surda:
A presença tátil
de suas dobras
incrustadas
nas marcas linhas
das minhas mãos.
O gosto redondo
do seu corpo
na retina língua
do meu gesto
ou rosto.
E seu perfume
rio riso colorido
escorrendo
sobre o corpo
sopro e calor.
Memória se
deseja. O resto,
se ouça ou veja. (BARBOSA, 2002, p. 83).

Distribuído em cinco estrofes, em sua maioria, com número ímpar de versos, fazendo ecoar a “disparidade” entre o eu-poético e a pessoa amada, o poema revela a lembrança, portanto, experiência singular de um eu-poético que recorda e elabora a memória da pessoa amada, que não cessa de se repetir em seu próprio corpo. O que se observa, ao longo das estrofes, é o rastro de algo que permanece porque se coloca como desejo: desejo de memória, de rememorar aquilo que foi desejo e que permanece como tal porque inscrito não apenas no inconsciente, mas fixado como cicatriz no corpo e nos sentidos do eu-lírico. Logo no título, o tom mnemônico se presentifica, exatamente, como uma lembrança que se impõe: *Memória se...* A interrupção causa um desconforto no leitor que se vê desafiado a continuar a leitura do poema para tentar descobrir se consegue completar o sentido do título, pois não se sabe se o que virá é uma memória em suspensão, que também é reflexiva (memória-se), já que todo gesto de rememorar implica um retorno do sujeito às suas próprias experiências, portanto, um retorno a si mesmo.

O poeta, já no título, explora a força do branco da página, ou, se quisermos, do silêncio e da suspensão, da hesitação. Como um lance de dados, o poema se apresenta à leitura. As estrofes são o próprio turbilhonar dos dados, as faces vão passando diante dos olhos do leitor, que entra em contato com uma escrita cuja corporalidade entranha-se na pele: impossível não se entregar ao sabor do texto, rigorosamente construído, ao mesmo tempo *cosa mentale* e explosão de lirismo. Ao transformar a escrita mnemônica em corporalidade da escritura, o poeta cria lastros entre a memória e o desejo, entre Mnemosyne e Eros, deflagrando um sujeito lírico que luta contra o esquecimento, não apenas

porque rememora, mas, fundamentalmente, porque vive intensamente (d)essa memória: *faça só lâmina* inscrita com lirismo em seus próprios sentidos.

A página em branco é o espaço que o corpo habita e por onde transitam o desejo e a falta na mais íntima memória. Na primeira estrofe, a profundidade da memória se desvela pelo “a mais íntima/ memória se/desdobra cega e/surda”. O fechamento da vogal em /i/ se abre pelas assonâncias em /o/ das rimas toantes em *memória* e *desdobra*, como se houvesse mesmo um convite à introspecção – falar-se-á da memória mais íntima, que é cega e surda, portanto, apelar-se-á para outros meios de ver e escutar o recordado. Outra característica que, no caso desta primeira estrofe, pode sugerir o ingresso na intimidade da memória é a sibilização perceptível em *se*, *cega* e *surda* e, em menor grau, em *desdobra*, termo polissêmico, pois que pode se relacionar ao des-dobrar do que ficou dobrado e guardado, como ao corpo amado cujas dobras se desdobram nas mãos do poeta, conforme a estrofe seguinte. Esta primeira estrofe, herdeira da tradição, traz uma proposição inicial, afinal, é preciso explicar por que e como a memória mais íntima não apelará para sentidos dominantes como a visão e a audição.

Na segunda estrofe, o tom barroco invade o poema. Afirma-se a presença do ser amado pelo tato: “a presença tátil/ das suas dobras/ incrustadas/ nas marcas linhas/ das minhas mãos”. A sibilização se mantém suave e à aspereza da sonoridade de *presença*, *dobras*, *incrustadas* opõem-se *as marcas linhas das minhas mãos*, cujos sons nasais e a assonância em /i/ retomam o primeiro verso do poema: *a mais íntima memória* - jogo sonoro que demonstra o trabalho criativo e a preocupação formal, amalgamando expressão e conteúdo. O hipérbato entre os versos 8 e 9 atua em favor da emergência da memória que vem, não sem certa desordem, surgindo pelos poros do eu-poético. Vale destacar o trabalho de ourives realizado com as rimas: *dobras* retoma *desdobra* da primeira estrofe e podemos, então, ler que a memória que se desdobra cega e surda reverbera nas dobras do corpo recordado e impregnado nas mãos do eu-lírico, nas *linhas* e nas *marcas* de suas *mãos*. O poema em questão remete-nos ao poema “Memória”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Claro Enigma* (2006) –, poema composto em redondilhas menores, com acentos marcantes da tradição:

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão. (ANDRADE, 2006, p. 34).

Veja-se que Frederico Barbosa subverte o texto drummondiano: o eu-lírico de “Memória se” não ama o perdido, pelo simples fato de que o perdido se conserva como escritura corporal e se mantém como desejo, portanto, não se perde. Ao contrário do apelo do Não, tudo parece ser afirmação em “Memória se”. Ao colocar o texto drummondiano do avesso, Frederico Barbosa transforma

os versos “as coisas tangíveis/ tornam-se insensíveis/ à palma da mão” numa experiência tátil sem limites, em que a memória só se realiza como memória do sensível, como algo que fica incrustado mais do que na palma da mão, nas linhas e nas marcas das mãos do eu-lírico. Tudo é tangível no poema de Frederico Barbosa, pois não é o coração que se confunde com a ausência; o apelo do não é derrubado pelo que ficou estabelecido no corpo como presença do amor, sendo que esta não é simplesmente presença da ausência, mas presença na ausência. O tema também mereceu atenção de Gregório de Matos no soneto conceptista “Pergunta-se neste problema qual é maior, se o bem perdido na posse, ou o que se perde antes de se lograr? Defende o bem já possuído”, cujo tom é recuperado por Drummond:

Quem perde o bem, que teve possuído
A morte não dilate ao sentimento,
Que esta dor, esta mágoa, este tormento
Não pode ter tormento parecido.

Quem perde o bem logrado, tem perdido
O discurso, a razão, o entendimento,
Porque caber não pode em pensamento
A esperança de ser restituído.

Quando fosse a esperança alento à vida,
Té nas faltas do bem seria engano
O presumir melhoras desta sorte.

Porque, onde falta o bem é homicida
A memória que atalha o próprio dano,
O refúgio que priva a mesma morte. (MATOS, 2010, p. 222).

Tanto em Gregório como em Drummond, a memória é a marca de uma falta. Para o primeiro, irrecuperável: com o bem perdido vão o discurso, a razão, o entendimento. Para o segundo, a chance de manutenção do que se perdeu é a memória, que pode transformar as coisas findas em infindas. De outro lado, em movimento cultista, o discurso poético de Frederico Barbosa converte a falta irrecuperável em presença-cicatriz; converte a intangibilidade à palma da mão em propriocepção, pela qual a consciência dos limites do corpo dispensa a visão. Como se percebe, o poema contemporâneo é um palimpsesto, as marcas que ele traz nas linhas-versos de seu corpo-escrito vão além do que pode supor uma leitura preliminar e exigem a predisposição do leitor. No caso deste poema, especificamente, essa predisposição deve ser também aceitação do labirinto poético (neobarroco) que o texto apresenta. Como bem pontua Ana Hatherly:

Os *labirintos poéticos* são, portanto, composições que implicam um programa, que é estabelecido de acordo com um *cânone*, um conjunto de regras fixas que devem ser conhecidas tanto do autor como do leitor, afim de que este possa decifrar, além da mensagem fornecida pelas palavras do texto, a mensagem implícita na correlação existente entre texto e estrutura, onde a profunda mensagem simbólica reside. Em suma, para se atingir a plena fruição das possibilidades totais deste tipo de composição, tem de haver um perfeito acordo entre a escrita codificante e uma leitura descodificadora. (HATHERLY, 1995, p. 107).

