

IVETE LARA CAMARGOS WALTY
LUIZ CLÁUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA
ORGANIZADORES

12

ENSAIOS DE SEMIÓTICA

CADERNOS DE LINGUÍSTICA E TEORIA
DA LITERATURA

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

ENSAIOS DE SEMIÓTICA

Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura

Conselho Editorial da Revista

Eneida Maria de Souza

Ivete Lara Camargos Walty

Luiz Cláudio Vieira de Oliveira

Nancy Maria Mendes

Departamento de Linguística e Teoria da Literatura

Ano VI - Número 12 - Dezembro de 1984

Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

Ficha catalográfica

Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura - ENSAIOS DE SEMIÓTICA/ Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG/6(12), dez. 1984
Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

Periodicidade: anual

1. Teoria da Literatura - Semiótica 2.
Semiótica - Teoria da Literatura.

CDD 801

Endereço para correspondência

Deptº de Lingüística e Teoria da Literatura - Sala 448
Faculdade de Letras da UFMG
Campus da U.F.M.G. - Av. Antônio Carlos - Pampulha
30000 - Belo Horizonte - M.G.

A Cora Coralina,
mulher poesia
poeta maior.

1961

SUMÁRIO

Prefácio	7
AIMARA DA CUNHA RESENDE <i>Farewell to the "Angelus"</i>	9
ANA MARIA DE ALMEIDA <i>A metamorfose de Cupido. O discurso erótico de Casimiro de Abreu</i>	21
ARMANDO EDSON GARCIA HILMA RANAURO VERA LÚCIA DE CARVALHO CASA NOVA <i>V Juca Pirama. Estruturação</i>	59
ENEIDA MARIA DE SOUZA <i>A comédia da escrita</i>	77
IVETE LARA CAMARGOS WALTY <i>Reflexões sobre a poesia</i>	93
JOHNNY JOSÉ MAFRA <i>O canto VI da Eneida A descida aos infernos ou A prefiguração da História de Roma</i>	103
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA <i>Poesia 61 - Um acontecimento na história da poesia do século XX em Portugal</i>	121
LÚCIA CASTELLO BRANCO SÔNIA QUEIROZ <i>Poesia feminina brasileira até os anos 20: uma ilustre desconhecida</i>	145
MARIA HELENA RABELO CAMPOS <i>A fala do poder e o poder da fala</i>	159
MARIA LUIZA RAMOS <i>Além do princípio da imaginação</i>	179

NANCY MARIA MENDES	
<i>Humor em poemas de João Cabral</i>	203
POESIA	
ANGELA SENRA	217
LUIZ CLÁUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA	223
MARIA DAS GRAÇAS RODRIGUES PAULINO	229

PREFÁCIO

Neste número de *Ensaaios de Semiótica*, dedicado à Poesia, inaugura-se um novo estágio de nossa Revista, com a determinação de um tema a ser explorado. Tal atitude, porém, não implica na restrição à pluralidade de abordagens analíticas. Pretende-se, pois, abrir um espaço para a reflexão diversificada e enriquecedora do fenômeno poético.

Os ensaios aqui publicados variam desde o estudo da *Eneida* de Virgílio, até a poesia popular, de Patativa do Assaré, buscando captar as diversas faces da manifestação poética no tempo e no espaço.

Os poemas, de autoria de professores deste Departamento, experimentam o fazer poético, unindo a teoria à prática.

I.L.C.W.

L.C.V.O.

Dezembro de 1984.

FAREWELL TO THE "ANGELUS"

RESUMO

Partindo da análise paradigmática dos dois textos, este estudo busca mostrar como e quando os dois autores se mantêm num mesmo plano, ou se separam, deixando claros o envolvimento e a nostalgia, em Drummond, opostamente ao afastamento e à ironia, em Eliot.

ABSTRACT

This study analyses the paradigmatic construction of the two texts and aims to show where and when the two authors remain on the same level or move apart, when one can clearly see the involvement and nostalgia, in Drummond, opposed to Eliot's detachment and irony.

As T.S. Eliot himself has put it in his essay "*Tradition and the Individual Talent*"¹, literature is made up of works which are both and at the same time *atemporal and individual*. In this way the good writer is not the one who creates something thoroughly new, but he who *recreates art* out of what has been the theme of previous or foreign masterpieces; and his recreation is quite original, as its originality comes from different aspects not touched upon before. That is the individual within the traditional, the personal and present form within what belongs to all times and may thus be the token of one special time. That means situating the *here and now* in the gallery of those artists already sanctioned in the *far away and past*.

From this point of view I shall try to study Eliot's "*Prelude I*" in comparison with Carlos Drummond de Andrade's "*Anoitecer*".

Tradition is present in the theme of both poems: hollow and inactive twentieth century man, living in an industrialized, stifling, distressing world; urban life conditioning this man, as opposed to rural and/or past life, connotative of peace and human spirituality.

The "*individual*" quality of a work of art is to be seen through the author's stance, the way he becomes involved in or detached from what he presents as his creative technique. According to this position, I propose to analyse the above mentioned poems on three levels.

LEVEL A - The level of contemporary industrial society.

LEVEL B - The level of present rural society or, more likely, past rural life.

LEVEL C - The level of the author's stance.

One will notice that level A absorbs level B entirely in both authors; level C is also taken in by level A in Drummond only, whereas Eliot keeps it to itself within the paradigmatic structure of his poem.

Both "*Prelude I*" and "*Anoitecer*" begin with the idea of dusk, which is to be seen in Drummond by means of the opposition between levels A and B. As he starts off from the connoted feeling of twilight, which has existed in other times and in rural life — this connotation is metonymically suggested by "*bell*" ("*é a hora em que o sino toca*") —, followed by the opposition created through the horns and sirens, the poet offers us a clear vision of our modern world, when he makes use of the shifter "*aqui*"; in this world there is no place either for peace

or for a happy, willing return to home, as it used to be in the past and/or in the country ("*mas aqui não há sinos*").

Eliot creates the opposition not by means of levels A and B, but through inversion, using, also, a metonymic process ("*steaks*" substitute for people who eat them), as people become things and things become people. There is no human being voluntarily preparing his meals; there is only meal itself, present there, synaesthetically, as something man must have in order to go on living. It is quite obvious at this point in the poem, that human beings have been turned into robots. Dusk, in Eliot, stands for vegetative life from the very beginning, whereas in Drummond's work the idea of twilight is still predominantly nostalgic; this idea, I believe, still conveys intensely some feeling of loss, of inmost religious spirituality and meditation which are found in verse 1.

Level A becomes obvious, in Drummond, after the shifter. Man is not an authentic being, master of his own will; he is merely some meaningless creature, choked up with modern industrialized society. This society, metonymically represented by horns and sirens, isolates man inside the crowd ("*somente buzinas*"). Massification stifles him, makes him feel anguish. His emotions are conveyed to the reader by means of semantic prolongations and continuity ("*apitos, aflitos, pungentes, trágicos*"); one should notice the way the formal content of the noun is reinforced by the epithets, through some "*crescendo*" which starts at "*aflitos*", passes by "*pungentes*" - obviously more meaningful - and reaches "*trágicos*" - this last one containing very deep semantic intensity. Human anguish is present in the use of these epithets. Anguish is such that it suffocates man, as I have said before. This feeling is perfectly clear in the last verse of the first stanza. That is the moment when man stops being human owing to his isolation (absence of what there should be in common) which is suggested by "*escuro segredo*". Things are given life and asphyxiate him ("*uivando escuro segredo*"). The verb "*uivar*", used for animals, is in itself indicative of some entanglement of men and beasts. This howling uttered here by horns and sirens conveys all the tragic sense of one's being alive in a mechanized society. This is the only verb indicative of any utterance. Bitter irony, this utterance is that of things, not even of animals. And what they utter is the threat of their own destructive power: it brings forth the possibility of danger which seems to rebound in vacancy. This idea of some frightening sound echoing in the nothingness of man's life is produced by the alliteration of the low - e - after the nasal sound of the verb "*uivando*".

Identical sensation of asphyxia and anguish through isolation is to be found in Eliot. The word "passageways" suggests, metaphorically, some sort of narrowing down, closing in lack of liberty taking hold of the man who goes back home, like an animal, perhaps only to get fed. In an extended metaphor ("six o' clock") the poet shows slavery to routine symbolically marked by the clock which ambiguously defines ordinary duties/time. Here, too, there is no voluntary return to home, no search for peace or spirituality, no cozy fireside; there is only routine, aimlessness. Time acquires deep significance when the hour told by the bell resounds all by itself in the line:

"Six o' clock"

Time is the only master. This significance is reinforced by the rhythm, for the line is written in amphimacer, as opposed to the iambic rhythm which is constant in the first two lines. This reinforcement is extended to the visual layer, for this is exactly the shortest line in the poem. After the pause following the third line Eliot brings forth the symbol of 20th century anguish and emptiness ("the burnt-out ends of smoky days") and creates the image of man, the same man who tries to find in smoking the substance to fill in the hollowness in him; it is an escape from solitude and annihilation. Coming closely after the "staccato" sound of the clock, the image of smoke seems to be rarefied and takes on the representation of modern cities, smoky in their stifling pollution. Thus in the fourth verse of the poem the end of the day is made one with the end of the human being, who negates himself, maybe unconsciously, by merging into nothingness.

In the 2nd stanza of "Anoitecer" Drummond goes back to the opposition of levels A and B when, by making use of the same process seen in the first stanza, he declares that "é a hora em que o pássaro volta". The bird would be, ambiguously, the image of rural life, non-existent "here" and of the lost freedom-lost because "...de há muito não há pássaros", which may be seen as corresponding to the same lack of liberty expressed in Eliot's "passageways" and "six o' clock". The poet of *Fazendeiro do Ar* opposes the rural to the urban level, and once again he depersonalizes man, who becomes unconscious and a robot, part of mass society. The epithet "compactas" reinforces the idea of massification, conveyed by "multidões"; man cannot be an individual. Being a thing, a cog-wheel in the machine, he slides, worn out. The use of the simile creates, then, the image of industrialized society, through the grease ("espesso óleo") which

represents this society and by means of the verb "impregnate" denotative of saturation. The present world, industrial world, dominates over man entirely, in the same way as the hours do in Eliot.

This opposition between levels A and B, which shows rural life as being the absence one would like to change into presence, is quite obvious in Drummond and becomes subtler in the author of *Four Quartets*, in lines 5, 6, and 7, when he alludes to nature, through the synecdoque - the "gusty shower" that "wraps/The grimy scraps/of withered leaves". One should notice that the leaves are withered because man has lost his natural condition. - he can't feel nature any more; nor can he get any peace it might offer him. As some valuable element, nature is destroyed ("grimy scraps"). The leaves which in a rural context would certainly be connotative of relaxation, tranquil acceptance, life, in the poem are spread around human beings and are unable to call up any sensation at all. Whereas, very ironically, the newspapers which should be the strongest means of communication, easily capable of reaching man, are all scattered over "vacant lots". At this moment I believe Eliot has come to the bitter conclusion, common to any observer of the "century of communication": what machines put out - the newspapers, that reproduce the message thousands of times - echo in the emptiness, for what used to be human, ironically enough has already been destroyed by the same mass-media these papers represent, by the same machine which has created them.

One feels at this point that while Drummond emphasizes man's hollowness as a consequence not only of industrialization, but also of lack of life in a rural and/or past context, Eliot shows it as a result of mass-media and mechanization of our urban industrial context. The idea of mechanization reappears in the third stanza of "ANOITECER", still through the reification of man, who can only deal with destruction; this is the same kind of annihilation one can see in the fourth verse of "PRELUDE I". That is why man does not run, as any human being would do; he "swirls" ("roda"), just as a mere piece of machinery. He does not search for the peace of nature - he only wishes to go back to the void ("mergulho no poço mais ermo e quedo"). One notices in this line, once more, semantic prolongation with an intensified idea of destruction, when he says "pede paz - morte - mergulho/ no poço mais ermo e quedo".

Drummond's last stanza, as the final stage of the paradigmatic structure, becomes quite removed from Eliot's final lines. The

Brazilian poet insists on the opposition between levels A and B, when we are reminded of B as he brings back to our memory the peaceful lost moments of dusk. This recollection becomes more vivid through the layer of sound, by the repetition of the sibilant in "*Hora de delicadeza, gasalho, sombra, silêncio*". At the end of his poem the Anglo-Saxon poet returns to, or rather, remains on level A, when the lifeless image of the houses is formed by means of the synecdoche, ("*broken blinds and chimney-pots*"). I call it lifeless because there is no answer to the rain - it beats against them but there is no echo. Besides, one notices that this lack of humanity is emphasised in the adjective "*broken*", connotative of emptiness in the houses. Once again the layer of sound becomes conspicuous as there is an attempt at the reproduction of the beating of the rain drops, through the repetition of the explosive b ("*beat on broken blinds*").

The great distance between the two authors is clearly seen in lines 4, 5, 6 and 7 of "*ANOITECER*", and lines 11, 12 and 13 of "*PRELUDE I*". In the former, level C is emphasized, with total involvement of the author, who feels dejected and situates himself among (and as one of) the mechanized and unhappy 20th century men. And this situation brings forth the image of Prometheus who, in this poem, is tortured by the crows (his awareness of being annihilated). The author suffers as he is conscious of having been turned into part of the gear; he has got past and future to be pecked at, but there is no present, or rather, no life for him. His consciousness is such that it blows up through the caesura limiting the "*sim*" which assures one of his being involved and reinforces the refrain "*desta hora tenho medo*".

In Eliot, on the other hand, level C does not coincide with the other two. The author is merely the impassive witness of massification. He is not compelled by anguish, he is ironical. His is very subtle irony that can be noticed in the opposition between levels B ("*horse*") and A ("*lamps*"). The idea of lifelessness and emptiness remains. Sterility is all. Bitterly enough the only sign of movement comes from an animal, and its motion denotes impatience (one must consider that it is a "cab-horse", not a vehicle typical of contemporary urban life) - while, as a last attack on industrial society, on the robots, there rises, automatically, one product of that society: "*the lighting of the lamps*"; automatism is conveyed by the gerund which provides with motion the action it conveys. The layer of sound seems to stress the emptiness and the lack of expressiveness of the environment,

in the line before the last, as the alliteration of the nasal sound contrasts with the strong syllables evinced by the stressed open vowel in the last line. One has, then, an auditive suggestion of the sincronic movement of the illuminating of the lamps.

In order to end this exposition I would like to go back to the initial idea of the three levels, A, B and C, as follows:

Level A - identically presented in both authors: contemporary man is hollow, anguished; he has become part of the masses in urban, industrial life.

Level B - much more intensely presented in Drummond. This level is always felt as being present through the opposition which is to be clearly seen in lines five, six, seven and twelve.

Level C - in Drummond, total and depressing involvement of the author by the environment. Level A contains level C. In Eliot, the author is absolutely apart, situated as he is as mere observer. Here levels A and C are not intermingled, they do not even come together.

It should be noticed, still, that language reflects the very structure of the lines, in both poems: prolix and full of epithets in Drummond, who presents a series of ideas for the general development of the theme; concise in Eliot, who also builds up the lines more succinctly, in one stanza only.

It seems to me that a comparative reading of these poems illustrates quite satisfactorily T.S. Eliot's statement that thematic tradition is to be found, both individually and originally, in two different artists no matter how unlike their "milieu" or how far their native lands. Once a real poet passes by the world, he leaves behind a track of unique beauty that, nevertheless, can very often plunge into "*the radiance which was once so bright*"...(2)

PRELUDE I (3)

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six ó clock.
The burnt out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots;
The showers beat
On broken blinds and chimney-pots,
And at the corner of the street
A lonely cab-horse steams and stamps.
And then the lighting of the lamps.

C. DRUMMOND DE ANDRADE

ANOITECER (4)

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segrêdo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz -- morte -- mergulho
no poço mais êrmo e quêdo
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degrêdo;
Desta hora, sim, tenho medo.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

DUSK

This is the hour the bell rings
but there are no bells:
just horns, hoarse sirens, nervous
shrill, tragic whistles I hear,
howling dark secrets.
This is the hour I fear.

It is the hour the bird comes to roost
but for a long time there have been no birds
just cranning crowds
cozing exhausted like thick oil
filling the flag-stones.
This is the hour I fear.

This is the hour of rest
but rest comes too late.
The body demands no sleep
after its ceaseless rounds,
it demands peace, death, a plunge
into the most deserted, the stillest well.
This is the hour I fear.

The hour of gentleness,
comfort, shadow, silence.
Are such things possible?
It is more likely the hour of crows
pecking me, pecking my past,
my future, my exile.
This is, yes, the hour I fear.

Translated by Thomas L. Burns

NOTAS

1. ELIOT, T.S. "Tradition and the Individual Talent". In: **SELECTED PROSE**. Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1965. pp.21-30.
2. WORDSWORTH, William. From "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood". In: **WORDSWORTH'S POEMS**. vol. I, Philip Wayne ed., London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1965. pp. 240-246.
3. From **SELECTED POEMS**. London, Faber and Faber Ltd., 1947.p.22.
4. From **FAZENDEIRO DO AR & POESIA ATÉ AGORA**. Rio, Livraria José Olympio, 1955. p. 221.

A METAMORFOSE DE CUPIDO
O DISCURSO ERÓTICO DE CASIMIRO DE ABREU

RESUMO

O ensaio demonstra que o êxito da poesia de Casimiro de Abreu se deve ao fato de dar expressão ao erotismo caro à mentalidade feminina no século XIX, assim como ao fato de dar voz ao desejo, nos aspectos do langor e da volúpia, característicos do código de namoro romântico e adolescente.

RÉSUMÉ

Cet essai veut montrer que le succès de la poésie de Casimiro de Abreu résulte du fait qu'elle réussit à exprimer l'érotisme propre de la mentalité féminine du XIX^e siècle de même qu'elle fait parler le désir en tant que langueur et volupté, éléments caractéristiques du code de la conquête amoureuse adolescente.

O enamorado poderia ser definido:
uma criança com tesão retesando seu arco:
como o jovem Eros. (Roland Barthes)

MENINO DIVINO, TERNO AMANTE

Foi assim que, sem saber, Psiquê
se tomou ela própria de amor pelo Amor.
Então, cada vez mais se consumiu no desejo
ardente pelo Autor dos desejos. (Apuleio)

A popularidade da poesia de Casimiro de Abreu - "o belo, doce e meigo" romântico, "predileto dos cestos de costura", deveu-se não só a "uma descida de tom" em relação à poesia de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Junqueira Freire, mas, principalmente, à maneira como compôs, ao gosto da época, a face feminina, ou a *Anima*, do discurso erótico romântico, expressando tanto a *imagem* primordial do feminino inconsciente e infantil, quanto a *imagem* coletiva, ideal e social, da mulher de seu tempo.¹ Em outras palavras, Casimiro de Abreu dirigiu-se a cada mulher, identificando-a, ou fazendo-a identificar-se, com sua natureza instintiva e com sua máscara ou *persona*, determinada pelas funções sociais que exigiam dela a personificação de namorada inexperiente dos sonhos de infância, de mãe protetora e de amante pura e exclusiva. Esse imaginário feminino, entre a natureza e a cultura, teve a eficácia de traduzir a *psique* feminina da época — e de fazer-se entender por ela — em seu espaço de maturação, entre a intimidade do meio doméstico, simples, despretensioso e conservador, e a artificialidade renovadora dos salões e saletas onde se cantava, se recitava, se tocava piano, se dançava e onde se aprendiam as sutilezas ou as manhas do namoro e da sedução. Por isso mesmo, a poesia de Casimiro de Abreu tem a marca inconfundível da *ars amatoria* dos livros ou páginas d'alma, dos álbuns de poesia, tão em voga na época. Seu código e seu contrato erótico definem-se em torno de um mitologema que podemos chamar de *a flor venusina*, que tem na lenda de Eros e Psiquê, narrada em *O asno de ouro*, de Apuleio, sua mais bela expressão. Importa lembrar que o substrato erótico dessa narrativa é que sustenta a magia e o encanto de estórias como as de *A bela e a fera*, *O rei sapo*, *Rosa Branca* e

Rosa Vermelha no que elas apresentam de simbolismo da iniciação sexual, de rito de passagem da infância para a adolescência ou limiar da maturidade física. Vejamos algumas características do tema da *flor venusina*:

1. caracterização do amor lascívia, que evolui entre jogos, brincadeiras e armadilhas do pudor em luta com a sensualidade; metamorfose do rosado Cupido no feroso Eros, raptor/raptado de Psiquê;

2. erotização da atmosfera familiar com a presença da "amante/irmã", simbolismo e reflexo de uma concepção edênica da existência e da infância prodigiosa, na qual o amor convizinha com o incesto e a violação, no nível do desejo;

3. caracterização do amante divino, ao mesmo tempo onipotente e frágil, feminino e másculo; cântico de Eros-hermafrodita, o que traz como emblema a flor de Vênus, mas é o portador do falo;

4. caracterização da amante como a donzela prestes a participar de uma natureza ou estado divinos, introduzida/seduzida pelo amante; mergulho nas "trevas luminosas", nas sombras do inconsciente, simbolizado na aventura de Korê/Psiquê, levadas, ou pelo descuido ou pela curiosidade — duas faces ou técnicas da sedução — aos abismos do desejo e do prazer;

5. mitificação da vida campestre, em que o cântico floral dos mitos de Vênus e de Prosérpina expressa a experiência erótica como iniciação concomitante nos mistérios da sexualidade e da morte;

Enfim, o tema da flor venusina expressa a aventura ao lado sombrio ou ainda sombreado da existência, em que ao doce langor de Eros, o que desata os membros, se enlaça a volúpia de Psiquê, a que transtorna a ordem olímpica — alegoria magnífica do terremoto passionai da adolescência, assim como da experiência da vertigem orgástica, de onde se renasce com a marca iniciática da dissolução — doçura de aniquilamento no outro, perda de todas as referências, da qual decorre tanto a integração do ser no mundo quanto a consciência de sua solidão; necessária violação dos limites entre amor e morte para a afirmação do erotismo pleno.

Em *Canto de amor*², de Casimiro de Abreu, podemos identificar o imaginário relativo à busca erótica da imagem projetada da alma, o cântico floral em que a languidez mútua da "flor pendida", do "lírio que já murcho cai" preludia o e- lançamento de Eros na tensão máxima — "corda extrema que já vai quebrar!" — de seu movimento instintivo para a imersão em Psiquê, totalidade ainda indiferenciada do desejo, objeto da carência de que Amor é feito:

I

Eu vi-a e minha alma antes de vê-la
Sonhara-a linda como agora a vi;
Nos puros olhos e na face bela,
Dos meus sonhos a virgem conheci.

Era a mesma expressão o mesmo rosto,
Os mesmos olhos sô nadando em luz,
E uns doces longes, como dum desgosto,
Toldando a fronte que de amor seduz!

.....
No silêncio da noite a virgem vinha
Soltas as tranças junto a mim dormir;
E era bela, meu Deus, assim sozinha
No seu sono d'infante inda a sorrir!...

II

.....
Que rosto d'anjo, qual estátua antiga
No altar erguida, já caído o véu!
Que olhar de fogo, que paixão instiga!
Que níveo colo prometendo um céu!

Vi-a e amei-a, que a minha alma ardente
Em longos sonhos a sonhara assim;
O ideal sublime, que eu criei na mente,
Que um vão buscava e que encontrei por fim!

III

P'ra ti, formosa, o meu sonhar de louco
E o dom fatal, que desde o berço é meu;
Mas se os cantos da lira achares pouco,
Pede-me a vida, porque tudo é teu.

.....
Vem reclinar-te, como a flor pendida,
Sobre este peito cuja voz calei:
Pede-me um beijo... e tu terás, querida,
Toda a paixão que para ti guardei.

Do morto peito vem turbar a calma,
Virgem, terás o que ninguém te dá;
Em delírios d'amor dou-te a minha alma,
Na terra, a vida, a eternidade — lá!

IV

Se tu, oh linda, em chama igual te abrasas,
Oh! não me tardes, não me tardes, — vem!
Da fantasia nas douradas asas
Nós viveremos noutro mundo — além!

.....
Oh! vem, formosa, meu amor é santo,
É grande e belo como e grande o mar,
E doce e triste como d'harpá um canto
Na corda extrema que já vai quebrar!

Oh! vem depressa, minha vida foge...
Sou como o lírio que já murcho cai!
Ampara o lírio que inda é tempo hoje!
Orvalha o lírio que morrendo vai!...

À atmosfera burguesa de jardins e chácaras, num período em que se fazia a transição da vida do campo para a vida da cidade, tal como analisou Antônio Cândido, quadrava bem o angelismo casimiriano, sobretudo porque, no novo querubim, a candura e a sensualidade educadas do rococô gonzaguiano se transformavam nesse arrebatamento, estouvado e comovente, de erotismo adolescente, que também transparece nos romances de namoro de Macedo, idílios restauradores de uma idade de ouro em que "a mulher de sensibilidade" e "o homem de gênio, o poeta ardente" sonham vencer os obstáculos da nova ordem histórica e social, nas asas da poesia e da inspiração. A poesia erótica de Casimiro de Abreu mantém uma linha nostálgica de inspiração bucólica não apenas em decorrência de suas contrariedades com a família, que lhe alterava os projetos e o futuro, mas também em decorrência do surgimento de uma mentalidade prática e positiva, que atirava a nova sociedade nas competições políticas e econômicas da vida urbana. Sílvio Romero descreve, com ironia e simpatia, o conflito entre os *sérios* e os *insensatos*, os *homens práticos* e os *românticos*, conflito de que se teria derivado a onda de melancolia e choramingação na poesia e no gosto poético da época de Casimiro de Abreu:

É preciso que me compreendam: eu não contes- to a sinceridade do poeta quando relata os seus sofrimentos. Creio bem em tudo que nos conta.

Censuro os excessos dos seus panegiristas e procuro diagnosticar-lhe a verdadeira medida e intensidade das dores.

Todo aquele barulho era apenas pela mor parte um desequilíbrio orgânico e subjetivo, estimulado por uma esquisita mania da época.

O poeta foi vítima de sua organização franzina e débil e das tolices e extravagâncias do meio social que o cercava.

É certo que o pai lhe vedou a matrícula numa academia e o atirou ao comércio.

Este fato simplíssimo, e muitas vezes vantajoso, ensandeceu a cabeça do poeta e apareceu-lhe como um suplício intolerável. Daí a exacerbação, a tristeza, o desespero íntimo. Tudo pura subjetividade.

A razão disto? É a seguinte: naquele tempo estávamos na fase agudíssima da *sensibilité nationale*; o romanticismo melancolizante imperava sem estorvo algum.

A sociedade dividia-se em dous grandes grupos: os homens *práticos* e *positivos* e os *poetas* e *senhadores*.

Os primeiros eram os homens *sérios*, os outros eram os *boêmios*, os *gênios* sedentos d'ideal; aqueles eram os *burgueses* chatos e estúpidos, na linguagem dos *gênios*; estes para os seus inimigos não passavam de uns *malucos*, uns *extravagantes*

nocivos.

O desacordo não podia ser mais completo. Os tais homens *sérios* tinham sua profissão de fé e o primeiro artigo dela era a guerra aos terríveis *insensatos*, os desalmados *poetas*; o segundo artigo era a propáganda e o endeusamento da ignorância.

Os intitutados *gênios* tinham seu programa, cujo primeiro artigo era a libação do conhaque e o segundo era a vadiagem.

Havia por certo algumas exceções de um lado e doutro; mas essa era a intuição geral da época.³

A verdade da tradição literária, porém, registrou a grande popularidade de Casimiro de Abreu; escreve Sílvio Romero, como tantos outros críticos depois: "não houve jamais entre nós poeta mais lido; tem sido o predileto do belo sexo nacional."⁴

Aqui chegamos ao ponto do que pretendemos defender: a popularidade de Casimiro de Abreu deve-se ao fato de ele haver fixado em poesia a eterna linguagem dos enamorados em busca de sua *flor venusina*, expressando o que amor tem de atraente e ambígua feminidade, de inquietante androginia ante o indiferenciado da inexperiência e do abismamento amoroso, que torna o amante objeto do desejo que supõe no ser amado. O grito/apelo do amante adolescente e narcísico é: "vê: sou tudo o que tu desejas" e não: "o queres tu que eu seja?" — O possuidor torna-se ele próprio possuído de sua possessão, violentador violado na transgressão dos limites entre a agressão e passividade, entre fraqueza e força, assalto e entrega. O estado de privação é a condição do desejo. "Ninguém deseja senão o de que se julga privado", diz Dioteme a Sócrates. Daí Eros só poder unir-se a Psiquê na sombra, na privação da luz, no inconsciente; para que amor se realize é preciso que ao vazio do desejo corresponda o excessivo do objeto desejado, ou que à carência sempre se apresente uma expectativa de plenitude. "És bela, eu moço. És Psiquê, eu Eros. És plenitude, eu vazio." Tal é o paradoxo do amor: a revelação do excessivo da beleza e do excessivo que há na privação/desejo de beleza é que afasta Eros de Psiquê, para uni-los em outra privação — a da paixão insaciável. Eros se enfraquece ante a ira de Afrodite, transbordamento do excessivo zelo de si mesma; Amor teme o fogo que ele próprio atea, assim como receia expor no espelho do rosto o ardor que só pudor contém e que só na sombra se libera, já que cegueira e loucura condicionam seu estado.⁵ Tais são as imagens do desejo coerentes com a poesia adolescente de Casimiro: privação, falta, carência insaciável, que caracteriza seu estado de languidez e expectativa; transbordamento do excessivo que dá

forma à volúpia. Assim se explica a pulsão de aniquilamento que se une ao amor, nessa busca paradoxal de plenitude que há na paixão como preenchimento impossível de uma carência excessiva. (Todo amor adolescente é feito de carência, já que é prelúdio de realização plena do amor idealizado. É sempre a imagem de uma sombra, de um fantasma/fantasia.) Ou, ainda, na busca da plenitude na dissolução e no vazio da individualidade — que é, de resto, essência de toda paixão, adolescente ou adulta.

E assim se explicam as imagens de Amor e Medo em que Medo é metonímia de Psiqué, do excessivo da plenitude em relação ao excessivo do vazio que define o desejo. O desejo teme a plenitude porque ela é a dissolução extrema, o extremo aniquilamento que se identifica com a morte. A hipérbole do amor que suscita o fogo e não pode ser aplacado pelo fogo, do amor que arde na sombra e dela necessita, é, na poética casimiriana, a expressão da violência que há no desejo como necessidade e exigência — necessidade porque se dirige ao fantasma/fantasia do desejo e não ao objeto real; exigência sacrílega e destruidora, porque não leva em conta a liberdade e a singularidade do objeto desejado:

Quando eu te fujo e me desvio cauto
Da luz de fogo que te cerca, oh! bela,
Contigo dizes, suspirando amores:
"— Meu Deus! que gelo, que frieza aquela!"

Como te enganas! meu amor é chama
Que se alimenta no voraz segredo,
E se te fujo é que te adoro louco...
És bela — eu moço; tens amor — eu medo!...

Tenho medo de mim, de ti, de tudo,
Da luz, da sombra, do silêncio ou vozes,
Das folhas secas, do chorar das fontes,
Das longas horas a correr velozes.
.....
Diz: — que seria da pureza d'anjo,
Das vestes alvas, do candor das asas?
— Tu te queimaras, a pisar descalça,
— Criança louca, — sobre um chão de brasas!

No fogo vivo eu me abrasara inteiro!
Ébrio e sedento na fugaz vertigem
Vil, machucara com meu dedo impuro
As pobres flores da grinalda virgem!

Vampiro infame, eu sorveria em beijos
Toda a inocência que teu lábio encerra,
E tu serias no lascivo abraço
Anjo enlodado nos paúis da terra.

Amor e medo. PC. p. 175-178

O vampirismo manifesto, como delito de amor, união e fascínio entre amor e morte, Eros e Tanatos, é uma nota rara na poesia de Casimiro de Abreu. Manifesta-se mais no nível do latente, mantendo e insinuando o interdito, com as imagens antitéticas do angelismo ingenuamente malicioso de Cupido menino, em que *sugar o sangue* — equivalente a colher a flor venusina, grinalda da virgindade, ato de apoderação/devoração tanto da alma quanto do corpo — é referido, metonímica e indiretamente, por *sugar/sorver a seiva* — sopro vital, alma, Psiquê, ou, ainda, *receber o orvalho*, atributo de Vênus e metonímia da água originada do sêmen de Urano. Seiva e orvalho, assim como todas as imagens relativas a lágrimas de amor, a perfume e a gota d'água, ocultam o impulso dionisiaco e fálico, travestindo-o com as imagens do seio gerador e protetor, dom/dádiva natural da mulher amada, função de Afrodite enquanto mãe/companheira de Eros, que simboliza o destino divino e a predestinação maternal e erótica da mulher. Aí reside uma das atrações do erotismo casimiriano: a sinuosidade sedutora da linguagem disfarça a avidez e a urgência do desejo na carência, no desvalimento terno e infantil.

Choraste?! — E a face mimosa
Perdeu as cores da rosa
E o seio todo tremeu?!
Choraste, pomba adorada?!
E a lágrima cristalina
Banhrou-te a face divina
E a bela fronte inspirada
Pálida e triste pendeu?!

Choraste?! — e longe não pude
Sorver-te a lágrima pura
Que banhrou-te a formosura!
Ouvir-te a voz de alaúde
A lamentar-se sentida!
Humilde cair-te aos pés,
Oferecer-te esta vida
No sacrifício mais santo
Para poupar-te esse pranto
Que te rolou sobre a tez!

Choraste?! — De envergonhada,
No teu pudor ofendida,
Porque minh'alma atrevida
No seu palácio de fada,
— No sonhar de fantasia —
Ardeu em loucos desejos,
Ousou cobrir-te de beijos
E quis manchar-te na orgia!

.....

Perdão, oh! flor dos amores,
Se quis manchar-te os verdores,
Se quis tirar-te do hastil!
— Na voz que a paixão resume
Tentei sorver-te o perfume...
E fui covarde e fui vil!...

Perdão. PC. p. 179-180

É doce o pranto de gentil donzela,
É sempre belo quando a virgem chora:
— Semelha a rosa pudibunda e bela
Toda banhada do orvalho da aurora.

Da noite o pranto, que tão pouco dura,
Brilha nas folhas como um rir celeste,
É a mesma gota transparente e pura
Treme na relva que a campina veste.

Depois o sol, como sultão brilhante,
De luz inunda o seu gentil serralho,
E às flores todas — tão feliz amante! —
Cioso sorve o matutino orvalho.

Assim, se choras, inda és mais formosa,
Brilha teu rosto com mais doce encanto:
— Serei o sol e tu serás a rosa...
Chora, meu anjo, — beberei teu pranto!

Quando tu choras. PC. p. 137-138

A borboleta travessa
Vive de sol e de flores...
— Eu quero o sol dos teus olhos,
O néctar de teus amores!

Cativo de teu perfume
Não mais serei borboleta;
— Deixa eu dormir no teu seio,
Dá-me o teu mel — violeta!

Violeta. PC. p. 145

Feliz! Feliz quem pudera
Colher-te na primavera
De galas rica e louçã!
Feliz, oh! flor dos amores,
Quem te beber os odores
Nos orvalhos da manhã!

Sonhos de virgem. PC. p. 151

Ai! se eu pudesse, formosa,
 Roçar-te os lábios de rosa
 Como às flores
 — Seus amores —
 Faz o louco colibri;
 Esta minh'alma nos hinos
 Erquera cantos divinos
 Por ti! Por ti!
 Ai! assim viver não posso!
 Morrerei, meu Deus, bem moço,
 — Qual na aurora
 Que descora
 Desfolhado bogari;
 Mas lá na campa na beira
 Será a voz derradeira
 Por ti! Por ti!

Ai! não m'esqueças já morto!
 ã minh'alma dá conforto,
 Diz na lousa:
 — "Ele repousa,
 Coitado! descansa aqui!"
 Ai! não t'esqueças senhora,
 Da fíor pendida n'aurora
 Por ti! Por ti!...

Queixumes. PC. p. 172-173

No seio edênico, na ignorância feliz da infância reencontrada, o abraço imóvel substitui e prepara o transbordamento do desejo. A maternidade mascara a genitalidade na volúpia infantil do *bercement*, do adormecimento. Eros mergulha num profundo sono nos braços de Psiquê, rival e *alter-ego* de Afrodite. Mas, se a ternura acalma e adormece o corpo, já na sombra o Amor se prepara a voluptuosidade do renascimento, da alvorada da plenitude e do vazio insaciável do desejo.⁶ A suspensão temporária do desejo e da pulsão erótica, na ternura e no abraço infantil, encarece tanto a privação, a expectativa e a contensão do amante, quanto a magia que há na amada como fonte de prazer, de vida e de criação; por isso, a selva feminina substitui metonicamente o sêmen do impulso gerador:

Juntas, unidas num estreito abraço,
 As nossas almas uma só serão;
 E a fronte enferma sobre o teu regaço
 Criará poemas d'imortal paixão!

Oh! vem, formosa, meu canto é santo,
 É grande e belo como é grande o mar,
 E doce e triste como d'harpa um canto
 Na corda extrema que já vai quebrar!

Oh! vem depressa, minha vida foge...
 Sou como o lírio que já murcho cai!
 Ampara o lírio que inda é tempo hoje!
 Orvalha o lírio que morrendo vai!...

Canto de amor. PC. p. 142-143

Oh! vem! eu sou a flor aberta à noite
Pendida no arrebol!
Dã-me um carinho dessa voz lasciva,
E a flor pendida s'erguerá mais viva
Aos raios desse sol!

Bem vês, sou como a planta que define
Torrada do calor.
— Dã-me o riso feliz em vez de mágua...
O lírio morto quer a gota d'água,
— Eu quero o teu amor!

Pepita. PC. p. 167

Eu era a flor do escalavrado galho
Que a tempestade no passar quebrou;
Tu foste a gota de bendito orvalho
E a flor pendida a revolver tornou.

***** III. PC. p. 272

Eu era a flor desfolhada
Dos vendavais ao correr;
Tu foste a gota dourada
E o lírio pôde viver.

Anjo! PC. p. 275

LANGOR, IRMÃO DA VOLÚPIA, DOENÇA DE AMOR

Entretanto Ceres e Juno censuraram a ira violenta de Vênus contra Cupido, amante de Psiquê: "Que crime, senhora, cometeu teu filho, para que com ânimo inflexível contraries seus prazeres e diligências com paixão a perda daquela que ele ama? Ora, vamos, será tão grande crime gostar de se divertir com uma bonita moça? Ignoras que é macho e jovem, ou esqueceste a sua idade? Ou é porque ele carrega gentilmente os seus anos que tu o vês sempre como um menino? Mãe tu és e mulher cordata. Irás sempre espionar suas folias, acusá-lo de má conduta, reprovar os seus amores e condenar num filho tão formoso as tuas artes e a tua volúpia?

(Apuleio)

Nos relatos míticos sobre a infância cósmica, o poder fálico acha-se intrinsecamente ligado ao poder materno. A criança é falo e é o falo da mãe, como transparece nos mitos relativos à origem de Afrodite e de Eros. Afrodite nasce da espuma ou do esperma de Urano, simbolizando tanto a força obscura e feminina que há na pulsão erótica e no inconsciente masculinos, quanto o deslocamento do poder que se transfere da onipotência da Mãe primordial para o princípio dionisíaco, afirmação dá diferença, imposição da ruptura e do dilaceramento na totalidade indiferenciada do princípio feminino. Eros, numa das versões de sua origem,

nasce também das águas, como ser alado e bissexuado, ornamentado de uma flor; a flor venusina. A flor de Vênus, portanto, é marca residual da onipotência mágica do feminino assim como atributo do elemento masculino, potência maior da força procriadora. É a figuração do estágio primordial, infantil, em que a harmonia reside na indiferenciação, na fusão de elementos contrários, antes da afirmação do elemento masculino, do princípio ativo que preside o universo centrado no Pai, no falo, na diferença.

A eficácia da erótica casimiriiana é determinada pela maneira como o poeta expressou o imaginário infantil, próximo daquele dos mitos e das histórias de fadas. Sua poesia expressa as ânsias ante a diferenciação, o abandono infantil e os conflitos da adolescência ante o amor e o sexo. Assim podemos relacionar o *cântico floral* de sua poesia com a descida às sombras do indiferenciado, do desejo, da morte, no mito de Prosérpina, e com o nascimento e a afirmação da pulsão masculina, como são figurados nos mitos de Eros e Afrodite.⁷ Os mitemas principais do cântico floral casimiriiano são a *rosa* e o *lírio*. Atributo de Vênus, a rosa de Eros prende-se ao simbolismo aquático, relacionado com o princípio feminino, com o inconsciente e o caos das origens e, ainda, com a representação do surgimento da pulsão masculina e criadora como mutilação, dilaceramento e ruptura da amorfia primordial. Associa-se, desse modo, ao tema do amor e da morte em decorrência da angústia da fragmentação/castração que caracteriza o universo e o imaginário infantil. O lírio, como o açafrao, é a flor predileta de Korê/Prosérpina antes de ser atraída pelo narciso do Hades; esse rapto e essa descida às sombras figuram o estado de fragilidade e candura da criança sujeita a toda a sorte de perigos; mas, considerando-se a aparição/renascimento cíclico de Perséfone, o mito relaciona-se com o simbolismo positivo do feminino lunar que rompe as trevas e assegura a continuidade da vida. A figura de Korê, a virgem lirial, representa também o narcisismo imprevidente que leva à perdição assim como a nostalgia de um estado de plenitude virginal, serena e descuidada.

De modo geral, na poesia de Casimiro de Abreu, a rosa simboliza a pulsão erótica que leva aos desvarios do amor e da imaginação, as forças instintivas, o impulso irracional do lado sombrio da alma, como o de Eros, na fábula de Apuleio, ferido pelo próprio fogo, castigado por Afrodite. O lírio é o espírito não-formado, a alma que almeja a plenitude e que a perde, ou pela inexperiência infantil ou pela curiosidade ante a atração de forças mais poderosas. Representa o objeto do desejo de Eros, as aspirações impossíveis, a pureza e a ignorância do mal, a fragi-

lidade ante a morte e o desencanto. A rosa e o lírio, portanto, estão relacionados com as aspirações espirituais e os anseios eróticos, com o impulso sexual do inconsciente e com forças repressivas que determinam o dilema entre sensualidade e espiritualidade, experiência e ignorância, prazer e dor, vida e morte.

Vejamos alguns exemplos da reiteração desse simbolismo na poesia casimiriãna:

Falo a ti — doce virgem dos meus sonhos,
Visão dourada dum cismar tão puro,
Que sorrias por noites de vigília
Entre as rosas gentis do meu futuro.

A ***. PC. p. 33

Se entre as rosas das minhas — Primavera —
Houver rosas gentis, de espinhos nuas;
Se o futuro atirar-me algumas palmas,
As palmas do cantor — são todas tuas!