Eu acrescentaria que a leitura descodificadora é, de fato, recifradora, porque faz intervir no texto referências que o poeta não necessariamente pensou em estabelecer, mas que o leitor, com sua história de leitura, é capaz de fazer convergir para o poema:

Não se trata apenas de um efeito retroativo, mas de um reconhecimento posterior de algo que, a partir desse momento, será colocado em posição de anterioridade e de conclusão. A própria lógica do tempo será subvertida. Resta assinalar que a causa é sempre perdida, e que estar perdida é a condição mesma para que ela possa emergir como causa. O tempo, como um operador, tal qual ocorre na música, determina a fluência da escrita, não só no que diz respeito à duração da leitura, mas também no que concerne ao tempo evocado nas imagens do texto. O leitor não apenas vai desvendando os precursores que o autor de fato leu, como também aqueles que este sequer conhecia. Dito de outra maneira, o autor cria seus precursores, não porque efetivamente os eleja, de maneira explícita ou não, mas porque o texto sempre faz parte de um tecido maior, tão grande quanto a linguagem e o tempo que ela pressupõe e que estofa, do qual fazem parte infinitos outros autores, que podem vir antes ou depois, sem necessariamente obedecer uma ordem (PARAIZO, 1999, p. 22).

Como se trata aqui de um poeta erudito, grande leitor da tradição, é possível supor que as referências de Gregório de Matos e de Drummond tenham sido, de algum modo, evocadas na construção de seu poema. O que vale, de todo modo, é que se sublinhe o que foi destacado na primeira parte deste artigo: o poeta reflete sobre o seu fazer criativo não apenas enquanto explora os limites das metáforas deslumbrantes do texto, a metonimização dos significantes que proliferam em cadeia, os jogos paronomásticos e os recursos herdados do concretismo levados a bom termo em seu texto, mas o faz também quando o cânone é re-pensado. Não necessariamente o cânone da literatura brasileira, mas todo aquele que veiculou, em poemas, o tema do amor perdido que a memória bravamente tenta manter como lembrança perene. A subversão do tema está, justamente, no modo de tratamento lírico, que se afasta do lirismo da tradição para ser um cantar de amor mais intenso, mais denso, mais erótico, mais humano e menos divinizado. Um lirismo, pois, encarnado nos versos tanto quanto no corpo do eu-lírico.

Assim sendo, dando prosseguimento à exploração dos limites do sentido e do sensível, a leitura capta o caminho da memória tátil à memória que o paladar pode evocar, pois, na terceira estrofe, “o gosto redondo do seu corpo” acentua o componente erótico da memória que, desta vez, através da boca, e pela boca, é capaz de reinstaurar a presença do corpo amado, corpo sensual, cheio de curvas, como indicam as assonâncias em /o/ de *gosto, redondo, corpo, gesto, ou, rosto*. Lembro aqui de outro texto em que o eu-poético também é capaz de reconhecer o corpo amado pelo tato e pelo paladar. Trata-se da letra do samba “Mora na filosofia”, de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos, de 1955:⁵⁴

Eu vou te dar a decisão

⁵⁴ Uma discussão interessante e que extrapola os limites e intenções deste artigo refere-se à autoria da canção, ou de um texto poético. Naturalmente, os autores do samba são Monsueto e Passos, mas é preciso reconhecer que cada intérprete da letra dá a ela uma nova voz, uma nova marca de (co)autoria. Diferentes interpretações como a de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Mônica Salmaso, entre outros, marcam de diferentes modos a leitura do texto, ora enfatizando um aspecto, ora outro; ora prolongando uma sílaba tônica, ora subvertendo a tonicidade. Assim, a escuta da canção, por diferentes intérpretes, também dá margem para novas leituras do texto. Igualmente, a leitura do poema em voz alta pode marcar de modos distintos a cesura dos versos, os *enjambements* e outros aspectos, dependentemente do leitor, o que dá espaço para novas visões do mesmo texto. Em ambos os casos, acentuam-se distintos aspectos do conteúdo pelo tratamento dado à expressão. Arriscaria dizer, aqui, então, que é o corpo e o desejo do intérprete que acabam por intervir e “recriar” o texto interpretado, num jogo interessante de aproximação e/ou distanciamento de subjetividades. Claro que a margem de “manobra” não é ilimitada, mas possível. Uma discussão desse aspecto pode enriquecer o que se apresenta aqui, mas envolveria considerações teóricas de outra ordem. Destaco, porém, que é, sim, instigante incorporar tal questão ao debate de textos que se tornam plenos se lidos em voz alta ou cantados, como é o caso do poema e das letras de canção. A semiótica greimasiana, por exemplo, consideraria a questão a partir do estabelecimento tensivo de um modo intenso ou um modo extenso de interpretação da canção ou de leitura em voz alta do poema.

Botei na balança
E você não pesou
Botei na peneira
E você não passou
Mora na filosofia
Pra que rimar amor e dor
Se seu corpo ficasse marcado
Por lábios ou mãos carinhosas
Eu saberia, ora vai mulher,
A quantos você pertencia
Não vou me preocupar em ver
Seu caso não é de ver pra crer
Tá na cara (MENEZES; PASSOS, 1955).

O corpo amado, tomado aqui como território cuja posse pertence (pertencia) ao eu-lírico, dá-se a ver pelos outros sentidos: “se seu corpo ficasse marcado/ por lábios e mão carinhosas/ eu saberia/ ora vai mulher/ a quantos você pertencia”. Da mesma forma que no poema de Frederico Barbosa, esse eu-poético do samba é capaz da cartografia do ser amado, é capaz de reconhecer o mapa do corpo querido pelas marcas inscritas em seu próprio corpo, a memória é, pois, corporal: seu caso não é de ver para crer – tá na cara, é evidenciado pelas marcas feitas por outro amor no território-corpo amado.

No poema de Frederico Barbosa, a forma do corpo amado também está no gosto; gosto que é visto pela retina língua, íntima memória que se desdobra cega porque enxerga com outros sentidos que não a visão, como se ecoasse um “seu caso não é de ver para crer, ou para lembrar, tá na pele”. Aliás, ao dar à língua atributo dos olhos, reforça-se a ideia de que se trata de um desejo que vai muito além do platonismo, ou melhor, um desejo que não é platônico, mas algo que se instaura pela experiência perceptiva, por meio da sinestesia. Daí a sua força e a sua pregnância, daí a volúpia que sugerem os versos: “na retina língua/ de meu gesto/ou rosto”. A paronomásia entre *retina* e *língua*, *corpo* e *rosto* e *gesto* e *gosto* dá vazão à festa dos sentidos que a memória-desejo evoca, impondo o desejo da memória. Esse movimento mantém-se, com grande força, na estrofe seguinte.

Em “e seu perfume/rio riso colorido”, a memória olfativa se sobrepõe à auditiva, que persiste, porém, na sonoridade do riso, marcado, nesta estrofe, pelas assonâncias em /i/, que, além da intimidade, podem revelar agora o próprio riso que é, também, rio e margem e imagem, porque escorre pelo corpo sopro e calor, como suor e como convite ao tato colorido, portanto, visual. As assonâncias em /o/ retomam a estrofe anterior, onde se cartografou o corpo amado pela retina língua. Na quarta estrofe, condensam-se os sentidos que transbordam pelos limites da memória, para converterem-se na constatação da última estrofe, a qual completa o sentido da proposição inicial da primeira estrofe, desenvolvida nas estrofes dois, três e quatro: “memória se/ deseja. O resto/ se ouça ou veja”. O jogo das rimas permanece, *resto* retoma *gesto* e o primeiro verso desta última estrofe recupera o segundo verso da primeira – como um caleidoscópio, a combinação dos sons e dos sentidos vai se multiplicando ao longo do texto, recuperando o tom de poemas barrocos como o soneto “Corrente que do peito desatada” (MATOS, 2010, p. 233). Porém, o que diferencia Barbosa e Matos é, entre outros aspectos, a consciência da criação e a atitude crítica do primeiro diante das possibilidades da palavra poética em ação no poema.

É através de profunda reflexão sobre a linguagem e sobre o tratamento do tema pelo cânone que Frederico Barbosa orquestra a reiteração de imagens e de sonoridades, o ritmo e o apelo aos sentidos como tato, olfato e paladar, os quais,

entre cadências e acordes, despertam a lembrança aparentemente eufórica da fusão dos corpos dos amantes, como na obra de Klimt, que o próprio Frederico Barbosa escolhe para acompanhar o poema em seu blog. Observa-se, na tela, o encontro dos amantes, envoltos na atmosfera dourada, corpos unidos, a mulher entregue aos braços do amante, ambos sobre uma colcha de flores – como seriam tais corpos separados? Não guardariam a memória do momento? Do que foram um e outro, um para o outro? O que significaria a separação de ambos? Que dimensão teria a ausência? Como seria possível para a memória recuperar o momento de entrega, de celebração do amor?



O beijo – Gustav Klimt (1907/1908)

Afinal, vencerá a falta?

O que o poema indica é que, apesar da presentificação do ser amado no corpo do próprio eu-lírico, é preciso admitir que o desejo de memória só faz sentido porque é o que resta depois da separação que a íntima memória sugere. O eu-lírico está disjuncto do ser amado e por isso converte o desejo de rememoração em rememoração que é atualização do desejo. Se o apelo do Não não chega a comprometer a lembrança, ele pelo menos ameaça a presença do corpo amado; os *enjambements* que percorrem o poema em vários trechos são a pista que temos para compreender a rasura no corpo e a falta afirmada. Como se sabe, o *enjambement* corrompe o silêncio dos versos, colocando-se como hesitação entre o som e o sentido (AGAMBEN, 1999), ou como o abismo do verso.

No poema "Memória se", o *enjambement* pode ser, a meu ver, compreendido como a luta contra aquilo que ameaça a presentificação do corpo amado. É preciso, por exemplo, que o *enjambement* atue para agarrar a presença tátil das dobras e as conservar no corpo. A cada imposição da ausência – o final da grande maioria dos versos, surge o *enjambement* como que para lembrar ao poeta que o esquecimento é para a memória vista; a memória-desejo pode ir além, presente para a saudade, dádiva mesmo, ou, ainda, um dom da rememoração que permite, justamente, a elaboração da falta. O *enjambement* marca, assim, a pergunta angustiante do eu-lírico: "onde está você, corpo amado?" e, então, agarrando-se à memória do desejo para sustentar o desejo da memória, prossegue em sua lembrança, de um verso a outro, sem resolver a questão inicialmente apontada, a indecidibilidade do título "Memória se"...

Deixando os dados supensos, o lance do poema é o desejo e é este que lança a leitura de um verso a outro, como se também o leitor pudesse encontrar dentro de si memórias e desejos, desejos de memórias, histórias escondidas que o poema latentemente escancara. O que falta, então, ao poeta e ao leitor, é suprido pela memória que desliza pela cadeia significativa do poema, pelas metonímias apontadas e isso só é possível porque um amor vivido não se perde de todo, mas conserva-se como cicatriz em sabores, em gestos, em cores, em sopro e calor: a memória é suave torpor que afirma o lirismo do poema, que coexiste com a metalinguagem, ambos em alto nível: o corpo amado é desejado na mesma proporção que a palavra poética, ambos são cicatrizes na corporalidade da escritura. O poema desafia-nos, afinal, a continuar a subversão de Drummond, pois quando marcadas pela história do desejo e pela potencialidade do tangível, as coisas invertem-se e aquelas que são lindas, muito mais que findas, ficarão infinitamente: longe dos olhos, longe do coração, mas sempre, e muito, impregnadas na pele e no tecido do texto, explosão de sentidos que só a tinta no branco do papel é capaz de inscrever, de incrustar.

Agradecimentos

Uma versão resumida deste texto foi apresentada em mesa redonda intitulada "poesia Contemporânea: perfis" no III Congresso Nacional de Pesquisa em Literatura e XI Seminário de Estudos Literários, realizado no IBILCE/UNESP – São José do Rio Preto, em 2010. A discussão sobre alguns modos de leitura da poesia contemporânea que a apresentação desencadeou foi profícua e gratificante. Agradeço, especialmente, as considerações de Carlos Felipe Moisés, Antonio Vicente Pietroforte, Jorge Fernandes da Silveira, Sergio Vicente Motta e Maria Heloísa Martins Dias, que instigaram o aprofundamento de algumas das reflexões aqui apresentadas.

TONETO, D. J. M. Memory You Desire: the Rest You Listen or See - on Memory, Body, and Desire in a Frederico Barbosa's Poem. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 126-140, 2010.

Referências

AGAMBEN, G. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

ANDRADE, C. D. *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BARBOSA, J. A. As ilusões da modernidade. In: _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 13 - 37.

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

BARBOSA, F. *Cantar de amor entre os escombros*. São Paulo: Landy, 2002.

_____. A tradição do rigor e depois. In: COSTA, H. (org.). *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração*. São Paulo: Fundação Memorial, 1992, p. 207 – 210.

BRANDÃO, J. L. Primórdios do Épico: A Ilíada. In: APPEL, M. B.; GOETTEMES, M.B. (org). *As formas do épico*. Porto Alegre: Movimento/ UFRGS, 1992, p. 40-45.

CAMPOS, H. Comunicação e Poesia de Vanguarda. In: _____. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 137 - 154.

_____. *Sobre Finis mundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. Poesia e Modernidade. DA morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópic. In: *O Arco Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-270.

HATHERLY, A. *A Casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

KLIMT, G. *O beijo*.

Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/galeria/20mundo/obra07.htm>>. Acesso em 31/05/2010.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LIMA, L. C. *Lira Antilira: Mario, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 197 - 331.

MALLARMÉ, S. Prefácio a "Um lance de dados". In: _____. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Decio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MATOS, G. *Poemas Escolhidos*. Seleção e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MELO NETO, J. C. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *O artista inconfessável*. São Paulo: Alfaguara, 2007.

MENEZES, M.; PASSOS, A. *Mora na filosofia*.

Disponível em: <<http://www.portalliterar.com.br/artigos/monsueto-mora-na-filosofia>>. Acesso em 31/ 05/ 2010.

PARAIZO, M. A. *O labirinto e a bússola: aspectos do tempo em Borges*. São Paulo: Fundação Memorial América Latina, 2003.

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

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1997.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

TONETO, D. J. M. Percorrer por dentro, visitar: uma leitura de *A Mulher e a Casa* de João Cabral de Melo Neto. **Alfa: Revista de Linguística**. Araraquara, v. 53, n.2, p. 457 – 477, 2009.

_____. Entre a poesia e a crítica: Algumas considerações sobre Futurismo Russo e Roman Jakobson. In: **CASA Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara: UNESP/ FCL, v. 5, p. 01 – 20, 2007.

TYNIANOV, I. O ritmo como fator constitutivo do verso. In: LIMA, L. C. (org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Trad. Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 193 - 210.

VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. C. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLEMART, P. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria/ Fapesp, 1995.

CORPO LÍRICO: A POESIA EM TEMPOS DE DESFALECIMENTOS E INANIÇÃO

Elaine Cristina Cintra*

Resumo

Esse texto⁵⁵ propõe investigar as relações entre lírica e corpo na poesia contemporânea, apresentando a hipótese de que o corpo representa hoje um sujeito esvaecido por um tempo de ausências e efemeridades. A inscrição da corporeidade na lírica seria uma das estratégias para a expressão das faltas do eu. Para analisar essa hipótese, é promovida uma discussão sobre a poesia de Ricardo Domeneck, voltando-se especialmente aos poemas que descrevem um estado de inanição e penúria.