A ***. PC. p. 34

Essa rosa desbotada
Já tantas vezes beijada,
Pálido emblema de amor;
É uma folha caída
Do livro da minha vida,
Um canto imenso de dor!
.....
Na hora da despedida
Tão cruel e tão sentida
P'ra quem sai do lar fagueiro,
Duma lágrima orvalhada,
Esta rosa foi-me dada
Ao som dum beijo primeiro.

Rosa murcha. PC. p. 57

Nestas folhas perfumadas
Pelas rosas desfolhadas
Desses cantos de amizade,
Permite que venha agora
Quem longe da pátria chora
Bem triste gravar: saudade!

No álbum de J.C.M. PC. p. 67

Porque chorar quando a natura é risos,
Quando no prado a primavera é flores?
— Não foge a rosa quando o sol a busca,
Antes se abrasa nos gentis fulgores.

Mocidade. PC. p. 183

Filha do céu — oh flor das esperanças,
Eu sinto um mundo no bater do peito!
Quando a lua brilhar num céu sem nuvens
Desfolha rosas no virgíneo leito.

Noivado. PC. p. 187

A mocidade, como a deusa antiga,
Na frente virgem lhe derrama flores...
— Abri-lhe as rosas da grinalda amiga,
Na mocidade derramai-lhe amores!

De joelhos. PC. p. 190

A brisa dizia à rosa:
— "Dã, formosa,
Dã-me, linda, o teu amor,
Deixa eu dormir no teu seio
Sem receio
Sem receio, minha flor!

Uma história. PC. p. 237

Tenho pena... sou tão moço!
A vida tem tanto enlevo!
Oh! que saudades que levo
De tudo que eu tanto ame!
— Adeus, oh! sonhos dourados,
Adeus, oh! noites formosas,
Adeus, futuro de rosas
Que nos meus sonhos criei!

No leito. PC. p. 241

Como ostentas sedução!
Oh! como és linda e formosa,
como és bela e caprichosa,
Minha florinha mimosa
Em tão virginal botão!
.....
Oh! como falas de amor,
Mimosa, purpúrea flor!
Mas eu não te colho, não!...
.....
Depois veio o furacão
E ai! deixou-a caída,
De suas galas despida,
Sem brilho, sem cor, sem vida!...
— Uma rosa, uma ilusão.

A rosa. PC. p. 299/300

Carpir o lírio pendido
Pelo vento desabrido...
Da divindade aos arcanos
Dobrando a fonte saudosa,
Chorar a virgem formosa
Morta na flor dos anos!

Rosa murcha. PC. p. 58

Tu vês a flor da campina,
E bela e terna e divina,
Tu dã-lhes o que essa alma tem;
Depois passado o delírio,
Esqueces o pobre lírio
Em troca duma cecém!

Borboleta. PC. p. 134

Viste o lírio da campina?
Lã s'inclina
E murcho no hastil pendeu!
— Viste o lírio da campina?
Pois, divina,
Como o lírio assim sou eu!

Assim! PC. p. 153

Bem vês, sou como a planta que define
Torrada do calor.
— Dá-me o riso feliz em vez de mágoa...
O lírio morto quer a gota d'água,
— Eu quero o teu amor!

Pepita. PC. p. 167

Vem! tudo é tranqüilo, a terra dorme,
Bebe o sereno o lírio do valado...
— Sozinhos, sobre a relva da campina,
Que belo que será nosso noivado!

Noivado. PC. p. 188

A doce virgem como a tenra planta
Nunca floresce sobre terra ingrata;
— Bem como a rola — qualquer folha a espanta,
— Bem como o lírio — qualquer vento a mata.

Ela é a rola que a floresta cria,
Ela é o lírio que a manhã descerra...
Senhor, amai-a! — a sua voz macia
Como a das aves, a inocência encerra!

De joelhos. PC. p. 190

Pois não fora melhor vivesse a planta
Cujo perfume a solidão encanta
No sossego do val?...
— Não veríamos nós neste martírio
Desfalecer tão belo o pobre lírio
Pendido no vendaval!

À morte de Afonso de A.Coutinho
Messeder. PC. p. 220

É cedo ainda! — quando moça fores
E percorrer deste livro os cantos,
Talvez que eu durma solitário e mudo
— Lírio pendido a que ninguém deu prantos!

Berço e túmulo. PC. p. 223

A minha vida era areal despido
De relva e flor e na estação louçã!
Tu foste o lírio que nasceu, querido,
Entre a neblina de gentil manhã.

***** III...PC. p. 271

Agora em vão procuro aqueles cantos,
As rosas do jardim e o sonho amigo.
Que tanto me embalou!
A minha alma, deserta de esperanças,
Jã não pode sonhar! Meu Deus, é tarde!
A vida já passou!

P'ra mim, que me perdi no desencanto,
Não tem o pátrio céu estrelas vivas,
Nem lírios as manhãs.

Meu livro negro-I. PC. p. 328/329

No cântico floral, o rapto ou arroubo amoroso é personificado em Zêfiro, o suave amante de Flora, representado como um jovem com asas de borboleta, tendo a cabeça ornada com uma coroa ou grinalda de variadas flores. Na fábula de Apuleio, o doce hãlito de Zêfiro agita as vestes de Psiquê, ergue-a suavemente e leva-a do rochedo solitário para depositá-la no leito de relva florida onde ela despertará para ir ao encontro de Eros, o amante das trevas luminosas. Na natureza crepuscular do desejo, o alento ou sopro erótico é a objetivação da surpresa de preenchimento do vazio que caracteriza o desejo, é a imagem do arroubo que assalta a alma aberta em disponibilidade e expectativa para o prazer. A narrativa e a poesia de namoro da época casimiriana estão repletas de favônios e brisas. Nelas, a linguagem da sedução se reveste de langor, feminino e terno, que convida ao arrebatamento do corpo e do espírito, à pulsão irresistível dos instintos. Pode-se bem depreender o impacto dessa literatura da alvorada do desejo e da liberação do inconsciente, no duelo coral entre Honorina e o Moço Loiro, personagens de Macedo. Honorina, personificação da amante de sensibilidade, lança seu repto:

Esses olhos, que dardejam
Sobre ti chamas de amor,
Podem verter em teu seio
Doce veneno traidor.
Virgem, mede os passos teus...
Virgem, só confia em Deus!...

Sê, ó virgem, sê somente
Sempre a rosa do Senhor...
Vê que o vento afronta às vezes
A do mundo pobre flor.
Virgem, mede os passos teus...
Virgem, só confia em Deus!...

O canto do Moço Loiro dá voz ao rapto erótico, em que ao namoro sucede o enamoramento, envolvimento irreprimível, perturbador da paz edênica, amorfa e infantil:

Lembra, que esse amor de poeta,
Em que pode um'alma arder,
Mesmo acabando na morte
Por força belo há de ser.
Virgem, mede os passos teus;
Mas cede ao — sopro de Deus!...

Qual cede a rosa ao favônio
Vivo aroma encantador;
Ao homem nobre e constante
Ceda a virgem seu amor.
Virgem, mede os passos teus;
Mas cede ao — sopro de Deus!...⁸

Na poesia de Casimiro de Abreu, o arabesco erótico também se tece em torno das imagens relativas ao movimento langoroso e fecundador de Favônio, a brisa primaveril, e de Zéfiro, o portador da vida e das flores. Todavia, à agitação da alma adolescente, no limiar da paixão, corresponde ainda a imagem de Bóreas, símbolo do princípio ativo e renovador oriundo da destruição e da tormenta. As imagens centradas no simbolismo de *brisas* e *vendavais* registram a tensão ascendente do raptó erótico. O arabesco se torna torvelinho, que une Eros a Tanatos. Esse dualismo pulsional desfaz a atmosfera de leveza e levandade do imaginário rococó e infantil, processando-se a iniciação na tragédia romântica, determinada pela perda da onipotência mágica, da qual decorrem o dilaceramento e a afirmação dionisiaca. Nessa mutação, as convenções poéticas da herança arcádica que ainda cerceiam a expressão do sentimento amoroso e a descrição da natureza, são substituídas por uma manifestação mais espontânea, menos superficial:

Tu folgas travessa e louca
Sem ouvires meu lamento,
Sonhas jardins d'esmeralda
Nesse virgem pensamento,
Mas olha que essa grinalda
Bem pode murchá-la o vento!

Palavras a alguém. PC. p. 215

Em ondas mortas meu batel dormia,
Chorava o pano a viração sutil,
Mas veio o vento no correr do dia
E, leve, o bote resvalou no anil.

***** III. PC. p. 271

A tua voz me alegre e me embriaga;
Assim a brisa, de perfumes rica,
Sussurra nos rosais, suspira e afaga...
Passa, é verdade; mas o aroma fica.

A J. PC. p. 318

A primavera é a estação dos risos,
Deus fita o mundo com celeste afago,
Tremem as folhas e palpita o lago
Da brisa louca aos amorosos frisos.

Primaveras. PC. p. 107

Minh'alma é um jardim oculto em sombras
Co'as flores em botão;
— Vem ser da primavera o sopro louco,
Vem tu, Pepita, bafejar-me um pouco
Que as rosas abrirão.

Pepita. PC. p. 167

Qual eco fraco de amorosa queixa
Perpassa a brisa na magnólia verde,
E o som magoado do tremer das folhas
Longe — bem longe — devagar se perde.

Noivado. PC. p. 188

— "Senhor meu Deus, que sois clemente e justo,
Que dais voz às brisas e perfume à rosa,
Oh! protegei-a com o manto augusto
A doce virgem que sorri medrosa!

.....
Senhor! livrai-a da rajada dura
A flor mimosa que desponta agora;
Deitai-lhe orvalho na corola pura,
Dai-lhe bafejos, prolongai-lhe a aurora!

De joelhos. PC. p. 189

Pois essa alma é tão sedenta
Que um só amor não contenta
E louca quer variar?
Se já tens amores belos,
P'ra que vais dar teus desvelos
Aos goivos da beira-mar?

Não sabes que a flor traída
Na débil haste pendida
Em breve murcha será?
Que de ciúmes fenece
E nunca mais estremece
Aos beijos que a brisa dá?

Borboleta. PC. p. 133

E a rosa dizia à brisa:
— "Não precisa
Meu seio dos beijos teus;
Não te adoro... és inconstante...
Outro amante,
Outro amante aos sonhos meus!

Tu passas de noite e dia
Sem poesia
A repetir-me os teus ais;
Não te adoro... quero o Norte
Que é mais forte,
Que é mais forte e eu amo mais!" —
— — —

No outro dia a pobre rosa
Tão vaidosa
No hastil se debruçou;
Pobre dela! — Teve a morte
Porque o Norte,
Porque o Norte a desfolhou!...

Uma história. PC. p. 238

Sonhavas então, querida,
E presa de vago anseio
Debaixo das roupas brancas
Senti bater o teu seio,
E meu nome num soluço
À flor dos lábios te veio!

Tremeste como a tulipa
Batida do vento frio...
Suspiraste como a folha
Da brisa ao doce cicío...
E abriste os olhos sorrindo
Às águas quietas do rio!

Sonhando. PC. p. 201/202

Nas horas ardentes do pino do dia
Aos bosques corri;
E qual linda imagem dos castos amores,
Dormindo e sonhando cercada de flores
Nos bosques a vi!

.....
Dormia e sonhava — no rosto serena
Qual um serafim;
Os cílios pendidos nos olhos tão belos,
E a brisa brincando nos soltos cabelos
De fino cetim!

.....
Dormia e sonhava — de manso cheguei-me
Sem leve rumor;
Pendi-me tremendo e qual fraco vagido,
Qual sopro da brisa, baixinho ao ouvido
Falei-lhe de amor!

Ao hálito ardente o peito palpita...
Mas sem despertar;
E como nas ânsias dum sonho que é lindo,
A virgem na rede corando e sorrindo...
Beijou-me — a sonhar!

Na rede. PC. p. 83/85

Eu vi-a e minha alma antes de vê-la
Sonhara-a linda como agora a vi;
Nos puros olhos e na face bela,
Dos meus sonhos a virgem conheci.
.....
E seu talhe era o mesmo, esbelto, airoso
Como a palmeira que se ergue ao ar,
Como a tulipa ao pôr-do-sol saudoso,
Mole vergando à viração do mar.

Canto de amor. PC. p. 139

O véu da noite me atormenta em dores,
A luz da aurora me entumece os seios,
E ao vento fresco do cair das tardes
Eu me estremeço de cruéis receios.

Amor e medo. PC. p. 176

Na valsa
Cansaste;
Ficaste
Prostrada,
Turbada!
Pensavas,
Cismavas,
E estavas
Tão pálida
Então;
Qual pálida
Rosa
Mimosa,
No vale
Do vento
Cruento
Batida,
Sem vida
No chão!

A valsa. PC. p. 131/132

Mas ver a pobre mangueira
Na primavera primeira
Crescendo toda enfeitada
De folhas, perfume e flor,
Ouvindo o canto de amor
No sopro da viração;
Mas vê-la depois lascada
Em duas cair no chão!...

Pois não é?! PC. p. 246

O homem nasce, cresce, alegre e crente
Entra no mundo c'ó sorrir nos lábios,
Traz os perfumes que lhe dera o berço,
Veste-se belo d'ilusões douradas,
Canta, suspira, crê, sente esperanças,
E um dia o vendaval do desengano
Varre-lhe as flores do jardim da vida
E nu das vestes que lhe dera o berço
Treme de frio ao vento do infortúnio!

Fragmento. PC. p. 273

Poeta e amante eu um mundo sonhei
Repleto de gozos, um mundo ideal...
Fugiram os sonhos que tanto afaguei,
Como a flor tombada por um vendaval!

A amizade. PC. p. 306

Ai! bem cedo o tufão despiu-me os galhos!
E os galhos todos nus ao céu se elevam
Na súplica de d'ó!
No campo a primavera estende os mimos
Tudo é verde no monte e na colina...
Mas ai! no inverno eu só!

Meu livro negro-I. PC. p. 329

Erotismo, no que implica de experiência e de afirmação da vida até na morte, conforme a conhecida expressão de Georges Bataille, parece-nos a nota mais importante da poesia amorosa de

Casimiro de Abreu, sobretudo porque ela corresponde a uma época de transição e de transformação de valores sociais e familiares.

Numa época em que o convívio urbano intensificava o relacionamento entre as pessoas, mudavam-se evidentemente as regras matrimoniais. A instituição do namoro determinou o desenvolvimento da técnica da sedução em que os namorados valiam também pelo poder de agradar, de despertar interesse e atração. A literatura, então, consagra e sacraliza a pulsão erótica masculina, a perturbação feminina. O frêmito dionisíaco abala o regime edênico do enclausuramento campestre, os jardins se abrem para o bulício dos salões, para os jogos eróticos.

A pulsão erótica, na obra casimiriana, assim como na obra de Macedo, raramente se reveste de luxúria, de desejo desenfreado. A maioria das vezes aparece revestida de atraente *lascívia*, no sentido primeiro do termo, ou seja, jovialidade, graça, brincadeira, brinquedos ousados. É a *lascívia puerilis*, *lascívia naturalae*, da iniciação amorosa, que segue uma tradição arcádica, ainda longe da intemperança ultra-romântica mas bem próxima da alegre sensualidade rococó ou de um típico langor brasileiro, mesclado de "fina malícia" — tal como C. de Abreu define o humor.

Quando tu choras, meu amor, teu rosto
Brilha formoso com mais doce encanto,
E as leves sombras do infantil desgosto
Tornam mais belo o cristalino pranto.

Oh! nessa idade da paixão lasciva,
Como o prazer, é o chorar preciso:
Mas breve passa — qual a chuva estiva —
E quase ao pranto se mistura o riso.

Quando tu choras. PC. p. 137

Que céus, que jardins, que flores,
Que longos cantos de amores
Nos lindos sonhos te vêm?
E quando a mente delira,
E quando o peito suspira,
Suspira o peito — por quem?

Sonhando mesmo acordada,
Pendida a fonte adorada
Num cismar vago e sem fim;
Do olhar o fogo tão vivo,
A voz, o riso lascivo,
O pensamento é — por mim?

Sonhos de virgem. PC. p. 149/150

Num jardim todo florido
No mesmo banco sentados,
Não te lembras dos olhares
Ardentes, apaixonados?
Como eu sorria anelante,
Quase louco, delirante,
O sorrir interessante
De teus lábios corados?...

Os teus olhos eram - chamas.
A tua boca - um portento,
As tuas faces - mimosas,
Tua expressão - sentimento;
Eu olhava extasiado,
Eu sofria calado
Esse sentir abrasado,
Esse amor que era - tormento!

Os olhos então falavam
Uma sublime linguagem,
Modulada pelas queixas
Que soltava a branda aragem
Embalando docemente
Ora as águas da corrente,
Ora uma rosa indolente,
Ora do choupo a folhagem.

Pouco a pouco embriagado
Dos teus olhos no fulgor,
Uni meus lábios aos teus
Que abrasavam de calor.
Como coraste de pejo
Ao matar esse desejo...
Como foi longo esse beijo,
Primeiro beijo de amor!...

.....
.....
Diz-me, Júlia, não te lembras
Daquela tarde de Abril
Em que eu mirava gostoso
Esse teu rosto gentil?
Daquela tarde formosa
Em que a brisa era amorosa,
Em que a fonte era saudosa,
Em que o céu era d'anil!...

Lembras-te? PC. p. 287/288

Sempre teu lábio severo
Me chama de borboleta!
- Se eu deixo as rosas do prado
É só por tí - violeta!

Tu és formosa e modesta,
As outras são tão vaidosas,
Embora vivas na sombra
Amo-te mais do que às rosas.

A borboleta travessa
Vive de sol e de flores...
- Eu quero o sol de teus olhos,
O néctar dos teus amores!

Cativo de teu perfume
Não mais serei borboleta;
— Deixa eu dormir no teu seio,
Dá-me o teu mel - violeta!

Violeta. PC. p. 145

Mas hoje minha querida,
Eu dera até esta vida
P'ra poupar
Essas lágrimas queixosas
Que as tuas faces mimosas
Vêm molhar!

.....
Mas se me deste, formosa,
De amor na taça mimosa
Doce mel;
Ai! deixa que peça agora
Esses extremos d'outrora
O infiel:

Prende-me...nesses teus braços
Em doces, longos abraços
Com paixão;
Ordena com gesto altivo...
Que te beije este cativo
Essa mão!

Mata-me sim... de ventura,
Com mil beijos de ternura
Sem ter dó,
Que eu prometo, anjo querido,
Não desprender um gemido
Nem um só!

Cena íntima. PC. p. 113/114

Não era belo, Maria,
Aquele tempo de amores,
Quando o mundo nos sorria,
Quando a terra era só flores?
Da vida na primavera?
— Era!

Não tinha o prado mais rosas,
O sabiã mais gorjeios,
O céu mais nuvens formosas,
E mais puros devaneios
A tua alma inocentinha?
— Tinha!

E como achavas, Maria,
Aqueles doces instantes
De poética harmonia
Em que as brisas doudejantes
Folgavam nos teus cabelos?
— Belos!

Como tremias, oh! vida,
Se em mim os olhos fitavas!
Como eras linda, querida,
Quando d'amor suspiravas
Naquela encantada aurora!
— Ora!

E diz-me: não te recordas
— Debaixo do cajueiro —
Lá na lagoa nas bordas
Aquele beijo primeiro?
Ia o dia já findando...
— Quando?!...

Quando?!...PC. p. 155/156

Tu dizes, ó Mariquinhas
Que não crês nas juras minhas,
Que nunca cumpridas são!
Mas se eu não te jurei nada,
Como há de tu, estouvada,
Saber se eu as cumpro ou não?!

Tu dizes que eu sempre minto,
Que protesto o que não sinto,
Que todo poeta é vário,
Que é borboleta inconstante;
Mas agora, neste instante,
Eu vou provar-te o contrário.

.....
"Pelas ondas, pelas flores,
Que se estremecem de amores
Da brisa ao sopro lascivo;
Eu juro, por minha vida,
Deitar-me a teus pés, querida,
Humilde como um cativo!

Pelos lírios, pelas rosas,
Pelas estrelas formosas,
Pelo sol que brilha agora,
— Eu juro dar-te, Maria,
Quarenta beijos por dia
E dez abraços por hora!"

O juramento está feito,
Foi dito co'a mão no peito
Apontando ao coração,
E agora — por vida minha,
Tu verás, oh, moreninha,
Tu verás se o cumpro ou não!...

Juramento. PC. p. 115/117

Os matizes sutis do desejo amoroso, que formam a escala do raptó erótico, são personificados, na mitologia clássica pela Volúpia, nascida do casamento de Eros e Psiquê, e por Pothos e Himeros, principais companheiros do jovem deus do Amor. No código amoroso, podemos distinguir uma graduação crescente do desejo: de Pothos à Volúpia, da Volúpia a Himeros.

Pothos é o indefinível desejo do objeto distanciado ou vivido na promessa da presença, saudade ou anseio disseminados que se definem como langor. É a pura experiência da privação do objeto, desejo esvaziado da urgência da posse. Estado de expectativa constante em que o corpo de Eros está em toda a parte: o corpo disseminado de Eros ferido pelo próprio fogo toma todo o

espaço que circunda o amante. Como fluxo amolentador, mina todas as resistências, por isso instala o cansaço amoroso, a languidez. Esse desfalecimento amoroso toca os limites da morte — por isso Roland Barthes define a languidez como *hemorragia*, escancaramento de toda a energia pulsional, que deixa no amante a marca da indolência, até mesmo da apatia, próxima do êxtase e da mudez. O raptó amoroso, sob o signo de Pothos, é indizível, incomunicável, porque o ser tomado pelo seu arroubo está exaurido, esgotado num esvaimento infinito. É a festa dos sentidos escancarados na expectativa do inominado do desejo. A languidez configura o quebrantamento progressivo e lento que há na poesia casimiriana:

— Que noite e que baile! — Seu hálito virgem
Queimava-me as faces no louco valsar,
As falas sentidas que os olhos falavam
Não posso, não quero, não devo contar!