Palavras-chave

Corpo; Corporeidade; Lirismo; Poesia contemporânea; Sujeito.

Abstract

This text aims to investigate the relations between lyric and body in the contemporary poetry by presenting the hypothesis that nowadays the body represents a subject that is emptied by a fugacious time. The inscription of the body in lyric poetry could be, this way, one of the strategies for the expression of the absences of the subject. In order to analyze this idea, the present text discusses Ricardo Domeneck's poetry, specially the poems that describe a state of inanition and misery.

Keywords

Body; Contemporary Poetry; Embodiment; Lyricism; Subject.

* Departamento de Letras - Instituto de Letras e Linguística – Universidade Federal de Uberlândia – ILEEL/UFU - 38408-100 – Uberlândia – MG – Brasil. Email: elcintra@yahoo.com

⁵⁵ A primeira versão desse texto foi apresentada em uma mesa-redonda no Seminário de Teses da UNESP/Araraquara em 2010. Segue, aqui, a versão completa e revista.

Em um texto chamado "Corpo e poesia", Jorge Schutze (2009) faz a seguinte pergunta: "O que o corpo quer, então, da poesia?" Sugiro nesse estudo uma inversão: "O que a poesia quer do corpo no presente?" Transversada por imagens corpóreas, a lírica contemporânea está imersa em um contexto no qual o corpo se impõe como índice significativo de uma subjetividade pouco apreensível. Assim, entre o erotismo que frequenta a poesia de autores como Fabrício Corsaletti e Valdo Motta, e as imagens de um corpo doente, expurgado, degrenido na poética da realidade de Fábio Weintraub, é constante, na atual lírica, a figuração de sujeitos-corpos, tentativa de expressar um tempo em que o eu é por demais volúvel para se deixar imprimir. Desse modo, poesia e corpo se vinculam em uma rede de representações que pretende visualizar as lacunas de um frágil sujeito e sua época de ambiguidades.

Dentro das vertigens do presente, o poeta contemporâneo capta em seu olhar realidades desagregadas, nas quais a velocidade, a violência, a falência das relações são registradas como parte cotidiana dos tempos, e é com um sentimento de impotência que tal poeta se volta para tudo e coisa alguma. Nesta condição de aderência ao presente, a lírica contemporânea propõe um sujeito fraturado que se deixa capturar pelo imediatismo do presente.

Em tempos da lógica do instantâneo, a premência da mercadoria abomina o velho, tornando obtuso tudo o que não é imediato, ao perpetrar a absoluta necessidade da aquisição do elemento novo como vital para a identificação de sua época. No entanto, este novo está sempre além, uma vez que não se fixa, e, nesta ânsia de se atualizar, o presente acaba por se tornar uma armadilha. Assim, deixar-se capturar pelo presente significa estar sempre preso a uma constante sensação de anacronismo, de deslocamento de seu próprio tempo, o que implica não se definir em sua história e em sua subjetividade.

Este presente inapreensível torna-se o elemento que efetivará aquilo que Deleuze (1992) assume como a passagem da sociedade disciplinar, reflexão proposta por Foucault, para a sociedade de controle. Para Deleuze, este controle está relacionado principalmente com a hegemonia do marketing contínuo e ilimitado, levando o homem não mais ao confinamento, mas ao endividamento. Dessa forma, sem que percebamos, em nossas próprias casas estaríamos cada vez mais sob o controle da mercadoria e, contraditoriamente, imersos em uma eterna falta. Incompletos no muito, nossas tentativas de subjetividade caminham no presente para um esvaecimento em que os objetos substituem os homens. Nada mais atual, pois, que a urgência do efêmero.

Nesse contexto de deslize, o corpo apresenta-se como um índice do desejo e da falta constante, no qual o outro, inalcançável, está sempre além, e a inanição, a dor e o dilaceramento tornam-se as mais constantes companhias do sujeito contemporâneo. Não seria exatamente essa lacuna a face da poesia e do próprio presente? Nas palavras de Bergson, "nosso presente é antes de tudo o estado de nosso corpo" (BERGSON, 1999, p. 281). Já o passado "é o que não age mais, mas poderia agir"; é "o que agirá ao se inserir em uma sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade". Ou seja, o corpo nos presentifica.

No corpo não há lugar para abstrações – sua materialidade, sensações e reações são concretizadas em um universo em que tudo se revela, submetendo as ideias a seus humores. Em uma sociedade regida pelas razões, reprimi-lo é

uma maneira de torná-lo submisso a abstrações que não condizem com sua peculiaridade finita, movente e concreta.

Depois da decantada experiência de *choc* de Baudelaire diante da veloz e anônima multidão do século XIX, modulando a voz do poeta moderno, quais são os desafios do sujeito lírico do século XXI, o qual, mesmo dentro de casa, diante da tela de um computador, tornou-se anônimo e virtual? Pierre Lévy (1999) aponta para o “hipercorpo”, corpo contemporâneo, construído, público e “quase-privado”, atualização temporária, híbrido, social e tecnobiológico, intensificado pelos esportes e pelas drogas. Um corpo quase meu.

Não mais o choque, mas a eterna falta. A *ad infinitum* experimentação linguística dos poetas contemporâneos remete a essa busca por uma saída na qual se imprimiria justamente a sôfrega necessidade de uma busca. A crítica é unânime em apontar esta lacuna: o sujeito está em falta de si mesmo. O poeta experimenta formas para dar vazão à expressão de uma experiência volátil do presente. Se o choque vinha pela perplexidade diante de um tempo veloz e voraz que engolia os dias, hoje este tempo se acelera, e o poeta sente em seu corpo os efeitos dessa vertigem. A morte chega mais rápido? Ainda o grande assombro do poeta é viver a velocidade do tempo e a tragédia da poesia continua sendo uma tentativa de vencer a mortalidade.

A tradição filosófica trouxe ao corpo a marca das ambiguidades nas quais o termo está imerso. Transitando entre o sujeito e o objeto, o corpo foi enviesado por olhares negativos, que lhe colocavam hierarquicamente a seu suposto termo antitético, a alma, que a filosofia antiga e moderna considerou como a real entidade da verdade e do eu. A própria filologia prenuncia essa divisão, uma vez que a palavra corpo viria dos vocábulos latinos *corpus* e *corporis*, que indicavam o cadáver em oposição à alma (*anima*). Corpo é, então, em sua acepção inicial, aquilo que não está movido pelo que realmente faz de um ser algo vivente.

Tal autocracia da alma em relação ao corpo é, a princípio, notada por Platão, como é possível ver no livro *Fédon*, que considera as sensações como enganadoras e dissimuladoras, afastando o eu da verdade que a alma almeja atingir. Em *Fedro* e *Crátilo*, Platão preconiza que a alma imortal existe antes do corpo, mero cárcere que sepulta a primeira. Para Leandro Cardim, essa abordagem de oposição entre alma e corpo no pensamento platônico relaciona-se com “o pensamento verdadeiro, a imortalidade da alma, o destino, a educação, o desejo, o automovimento da alma, o lugar do homem na ordem do universo, bem como a relação do humano com o divino” (CARDIM, 2009, p. 25).

Aristóteles mantém a dicotomia platônica sem, no entanto, relacionar a alma ao mundo das Ideias. Para esse pensador, a alma é o princípio vital de todo ser humano. Pela alma, aqui relacionada como a razão, o homem possui paixões e desejos, mas pode dominá-las através do exercício da racionalidade.

O pensamento cartesiano vai ao encontro dessas ideias ao afirmar o aspecto falacioso dos sentidos, os quais não eram dignos de confiança. Para Descartes (1596-1650), é preciso que o homem seja senhor e possuidor da natureza, dominando-a pelo pensamento. Diferente da visão platônica, o espírito se manifestaria como um ser pensante, e o corpo, extensão do ser, obedecendo às leis da natureza, submete-se às regras de qualquer outra máquina. Esse modelo mecanicista de um corpo-máquina é ao mesmo tempo separado e indistinto do pensamento puro, e a razão, expressa na linguagem, é a única diferenciação entre homens e outros animais.

Descartes não consegue, no entanto, esclarecer como um pensamento tão dominante pode ser influenciado pelos humores do corpo. Para entender essa contradição, o filósofo defenderá em *As paixões da alma*, publicado em 1649,

uma tese que foi bastante refutada: haveria no organismo humano uma glândula no cérebro, a pineal, que concentraria as funções da alma. Para esse pensador, seria possível notar, na observação dessa glândula, as inter-relações entre a alma e o corpo.

No século XVII, Spinoza, divergindo dessa formulação, propõe uma relação um pouco mais indissociável entre corpo e mente: "Segue-se disso que o homem consiste de uma mente e de um corpo, e que o corpo humano existe tal como o sentimos" (SPINOSA, 2008, p. 97). Para esse pensador, o corpo seria um elemento que ressoa na mente, e não haveria uma separação entre ambos, da mesma forma como não seria possível haver um indivíduo separado de suas relações. Entre um e outro não seria verificável uma relação de superioridade, e uma mente só seria superior a outra mente e um corpo a outro corpo. Corpo vivo, dinâmico, que recebe e doa sentidos nas relações com o mundo, o corpo afetaria e seria afetado por outros corpos, modificando-se a cada episódio. Esse movimento seria ressoante na mente, uma vez que, quanto mais modificações o corpo sofreria, mais ideias seriam produzidas na mente, o que conferiria ao ser humano uma superioridade em relação aos outros animais.

Spinoza também credits ao corpo a produção de imagens, uma vez que os encontros com outros corpos levaria a impressões que impregnam a mente dessa ausência-presença que é a imagem: "chamaremos de imagens das coisas as afecções do corpo humano, cujas ideias nos representam os corpos exteriores como estando presentes, embora elas não restituam as figuras das coisas" (SPINOSA, 2008, p. 111).

Da mesma forma, a memória seria constituída pelas impressões que o nosso corpo recebe nos encontros com outros corpos: "Compreendemos, assim, claramente, o que é a memória. Não é, com efeito, senão uma certa concatenação de ideias, as quais envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, e que se faz, na mente, segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo humano" (SPINOSA, 2008, p. 111). Assim, para esse pensador, as ideias estão necessariamente conciliadas às afecções do corpo e às afecções que o mundo externo realiza na interioridade.

O corpo encontrará em Nietzsche (1844 - 1900) não só um estudioso atento, mas um entusiasmado defensor. O autor de *A gaia ciência* propõe a necessidade de dar vazão ao corpo e suas pulsões, instintos e desejos, ou seja, o corpo vivo, como princípio da investigação filosófica. Sua genealogia significa um retorno às origens e fontes de determinado discurso, em sentido contrário à da metafísica que se direcionava à verdade eterna, e que, de modo geral, até aquele momento, trouxera uma equivocada interpretação do corpo. Na voz do Zarathustra de Nietzsche, o reconhecimento da importância do corpo: "Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido: e chama-se o ser próprio. Mora no teu corpo, é o teu corpo" (NIETZSCHE, 2010, p. 60).

Invertendo a posição tradicional, Nietzsche preconiza que a consciência e a razão seriam, na verdade, um instrumento do corpo, e não seus mandatários. No livro I, 86 de *A vontade de poder*, Nietzsche mostra o quanto a reflexão sobre o corpo foi decisiva em sua filosofia: "Uma longa reflexão quanto à filosofia do esgotamento forçou-me a formular a pergunta: até onde os julgamentos dos esgotamentos penetraram no mundo dos valores?". (NIETZSCHE, s/d, p. 133). Também é nesse livro que o autor inverte uma antiga concepção da filosofia antiga, imersa na investigação da alma. Para Nietzsche, o corpo, pensamento mais espantoso que a alma, possuiria muito mais potencial para as reflexões filosóficas:

O que chamamos "corpo" e "carne" tem muito mais importância: o resto é um pequeno acessório. Continuar a tecer a tela da vida, *de maneira que o fio se torne cada vez mais potente*, eis a tarefa. Mas vede como o coração, a alma, a virtude, o espírito conjuram-se literalmente para *torcer* essa tarefa essencial, como se *eles* fossem as finalidades. A degenerescência da vida depende essencialmente da extraordinária faculdade de errar da consciência: esta é debilmente refreada pelos instintos e *engana-se*, portanto, da maneira mais demorada e mais fundamental. (NIETZSCHE, s/d, p. 269 - 270).

Mas o que é o corpo para Nietzsche? Antes de tudo, o corpo é visto, por esse autor, como pulsões, subvertendo as ideias de fixidez da antiga filosofia. Como pulsão, apresenta uma visão do inconsciente, e, mais do que isso, é a alegoria da estrutura social, em que os seres vivos estão a todo tempo em luta, em uma determinada hierarquia e, ao mesmo tempo, integração.

O corpo, para Nietzsche, pensa e será saudável quando estiver afirmando o valor positivo da vida, o que significa, inclusive, não negar o sofrimento, elemento que nos leva a um aprofundamento de nossa humanidade.

Mas a grande assimilação do corpo pela filosofia aconteceu nas reflexões do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961), que "se encarrega de atribuir um estatuto à existência que é essencialmente corporal" (CARDIM, 2009, p. 87). Em uma filosofia na qual o sujeito não se distingue do objeto, a terceira dimensão é o corpo, que na *Fenomenologia da Percepção* é tido como "terceiro gênero de ser". É o corpo que manifesta os limites da experiência e, através dessa experiência, a existência figurará de modo ambíguo.

Para Merleau-Ponty, o corpo é o sujeito da percepção, mas também é o corpo-objeto, quando é visto como um dos objetos do mundo, consequência da experiência perceptiva. E o corpo-sujeito integra-se ao corpo objeto através da existência, que sempre está associada às relações intersubjetivas.

A sexualidade, modalidade do ser-no-mundo, deve trazer um sentido existencial para o sujeito da percepção, representando não somente uma resposta a estímulos exteriores, mas um meio pelo qual os seres começam a existir para nós pela afetividade. O comportamento sexual de uma pessoa projetaria seu modo de ser em relação ao mundo e outros homens.

A linguagem, para Merleau-Ponty é uma das formas de comportamento corporal que traz uma significação importante, e que antecede as significações conceituais. O corpo não só fala, mas exprime novos gestos, fazendo nascer sentidos novos a conceitos já cristalizados. O corpo é, então, veículo de ser-no-mundo.

Em seu livro póstumo e inacabado, *O visível e o invisível* (1964), Merleau-Ponty repensa suas ideias sobre o corpo expostas nos primeiros livros. O corpo não mais aparece como mediador do ser-no-mundo, mas torna-se, pela noção de "carne", o próprio mundo, indivisível ao eu. A carne consiste na indeterminação entre o ser sensível e todo o resto que sente nesse ser. Sendo visível como coisa, o corpo também é vidente e, inclusive, vê-se a si mesmo:

Isso quer dizer que meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele *a reflète*, ambos se imbricam mutuamente, (o sentido a um tempo auge de subjetividade e auge de materialidade), encontram-se na relação de transgressão e *encadeamento* – Isso quer ainda dizer: meu corpo não é somente um percebido entre os percebidos, mede-os a todos, *Nullpunkt* de todas as dimensões do mundo. Por ex., ele não é um móvel ou movente entre os móveis e moventes, não tenho consciência do seu movimento como *afastamento em relação a mim*, ele *sich bewegt* (= move-se), enquanto que as coisas *são movidas*. Isto quer dizer uma espécie de "reflexivo" (*sich*

bewegen), constitui-se em si dessa maneira – Paralelamente toca-se, vê-se. E é através disso que é capaz de *tocar* ou de *ver* alguma coisa, isto é, de estar aberto a coisas nas quais (Malebranche) lê as suas modificações (porque não temos ideia da alma, porque a alma é um ser de que não há ideia, um ser que nós somos e que não vemos). O tocar-se, ver-se, “conhecimento por sentimento”. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 225).