Depois indolente firmou-se em meu braço,
Fugimos das salas, do mundo talvez!
Inda era mais bela rendida ao cansaço
Morrendo de amores em tal languidez!
— Que noite e que festa! e que lânguido rosto
Banhado ao reflexo do branco luar!
A neve do colo e as ondas dos seios
Não quero, não posso, não devo contar!

A noite é sublime! — Tem longos queixumes,
Mistérios profundos que eu mesmo não sei;
Do mar os gemidos, do prado os perfumes,
De amor me mataram, de amor suspirei!
— Agora eu vos juro... Palavra! — não minto!

Ouvi-a formosa também suspirar;
Os doces suspiros que os ecos ouviram
Não quero, não posso, não devo contar!

Segredos. PC. p. 122

Doce filha da lânguida tristeza,
Tua alma a suspirar de amor definha...
— Abre os olhos gentis à luz da vida,
Vem ouvir no silêncio a voz da minha!

Mocidade. PC. p. 184

Vi-a e não vi-a! Foi num segundo,
Tal como a brisa do perpassar na flor,
Mas nesse instante resumí um mundo
De sonhos de ouro e de encantado amor.

O seu olhar não me cobriu d'afago,
E a minha imagem nem sequer guardou,
Qual se reflete sobre a flor dum lago
A branca nuvem que no céu passou.

A sua vista espairecendo vaga,
Quase indolente, não me viu, ai, não!
Mas eu sinto tão profunda a chaga
Ainda a vejo como a vi então.

.....
Oh! vem, formosa, meu amor é santo,
É grande e belo, como é grande o mar,
É doce e triste como d'harpa um canto
Na corda extrema que já vai quebrar!

Oh! vem depressa, minha vida foge...
Sou como o lírio que já murcho cai!
Ampara o lírio que inda é tempo hoje!
Orvalha o lírio que morrendo vai!...

Canto de amor. PC. p. 140/143

É então que a minha alma dormente
Duma vaga tristeza se inunda,
E que um rosto formoso, inocente,
Me desperta saudade profunda.

Julgo ver sobre o mar sossegado
Um navio nas sombras fugindo,
E na popa esse rosto adorado
Entre prantos p'ra mim se sorrindo!
.....
Mas o vento já leva ligeiro
Esse sonho querido dum dia,
Essa virgem de rosto fagueiro,
Esse rosto de tanta poesia!...

E depois... quando a lua ilumina
O horizonte com luz prateada,
Julgo ver essa fronte divina
Sobre as vagas cismando, inciçada!

E depois... vejo uns olhos ardentes
Em delírio nos meus se fitando,
E uma voz em acentos plangentes
Vem de longe um - adeus - soluçando!

Três cantos. PC. p. 198/199

A languidez, como doença de Eros, gera na poesia casimiri-
na duas grandes linhas de representação simbólica:

1. Caracterização do fenecimento do universo floral, alego-
ria do esvaimento amoroso em que Eros, a flor de Vênus, perde
a potência de seu arco e de suas flechas. As imagens se cons-
troem em torno de certas palavras-chave: pender, fenecer, cair,
murchar, desbotar, desfolhar, que instituem o código do desfa-
lecimento/esmorecimento da pulsão erótica, diante da expectativa
ou do desengano do transbordamento da volúpia.

2. Transferência da potência fálica para o elemento femini-
no, o qual se transforma em fonte revigoradora, de que decorre
a transubstanciação do sêmen em orvalho, gota d'água, lágrima de
amor que aplaca a queimadura suave da lâmpada de Psiquê ou cura
a chaga do Amor no corpo de Eros.

I

São flores murchas; - o jardim fenece,
Mas bafejado s'erguerá de novo
Bem como o galho do gentil renovo
Durante a noite, quando o orvalho desce.

Se um canto amargo de ironia cheio
Treme nos lábios do cantor mancebo,
Em breve a virgem do seu casto enlevo
Dá-lhe um sorriso e lhe entumece o seio.

Primaveras. PC. p. 108

Não sabes que a flor traída
Na débil haste pendida
Em breve murcha será?
Que de ciúmes fenece
E nunca mais estremece
Aos beijos que a brisa dá?

.....
Mas tu não sabes, louquinha,
Que a flor que pobre definha
Merece mais compaixão?
Que a desgraçada precisa,
Como do sopro da brisa,
Os ais do teu coração?

.....
Se a borboleta dourada
Esquece a rosa encarnada
Em troca duma outra flor;
Ela - a triste, molemente
Pendida sobre a corrente
Falece à minguia d'amor.

Borboleta. PC. p. 133/135

Viste o lírio da campina?
Lã s'inclina
E murcho no hastil pendeu!
— Viste o lírio da campina?
Pois, divina,
Como o lírio assim sou eu!

Assim! PC. p. 153

Perdi as flores da idade,
E na flor da mocidade
É meu canto
- Todo pranto -
Qual a voz da juriti!
.....
Ai! assim viver não posso!
Morrerei, meu Deus, bem moço,
- Qual na aurora
Que descora
Desfolhado bogari;

.....
Ai! não t'esqueças, senhora,
Da flor pendida n'aurora,
Por ti! Por ti!...

Queixumes. PC. p. 172/173

.....
Minh'alma quer ressuscitar nos cantos
Um só dos lírios que murchou o estio.
.....
Minh'alma é triste como a flor que morre
Pendida à beira do riacho ingrato;
.....
É como a flor que solitária pende
Sem ter carícias no voar da brisa,
Minh'alma murcha, mas ninguém entende
Que a pobrezinha só de amor precisa!

Minh'alma é triste. PC. p. 210/211

É triste como um gemido,
É vago como um lamento;
— Queixume que solta o vento
Nas pedras duma ruína
Na hora em que o sol se apaga
E quando o lírio s'inclina!
.....
Meu nome!... É simples e pobre
Mas é sombrio e traz dores,
— Grinaldas de murchas flores
Que o sol queima e não consome...

Folha negra. PC. p. 217/218

.....
Talvez que eu durma solitário e mudo
— Lírio pendido a que ninguém deu prantos!

Berço e túmulo. PC. p. 223

II

Os trêmulos lumes,
Da fonte os queixumes,
E os meigos perfumes
Que solta o vergel;
As noites brilhantes,
E os doces instantes
Dos noivos amantes
Na lua de mel.
.....
As tardes estivas,
E as rosas lascivas,
Erguendo-se altivas
Aos raios do sol;

A gota de orvalho
Tremendo no galho
Do velho carvalho,
Nas folhas do ingá;
O bater do seio,
Dos bosques no meio
O doce gorjeio
Da algum sabiã;

Poesia e amor. PC. p. 96

Alegre e verde se balança o galho,
Suspira a fonte na linguagem meiga,
Murmura a brisa: - como é linda a veiga!
Responde a rosa: Como é doce o orvalho!

Primaveras. PC. p. 108

Minh'alma é como a rocha toda estéril
Nos plainos do Sarã;
Vem tu - fada de amor - dar-lhe co'a vara...
- Qual do penedo que Moisés tocara
O jorro saltará.

.....
Oh! vem! eu sou a flor aberta à noite
Pendida no arrebol!
Dá-me um carinho dessa voz lasciva,
E a flor pendida s'erguerá mais viva
Aos raios desse sol!

Bem vês, sou como a planta que definha
Torrada do calor.
- Dá-me o riso feliz em vez de mágoa...
O lírio morto quer a gota d'água,
- Eu quero o teu amor!

Pepita. PC. p. 166/167

O cedro foi planta um dia,
Viço e força o arbusto cria,
Da vergõntea nasce o galho;
E a flor p'ra ter mais vida,
Para ser - rosa querida -
Carece as gotas de orvalho.

A uma platéia. PC. p. 227

Deus te abençoe, querubim formoso,
Branca açucena que o paul^l brotou!
Teu pranto é gota de celeste gozo
Na úlcera funda que ninguém curou.
.....
Eu era a flor do escalavrado galho
Que a tempestade no passar quebrou;
Tu foste a gota de bendito orvalho
E a flor pendida a reviver tornou.

***** III. PC. p. 269/272

Eu era a folha desfolhada
Dos vendavais ao correr;
Tu foste a gota dourada
E o lírio pode viver.

Anjo. PC. p. 275

A languidez é o núcleo da proposta poética de Casimiro de

Abreu:

O filho dos trópicos deve escrever numa
linguagem - propriamente sua - lânguida
como ele, quente como o sol que o abrasa,
grande e misteriosa como as suas matas
seculares; o beijo apaixonado das Celutas
deve inspirar epopéias como a dos - Timbiras -

e acordar os Renês enfastiados do desalento
que os mata.

Essa poética da languidez dá voz ao código eterno dos ena-
morados jovens: é melancolia de abandono, timidez e abalo das
primeiras descobertas amorosas; é hesitação entre o delírio apai-
xonado e a idealização de amores castos; é, ainda, ansiedade dian-
te da efemeridade da vida e das grandes propostas do futuro. Tra-
duz, enfim, as *cismas*, os ensimesmamentos narcísicos da alma
adolescente — quebranto de Eros/cupido no tálamo materno, so-
frendo o exílio de Psiquê:

Sou como a pomba e como as vozes dela
É triste meu cantar;
— Flor dos trópicos - cá na Europa fria
Eu definho, chorando noite e dia
Saudades do meu lar.

Juriti. PC. p. 61

Dormia e sonhava - no rosto serena
Qual um serafim;
Os cílios pendidos nos olhos tão belos,
E a brisa brincando nos soltos cabelos
De frio cetim!

Dormia e sonhava - formosa, embebida
No doce sonhar,
E doce e sereno num mágico anseio
Debaixo das roupas batia-lhe o seio
No seu palpitar!

Dormia e sonhava - de manso cheguei-me
Sem leve rumor;
Fendi-me tremendo e qual fraco vagido,
Qual sopro da brisa, baixinho ao ouvido
Falei-lhe de amor!

Na rede. PC. p. 83/84

Em que cismas, poeta? Que saudades
Te adormecem na mágica fragrância
Das rosas do passado já pendidas?
Nos sonhos d'alma que te lembra?

— A infância!

.....
Mas se passa essa quadra, fugitiva,
Qual no horizonte solitária vela,
Por que cismar na vida e no passado?
E de quem são essas saudades?

— Dela!

O quê? PC. p. 147

Que céus, que jardins, que flores,
Que longos cantos de amores
Nos lindos sonhos de vêm?
E quando a mente delira,
E quando o peito suspira,
Suspira o peito - por quem?

Sonhando mesmo acordada,
Pendida a fronte adorada
Num cismar vago e sem fim;
Do olhar o fogo tão vivo,
A voz, o riso lascivo
O pensamento é - por mim?!

Sonhos de virgem. PC. p. 149/150

À languidez, fonte insaciável, segue-se o transbordamento/encharcamento da Volúpia, filha de Eros e Psiquê, colagem da privação do desejo ao objeto do anseio. A Volúpia é precipitação caudalosa, torrente de Eros que encharca o apaixonado, intumescce-o na gravidez do Amor, na turgidez do fruto do desejo esvaziado do fantasma da carência. Como escreve Roland Barthes, a aventura da Volúpia é a experiência da saturação, da *coincidência* - estar saturado (de *satis*: bastante) é estar na *coincidência* do desejo e de imagem do desejo. A Volúpia, torrente pródiga do corpo de Eros, impregna e dissolve o apaixonado no gozo do próprio gozo - saturação de dádiva e oferenda, de oferta e procura. Como a *satura* do culto de Ceres (oferta ritual de vários frutos àquela que prodigaliza os frutos) é a desmedida do dar e receber. A Volúpia, como fruto da união de Eros e Psiquê, é o excessivo esbanjamento do Amor, transbordamento dos limites do desejo, além da privação e do anseio. Como entesamento/tensão máxima do excessivo, a Volúpia centra o amante no alvo do gozo pleno - o alvo é o centro da circularidade sem contorno, vertiginosamente espiralada. A coincidência é que dá armas a Psiquê e seduz Eros: "As próprias trevas da noite não têm mais sombra para mim: eu tenho a ti, que és minha luz".

Na poesia de Casimiro de Abreu, a Volúpia configura-se como turbacão e excitação ilimitada, coincidência/tensão máxima de exigência e abandono em que o grito erótico predomina tanto como súplica quanto como oferta sedutora de transbordamento, de experiência da vertigem orgástica. As imagens da saturação erótica constroem-se em torno das palavras-chave intumescer (grafado entumecer), tremer, estremecer, desmaiar, palpitar, suspirar (de prazer, de gozo, de excitação, de dor amorosa).

Quero amor! quero vida! e longa e bela
Que eu, Senhor! não vivi - dormi apenas!
Minh'alma que se expande e se entumece
Despe o seu luto nas canções amenas.
.....
Quero amor! quero vida! os lábios ardem...
Preciso as dores dum sentir profundo!
- Sôfrego a taça esgotarei dum trago
Embora a morte vá topar no fundo.
.....

Ave dos bosques, brisas das montanhas,
Bem-te-vis do campo, sabiás da prala,
— Cantai, correi, brilhai - minh'alma em ânsias
Treme de gozo e de prazer desmaia!

No lar. PC. p. 72/73

Trememos de medo... a boca emudece
Mas sentem-se os pulos do meu coração!
Seu seio nevado de amor se entumece...
E os lábios se tocam no ardor de paixão!

Segredos. PC. p. 123

Ai! se eu te visse Madalena pura,
Sobre o veludo reclinada a meio,
Olhos cerrados na volúpia doce,
Os braços frouxos - palpitante o seio!...

.....
No fogo vivo eu me abrasara inteiro!
Êbrio e sedento na fugaz vertigem
Vil, machucara com meu dedo impuro
As pobres flores da grinalda virgem!

Amor e morte. PC. p. 177

Filha do céu - oh flor das esperanças,
Eu sinto um mundo no bater do peito!
Quando a lua brilhar num céu sem nuvens
Desfolha rosas no virgíneo leito.

.....
Nas horas de silêncio linda és mais bela!
Banhada do luar, num vago anseio,
Os negros olhos de volúpia mortos,
Por sob a gaze te estremece o seio!

Vem! a noite é linda, o mar é calmo,
Dorme a floresta - meu amor só, vela:
Suspira a fonte e minha voz sentida
É doce e triste como as vozes dela.

Noivado. PC. p. 187

Do morto peito vem turbar a calma,
Virgem, terás o que ninguém te dá;
Em delírios d'amor dou-te a minha alma,
Na terra, a vida, a eternidade - lá!

Se tu, oh linda, em chama igual te abrasas,
Oh! não me tardes, não me tardes, vem!
Da fantasia nas douradas asas
Nós viveremos noutro mundo - além!

Canto de amor. PC. p. 142

A Volúpia casimiriana detém-se no limiar de Hímeros, o desejo apaixonado, vizinho da fome. A languidez insinuante foi a arma/armadilha maior desse Eros brasileiro. Se Hímeros se põe em cena, o Medo, cavilosamente, coloca-o na sombra do interdito; ou Cupido o detém com suas brincadeiras graciosas e sensuais:

Morena, minha Morena
És bela, mas não tens pena
De quem morre de paixão!
— Tu vendes flores singelas
E guardas as flores belas,
As rosas do coração?!...

Moreninha, Moreninha,
Tu és das belas rainha,
Mas nos amores és má;
— Como tu ficas bonita
Co'as tranças presas na fita,
Co'as flores no samburá!

Eu disse então: — "Meus amores,
Deixa mirar tuas flores,
Deixa perfumes sentir!"
Mas naquele doce enleio,
Em vez de flores, no seio,
No teu seio te fui bulir!

Como nuvem desmaiada
Se tinge de madrugada
Ao doce albor da manhã,
Assim ficaste, querida,
A face em pejo acendida,
Vermelha como romã!

Tu fugiste, feiticeira,
E decerto mais ligeira
Qualquer gazela não é;
Tu ias de saia curta...
Saltando a moita de murta
Mostraste, mostraste o pé!

Ai! Morena, ai! meus amores,
Eu quero comprar-te as flores,
Mas dá-me um beijo também;
Que importam rosas do prado
Sem o sorriso engraçado
Que a tua boquinha tem?...

Apenas vi-te, sereia,
Chamei-te - rosa da aldeia -
Como mais linda não há,
— Jesus! Como eras bonita
Co'as tranças presas na fita,
Co'as flores no samburá!

Moreninha. PC. p. 80/81

Acreditamos que essa poética da languidez, que codifica o velho diálogo entre Adão e Eva, é que assegurou a eficácia da poesia de Casimiro de Abreu e a sua permanência no gosto popular. Languidez que incita à Volúpia e excita insidiosamente o desejo e o prazer, doce doença dos apaixonados, doença de Eros no exílio de Psiquê. Foi justamente esse exílio do Amor, ardendo em febre longe do objeto de seus desejos, que fez suspirar tanto moço, chorar tanta donzela; bem mais do que o exílio da terra das palmeiras e dos laranjais.

1. As expressões "belo, doce e meigo" e "predileto dos cestos de costura" aparecem no estudo dedicado a Casimiro de Abreu, em *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos), de Antônio Cândido, sem qualquer conotação depreciativa, mesmo porque esse estudo, mais do que qualquer outro na nossa crítica literária, ressalta "a velha estratégia de conquistador sonso", típica da lírica portuguesa e do "negaceio casimirião". Já a expressão "descida de tons" pertence a Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, o qual julga necessário apreciar a popularidade de Casimiro de Abreu, "na linha de compreensão do público médio".
2. Canto de amor. In: ABREU, Casimiro. *Poesias Completas*. São Paulo, Saraiva, 1961. p. 139-143. A edição é acompanhada de estudo crítico do professor Silveira Bueno. A organização, a revisão e as notas ficaram a cargo de Frederico José da Silva Ramos. Todas as citações serão feitas a partir desta edição, indicada por PC.
3. ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio, José Olympio, 1960. p. 1053. t. III. Parece-nos significativo o fato de Sílvio Romero admoestar, nessa obra, a poetisa Narcisca Amália, da teima "em choramingar, em fazer de Casimiro de Abreu"... (op. cit., p. 1056).
4. Idem, *ibidem*, p. 1050.
5. Nesse estudo, utilizamos a narrativa sobre a aventura amorosa de Eros e Psiquê tal como é apresentada por Apuleio, em *O Asno de Ouro*. Consultamos a tradução direta, feita do latim por Ruth Guimarães para a Editora Cultrix (S.P. 1963), com algumas pequenas modificações nos textos que servem de epígrafe, no único intuito de simplificar as citações.

O resumo da lenda é o seguinte:

Uma jovem de grande formosura, filha de um rei e de uma rainha, era venerada por todos como se fosse a própria Deusa Vênus. Sua fama estendeu-se a tal ponto que os mortais se esqueceram de oferecer sacrifícios em Pafos, em Cnido, em Citera, onde, anteriormente, a Deusa do Amor recebia todas as homenagens e favorecia àqueles que a honravam com preces e coroas. Enciumada e tomada de veemente cólera, Vênus chamou seu filho, o menino alado, e lhe suplicou que a vingasse daquela rivalidade em beleza. Impeliu o filho, deus do Amor, a fazer com que Psiquê fosse possuída de ardente amor pelo derradeiro dos homens, a fim de que fosse castigada por uma paixão amal-

diçoada e abjeta.

Entretanto, Psiquê, com toda a sua estonteante beleza, não tirava nenhum proveito disso. Todos a admiravam, porém ninguém a amava, nenhum pretendente lhe oferecia casamento. Suas irmãs mais velhas, de beleza mais comum, já haviam alcançado pretendentes reais, enquanto ela chorava seu abandono. Os pais de Psiquê consultaram Apolo e pediram-lhe que desse à virgem desdenhada amor e um marido. O oráculo revelou que Psiquê deveria ser abandonada sobre um rochedo escarpado, para núpcias de morte. Todos lamentaram a sorte da formosa donzela, mas obedeceram às advertências celestes.

No local do sacrifício Psiquê chorava quando Zéfiro a sorregueu suavemente e levou-a para um vale coberto de relva úmida de orvalho. Ali, a jovem tranqüilizou-se e adormeceu. Ao acordar, viu um belo prado, uma fonte translúcida e um palácio que não parecia edificado por mãos humanas. Atraída pela beleza desses lugares, Psiquê a tudo contemplava com volúpia, quando uma voz lhe revelou que tudo lhe pertencia. Psiquê, então, entregou-se aos cuidados de vozes incorpóreas que providenciaram para ela um banho restaurador e um copioso festim.

À noite Psiquê foi visitada pelo marido desconhecido, que fez dela sua mulher e desapareceu antes da luz do dia. A bela moça somente não podia contemplar as feições de seu ardente amante, que, embora invisível, podia ser tocado.

Embora fosse feliz, Psiquê lamentava a distância que a separava dos pais e das irmãs. Seu marido advertiu-a dos perigos que corria, que correriam ambos, se ela fosse ao encontro dos parentes. Entretanto, Psiquê, já grávida, acabou convencendo o amante da necessidade de encontrar-se com sua família.