Através da noção de carne, “pregnância dos possíveis”, sujeito e mundo enfim se entrelaçam: “É através da carne do mundo que se pode, enfim, compreender o próprio corpo” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 227).

A visão de Merleau-Ponty impregnará o pensamento que o procedeu, não sendo possível perceber o corpo como um elemento à parte do todo, mas, pelo contrário, é pelo corpo que experimentamos o todo, saímos do eu e vivenciamos a linguagem e o ambiente. Para Cristiane Greiner (2005), só é possível a materialização da experiência no todo pelo corpo. Assim, a experiência corporal sempre é cultural, sempre diz ao eu e ao outro.

Esta “promiscuidade” é verificável nas metáforas do corpo que vão sendo construídas e assimiladas no vocabulário científico durante os tempos. Atualmente é comum ouvir notícias que indicam um “mercado nervoso” ou livros que remetem ao “corpo político” ou “anatomia política” ou mesmo aos “sistemas orgânicos”. As ciências “incorporaram” as metáforas corporais e as sistematizaram. O corpo está em toda parte. A poesia o acompanha.

Volto então à pergunta inicial: o que a poesia quer do corpo no presente? A hipótese aqui levantada é que, ao inscrever o corpo na poesia, alguns poetas buscam representar um sujeito lírico esvaecido por um tempo fugaz de ausências, lacunas e efemeridades. A inscrição da corporeidade na lírica seria, então, uma das estratégias possíveis para a expressão das faltas do eu nesse tempo.

Dos poetas contemporâneos que fazem uso deste recurso, Ricardo Domeneck destaca-se por obsessivamente remeter-se ao corpo. Sua poesia, marcada pelos bruscos *enjambements*, anacolutos e elipses, em movimentos de “dissolução das formas” (FERNANDES, 2010), apresenta um estilo “anfíbio” desde o primeiro livro (*Carta aos anfíbios*) e uma proposta que não desvincula o estético do ético, comprometida com o presente e com as experimentações líricas. Para Heitor Ferraz (2010), a poesia de Domeneck é “tensionada, questionadora, quase sem repouso ou espaços apaziguadores para o leitor”.

Em seu livro *A cadela sem Logos*, de 2007, o corpo figura como uma das metáforas recorrentes. A pretensa negação do *Logos* leva a uma hipertrofia da reivindicação do corpo, que intenciona agir “livre das funções”, lembrando o corpo sem órgãos de Artaud, que se contrapõe à visão sistematizada de Descartes. As sinédoques, traço de estilo reiterado por Ivan Marques (2007), apontam para um corpo partido apresentando um sujeito em sua “desfunção”, em sua vulnerabilidade e dor, totalmente submetido àquilo que Domeneck chamará de acaso, um dos grandes temas da poesia deste autor.

É na dor que o corpo buscará a percepção do mundo: “o corpo/ é o repositório de/ todos os ferimentos”. A dor masoquista, causada, que aflora na epiderme, é vasculhada em todas as suas nuances, em um exercício exaustivo de reflexão. Mas esta dor não é só explorada em seu sentir, ela é recorrentemente intelectualizada, e exposta em exercícios que apontam para a substituição da metáfora pela metonímia ou pela simples exposição de argumentos, ou prosa diagramada em versos, substantivos abstratos, uso e abuso da descontinuidade e dos anacolutos, como Marques sugere.

O corpo partido está disseminado em todo o livro, não só pelo vocabulário que explora vários órgãos e partes do corpo, mas também porque é por ele que o poeta conduzirá a configuração de um sujeito que está fraturado, sem utilidade, longe de sua língua materna, enfraquecido. O vocabulário impregna a poesia deste livro de referências a um corpo doente, que apresenta úlceras, cistos, vertigens, cicatrizes (“a sobrevivência exige/ incoerência e cicatrizes” – verso repetido com variações nas páginas 52 e 61 de *A cadela sem Logos*), alergias, erupções, feridas, pus, eczemas, escoriações, queiloide, esclerose, pneumonia.

No entanto, também o corpo partido remete ao jogo amoroso: “enquanto ele e/ ele abrem/ a boca permitem/ a visita ao estômago/ alheio minha garganta/ de mão dupla abre/ a passagem mais/ uma vez devo bastar” (DOMENECK, 2007, p. 11). Os corpos dos amantes, descritos em partes, confundem-se, refletem-se um no outro, o eu e o tu se entrelaçam, e o verso curto, entrecortado pelo *enjambement*, reforça as etapas da exploração amorosa. Aqui, este recurso estético, hoje tão em evidência na Teoria da Poesia, encontra uma nova função: estabelece a pausa amorosa, acariciando parte por parte o corpo no verso que lhe cabe. Volto, porém, ao corpo dolorido, metáfora do sujeito desolado contemporâneo, como o que a seguir leio mais atentamente:

a subnutrição ocorre
não
diante do esvaziamento
do continente mas na
proliferação dos
conteúdos atravesse o
rio resoluto
o distante o
erro do
horizonte magro
a corrente dos
eventos que o
carregue para
a fonte dos fatos
o desejo a dieta
de todo um
século o móvel
o inconstante o sujeito
subsista subsista
na impaciência
do objeto fixo
pele e osso meu
filho você está
pele e osso (DOMENECK, 2007, p. 40).

Fragilizado, “pele e osso”, o sujeito está constituído proporcionalmente em oposição aos objetos, uma vez que, à medida que um se dissipa, o outro se multiplica. O peso dos objetos opõe-se à leveza do sujeito – “prático/ com disciplina/ a subnutrição” (DOMENECK, 2007, p. 17) –, que, inconstante em um século de dieta e desejo, ou seja, faltas, está sendo carregado não mais pelos ventos, mas pelos “eventos”, trocadilho bem ao gosto das disposições anagramáticas que perpassam a poética de Domeneck.

Este sujeito subnutrido representa-se no poema pelo verso curto, veloz, e pelos reiterados *enjambements* que também se formam em movimentos ambíguos, ao poderem ser lidos como justaposições, o que ratifica a tensão dos sentidos. Assim, os versos “a subnutrição ocorre/ não/ diante do esvaziamento/do continente mas na/proliferação dos conteúdos” podem ser lidos

de várias formas, pausadamente, ou em continuidade, cortando o verso e ao mesmo tempo dando-lhe um caráter de extensão.

O *enjambement*, palavra em francês que indica transpor, saltar, significa também um vão, uma suspensão. Tais pausa e continuidade, diferenças possíveis de convivência, são, para Agamben (1999), em seu já antológico texto, a marca da identidade da poesia. Os poemas teriam sempre um *enjambement*, mesmo que fosse o “enjambement zero”.

Aqui, em Domeneck, a imagem que se coloca é a do extravasamento, um conteúdo que não se contém no continente, rio-eventos levando o anêmico sujeito que não pode lutar contra essa corrente de um tempo negativo, reiterado pelo não que se apresenta isoladamente em um verso, recurso usado em vários outros poemas de Domeneck. O advérbio “não” isolado no verso, colocado em uma posição estratégica, possibilita, ao mesmo tempo, a negação do termo anterior e posterior, reiterando seu sentido em si mesmo.