O encontro provocou a inveja das irmãs que persuadiram Psiquê de que o marido invisível era uma horrível serpente, que poderia devorá-la depois que lhe nascesse o filho. Psiquê decidiu, então, matar o amante.

Ao acender uma lâmpada, para melhor executar seu plano, Psiquê deparou com Cupido em pessoa, que repousava, magnificamente belo e divino, no leito. Tomada de desejo pelo Autor dos desejos, ela beijou-o com ardor. Nesse abandono, deixou que a lâmpada pingasse uma gota de óleo na espádua direita do deus. Com o ferimento, Cupido arrancou-se dos abraços e beijos da infeliz esposa e desapareceu.

Psiquê foi obrigada por Vênus a vários sacrifícios e provas até conseguir chegar até Cupido, que, doente e também ferido pelo Amor, jazia no tálamo materno.

A intervenção de Júpiter, a pedido do apaixonado Cupido, dá a imortalidade a Psiquê. São, finalmente, celebradas as núpcias perpétuas dos dois amantes.

Desse mito utilizamos as imagens e as representações do Amor, da aventura da Alma em busca da realização do Desejo ou da plenitude. Pothos e Himeros, companheiros de Eros nas sagas de Vênus, não pertencem à lenda de Apuleio. Foram artifícios para a representação de imagens ou conceitos verbais relativos à experiência erótica.

6. Foi muito importante, para a conceituação da experiência da volúpia e da languidez, a consulta dos *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (Rio, Francisco Alves, 1981), principalmente das figuras relativas a *abraço, encontro, languidez, noite, rapto, transbordamento*.
7. Para a interpretação dos mitos relativos a Korê/Prosérpina e ao nascimento de Eros e Afrodite, julgamos de grande importância a leitura de *Introduction a l'essence de la mythologie*, de C.G. Jung e Ch. Kerényi (Paris, Payot, 1953).
8. MACEDO, Joaquim Manuel de. *O moço loiro*. São Paulo, Melhoramentos, 1963. p. 139. O rapto amoroso, no sentido que lhe damos, de *arroubo, de vertigem e iniciação no erotismo*, é uma constante nos romances de namoro de Macedo. Sua maior expressão está no romance, cujo título já introduz o tema da sedução de Cupido, *Os dois amores*. Nele, Cândido, o jovem apaixonado, utiliza o cântico floral para despertar dos sonhos virginais a sua amada, Celina:

Iguais são no fado, que têm a cumprir,
Iguais num mistério a bela e a flor;
Se a flor tem perfume, que o prado embalsama,
É délio perfume da bela o amor.

E a flor mais formosa, se não tem aromas,
No vale esquecida desabre e fenece;
E a virgem mais bela arrasta seus anos
Tristonha, isolada, se amor não conhece.

Iguais são no fado a bela e a flor,
Iguais no mistério, que vêm revelar;
A flor deve os campos de aromas encher,
E a bela na vida amor cultivar.

E a rosa, que se abre fragrante, viçosa,
Em gruta profunda de vale escondido,
Por mais perfumada que seja, e se ostente,
Que serve o perfume na gruta perdido?...

E à virgem formosa, que o anjo dos risos,
P'ra encanto do mundo, ao mundo mandou;
Que serve o amor, se um ente obscuro,
Que o não merecia, foi quem ela amou?...

Faceiro favônio, que as flores namora,
Na gruta profunda a rosa festeja;
Depois pelos prados, de volta, voando,
Da rosa os perfumes no prado lenteja.

E o jovem poeta, que em fogo se abrasa,
Se da bela virgem amor mereceu,
Nos hinos sagrados, que manda ao futuro,
Eterna os encantos do amor, que valeu.

Iguais são no fado, que têm a cumprir,
Iguais num mistério a bela e a flor;
A flor que favônio, que espalhe perfumes,
E a bela um poeta, que eternize amor.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Os dous amores* - Romance Brasileiro.

Rio, Paris, Garnier, s/d. (t.1) p. 192-193.

9. ABREU, Casimiro. Op. cit., p. 31.

Orientação: MARIA DO CARMO PANDOLFO

Equipe: MILMA RANAURO
VERA LÚCIA CASA NOVA
ARMANDO EDSON GARCIA

Y JUCA PIRAMA, ESTRUTURAÇÃO

RESUMO

Análise das estruturas míticas de I Juca Pirama de G. Dias, salientando a ambigüidade do herói mítico e o paradoxo romântico nele contido.

RÉSUMÉ

Analyse des structures mythiques du texte I Juca-Pirama de Gonçalves Dias, en soulignant l'ambigüité du héros mythique et le paradoxe romantique y inscrit.

1. PRELIMINARES

Esta leitura do poema de Gonçalves Dias - Y Juca Pirama, é fruto de aulas e seminários do curso Semiólogia I, nível Doutorado, que realizamos no segundo semestre de 1984, na Pós-graduação da Faculdade de Letras-UFRJ. O enfoque maior deste primeiro módulo de nosso programa, que prevê outros desenvolvimentos, recai sobre as estruturas míticas. O texto estudado ilustra a ambigüidade fundamental do herói mítico, necessário mediador entre antinomias consideradas inconciliáveis. E o faz dentro do projeto romântico de recuperar a emoção, o sentimento, a afetividade, reprimidos pela cultura da Razão, que imperava nos moldes clássicos, éticos e estéticos. O heroísmo, aqui, já descarta a impassibilidade do guerreiro diante da morte sacrificial - signo de honra. Antes congrega sensibilidade e altivez corajosa, valorizando a totalidade da aventura humana, na tensão dinâmica de suas pulsões contrárias e simultâneas: o querer viver e o dever morrer.

Mas não é este o único paradoxo do poema e do Romantismo. Propugnando por seu projeto libertário, o Romantismo não conseguiu entretanto libertar-se dos padrões classicizantes contra os quais teorizava. Também o poema pretendendo-se representante do sentimento nativista, aguçado pelo entusiasmo da recém proclamada independência do Brasil, toma o indígena como herói e o proclama aos olhos e ouvidos dos povos de além-mar. Mas não escapa ao etnocentrismo ocidental: querendo valorizar o elemento autóctone, primeiro senhor da terra, pinta-o livre, são e bom (como preconizava Rousseau) em seu contacto íntimo com a natureza, altivo e bravo como convém a uma figura capaz de gratificar a "volta às origens", requerida pelo nacionalismo do momento e pela ideologia romântica. Recria-o segundo os valores da cultura europeia, alheio à realidade da sociedade tribal a que supunha referir-se. E o Índio, que deveria encarnar a afirmação juvenil de nossa identidade, apenas revive, em outro cenário, com cocar e flechas, as características do cavaleiro medieval.

O dado não é insólito e encontra justificativa imediata no momento histórico brasileiro. Vínhamos de três séculos de colonialismo e nossa elite intelectual formava-se na Europa. Formação que se traduz em uma forma (vogal de timbre fechado) que impõe uma forma (vogal de timbre aberto) e imprime uma visão de mundo, a qual contém, até mesmo inconscientemente, o processo de criação artística, ainda que presumidamente rebelde. E assim como o grito de independência do Brasil não pôde libertar-nos da depen-

dência econômica (em que vivemos ainda), o "indianismo" não soube assumir a questão da brasilidade. Um e outro configuravam-se com um *gesto*, bastante teatral aliás (lembramo-nos que o Romantismo investiu decisivamente no teatro, a ponto de tornar-se esta via um (quase) equívoco para o talento de alguns poetas, como Hugo e Nerval). Gesto simbólico, mas antecipador da modernidade, onde ecoa - promessa renovada de atualização de um vigor que nos faz, ainda hoje, crer em uma possível soberania nacional, em todas as áreas.

E com vocês, sem mais delongas, (gesto de apresentador) algumas cenas, cortes e recortes da estruturação de Y Juca Pirama.

2. TRANSCRIÇÃO DAS SEQUÊNCIAS

2.1 *Extermínio de tribo Tupi*

Havia uma tribo Tupi, que se extinguiu em guerras, dela restando um guerreiro e seu velho pai cego.

2.2 *Errância*

Pai e filho partem. O pai, velho, cansado, cego e faminto, está por não resistir. O filho embrenha-se pela selva, em busca de alimento.

2.3 *A prisão do guerreiro Tupi*

O guerreiro Tupi cai prisioneiro de um grupo da tribo Timbira.

2.4 *A aldeia Timbira - preparativos para o sacrifício.* A tribo dos Timbiras se prepara para o ritual de sacrifício do guerreiro Tupi. Ao centro da taba, reúne-se o concílio guerreiro, composto dos velhos da tribo; os mais jovens rodelam o prisioneiro, que é preparado para o sacrifício.

O chefe Timbira dirige-se ao prisioneiro e questiona sua origem e feitos. Percebendo-lhe, no semblante, uma preocupação, que julga ser temor da morte, incita-o a não temê-la, para que, forte, reviva "além dos Andes", para onde vão os que a enfrentam com destemor. Incita-o a falar ou a defender-se e lutar.

2.5 *Canto de morte do guerreiro*

O guerreiro Tupi narra sua história, comenta sobre a extinção de sua tribo e fala de seu velho pai, cansado e cego, que o espera. Conta como e porque caiu prisioneiro. Pede por sua vida,

por piedade a seu pai, que o tem como único amparo, já que toda a tribo se extinguiu. E, então, chora.

2.6 Reação do Timbira

O chefe Timbira ordena que soltem o guerreiro, provocando uma reação de espanto entre os presentes. O chefe insiste, e o guerreiro é solto. O Timbira alega, então, ser ele, covarde, portanto, não merecedor do sacrifício, pois sua carne (vil) enfraqueceria os fortes.

2.7 Reação do prisioneiro

O guerreiro Tupi, inicialmente, toma como cortesia a atitude do Timbira e propõe voltar após a morte de seu pai. Quando compreende as verdadeiras razões de sua soltura, tem ímpetos de lutar, mas se controla à lembrança do velho pai moribundo, que o espera. Cabisbaixo, penetra no bosque.

2.8 Retorno e reencontro com o pai

O guerreiro Tupi vai ao encontro de seu velho pai. No reencontro, estabelece-se um diálogo entre pai e filho. O pai, percebendo-lhe os indícios de que caíra prisioneiro de índios, deduz ter o filho, valente, se libertado do sacrifício. O filho mente parcialmente, omitindo a verdadeira razão de sua soltura, alegando terem os Timbiras sabido da existência de seu velho pai. O pai ordena que retornem à aldeia Timbira, o que é feito.

2.9 Reação do velho Tupi

O velho Tupi devolve seu filho para o sacrifício, agradecendo ao chefe Timbira a "cortesia", que julga ter sido feita em seu favor, pois também nisso não quer ser ultrapassado por ninguém.

2.10 Reação do chefe Timbira

O chefe Timbira não aceita o guerreiro para o sacrifício, dizendo-o imbele e fraco, por ter chorado de covarde diante da morte. O guerreiro Tupi é por ele desqualificado para o sacrifício.

2.11 Rejeição do pai

O velho Tupi, sabedor da verdadeira razão da libertação de seu filho, rejeita-o como tal, amaldiçoando-o pela desonra.

O guerreiro Tupi é desqualificado pelo velho pai, como filho e como descendente da tribo Tupi

2.12 Reação do guerreiro Tupi

O jovem, diante da reação do pai e por percebê-lo, agora, protegido — não mais só e abandonado — permite-se reagir e lutar. Ouve-se seu grito de guerra, vozes, golpes, gemidos e gritos. O guerreiro Tupi luta.

2.13 Reconhecimento do velho Tupi

O velho Tupi reconhece a voz e o grito de guerra de seu filho muito amado, e se regozija, chorando de alegre — lágrimas que não desonram.

2.14 Reconhecimento pelo chefe Timbira

O chefe Timbira reconhece, no jovem Tupi um guerreiro ilustre e merecedor do sacrifício.

2.15 Reconhecimento pelo mito

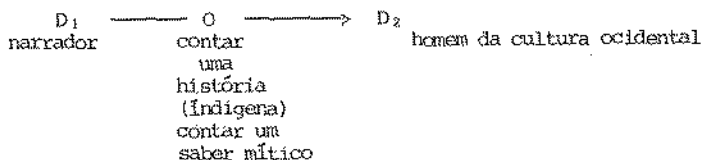
Perpetua-se pela história, contada nas tabas, a grandeza e coragem indígena. O autor do poema recita a narrativa para conhecimento dos ditos civilizados.

3. AS ESTRUTURAS NARRATIVAS

3.1 Contratos

Existem dois contratos, o da *meta-narrativa* e o da *narrativa*, que é polêmica, por existir um conflito entre os laços culturais (Cultural) e os laços de sangue (Natureza). É desse conflito que nasce o poema, daí surgindo dois outros contratos, em diferentes níveis: o da Cultura e o da Natureza.

Ao: Contrato da *meta-narrativa* — razão de ser da narrativa.



D₁: o narrador:

O narrador recita uma história indígena aos homens da cultura ocidental. É anônimo (não é G. Dias), de cultura européia. Observe-se a menção à Grécia: "Assim lá na Grécia ao escravo In-sulano/ Tornavam distinto do vil muçulmano/ as linhas corretas do nobre perfil" (canto I, v.v.28-30).

Ele não é dono do seu discurso, não o cria do nada, retoma um saber anterior, dando-lhe forma nova; reelabora-o literariamente, estruturando-o em forma de narrativa. Com isso, explicita a intertextualidade existente.

Há uma valorização do saber narrado, daí merecer ele ser contado, propagado: pelo narrador, aos homens da cultura ocidental e pelo velho Timbira, aos meninos da tribo.

Para realizar seu objetivo, o narrador tem, como adjuvante, o velho Timbira, de quem recebe o saber e, como oponente, a inverossimilhança. Há que se fazer com que acreditem na história. O fato de ser contada por um velho Timbira "coberto de glória" lhe dá autenticidade, lhe empresta credibilidade, o que é reforçado, referendado pela afirmação ("prudente") do mesmo: "meninos, eu vi!" (canto X, v.6 e v.24). É o fato de ter visto, de ter presenciado o ocorrido que dará veracidade ao que conta. É um saber exemplar, por isso, é contado. Deste modo a ficção encena ser "real", dando-se foros de verdade, em função do velho preconceito de lógica ocidental, pelo qual só merece crédito aquilo que foi vivenciado, experimentado, comprovado.

O: objeto: contar uma história (indígena); contar um saber mítico.

Busca o narrador propagar um saber mítico. Apresenta uma ficção como acontecimento real, valorizando-o.

O objeto é desenvolvido em forma de narrativa, já que é uma história.

D₂: destinatário: homem da cultura ocidental

Busca-se divulgar a cultura indígena e valorizá-la ante os olhos dos homens da cultura ocidental. O "primitivo", tido como mais puro porque mais próximo das "origens" e da "natureza" é perfilhado como "valor" pelo Romantismo, que o enfeita com as cores do heroísmo exemplar.

3.2 Provas

Para que o contrato Ao (da meta-narrativa) se cumpra, há três provas a serem realizadas: a *prova qualificante*, pelo qual o destinador é habilitado, "qualificado", para o cumprimento do contrato, a *prova principal*, que vem a ser a que leva à realiza-

ção do objeto do mesmo, e a *prova glorificante*, que se constitui na concretização do pactuado, do contratado.

— *prova qualificante*:

para realização de seu intento-transmitir aos homens da cultura ocidental, uma história indígena, mantendo a sua tradição — o *destinador*, que vimos ser o próprio narrador, necessita estar qualificado para tal: além de *querer*, ele deve *saber* e *poder* fazê-lo.

Ele o *quer* — é seu objetivo — *sabe* a história — recebeu-a do velho Timbira — e é capaz de recitar, numa narrativa, o seu saber — e propagá-lo. *Pode*, então, já que tem meios para fazê-lo, realizar o seu objetivo.

o *destinador* (D_1) está, pois, "Qualificado" para fazer com que o contrato da meta-narrativa (A_0) se cumpra.

— *prova principal*:

a prova principal se constitui na própria escritura do texto.

O destinador recita, numa narrativa, o seu saber.

— *prova glorificante*:

Para o narrador, o fato de seu poema ter entrado para a história literária e constar nas antologias, sendo lido e estudado até hoje.

A prova glorificante se realiza: através de seu poema, perpetua-se, na memória dos homens (de cultura ocidental), a tradição indígena, propagando-se, assim o (seu) saber mítico.

3.3 Contrato A_1 : Ordem da Cultura



D_1 : Cultura indígena:

É a cultura transmitida, veiculada por um narrador, indianista, que com propósitos nativistas representa o índio dentro de um projeto romântico, que "veste" o "homem nu", ou seja, transfere a visão de mundo ocidental para o mundo ameríndio. A partir do "olho aristocrático" civiliza-se o índio, este cavaleiro medieval, que deve manter a honra e a coragem diante da morte.

— Que temas, ó guerreiro? Além dos Andes
Revive o forte,
Que soube ufano contrastar os medos
Da fria morte (canto II, v.v. 37-40)

Dentro do projeto Romântico, o sonho da Cultura integrada traz a volta às origens, à "Idade Média" brasileira, cujo herói é o selvagem. História que só lhe interessa em si mesma por parecer uma época sem fissuras, integrada. Projeção utópica em termos culturais e antropológicos, onde o índio se caracteriza por virtudes senhoriais, tais como: coragem, bravura, honra, altivez e lealdade, particularmente valorizados na Europa no período medieval, na figura do cavaleiro. O índio é na Pindorama, o seu "pendant".

Paralelamente, procura o romântico a pureza, a inocência, a simplicidade da criação que J.J.Rousseau ressaltara na imagem do "bon sauvage", do ser íntegro e primitivo, que deve ser o ideal para o homem corrompido pela sociedade. É o jovem, mais próximo da natureza pura e primitiva, aliado à nacionalidade indígena que ensina novos valores que devem ser apreendidos.

O: A honra

A honra é um valor que uma pessoa possui diante de si mesmo, é também o que ela vale diante daqueles que constituem a sociedade, ou seja, o reconhecimento de uma identidade social.

Neste contrato a honra está ligada aos fatos guerreiros do índio, e principalmente em seu confronto com a morte; sua coragem, sua bravura, sua força. Mas no "canto de morte", o tupi chora. O choro diante da morte é prova de fraqueza, covardia, desonra.

Ressurge assim o ideal cavaleiresco, medieval, da honra do senhor e do guerreiro. Honra que deve ser transmitida de geração em geração, herdada como valor ético, para que a noção de Genos (=raça) se conserve.

— "Que um filho dos Tupis, vive com honra,
E com honra maior, se acaso o vencem,
Da morte o passo glorioso afronta"
(canto V, v.v.26-28)

A atitude diante da morte confere valor ou desvalor ao índio. M.C. Pandolfo, ao analisar a estrutura mítica de mediação na *Canção de Rolando*, chama a atenção para a sub-humanidade e a super-humanidade, os primeiros distintos dos animais pela consciência de morte, os segundos caracterizados pelo reconhecimento da superioridade obtido de uma outra consciência:

"Os infiéis representam uma sub-humanidade, apenas distinta dos animais pela consciência da morte... Para eles, a vida é o valor supremo, sem que interfira a questão da dignidade. Por isso buscam afastar o perigo servindo-se de meios infames e fogem diante da ameaça de morte"¹

É assim que o Timbira vê o jovem tupi. Não o reconhece, por ele ter chorado em presença de morte.

"Em oposição radical, uma super-humanidade busca a consciência de si mesma no reconhecimento obtido de uma outra consciência. Segundo Hegel, isto só é possível sob uma condição: elevar-se acima da animalidade, da Vida como valor primeiro e suficiente. O que implica arriscar voluntariamente a vida, afrontar deliberadamente a morte"²

O orgulho da raça e a coragem diante da morte, colocando a honra acima da vida são os investimentos que a axiologia do texto procura preservar. Investimentos que encontramos também no *Cid* do Corneille:

"Se a igualdade em um espaço — o horizontalismo que define uma classe de Senhores — é abalada pela ação corrosiva do Tempo sobre a força física (elemento necessário para secundar a coragem do guerreiro), é a própria dimensão temporal que oferece o remédio: a *língua* reúne verticalmente no tempo, os membros de uma mesma família, ligada pelo sangue e unificada como um só ser na noção de Genos... O filho pode suprir com a força de sua juventude o que faltou ao pai e recuperar, para a raça, a honra perdida. Porque o problema lhe concerne diretamente: a afronta sofrida por um dos membros recai sobre toda a Genos. Entretanto a nobreza de sangue não é uma simples herança biológica"²

É preciso que o jovem tupi, portador do sangue tupi se mostre digno desse sangue (=Genos) a que pertence.

Assim diz o velho pai:

"Eu porém nunca vencido,
nem dos combates por armas,
nem por nobreza nos atos;
aqui venho, e o filho trago.
Vós o dizeis prisioneiro,
seja assim como dizeis
.....

Em tudo o rito se cumpra! (canto VII, v.v.10-15-19)

e ainda:

Tu choraste em presença da morte?
na presença de estranhos chorastes? (canto VIII-v.1-5)
.....
Pois choraste, meu filho não és!
.....
Sê maldito e sozinho na terra;
Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença de morte choraste,
Tu, covarde, meu filho não és. (canto VIII, v.v.45-48)

D₂; Membros das Tribos

Subentende-se aqui membros de qualquer nação indígena, que deveriam preservar o valor honra.

Provas:

a) qualificante

Tanto o chefe Timbira quanto o velho pai e o jovem prisioneiro têm por responsabilidade realizar essa preservação de honra. Assim, estão qualificados quanto ao querer, ao saber e ao poder para tal.

Fig. 1

	Timbira	Pai	Filho
querer	+	+	+
saber	+	+	+
poder	+	+	+

Todos querem preservar a honra. Todos sabem como, através do heroísmo de guerreiro diante da morte, e todos podem. Vê-se aí como a questão da honra liga-se diretamente a um mecanismo distribuidor de poder, que permite selecionar os membros da tribo que terão papéis de comando e imporão a imagem ideal que as outras tribos farão desses membros.

b) *principal*: negativa

A prova principal do jovem Tupi não pôde ser realizada da primeira vez pelo não acatamento do contrato (disforia)cultural. O jovem Tupi é desqualificado pelo chefe Timbira e por seu próprio pai, em nome da Cultura.

Aparentemente o tupi transgride a Lei da Cultura. Não preserva a honra proposta, logo não pode ser sacrificado. Seu comportamento não é exemplar. Dado o reconhecimento de um novo con-

trato, ficam comprometidos o querer, e o poder de filho ou seja:

Fig. 2

	Timbira	Pai	Filho
querer	+	+	-
saber	+	+	+
poder	+	+	-

O saber é positivo pois ele propõe voltar, morto seu pai. O jovem não se desvincula de sua formação cultural, apenas opta por um desvio provisório.

c) *glorificante:*

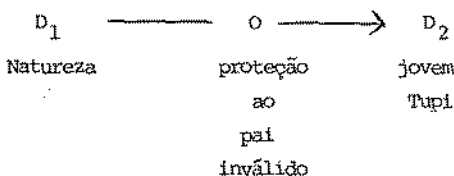
Por ter chorado, por não ter realizado o contrato anterior e sua prova principal, não é digno de morrer; por parecer covarde diante da morte, por não ter assumido o papel de herói mítico, não deve ser sacrificado para o repasto dos guerreiros Timbiras. Imolar a vítima e comê-la. Assumir como alimento a energia e o poder do "outro" — eis o valor do sacrifício e do canibalismo indígena.

Assim, é considerado covarde pelo chefe Timbira (negação da vítima como alimento) e pelo velho pai (como membro da tribo Tupi e como filho).

- "Derramar seu ignóbil sangue:
Ele chorou de covarde;
Nós outros, fortes Timbiras,
Só de heróis fazemos pasto" (canto VII, v.v. 36-39)
- "Não descende o covarde do forte,
Pois choraste, meu filho não és!" (canto VIII, v.v.3-4)

É na segunda parte do Canto de Morte que um novo contrato aparece. Um contrato que o jovem tupi institui (reconhece) e pelo qual se desobriga do cumprimento imediato do contrato anterior.

3.4 *Contrato A₂: Ordem da Natureza*



D₁: Natureza

A Natureza é enfocada no texto como os laços de parentescos (pai-filho), laços de sangue. São esses laços que fazem o jovem tupi chorar a lágrima não consentida pela ordem da Cultura. Aqui a revanche do romantismo. Existe um sentimento e não desonra. Se para o cavaleiro medieval primitivo há honra e desconhecimento do amor (cf. Rolando, o herói francês), o texto questiona esse valor e mostra a possível conciliação entre honra e sentimento (proteção ao pai). É a proposta que o Romantismo reivindica como sua, mas não a inventa.

Por entre cor local (selva) e o tom intensamente emotivo, o que se salienta aqui é o individualismo.

Começa-se a valorizar o Índio naquilo que o distingue do outro. O valor recai no particular, naquilo que diferencia uma pessoa de outra, ou seja, sua individualidade, seu sentimento. O que o distingue é sua situação de piedade filial, substituto do amor à mulher, (pois as mulheres no épico pouco ou nada contam) seu amor ao pai.

Logo, há abrandamento da agressividade do cavaleiro medieval primitivo, quando se lhe incute sentimento, afetividade, que o choro vem traduzir.

O: proteção ao pai inválido

Valorização dos laços em oposição aos laços culturais, em termos de noção de honra medieval (valentia, coragem de guerreiro).

Esse novo contrato postula a conciliação de honra medieval guerreira com os laços afetivos (filiais), ou seja, guerreiro e filho não se excluem. Com a valorização da Natureza (característica do Romantismo) e reintegração da Natureza à Cultura, o jovem Tupi configura sua ambigüidade como herói de narrativa mítica, isto é, mediador de antinomias inconciliáveis.

Esse contrato vai ser o grande oponente da prova principal do contrato A₁, como veremos adiante.

D₂: o jovem Tupi

Sujeito do contrato A₂ é ele quem deve realizar a missão de proteger o pai, mas o pai devolve-o aos Timbiras.

Provas:

a) *qualificante*

Como sujeito desse contrato ele tem querer, saber e poder cumpri-lo, mas não pretende por isso romper o contrato cultural, apenas adiá-lo para momento oportuno (cf. proposta de retornar, morto seu pai).

b) *principal*

Não pode realizar a prova principal (proteção ao velho pai), porque o pai, que se encontra no contrato A_1 obedecendo à regra da tradição, o devolve aos Timbiras.

3.5 *Oposição dos contratos: a estrutura mítica*

A_1	x	A_2
Cultura		Natureza

Para a Cultura indígena enquanto tal, o contrato A_1 se opõe ao A_2 , mas para o jovem Tupi, o contrato A_1 deve ser conciliado ao A_2 . Essa oposição polarizada o obriga a sacrificar o parecer de sua honra, voltando para o pai (canto V). No momento em que ele percebe que o contrato A_2 pode permanecer com o contrato A_1 — a proteção ao pai seria garantida pela testemunha da valentia — o ímpeto de luta, inicialmente contido, desabrocha em ato (canto IX) — ele inicia a luta pela qual realiza a prova principal (garante a honra) e a prova glorificante (proteção ao pai — laços de sangue Natureza) e dá-se a conciliação.

Retomando-se os contratos A_1 e A_2 :

— prova principal A_1 : o jovem Tupi preserva a honra enfrentando os Timbiras.

— "...Alarma / alarme! O velho pára
O grito que escudou é voz do filho,
Voz de guerra que ouviu já tantas vezes
(canto IX, v.v. 6-8)

— "A taba se alborota, os golpes descem,
Gritos, imprecções profundas soam"...
(canto IX, v.v. 18-19)

— prova glorificante A_1 : reconhecimento da honra do jovem Tupi pelo chefe Timbira. O jovem é considerado digno do sacrifício, pelo que servirá de repasto dos guerreiros Timbiras.

— Basta, guerreiro ilustre! assás lutaste,
E para o sacrifício é mister forças.
(canto IX, v.v. 35-36)

— prova glorificante A_2 : reconhecimento pelo pai (abraço e lágrimas) dos laços afetivos que o unem a seu filho).

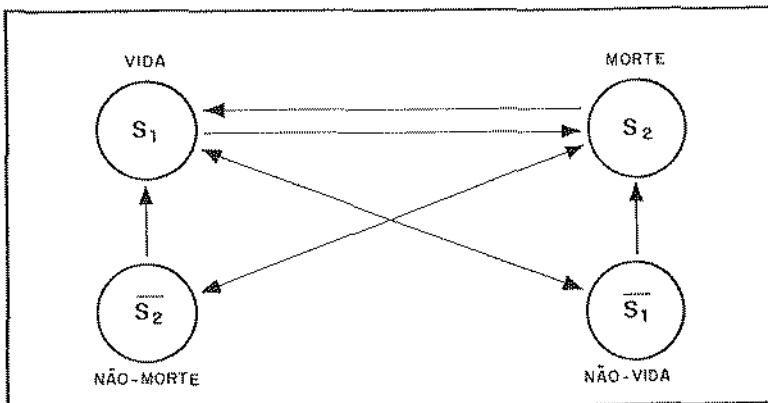
— "Com lágrimas de júbilo bradando:
 Este, sim, que é meu filho muito amado!
 E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,
 Corram livres as lágrimas que choro,
 Estas lágrimas, sim, que não deshonram"
 (canto IX, v.v. 37-41)

4. ESTRUTURA PROFUNDA

A estrutura profunda, conforme Greimas, é a instância fundamental pelo que se dão as primeiras articulações da substância sêmica; trata-se de uma estrutura de significação, mas uma estrutura elementar em que o conteúdo sêmico aparece como duas polaridades binárias (S_1 X S_2) que entre si mantêm as relações formais seguintes:

- $S_1 \longleftrightarrow S_2$: Contrariedade (Pressupõem-se, mas excluem-se);
- $S_1 \longleftrightarrow \overline{S_1}$: São contraditórias (afirmação-negação de um e de outro, respectivamente);
- $S_2 \longleftrightarrow \overline{S_2}$
- $\overline{S_1} \longrightarrow S_2$: Implicação (um implica o outro);
- $\overline{S_2} \longrightarrow S_1$

O diagrama seguinte visualiza essas relações formais.

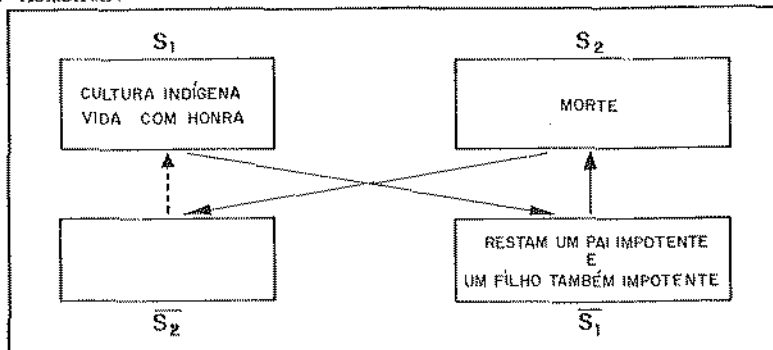


(C.f. Maria do Carmo P.P., Mito e Literatura. Rio, Plurarte, 1981, p-27)

Com relação ao texto "I-JUCA-PIRAMA", a articulação da estrutura profunda se faz em três momentos, ao que correspondem os três deslocamentos do herói jovem tupi:

- 1º - Da floresta para a aldeia Timbira (ida)
- 2º - Da aldeia Timbira para a floresta (volta)
- 3º - Da floresta para a aldeia Timbira (ida)

1º Momento:

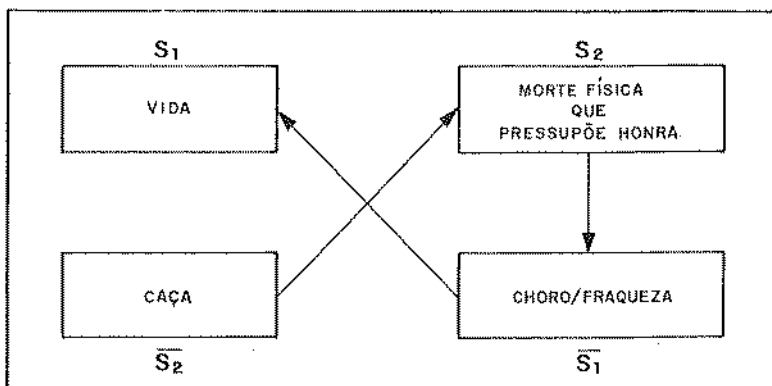


Em S₁, o Herói encontra-se no seio da sua cultura vigente, cujo valor dominante exige o destemor perante a morte: a honra que deve ser preservada e confirmada.

Mas a tribo do herói é dizimada, e, do entrevero, sobram com vida ele e seu pai cego e fraco. Neste passo o herói está em situação de não-vida (S₁̄). A honra da tribo não tem como ser preservada, ou mesmo confirmada, pois o velho pai é impotente, e o filho, não obstante sua condição física de potência, não tem com quem de sua tribo perpetuar, pela prole, a tradição de honra, vital para a vigência da cultura e da tribo que lhe dá suporte.

Esta situação de não-vida implica a morte (S₂), e a morte sem honra, a morte à míngua por falta de alimento.

É então que o filho tupi sai em busca de caça na selva (S₂̄), o que levaria ele e seu pai para a situação de vida (S₁). Na verdade torna-se "caçado" por um grupo de guerreiros timbiras. A situação S₂ não tem mais o desfecho que o percurso a S₁ lhe traria. Temos no texto um novo percurso, de volta a S₂: trata-se de um segundo momento da estrutura profunda da narrativa.

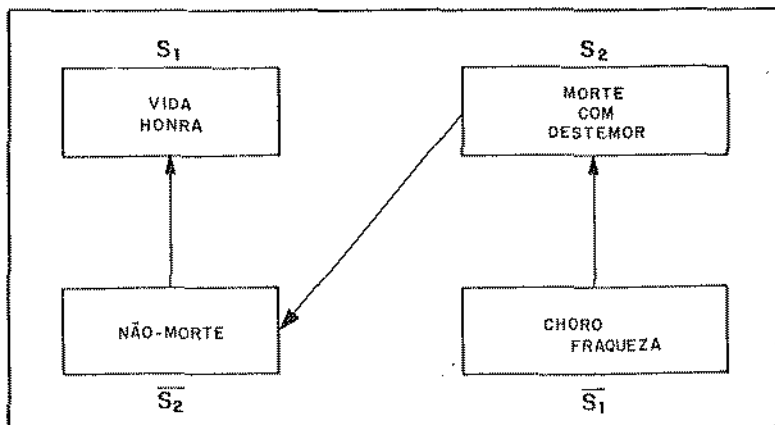


Em $\overline{S_2}$ o herói torna-se "caça", e como tal realiza o percurso em direção à morte física (S_2), que pressupõe a honra preconizada (=Vida) pela cultura indígena (S_1).

Contudo, diante da morte (S_2), o herói Tupi sofre um martírio interior que se deixa perceber pelas rugas que lhe cobrem a "fronte audaz" (V.66). A dor que o envolve diz respeito ao pai "cego e quebrado" que com sua morte ficará ao abandono. O afeto que o filho tupi dedica a seu velho pai é tão intenso que o leva às lágrimas perante o Cacique Timbira e toda a sua tribo. Este choro, motivado por um afeto filial, é interpretado como medo da morte e covardia (vv. 224, 341, 351), não obstante suas explicações em contrário. Este choro, desmentido da noção valorizada da honra (S_1), parece levar o jovem tupi a desqualificações em $\overline{S_1}$ (não-vida): "espectro de homem", rejeitado pela sociedade. A direção da seta inverte, pois não é este o *saber* transmitido pela narrativa, mas um desvio que será corrigido.

De $\overline{S_1}$ só pode voltar à S_1 (Vida) - encontro do pai, oferta de alimentos -, mas esta já não é a vida plena.

Do ponto de vista do herói a situação $\overline{S_1}$ conduziria a ele e seu pai a S_1 , a situação de vida física, o que lhe permitiria em um segundo momento submeter-se à morte com destemor e receber a consagração da vida-mítica com honra. Seu pai assim não pensava e inverte a direção do percurso de sua ação. É o terceiro momento da estrutura profunda da narrativa.



O pai, mal informado da situação do filho perante a cultura, pretende que se cumpra o percurso da honra e do sacrifício: retornar à aldeia para a morte ($\overline{S}_1 \rightarrow S_2$). Descobrendo que o jovem chorara (\overline{S}_1), encampa a posição do timbira e rejeita o filho.

Assim a situação \overline{S}_1 do segundo momento se recobre com esta \overline{S}_1 do terceiro momento. O herói se encontra em situação de não-vida (S_1) tanto para a cultura, como para a natureza (os laços de sangue). O herói então empreende o percurso do retorno a S_2 , a morte com destemor, pelo que se mostrará capaz e digno de preservar e confirmar a honra da cultura e o afeto filial. Nisto é reconhecido pelo chefe timbira e pelo velho pai (vv. 430-439). O desenvolvimento lógico situará o herói em \overline{S}_2 , a não-morte que implicará o seu contrário S_1 , a vida com honra. Trata-se da vida mítica desde já aclamada pelo timbira e pelo pai, e depois cantada de geração em geração (vv. 440-463).

NOTAS

1. PANDOLFO, Maria do Carmo P. *Mito e Literatura*. Rio de Janeiro, Pluriarte, 1981. p. 41.
2. Idem, *ibidem*, o, 41.

A COMÉDIA DA ESCRITA

ã Maria do Carmo

RESUMO

Esta leitura, centrada na relação entre oralidade e escrita, tem como objeto a reflexão do conceito de *memória* como processo de composição da poesia oral e de seu registro escrito.

RÉSUMÉ

Cette lecture, centrée sur le rapport entre l'oralité et l'écriture, a pour objet la réflexion sur le concept de *mémoire* en tant que procédé de composition de la poésie orale, ainsi que de son registre écrit.

Notre parole, nous l'embaumons, telle une
monie, pour la faire éternelle. Car il faut
bien durer un peu plus que sa voix; il
faut bien, par la comédie de l'écriture,
s'inscrire quelque part.

Roland Barthes

O processo de composição da poesia arcaica e, especialmente, a grega, tem em Homero um de seus primeiros representantes. As lendas, passadas de boca em boca, foram registradas pelo poeta que, para muitos, se reduplicava em vários Homeros. A cultura oral, legitimada pela escrita, perde e ganha nesta troca de registro, ao ser recuperada e desvirtuada de seus primeiros objetivos. Sem a escrita seria impossível gravar as manifestações da fala e do canto que se perderiam no esquecimento. Compartilhamos, até hoje, do repertório lendário (e literário) de várias épocas, graças à interpretação realizada pelos leitores e atualizadores de textos antigos.

O papel desempenhado pelos rapsodos da antigüidade e nossos cantadores de feira permite o reexame do processo de composição da poesia oral como prática fundada na variação em torno de textos recitados de cor, sofrendo alterações à medida que são recriados.

Uma reflexão sobre a poesia oral e seu posterior registro escrito implica, necessariamente, no estudo da memória nas suas variadas acepções. Ao se aventar a hipótese referente à dimensão alcançada pelo culto à memória de um povo, em determinada época, esbarramos em empecilhos incapazes de promover a recuperação de um passado que nos chega de forma difusa e pouco convincente. Outra inquietação surgiria da obsessão em acreditarmos em uma memória pura, reduto da fala "esquecida" dos velhos, abandonando-se aquela impressa nos livros que emitem dados importantes em detrimento de outros. Seria interessante repensar nos limites e perigos que ambas as formas de resgatar memórias poderiam causar às interpretações que delas fazemos.

Nossa proposta consiste em verificar a transformação sofrida pela memória arquivada pelo ouvido e expressa na fala, comparando-a ao traço escrito. Ninguém ignora ser o exercício de rememoração dos rapsodos uma retomada de fórmulas pré-fixadas pelo repertório cultural. A incidência de variações na recomposição de novos textos propicia diferente postura relativa ao conceito de paternidade dos cantos, resultando, apenas, na tentativa de se resgatar uma memória fragmentária e, contudo, não menos legítima, desse universo textual infinito.

Retomaremos ainda, neste ensaio, aspectos estudados por nós em trabalho recentemente publicado ("Mário de Andrade e a questão da propriedade literária")¹, em que analisamos a recusa de Mário ao culto da memória parasitária e a serviço do poder intelectual. Respondendo à acusação de plágio feita a *Macunaíma*, por Raimundo Moraes, o escritor assume a posição de plagiador (no bom sentido) de toda tradição cultural brasileira e estrangeira como forma de romper, transgredir modelos e "esquecer" lições. Nesta carta-resposta Mário apenas menciona o processo de composição de *Macunaíma*, calcado no gesto traidor da memória, a exemplo dos rapsodos antigos e cantadores populares da atualidade. Como manifestação dessa prática milenar de composição rapsódica, analisaremos a função do narrador em *Macunaíma* que, no epílogo, assume seu débito com a fala do papagaio, expressão de uma estrutura de linguagem da repetição que rompe com o preconceito de originalidade.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Os aspectos míticos da memória e sua relação com a poesia, a fala e a escrita serão examinados, de maneira sucinta, a partir de textos fornecidos por estudiosos do assunto.

Para Vernant,² o ordenamento do mundo religioso, em Homero, se liga à função do poeta em delimitar as origens, a genealogia dos deuses e reis, ao cumprir a função de porta-voz das lendas que circulavam. Em Hesíodo, a pesquisa das origens assume caráter mais religioso e sagrado, sendo oferecida ao poeta a incumbência de revelar a verdade, inspirada pelas musas - detentoras do canto.³

Apesar do nome da divindade *Mnemosyne* aparecer, pela primeira vez, em Hesíodo, ela insurge indiretamente na forma de composição e interpretação dos cantos homéricos, caracterizados pelo exercício livre e improvisado da memória. Hesíodo, ao narrar a genealogia dos deuses, registra que a Memória (*Mnemosyne*), unindo-se a Zeus, gerou as nove musas que presidem a criação poética, inspirando e concedendo aos poetas o dom da poesia. A natureza desse canto consiste na glorificação dos deuses (pais do canto), e seus intérpretes eram dotados do poder de conhecer o presente, o passado e o futuro. *Mnemosyne* é descrita, na *Teogonia*, como a que faz recordar e a que faz esquecer os males:

Na *Piéria* gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória rainha nas colinas de Eleutera,
para obliuío dos males e pausa de aflições.⁴

Torrano esclarece, em seu estudo da *Teogonia*, que *Lesmosyne* (o esquecimento) e *Alētheia* (verdade, revelação) são atributos das musas que, enquanto filhas da Memória, têm "o divino poder de trazer à Presença o não-presente, coisas passadas ou futuras."⁵ *Lesmosyne* se associa a *Mnemosyne*, mantendo com ela uma relação complementar, sendo a memória a detentora da força do "ser" e não se opondo ao esquecimento que, segundo Torrano, implicaria no "não-ser".