O prefixo “sub” marca a esfera do abaixo, do que se poderia ser, e repete-se no enfático “subsistir”. Em outras palavras: existir também só é possível sem grandes esperanças. O acaso novamente impõe-se ao sujeito. Em um tempo em que tudo é falta, a poesia de Domeneck aponta para a condição de um sujeito que não tem escolhas, mas que se sujeita ao irreversível.

Em outro poema, Domeneck afirma que “a subnutrição fará de nós/contemporâneos” (DOMENECK, 2007, p. 95). É esta “dieta”, esta leveza, que leva o sujeito esmaecido, aqui expresso, a tornar-se transparente, de vidro, “ele não gosta da/sensação de saber-se/de vidro” (idem, p. 19), lembrando a modernidade de vidro e aço que o arquiteto Mies e o escritor Scheerbarth enunciaram, materiais esses em que nada se fixa, metáfora de uma época em que a aura se desfez. Para combater esse caráter escorregadio do esquecimento, é necessário resgatar o nome, pregar etiquetas nas coisas para retê-las, tal como os habitantes de Macondo, no livro de Garcia Marquez, fizeram no afã de não perderem de vez a referência do mundo que os cercava e de si próprios. E é isto que a poesia, talvez, esteja querendo do corpo, a inscrição do nome, do tempo e da memória.

Na segunda parte de *A cadela sem Logos*, a poesia-corpo de Ricardo Domeneck já se dá de maneira mais performática, uma vez que o autor deixa “instruções” claras ao leitor de como os poemas devem ser lidos:

O usuário desta sequência, poema-livro que busca a ressonância interna e interdependência de suas partes de que falou Jack Spicer em carta a Robin Blaser, poderá obter efeitos diferentes caso sua leitura ocorra sobre um gramado e sob o sol, de ressaca, ao som de Kate Bush; ou em seu quarto, sob cobertas no inverno, ao som de Cat Power; ou em qualquer meio de transporte público ao som de Yoko Ono – se o leitor em questão (em contexto desejar aproximar-se de algumas das atmosferas em que foi composta esta sequência. Ficarei muito feliz, porém, com as novas associações que o contexto alheio, estranho ao meu, produzirá neste processo que já não me pertence.//Também gostaria de informar que estes textos cresceram por metástase (DOMENECK, 2007, p. 89).

Os segmentos deste poema-livro dentro do livro são aqui denominados de faixas, ou seja, o leitor é levado a vinculá-los ao vocabulário relacionado à música, solicitando-lhe um movimento corporal mais intenso do que o geralmente demandado no ato da leitura.

Esses movimentos do corpo e para o corpo terão continuidade em seu último livro, *Sons: Arranjos, Garganta*, publicado em 2009, no qual as experimentações poéticas ampliam-se. Para Marcelo Flores (2010), são as

imagens do corpo que formulam uma poética metalinguística, e ao mesmo tempo emocional, as melhores deste livro.

Em um texto de 11 de agosto de 2008, chamado "O poeta verbivocovisual & multimedieval", primeiramente postado no blog *Modo de Usar & Co.* e mais tarde na revista virtual *Cronópios*, Domeneck reflete sobre o que seria a crise e o possível fim da experiência escrita da poesia, em prol de outras formas de expressão do objeto poético, como a performance.

Esta crise teria se iniciado a partir de "Un Coup de dès", poema ápice da escrita poética e concomitantemente início do fim dessa mesma escrita. Assim, no esgotamento das possibilidades escritas, restaria ao poema um último recurso: a volta ao uso medieval do gesto. Para Domeneck, o dadaísmo, que organizava a performance em um cabaré, trazia de volta a voz, o corpo, sem prescindir do objeto escrito. Neste texto, o poeta defende que a poesia extrapole os limites do livro, e que o poeta contemporâneo faça uso dos aparatos tecnológicos propiciados pelo presente, para que o gesto (de)componha os limites do poema. Cito um trecho onde ele dá a "receita" deste novo momento "corporal" da poesia:

A receita é a seguinte: você pega o verbivocovisual concreto-joyceano literato e o compreende como formação-estrutura implícita e incluída toda no "verbo" que forma o "verbi" deste vocovisual; a partir daí, você pode abrir a boca, escancarar a garganta e encontrar o "voco" real da poesia (muito anterior à literatura, ou letradura, como preferir), não o voco falsificado de sempre, o que se crê sonoro simplesmente por juntar vogais ou consoantes repetidas, mas o voco do corpo humano, da garganta em cordas; e por último você entende o visual como mais, muito mais do que o plano, achatado, bidimensional, designístico e gráfico para folhas de papel, e passa a entender o visual como performance, como gestual, como o corpo do poeta num corpo-a-corpo com seu público, seja em pessoa ou em vídeo, retornando a poesia a sua experiência coletiva, longe da noção século-18-ou-19 da letradura em leitura silenciosa, de olhos surdos e mudos na página. Voilà: poesia verbivocovisual de verdade, segundo as possibilidades tecnológicas de hoje. (DOMENECK, 2008, s/n).

Em sua postura de poeta multimídia, Domeneck apresenta, então, toda uma proposta que atualiza as interações do corpo com a poesia, e que vai além de recursos sonoros da arte poética, ou mesmo de manifestações em poemas eróticos. A receita é que a poesia seja atualizada pelo corpo vivo. Para um sujeito que está tão esmaecido, tornado objeto em um mundo de consumo e efemeridades, nada mais viril do que exercer sua potência impondo sua presença na materialidade explícita de seu corpo vivo.

CINTRA, E. C. *Lyric Body: Poetry in Times of Feebleness and Inanition. Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 141-150, 2010.

Referências

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 7. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARDIM, L. N. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

DELEUZE, G. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbert. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DOMENECK, R. *A cadela sem Logos*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. O poeta verbivocovisual & multimedieval. **Cronópios**. s/l, s/n. 11/08/2008. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3454>>. Acesso em 25/06/2010.

FERNANDES, P. Correio em seco: Ricardo Domeneck e a poesia de carta aos anfíbios. Disponível em <<http://www.germinaliteratura.com.br/resenha23.htm>>. Acesso em 22/06/2010.

FERRAZ, H. Poesia presente: Ricardo Domeneck. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2616,1.shl>>. Acesso em 01/ 06/ 2010.

FLORES, M. A poesia em trânsito de Ricardo Domeneck. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/1057-a-poesia-em-transito-de-ricardo-domeneck>>. Acesso em 01/06/2010.

GREINER, C. *O corpo*. Pistas para estudos indisciplinados. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

LÉVY, P. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 1999.

MARQUES, I. A vertigem do arbitrário. **Aletria**. Belo Horizonte: UFMG, v. 15, p. 107 - 115, jan.-jun./2007. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em 25/06/2010.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. 4. ed. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário Silva. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Vontade de potência*. Tradução, prefácio e notas de Mário D. Ferreira Santos. São Paulo: Escala, s/d.

SCHUTZE, J. *Corpo e poesia*. Disponível em: <<http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/corpo-e-poesia-despacho>>. Acesso em 30/ 12/ 2009.

SPINOZA, B. *Ética*. Trad. e notas de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Adélia Prado, p. 100 (CFT)
Amor, p. 81 (SMLB)
Antologia, p. 46 (JKCO)
Cânone, p. 46 (JKCO)
Cecília Meireles, p. 68 (LC)
Colonialismo, p. 10 (MRPS)
Corpo, pp. 81; 126; 141 (SMLB; DJMT; ECC)
Corporeidade, p. 141 (ECC)
Crítica, p. 116 (SSS)
Crônicas de viagem, p. 68 (LC)
Desejo, p. 126 (DJMT)
Diferença, p. 53 (LAOS)
Experiência poética, p. 74 (MI)
Feminismo, p. 35 (SMGA; CNS)
Figuração indígena, p. 53 (LAOS)
Frederico Barbosa, p. 126 (DJMT)
Glauco Mattoso, p. 116 (SSS)
Gregório de Matos, p. 53 (LAOS)
Heteronímia, p. 116 (SSS)
História, p. 24 (EGS)
Itália, p. 68 (LC)
Linguagem e pensamento, p. 74 (MI)
Lirismo, pp. 126; 141 (DJMT; ECC)
Literatura brasileira, p. 68 (LC)
Literatura, p. 24 (EGS)
Mário Faustino, p. 74 (MI)
Mecanismos de percepção e raciocínio, p. 74 (MI)
Memória, p. 126; 141 (DJMT; ECC)
Metalinguagem, p. 100 (CFT)
Método de criação, p. 74 (MI)
Morte, p. 81 (SMLB)
Múltiplas verdades, p. 35 (SMGA; CNS)
Octavio Paz, p. 46 (JKCO)
Olhar do observador, p. 35 (SMGA; CNS)
Ontologia, p. 100 (CFT)
Poemas italianos, p. 68 (LC)
Poesia brasileira, p. 53 (LAOS)
Poesia contemporânea, pp. 126; 141 (DJMT; ECC)
Poesia, pp. 81; 116 (SMLB; SSS)
Poetas, p. 46 (JKCO)
Política, p. 24 (EGS)
Representação, p. 35 (SMGA; CNS)
Robinson Crusoe, p. 10 (MRPS)
Romance, p. 24 (EGS)
Sacramentos, p. 100 (CFT)
Sexta-Feira MRPS, p. 10 (MRPS)
Sistema, p. 35 (SMGA; CNS)
Subjetividade, p. 81 (SMLB)
Sujeição MRPS, p. 10 (MRPS)
Sujeito, p. 141 (ECC)
Tradução, p. 46 (JKCO)
Vida, p. 81 (SMLB)
Voto de cabresto, p. 24 (EGS)

SUBJECT INDEX

- Adélia Prado, p. 100 (CFT)
Anthology, p. 46 (JKCO)
Body, p. 81; 126; 141 (SMLB; DJMT; ECC)
Brazilian literature, p. 68 (LC)
Brazilian Poetry, p. 53 (LAOS)
Canon, p. 46 (JKCO)
Cecília Meireles, p. 68 (LC)
Colonialism, p. 10 (MRPS)
Contemporary Poetry, p. 126; 141 (DJMT; ECC)
Critique, p. 116 (SSS)
Death, p. 81 (SMLB)
Desire, p. 126 (DJMT)
Difference, p. 53 (LAOS)
Embodiment, p. 141 (ECC)
Feminism, p. 35 (SMGA; CNS)
Frederico Barbosa, p. 126 (DJMT)
Friday, p. 10 (MRPS)
Glauco Mattoso, p. 116 (SSS)
Gregório de Matos, p. 53 (LAOS)
Hétéronomie, p. 116 (SSS)
History, p. 24 (EGS)
Indigenous Figuration, p. 53 (LAOS)
Italy, p. 68 (LC)
Life, p. 81 (SMLB)
Literature, p. 24 (EGS)
Love, p. 81 (SMLB)
Lyricism, p. 126 (DJMT; ECC)
Mário Faustino, p. 74 (MI)
Mechanisms of Perception and Rational
Faculties, p. 74 (MI)
Memory, p. 126 (DJMT)
Metalanguage, p. 100 (CFT)
Method of Creation, p. 74 (MI)
Multiple Truths, p. 35 (SMGA; CNS)
Novel, p. 24 (EGS)
Observer's Gaze, p. 35 (SMGA; CNS)
Octavio Paz, p. 46 (JKCO)
Ontology, p. 100 (CFT)
Poemas Italianos, p. 68 (LC)
Poésie, p. 116 (SSS)
Poetical Experience, p. 74 (MI)
Poetry, p. 81 (SMLB)
Poets, p. 46 (JKCO)
Politics, p. 24 (EGS)
Representation, p. 35 (SMGA; CNS)
Robinson Crusoe, p. 10 (MRPS)
Sacraments , p. 100 (CFT)
Subject , p. 141 (ECC)
Subjection , p. 10 (MRPS)
Subjectivity , p. 81 (SMLB)
System, p. 35 (SMGA; CNS)
Thought and Language, p. 74 (MI)
Translation, p. 46 (JKCO)
Travel chronicles, p. 68 (LC)
Vote of muzzle, p. 24 (EGS)

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

SILVA, M. R. P. da, p. 10
SILVA, E. G.da, p. 24
ANASTÁCIO, S. M. G., p. 35
SILVA, C. N., p. 35
OZELAME, J. K. C., p. 46
SANTOS, L. A. O. dos, p. 53
CHIODA, L., p. 68

IANELLI, M., p. 74
BIGIO, S. M. de L., p. 81
TAVARES, C. F., p. 100
SILVA, S. S., p. 116
TONETO, D. J. M., p. 126
CINTRA, E. C., p. 141

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial, desde que com a anuência do autor.

Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

Encaminhamento. Os artigos devem ser enviados em três cópias impressas sem identificação, acompanhadas de cópia em CD-Rom. No mesmo envelope, deve ser enviada uma folha independente contendo a identificação do trabalho e do(s) autor(es) no seguinte formato: Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico.

Autores residentes fora do Brasil podem enviar seus artigos via e-mail. Além do arquivo com o artigo, deve-se incluir também um arquivo com a identificação do trabalho e do(s) autor(es).

FORMATAÇÃO. Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência: TÍTULO (centralizado, em caixa alta); RESUMO (com máximo de 300 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 6 palavras); ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave, escritos no idioma do artigo; Texto; Agradecimentos; Referência bibliográfica do próprio artigo com título em inglês); REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto). Resumos, palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11. Notas de rodapé. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO. Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação (SILVA, 2000). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...". Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p." (SILVA, 2000, p. 100). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO. As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 2 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

REFERÊNCIAS. As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos: livros e outras monografias (AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., Cidade: Editora, número de páginas p.), capítulos de livros (AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Cidade: Editora, Ano. p. X-Y), dissertações e teses (AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano), artigos em periódicos (AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. volume, n. número, p. X-Y, Ano), trabalho publicado em Anais de congresso ou similar (AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. Depois da análise, uma cópia dos pareceres será enviada aos autores. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão introduzir eventuais modificações a partir das observações contidas nos pareceres.

Como a revista tem um limite de 15 artigos por número, quando necessário, serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors. As the issues are thematic, only papers that are pertinent to the established themes will be considered.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese, with the author's consent.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to **Revista Olho d'água**.

SUBMISSION OF PAPERS

Papers should be sent in CD-Rom together with three non-identified printed copies. A separate sheet should also be enclosed in the envelope with the following information: Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and electronic addresses).

Contributors residing abroad may send papers by e-mail. In addition to the file containing the article, another file should be sent with the identification of the paper and the author.

FORMAT. Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organised as follows: TITLE (centralised upper case); ABSTRACT (should not exceed 200 words) and KEYWORDS (up to 6 words), written in the language of the paper; Text; Acknowledgements; ABSTRACT and KEYWORDS in English; REFERENCES (only those works cited in the paper); abstract and keywords should be typed in Verdana 11. Footnotes. Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance.

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT: the author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year (SILVA, 2000). If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets "Silva (2000) points out that...". When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p." (SILVA, 2000, p. 100). A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year (SILVA, 2000a). If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); if a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al. (SILVA et al., 1960).

SEPARATE QUOTATIONS. First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

REFERENCES. Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples: books and other kinds of monographs (AUTHOR, A. Title of book. Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p.); book chapters (AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y); dissertations and theses (AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year); articles in journals (AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year); works published in annals of scientific meetings or equivalent (AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y).

ANALYSIS AND APPROVAL

The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. After analysis, a copy of the decision will be sent to the author(s). In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

Since Revista de Letras UNESP has a limited number of articles (15) per issue, the best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista_olhodagua.php