Vernant fornece dados importantes para a compreensão da função mítica da memória, ao reportar a experiência ritualística que preside a entrada dos consultantes na "boca do inferno", o que completa o pensamento de Hesíodo quanto à justaposição da memória e do esquecimento:

Não se admirará pois de encontrar, no oráculo de Lebadéia (...), uma descida ao Hades, Lēthe, Esquecimento, associada a *Mnemosyne* e formando com ela um par de forças religiosas complementares. Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto de duas fontes, chamadas Lēthe e *Mnemosyne*. Ao beber na primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo.⁶

A *Mnemosyne* desse ritual de Lebadéia é, nas palavras de Vernant, parente da deusa que preside, em Hesíodo, a inspiração poética, tendo ambas a função de revelar "o que foi e o que será". Associada ainda a *Lēthe* (esquecimento), a deusa se reveste do aspecto de uma força infernal, por agir no limiar do além-túmulo.⁷

Resumindo, poderíamos afirmar que todo esquecimento pressupõe uma prática artilosa da memória e vice-versa, em que o exercício seletivo de memorização compreende o convívio astuto e talvez inocente da lembrança com o esquecimento. Reforçar o jogo ambíguo de *lembrar-esquecer* é o que nos interessa, especificamente, neste ensaio, com o objetivo de entender o processo de interpretação do texto oral e seu registro escrito.

Platão, no *Fedro*⁸, opõe o conceito de "anámnesis" (memória) ao de "hypómnesis" (rememoração), ao defender a supremacia da fala diante da escrita. A anámnesis platônica, estendendo-se a todo seu arsenal teórico, é entendida como forma de ascese, implicando na busca do verdadeiro conhecimento, atingido graças ao esforço de recuperação ativa das experiências vividas através do método dialético.

Derrida, na "Pharmacie de Platon"⁹, ressalta a ambivalência do termo *phármakon*, que significa simultaneamente remédio e veneno, elucidando o impasse criado por Platão (*Fedro*) entre a escrita e o "lógos". Theut, o deus da escrita, (correspondente ao deus Thot egípcio) oferece ao rei um presente que teria a função de revitalizar a memória dos homens. Esse presente (a escrita) é refutado pelo soberano por seu teor maléfico, que traz, ao contrário, o esquecimento para a humanidade e constitui um veneno para a memória ativa.

Na sua defesa do "lógos", do discurso natural e vivo (que produz a "anámnesis"), Platão é fiel à sua teoria da memória como ascese individual e fruto da experiência. A escrita (assentada na "hypómnesis"), considerada como repetição, rememoração e simulacro da fala, constituiria ameaça e perigo para a humanidade, perdendo o sujeito o perfeito controle de seu discurso. A "farmácia platônica", aparato teórico utilizado por Derrida em seu ensaio, consiste na confirmação de um léxico usado por Platão (em sua obra) e que se une a este eixo semântico da "farmácia" (*phármakon*, *pharmakḗs*, *pharmakēus*).

Dessa maneira, a condenação da escrita e a defesa do "lógos", no universo platônico, se reveste de uma preocupação de ordem familiar, estendendo-se ao social e ao econômico.

O "sujeito" que fala terá maior domínio do discurso, ao dialogar com seu interlocutor e expressar suas idéias que serão defendidas. Esse "sujeito", conseqüentemente, se consubstancia na figura do pai, do mestre, do capital e do sol.¹⁰ A escrita, por sua vez, ao afastar-se do pai, se transporta para o domínio público, tornando-se a manifestação de um texto desprovido de verdade, repetindo e simulando a fala. O "lógos", superior à escrita, se fundamenta em uma prática dialética em que emissores e destinatários da mensagem se acham presentes no palco da enunciação, conseguindo, dessa maneira, comandar seu discurso.

Podemos deduzir, das formulações de Platão (e da leitura via

Derrida), que esse poder do "lógos" se compara ao da poesia, presente na *Teogonia*. Neste texto o poeta, inspirado pelas musas, irá proferir o canto que lhe é outorgado pelo poder dos deuses, o mesmo poder que rege o discurso dos reis - mediadores da "verdade" divina. Esta relação de autoridade, hierarquia e delegação implica em uma estrutura familiar e social, presente nos dois autores. Hesíodo, ao afirmar que Zeus, enquanto "pai do canto", é glorificado pelas doces palavras que suas filhas (as musas) emitem, torna-se pai e filho de seu canto, pelo fato de que sua figura é "iluminada" e revelada pela ação da poesia.¹¹ Em Platão a fala, legitimada pela marca e presença do pai do discurso, reforça a paternidade e a propriedade do bem de quem o emite.

No artigo de Charles Segal ("Tragédie, oralité, écriture")¹², o autor inclui Píndaro entre aqueles que manifesta um preconceito frente à escrita, dotada de caráter fiduciário, com o objetivo de apontar a supremacia da memorização oral: "Píndaro cita as técnicas da escrita ligadas ao mundo do comércio, das contas, do estado de dívidas, mas para opô-las às técnicas tradicionais da memorização oral".¹³ O poeta confirma a vitória de seu canto sobre a rigidez da "conta", ou seja, da escrita e da dívida: a "glória oral" seria um monumento mais fiel do que a escrita.

Conseqüentemente, em Píndaro, a superioridade do oral face ao escrito advém de um princípio de fidelidade, entendendo-se a memória escrita como distanciada da "verdade" contida na memória oral. Esse critério de valor traduz a visão econômica do ato de escrever que, ligado ao comércio, torna-se moeda livre de ser trocada e manipulada por seus usuários.

RAPSODOS E PARODISTAS

Aedos, rapsodos e cantadores da atualidade são os intérpretes das composições conservadas de geração a geração. O ato de improvisação, constituindo o processo instaurador no exercício da poesia oral, não implica, portanto, na total liberdade criadora do intérprete. Lembramos que a prática de improvisação depende de um aprendizado "longo e laborioso", de uma técnica de memorização que obedece às leis ditadas pelo fazer poético. Essa técnica, portanto, pode se contaminar de falhas e brancos de memória, proporcionando certa liberdade na reprodução dos cantos e permitindo ao intérprete manipular, arditamente, seu repertório.

G. Genette, no primeiro capítulo de *Palimpsestes*¹⁴, estuda

a relação existente (na Antigüidade) entre *rapsódia* e *paródia*, afirmando que ambas participam da prática de improvisação dos cantos homéricos. Segundo o ensaísta, quando os rapsodos cantavam os versos da *Ilíada* ou da *Odisséia*, por acharem que em um determinado momento, os cantos não estimulavam a atenção dos ouvintes, misturavam pequenos poemas compostos dos mesmos versos, mudando o sentido para divertir o público.¹⁵ Os intérpretes que invertiam os cantos dos rapsodos eram considerados parodistas, ao modificarem o tom das recitações e introduzirem, subrepticamente, cantos cômicos que invertiam os sérios. Genette registra a etimologia do termo paródia ("paródia") com o fim de explicar a natureza desse canto paralelo:

Ôdé, é o canto; para: "ao longo de", "ao lado de", donde paródia, seria (então?) o fato de cantar ao lado, logo de cantar falso, ou em outra voz, em contracanto - em contraponto - ou ainda de cantar em outro tom: deformar ou transpor uma melodia.¹⁶

A leitura de Genette resulta na afirmação de ser a paródia filha da rapsódia e vice-versa, em que essa filiação complementar contribui para que se desfaça a supremacia da rapsódia sobre a paródia, por ambas se entrecruzarem no jogo da improvisação. As variações dos cantos, verificadas tanto na paródia quanto na rapsódia, contribuem para a não observância total das leis presentes nos textos oral e escrito. Cria-se, dessa forma, a associação livre de temas, em que várias vezes se expandem no espaço aberto da interpretação, embora inexista aí uma liberdade total. Rapsodos e aedos tornam-se, portanto, *parodistas de parodistas*.

Finalizando nossa reflexão sobre o relacionamento entre oralidade e escrita, valemo-nos da teorização de P. Zumthor que incide especificamente na poesia oral e na "performance" de seus intérpretes.¹⁷ O ensaísta registra duas espécies de oralidade: uma "oralidade pura", primária, sem contato com a escrita e outra, a "oralidade mista", coexistente com a escrita.¹⁸

A "oralidade pura", pertencente ao espaço das comunidades arcaicas, define uma civilização de voz viva, havendo aí a preservação dos valores da fala; esse tipo de oralidade encontra-se, por razões óbvias, em extinção. No seu entender, a oralidade (pura ou mista) interioriza a memória e a espacializa, a voz se lança em um espaço aberto, o que não se verifica, exatamente, com a escrita. Nesta, seu espaço se circunscreve à superfície do texto, na folha impressa, no livro ou nos folhetos, colorindo de preto

o branco da página. No entanto, pelo ato de leitura, pode-se ler esse espaço aparentemente fechado, abrindo-o a novas interpretações, recortando suas letras e recompondo outro repertório.

Se o texto transmitido pela voz é fragmentário, improvisado e solto em um domínio mais amplo, a escrita, por sua vez, não se aprisiona na folha impressa, deixando de ser um objeto morto e insensível ao sopro da leitura. Para Zumthor, muitas vezes, ao autor de um texto oral não é reconhecido um papel, pois a obra nos vem através de uma cadeia de intermediários e apenas tomamos conhecimento do último transmissor da mensagem. No entanto, este intérprete reclama para si a autoridade (enquanto intérprete) desfazendo-se pois a idéia de um anonimato absoluto.

A propriedade autoral, na escrita, entendida como presença do autor que possui seu texto (ou é possuído por ele) transforma o poema em um bem que é conservado e preservado. Mas não esqueçamos que esse bem está sujeito a trocas e o comércio dos signos funciona como o comércio simbólico das mercadorias. Serã, pois, a partir de um sistema de trocas e do pacto com a voz do outro que qualquer manifestação literária (ou não) poderá ser repensada. É o que tentaremos demonstrar no próximo item deste trabalho, tomando como exemplo o rapsodo em *Macunaĩma*, através do jogo entre a fala do papagaio e o registro "escrito" do narrador.

A VOZ DO DONO E O DONO DA VOZ

Entre os inúmeros protocolos enunciativos presentes em *Macunaĩma*,¹⁹ ressalte-se o aspecto rapsódico da escrita que resulta da passagem do enunciado pertencente à cultura oral e da transmissão de uma mensagem que circula através de múltiplas vozes. Deve-se acrescentar que, no epílogo do texto, o narrador aí se insere como rapsodo, ao estudar e gravar a fala "impura" do papagaio, assumindo sua posição ao longo de todo o texto, como o que reescreve (reescreveu) a história sob o signo da oralidade. As transformações realizadas permitem uma reflexão quanto aos limites do oral e do escrito, em que o narrador-rapsodo revive o exercício milenar dos cantadores, repetindo seu canto com variações e nuances.

O objetivo de referendar uma prática rapsódica em *Macunaĩma* se restringe ao epílogo que, ao invés de colocar o ponto final no texto, se abre como leitura/escrita de uma narrativa em processo. O papagaio, testemunha da fábula, torna-se muito mais testemunha de uma linguagem, da fala desaparecida da tribo Tapanhumbas. Restará a memória dessa fala que, "no silêncio do Uraricoera,

conservava as frases e feitos do herói".

O exame da estrutura rapsódica de *Macunaíma*, realizado de forma exemplar por G. de Mello e Souza²⁰, incitou nossa curiosidade em desenvolver outros aspectos que mereciam ser explorados. Focalizaremos a memória e sua função no processo de reprodução de textos já existentes, em que a fala do papagaio exerce um papel catalizador. As histórias de Macunaíma, retransmitidas pelo pássaro ao narrador, serão recontadas pelo novo intérprete que se dispôs a escutá-las. Produz-se o diálogo entre narradores-rapsodos, várias vozes se expandindo na cena enunciativa, e a troca de papéis entre o narrador na 3a. pessoa (N_1), Macunaíma (n_2), o papagaio (n_3) e o narrador (n_x) que se introduz, no final, na primeira pessoa.

O epílogo, remetendo às fórmulas de "fechamento" dos contos populares - o narrador se dirigindo ao destinatário na primeira pessoa - se reveste de uma função ambígua e paradoxal. A retomada de procedimentos enunciativos, entre os quais o trabalho de retrospectiva, sintetizante de todo o texto, filia-se à releitura desses protocolos quando o narrador, de maneira perspicaz, desvela o caráter estereotipado do epílogo.

Se o N_1 , ao longo da narrativa, delega sua voz às personagens, conferindo-lhes o papel de contadores de histórias, de tradutores parodísticos do imaginário popular, no epílogo essa posição se inverte: o N_1 torna-se narratário da mensagem emitida pelo n_3 - o papagaio - instaurando o lugar do leitor, do intérprete múltiplo dessa lenda infinita.

Por outro lado, levando-se em conta o papel do "sujeito" da enunciação, ou seja, a transformação do N_1 em n_x (na primeira pessoa), este se esvai no espaço enunciativo, ao representar uma voz que reduplica outras, participando da troca em um mercado aberto de mensagens anônimas. Ao "catar os carrapatos", pegar na violinha e "botar a boca no mundo", o homem que lá chegou, no silêncio do Uraricoera, cumprirá a missão de transmitir o recado, atando o fio das histórias e tecendo sua escrita.

BATISMO DE LINGUAGEM

A aprendizagem da linguagem nova, nascida da voz do papagaio e endereçada ao narrador, se realiza em um contexto de morte, silêncio e mudez: "Dera tangolomango na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um (...). Um silêncio imenso dormia à beira do Uraricoera" (M. p. 147). A mudez é preenchida pelo repertório estereotipado das fórmulas populares, refrões repeti-

dos de cor e que assumem a função ambivalente de denotar uma situação e esvaziar uma linguagem. As formas fixas são empregadas com o objetivo de denunciar seu caráter automático e possível de se encaixar em qualquer contexto. O epílogo se inicia com a frase-chave presente nos finais de textos populares: "Acabou-se a história e morreu a vitória"; a última frase do livro traz o refrão que percorre todo *Macunaíma*, "Tem mais não", fórmula retirada do repertório popular. Fragmentos de cantigas, pedaços de frases feitas e desfeitas produzem a escrita, caracterizada, principalmente, por uma linguagem de segundo grau.

O narrador, ao penetrar no silêncio recheado de vozes da natureza e dos pássaros, terá condições de ouvir mais nitidamente a linguagem que renasce. A voz que cai da ramaria "Currr-pac, papac! Currr-pac, papac!", som onomatopaico do papagaio, propicia a aproximação entre o narrador e o pássaro, através da voz que remete, metonimicamente, para seu emissor. Em seguida, o beija-flor que *boleboliu* no beijo do homem, inicia o ritual de aprendizagem de uma fala próxima ao código da linguagem infantil, um estado de pré-linguagem, de balbucio e sussuro. Do verbo *boleboliu* sai a frase feita, expressão indicadora do diálogo entre adulto e criança: "Bilo, bilo, bilo, lá.. tetéia!".

Contudo, os papéis se invertem: o beija-flor é quem assume a função de instigador da linguagem frente ao menino-narrador. Verifica-se, nesse diálogo, a presença da oralidade em sua fase ainda lúdica e desprovida de significação. Interessante observar, nesta passagem, a presença de consoantes labiais, produzindo o efeito de batismo de linguagem em relação ao narrador: "Então veio brisando um guanumbi e boleboliu no beijo do homem...": - Bilo, bilo, bilo, lá... tetéia!" (M. p. 147). O beija-flor, beijando o lábio do homem o incita a procurar o lugar em que se encontra o papagaio e a introduzi-lo nos sinais desconhecidos da linguagem da natureza.

Esse primeiro estágio de linguagem, com seu caráter de balbucio e eco, prepara o contato do homem com a fala nova do papagaio de bico dourado, que o ensinará a falar em outra linguagem, fazendo com que se "esqueça" de seu código já sedimentado. Tem-se, primeiramente, a comunicação ainda estereotipada, presa à fórmula fixa, quando alguém se dirige a um papagaio e exclama: "Dá o pé, papagaio!". Imediatamente o clichê se desmancha e se movimenta no espaço da enunciação, o pássaro oferecendo não somente o pé mas o bico, ao emitir sua fala e reproduzindo, ao seu modo, as façanhas de Macunaíma:

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato. (M. p. 147).

O narrador alimenta-se dessa fala que traz no seu interior a tradução e a traição da fala "natural" do pássaro, reprodutora de outra fala, a de Macunaíma. Não caberia considerarmos essa linguagem como manifestação de uma oralidade pura, pois já vem contaminada pela transmissão de mensagens passadas de boca em boca, de bico em bico.²¹ O intérprete da rapsódia assume o papel de parodista, inserindo variações em torno da fábula, várias vezes ouvida e repetida. O narrador, mimetizando essa função parodística, se posiciona como o futuro intérprete da memória oral e escrita da história que ouve. (Lembramos que o texto-base de *Macunaíma* foi compilado das lendas amazônicas por K. Grünberg e traduzidas do alemão por Mário que, nas suas palavras, "trocava seu troco miudinho, miudinho de alemão").

O papagaio, o último que fica para contar a história, após seu relato, "abre asa rumo de Lisboa", deixando inscrita sua marca lingüística no narrador que articulará seu canto com falhas e "traições de memória", reunindo mitos, cantigas de roda, versos populares, a fim de resgatar a memória e a fala impuras da tribo. A fala do pássaro, expressão de um discurso anônimo e intransitivo, permite que se questione a noção de "impropriedade" da linguagem, voltada para seu próprio referente. Voz repetitiva e deslocada, reflete os ecos de uma enunciação que se fecha no traço do significante.

O papagaio, além de exercer o papel de sustentáculo da memória oral, é o representante de uma linguagem que produz a escrita de *Macunaíma*. Essa escrita, resultado de um processo repetitivo em que os signos se nutrem de outros, traz a marca da voz do pássaro, reinado do significante e da proliferação automática de sons e fragmentos de discursos. O aruaí, imitador da voz humana, encarna, ao mesmo tempo, uma voz que se fixa e emigra, imagem da escrita andradina que consiste, justamente, na arte de passar de um signo a outro, disseminando-os e propiciando a migração infinita de sentidos.

Essa escrita, contudo, guarda os traços da oralidade, recuperando a fala "impura" da tribo e da língua "brasileira". Evidencia-se aí a relação ambivalente entre oralidade e escrita, uma

vez que o rapsodo-narrador transformará essa voz em letras impressas, inscrevendo-a no papel.

FALA A ESCRITA

Retomando as reflexões feitas no início deste ensaio, quando discutimos a posição de filósofos e estudiosos da poesia oral face ao limite do oral e do escrito, poderemos finalmente esclarecer como se processa este impasse em *Macunaĩma*. O rapsodo ao "abandonar", estrategicamente, toda memória livresca afirmada nos prefácios não publicados na época do lançamento do livro, delega o poder de sua memória (textual e oral) ao papagaio: vozes sem dono e donos sem voz.

Assim, tentamos "fechar" nosso estudo a partir da lição de R. Barthes em seu artigo "De la parole à l'écriture"²², do qual retiramos a epígrafe deste trabalho. A fala, no seu entender, embalsamada pela escrita, se assemelha ao ritual de "toilette do morto", ao considerar que escrever não traduz um ato de transcrição da fala. O que permanece ausente é o teatro do corpo, re-duto da fala, ausência causada pela escrita e que consiste em um gesto castrador. Esse corte entre os dois registros (fala/escrita) é, portanto, passível de contradição. No ato de escrever (ou ler) renasce um corpo na escrita que, embora assumindo a forma de um corpo embalsamado, contém a marca ambivalente de morte e vida, de festa e luto. Os intérpretes de intérpretes, cantadores de outros cantos, possibilitam o renascimento, ainda que fragmentário, do corpo, da voz, enfim, da vida dos falantes de todos os tempos e lugares.

Em *Macunaĩma*, a escrita do narrador-rapsodo, ave sem pouso e sem identidade, se alimentando sempre de outros signos, embaralha o princípio de unidade e privilegia o resquício de oralidade ainda existente.

A escrita, ato de apropriação, distingue-se do texto oral, mas não o sufoca. Inscreve-se sob a marca perversa e inocente do roubo e se despe de todas as insígnias de propriedade. A fala do pássaro, com sua traição das frutas do mato, é introduzida na escrita e deixa o sabor adocicado e amargo que revive memórias do tempo em que se contavam histórias na calada da noite, trazidas pela voz das amas de leite, das velhas e dos papagaios.

NOTAS

1. SOUZA, Eneida Maria de. Mário de Andrade e a questão da propriedade literária. In: *Ensaaios de Semiótica*. Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura (10). Org. SOUZA, E. M. de; ANDRADE, V. L. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, dez. 1983. p. 9-21.
2. VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. de Haignanuch Sarian. S. Paulo, Difusão Européia do Livro, Ed. da USP, 1973.
3. Idem, p. 76.
4. HESÍODO. *Teogonia; a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. S. Paulo, Massao/Ohno, 1981. v. 53-55. p. 130.
5. Idem, p. 31.
6. VERNANT, Jean-Pierre. Op. cit., p. 79.
7. Idem, p. 80.
8. PLATÃO. *Phêdre. Oeuvres Complètes*. T. IV. Paris, Belles Lettres, 1947.
9. DERRIDA, Jacques. La pharmacie de Platon. In: _____. *La dissémination*. Paris, Ed. du Seuil, 1972. p. 70-196.
10. Idem, p. 93 e seg.
11. HESÍODO. *Teogonia*. Op. cit., p. 86.
12. SEGAL, Charles. Tragédie, oralité, écriture. In: *Poétique* (50): 131-154. Paris, Seuil, 1982.
13. Idem, p. 141-142. Tradução da autora.
14. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, E. du Seuil, 1982. p. 7-32.
15. Idem, p. 17.
16. Idem, ibidem. Tradução da autora.
17. ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris, E. du Seuil, 1983.
18. Idem, p. 37.
19. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crit. de T. Porto Ancona Lopez. Rio, Livros Técnicos e Científicos; S. Paulo, S. da Cultura, C. e Tecnologia, 1978. As indicações das páginas referem-se a essa edição, indicada

pela inicial M.

20. SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaiúde: uma interpretação de Macunaíma*. S. Paulo, Duas Cidades, 1979.
21. Cf. artigo de NUNES FILHO, Augusto. Macunaíma - origem do discurso, discurso da origem. In: *O eixo e a roda*. Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Vernáculas da FALE/UFMG, nº 2, 1984. p. 98-104.
22. BARTHES, Roland. De la parole à l'écriture. In: _____. *Le grain de la voix. Entretiens - 1962-1980*. Paris, E. du Seuil, 1981. p. 9-13.

REFLEXÕES SOBRE A POESIA

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo repensar as relações entre o ensino da poesia e o lugar ocupado por ela na sociedade. Estuda-se a alienação da linguagem associando-a ao trabalho alienado, ambos frutos da eliminação do prazer, da marca do homem naquilo que produz, resultando na dicotomia produção/criação.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but de repenser les relations entre l'enseignement de la poésie et le lieu occupé par celle-ci dans la société. On y étudie l'aliénation du langage en rapport avec le travail aliéné, étant tous les deux le fruit de l'élimination du plaisir, de la trace de l'homme dans tout ce qu'il produit, résultant dans la dichotomie production/création.

"No princípio
todos os homens eram poetas
(talvez a única profissão
digna do ser humano)
e os espíritos das coisas
comungavam entre si."

Paulo Gabriel

Responsável durante sete anos pela organização de um festival de poesia em colégio de I e II graus, pude observar de perto a relação do adolescente com o poema bem como sua reação frente à poesia. Muitas vezes diante da baixa produtividade quantitativa ou qualitativa, nós, professores punhamo-nos a discutir as razões do insucesso: o aluno não lê poemas, nós não ensinamos poesia etc.

Hoje, ministrando curso de poesia para alunos de I e II períodos na Faculdade de Letras, deparo-me juntamente com os colegas, com um quadro intrigante que posso associar à minha experiência anterior. A disciplina Estrutura da Obra Literária A - Poesia, ministrada até alguns anos atrás, no primeiro período da Faculdade de Letras, era uma das principais responsáveis pela reprovação e evasão em nossos cursos. Repensando-os, o setor de Teoria da Literatura achou por bem fazer preceder tal curso de um outro basicamente de leitura crítica, na perspectiva semiótica,¹ onde o aluno desenvolveria sua habilidade no trato com o texto literário ou não. A experiência foi bem sucedida, mas a relação do aluno com a poesia não mudou muito. O estudante ainda se sente extremamente distante do texto poético que é para ele um enigma, um alvo inatingível da esfera celeste.

Atualmente, responsável por duas turmas interessadas e com grande potencial a ser desenvolvido, experimentei levar para a classe textos o mais próximo possível do interesse dos alunos, relacionando Mercedes Sosa a Chico Buarque, Milton Nascimento a Drummond, estórias infantis a poemas elaborados etc e, por mais que a turma se interessasse, os problemas continuaram.

Tais experiências, além de inúmeras leituras teóricas, me levaram a reflexões outras que não as ligadas unicamente à sala de aula, fazendo-me perceber que tal comportamento é mero reflexo do lugar que a poesia ocupa na sociedade. Na sociedade ocidental, preocupada basicamente com a produção, poesia é coisa para desocupados, loucos ou apaixonados, é para quem vive com a cabeça nas nuvens ou para um tipo especial de homem - o poeta.

Algumas perguntas básicas podem ser feitas: - Por que existe uma categoria especial de homens-poetas? - Por que o poeta é "persona non grata" nos diversos regimes? Por que o poema é

inacessível à maioria das pessoas?

Como se tem afirmado,² lugares existiram e existem em que vemos a poesia como parte integrante do dia-a-dia, criação coletiva sem o sentido de propriedade que lhe é dado entre nós. Nas chamadas comunidades primitivas, a poesia, o canto, a dança eram manifestações do povo em sua relação com o mundo e com os deuses. O homem, integrado à natureza, tinha na linguagem um fator de integração, de prazer.

Ao se estudarem as primeiras manifestações literárias de cada povo, pode-se constatar que a poesia nasce com o povo como parte de suas atividades diárias e, aos poucos, afasta-se rumo aos palácios e às escolas, para voltar ao povo como manifestação de uma elite cultural, responsável pelo saber. Aí, então, o texto poético, propriedade de alguns, torna-se inacessível à grande maioria. Veja-se, por exemplo, as "Chansons de toile" na França, quando o tecer de lã se funde ao tecer da linguagem, num fio único de vida e amor.

É claro que tais manifestações são encontradas até hoje no meio do povo, mas não têm o estatuto de literatura. É bom lembrar que o povo, principalmente no campo, canta ou cantava durante o trabalho. O camponês descreve o que faz através de textos que expressam sua integração à terra, seu prazer de arar, semear, colher. O boiadeiro, nas cantigas de aboio, funde a peleja à alegria. A lavadeira não distingue o canto do rio do seu canto.

A poesia faz parte também da linguagem infantil, como se pode ver por estas expressões, frases ou perguntas recolhidas por mães e professores:

- "Mamãe, como é a porta de sair do mundo?"

(Fernanda Walty, aos 4 anos)

- Tristeza é luz preta que se apaga.
- Raiva é um balão grande que estourou na minha cara.
- Raiva é o corpo partindo ao meio.
- Saudade é uma estrelinha da noite dando tchau para mim.

Crianças da 2a. série I grau
do Colégio Pio XII, em 1974.

Outro exemplo, como bem o mostra o Prof. Haquira Osakabe,³ seria a presença do haikai japonês entre os imigrantes em São Paulo. Os haikai, composições curtas, são feitas por pessoas do povo no decorrer de um dia de trabalho. Também aí a linguagem poética não se divorcia da linguagem cotidiana, traz em si a

marca do homem.

Conforme Haquira Osakabe, o haikai é um exercício de experimentação de linguagem, liga-se a um tempo do ano, tentando flagrar a percepção exata e relaciona-se ao Zenbudismo. A este propósito é interessante lembrar a obra *Zen e a arte de manutenção de motocicletas*⁴, onde ao discutir a racionalidade, a lógica e o cientificismo ocidentais, buscando superar barreiras e limites impostos pelo *status quo*, procura-se justamente a integração do homem ao seu espaço através do que o autor denomina "qualidade".

O que o haikai transmite é paradoxalmente a constatação da ruptura cultural e a busca de integração.

"No dia da imigração
os que restam
murmuram entre si."

Ora, tal texto não é mero exercício de experimentação de linguagem, é a tentativa de superação de limites. O texto, comemorativo do dia da imigração japonesa, traduz o isolamento, a solidão do imigrante em terra estranha. A expressão "murmuram entre si", ressalta tal isolamento através da antítese, já que o murmúrio é um falar para si. O homem do povo capta o momento e, através de uma aparente descrição, traduz toda a angústia da ausência de um espaço e um tempo e faz do haikai um murmúrio que supera as barreiras do eu rumo ao outro.

Este procedimento pode ser percebido também no texto que se segue:

"Na longa noite de inverno
a família morre
no bang-bang do neto."

A mudança de hábitos culturais é descrita como a morte de um povo, de uma época, de um espaço. O bang-bang, produto da cultura ocidental, dos meios de comunicação de massa, mata os costumes. Observe-se que o verbo morrer liga-se à expressão bang-bang, logicamente, e à família, metaforicamente, mas o texto-denúncia é a garantia de sobrevivência da família.

Outros textos demonstram ainda como a poesia integra-se ao cotidiano e tal qual na linguagem infantil emerge a metáfora pura, levando o homem às suas origens.

"A fogueira de junho
a brasa
a escuridão desse mundo."

"É na memória funda
que cantam
os grilos do outono."

"Aos cinquenta anos
recebo ainda propostas de casamento
flores de pessegueiro."

No entanto, nas grandes cidades, o assalariado dificilmente canta durante o trabalho, e, se o faz, repete canções alheias divulgadas pelos meios de comunicação de massa.

Pode-se, então, verificar que a poesia só está tão afastada de nós porque lhe foi reservado um lugar especial, ora menosprezado, ora engrandecido.

Desde Platão, o poeta é acusado de alienação, de mero reprodutor de cópia, ou, paradoxalmente, é tido como perigoso para a estabilidade do sistema. Em nossa sociedade, é tido como alienado porque não pensa na sobrevivência, não produz nada que possa se reverter em dinheiro, e é acusado de subversivo porque propõe outras formas de ver o mundo que não a imposta pelo sistema.

É bom que se pense onde realmente está a alienação. Para isso pode-se recorrer a Marx, quando fala do trabalho alienado. Se o homem, antes, construía um cesto e deixava aí a sua marca, veja bem, não o seu nome, mas o resultado do prazer, que o fazia reconhecer-se em seu trabalho, hoje, ele trabalha como uma máquina, tanto que pode ser substituído por ela, e não sabe o que faz e por que o faz. O homem não cria e constrói a sua habitação, não costura suas roupas, não planta seu jardim, não cultiva sua horta. Cada um é especialista em um campo e todos consomem o que outros produzem. Acentua-se a dicotomia saber/fazer. Como bem mostra Marilena Chauí⁵, todas as nossas atividades são mediadas por discursos de outros: a mãe cuida do filho guiada pelos discursos de pediatria, puericultura, psicologia etc. Até o ato natural e instintivo de amamentar o filho "fica na moda" justificado pelos pediatras e pelos naturistas. Os exercícios físicos passam ao domínio das academias e clubes, a alimentação é controlada por dietistas, o afeto e o amor são recomendações de psicanalistas.

E a poesia? Também ela é escrita por alguns especialistas e lida, entendida e explicada por outros. É aí que estamos nós, os professores, os estudiosos de literatura, que tentamos impor aos nossos alunos algo que, muitas vezes, não faz sentido para eles. E por que não o faz? Porque se o trabalho é alienado, também o é nossa linguagem diária. Nós não nos reconhecemos na linguagem que utilizamos, falamos com o objetivo de comunicação imediata e falamos sempre com a mediação de outros discursos. A escola fabrica e divulga tais discursos, preferencialmente, científicos e racio-

nais, os meios de comunicação de massa fabricam e justificam os modismos e nós repetimos essas falas como se fossem nossas, tão autênticas quanto o Guaraná Antártica.

A linguagem poética seria a linguagem não alienada, o resultado da criação, em que o homem se reconhece, percebe sua marca, a marca do prazer. Quando a criança fala, brinca com as palavras, joga, estabelece cadeias de significantes, explora a polissemia da língua, constrói metáforas, embora não seja capaz de compreender outras que ouve. A criança não fala só para obter uma resposta, fala pelo prazer de falar, cria palavras e recusa a racionalidade que explica tudo. Ela ainda não está presa a uma única forma de ver o mundo. Sua linguagem não é alienada, embora não seja, pelos nossos padrões, racional e consciente.

A escola impõe padrões de linguagem defendidos pela sociedade, reprime a poeticidade "infantil" de cada aluno e depois coloca-o a ler poemas de autores consagrados, decorando-os e declamando-os, e se assusta quando o aluno não gosta de ler poema chegando até mesmo a detestá-los.

À sociedade do trabalho alienado corresponde a sociedade da linguagem alienada. Até a metáfora passa a ter o sinal dos especialistas - a metáfora médica, a metáfora matemática, a metáfora física ou química etc. Diz Charles Bally⁶, que a metáfora é resultado da imperfeição do espírito humano; ousou discutir tal afirmação, pois me parece que a metáfora é resultado da grande capacidade do espírito humano, é a possibilidade de se pensar além, de se pensar diferente, de caminhar por caminhos outros que não os que nos são oferecidos. Bally diz que a maior imperfeição de nosso espírito é a incapacidade de abstrair totalmente, de conceber uma idéia desvinculada de todo contexto da realidade concreta⁷. Ora, que é realidade concreta, se todo real é apreendido pelo homem através da linguagem? A abstração total não seria a desvinculação total do homem em relação ao mundo em que vive? A metáfora é, pois, fator de integração, de comunhão, por isso mesmo, não é falha do espírito humano, mas potencialidade.

Isso se confirma quando Bally cita a segunda imperfeição do homem, a concepção animada da natureza e afirma que, como no mito da caverna, o homem é ainda o prisioneiro da caverna, o qual vê passar as sombras. É verdade, o homem vê passar sombras, porque tudo são sombras e as imagens da poesia não são mais enganosas do que as da simples ignorância, pois a poesia não é cegueira, é luz, é visão, a despeito da elite científica.

É interessante notar que Bally reflete a ideologia dominante ao afirmar que a linguagem técnico-científica é a língua das idéias

e a linguagem literária, a língua dos sentimentos⁸. Ora, oposição razão/coração é uma das maiores rupturas da sociedade ocidental, e é a principal responsável pela alienação da linguagem. Mesmo porque é o próprio Bally que afirma que o falar de todos contém a beleza em germe e que a literatura só existe em função da comparação com a língua usual.

Todos os outros recursos estudados como poéticos ressaltam bem a relação homem/mundo/natureza que não existe na linguagem alienada. A onomatopéia, considerada recurso pobre, de pouco poder evocativo, seria a ligação maior entre a linguagem e a natureza, o menos racional dos recursos e, por isso mesmo, o mais natural, o ponto de partida para todos os outros. Chamando o gato de miau, o cachorro de au-au, a criança começa a descobrir a língua e a estabelecer as primeiras associações, as primeiras analogias ricas em poeticidade.

Percebe-se, assim, que a dicotomia linguagem poética/ linguagem usual é fruto de dicotomias outras, tais como: criação/ produção, lazer/trabalho, arte/técnica, saber/fazer etc.

O poeta existe porque a única maneira de se oficializar a poesia é dar a ela um estatuto especial que a impeça de "corromper" as atividades produtivas do homem. Poesia é lazer ou é um texto mensurável, classificável, rotulável, pois, não fosse assim, o sistema seria ameaçado.

O engajamento da poesia não está, necessariamente, ligado ao aspecto político-social, no sentido estrito, mas sim no sentido mais amplo do termo político, já que sua linguagem preserva a marca do homem. Octávio Paz⁹ afirma que a poesia é a volta à origem, ao estado de comunhão do homem com a natureza através da linguagem, ao tempo do princípio, em que falar era criar. "No princípio era o Verbo... E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós..."¹⁰. Em todas as narrativas de criação do mundo, temos a palavra como origem de todas as coisas.

"Tudo era incipiente. E tudo se desenvolveu com formas e nomes, de tal modo que foi possível afirmar: 'O que tem tal nome é tal coisa'."

A palavra tem, pois, o poder de criar. Não é por acaso que a palavra grega *poiesis* significa fazer. O poeta é, então, o criador, o "fazedor". No conto "A menina de lá"¹², a personagem Nhinhinha, fundindo-se ao poeta, demonstra a força das palavras quando expressa seus desejos e estes imediatamente se concretizam.

Octávio Paz¹³ demonstra que a poesia é desejo e a imagem é a ponte que liga o homem à realidade.

Nesse momento acho interessante remeter à última assembléia dos professores grevistas da UFMG, quando o poema ocupou lugar de destaque nas falas dos oradores e uma pequena antologia circulou em folha datilografada. Foi então que me perguntei o porquê de tal acontecimento e levei a pergunta para os alunos do curso de poesia no primeiro dia de retorno às aulas. Uma aluna respondeu que entendia ser aquele um momento poético, um momento de integração entre as pessoas e a busca de superação de limites, fruto da crença na força do ser humano. A fala da aluna, endossada por outros, ratifica o que foi antes afirmado, o momento poético ocorre quando o ser humano busca a libertação, a quebra dos limites opressivos de qualquer natureza numa tentativa de integração, de comunhão. Por isso é que, citando Benjamim Peret, Octávio Paz bem o diz: "a prática da poesia coletiva só é concebível num mundo liberto de toda opressão, em que o pensamento poético volte a ser para o homem tão natural quanto a água e o sonho."¹⁴

NOTAS

1. Ver o artigo Para ler as letras de Maria Helena Rabelo Campos em *Ensaios de Semiótica - Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura* - nº 8. B.H., FALE, 1983.
2. A este respeito, ver *Ô que é poesia*, de Fernando Paixão. São Paulo, Brasiliense, 1982.
3. Tais afirmações, fruto de pesquisa em curso, foram feitas durante o curso *Análise do discurso*, ministrado pelo Prof. Haquira Osakabe, na FALE/UFMG.
4. PIRSIG, Robert M. *zen e a arte de manutenção de motocicletas: uma investigação de valores*. Rio, Paz e Terra, 1984.
5. CHAUF, Marilena. *Cultura e democracia - o discurso competente e outra falas*. S.P., Moderna, 1982.
6. BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. V.I, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951.
7. BALLY, Charles. Op. cit., p. 187.
8. Idem, *ibidem*, p. 245.
9. PAZ, Octávio. *Ô arco e a lira*. Rio, Nova Fronteira, 1982.
10. Evangelho de São João. Cap. 1, V. 1 e 14.

11. YUTANG, Lin. *A sabedoria da Índia e da China*. V. I, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1955, p. 40.
12. ROSA, J. Guimarães. *A menina de lá. Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
13. PAZ, Octávio. Op. cit.
14. Idem, *ibidem*, p. 359.

O CANTO VI DA ENEIDA
A DESCIDA AOS INFERNOS OU
A PREFIGURAÇÃO DA HISTÓRIA DE ROMA

RESUMO

Este estudo faz uma leitura do Canto VI da *Eneída*, particularmente do episódio que narra o encontro de Enéias e Anquises nos Infernos e a fala profética do velho patriarca. Porque o poema virgiliano possui conotação histórica, pretende-se aqui mostrar seu valor como fonte da história romana. O poeta volta ao passado, buscando entre os troianos ilustres, como era tradição, as origens da *gens romana*. A par disso, também se apresenta a doutrina pitagórica e platônica da origem das almas e da metempsicose.

RÉSUMÉ

Cette étude fait une lecture du Chant VI de l'*Enéide*, spécialement de l'épisode qui raconte la rencontre d'Enée et Anchises dans les Enfers et le discours prophétique du vieux patriarche. C'est parce que le poème virgilien a une connotation historique, qu'on veut ici montrer sa valeur pour l'étude de l'histoire romaine. Le poète retourne au passé, à la recherche, entre les Troyens illustres, comme on pensait, des origines de la *gens romana*. On présente aussi la doctrine pythagorique et platonique de l'origine des âmes e de la métempsycose.

INTRODUÇÃO

Qualquer incursão nos textos latinos constitui tarefa apaixonante, pelo que contam da formação da alma e do pensamento do homem ocidental. Percorrendo a literatura, dos seus primórdios até a decadência, vê-se, dita explicitamente ou em filigranas, a história grandiosa do povo romano. Nas comédias de Plauto ou nos discursos de Cícero, na poesia filosófica de Lucrécio ou na sátira contundente de Juvenal, na epopéia grandiloquente de Virgílio ou na decadente épica de Lucano, está presente um pouco da história dos descendentes de Rômulo. Se os textos literários muito contam da história do passado, não menos contam, ou prefiguram, da história do presente, uma vez que o espírito latino é o legado da civilização romana ao homem moderno.

Entende-se que as fontes da História podem ser de duas naturezas: históricas propriamente ditas e literárias. As primeiras são constituídas de documentos, registros oficiais, anais, leis e decretos e dos textos que especificamente relatam os acontecimentos ou comentam o desenvolvimento e as relações do homem na sociedade, a despeito de tais textos nem sempre serem merecedores de fé.¹ As fontes literárias são constituídas pelos escritos daqueles autores que, vivendo a realidade e captando-a a seu modo, apresentam-na de forma artística, tendo em vista não a verdade histórica, mas o simbólico, o verossímil,² enfim o belo.

Assim se deve entender a leitura da *Eneida* de Virgílio, ao mesmo tempo a mais bonita composição literária da civilização latina e a mais completa fonte da história do povo romano, das suas origens até o advento do império de Augusto.

A epopéia³ é, por excelência, a celebração narrativa da história pátria ou a glorificação dos heróis nacionais. Na *Eneida*, sente-se a presença constante de Roma. A história romana inteira, desde a chegada de Evandro até a época de Augusto, está presente no espírito do autor e não deve deixar o espírito do leitor, no dizer de Georges Dumézil.⁴ A preocupação histórica⁵ está em toda parte, quer na resenha dos grandes homens nos Infernos, quer na pintura do escudo de Enéias no Canto VIII,⁶ quer em qualquer outro passo do poema. As alusões claras ou em filigrana, os nomes dos heróis nacionais, as intervenções das divindades fazem dos doze cantos da *Eneida* a "historia Romana repraesentata".

Manda a prudência, no dizer do mesmo Georges Dumézil,⁷ que o historiador saiba discernir o que é histórico do que é legendário, porque nem sempre as lendas são tiradas dos fatos e, por isso, não são capazes de revelar esses fatos. Em literatura, tu-

do é verossímil, mas não verdadeiro. Em nenhum lugar consta que os heróis homéricos tenham tido existência real, no entanto, a presença de Enéias na epopéia latina é perfeitamente verossímil, embora seja o herói legendário.⁸

Neste estudo, pretende-se fazer uma leitura do Canto VI da *Eneida* e, dentro dele, do trecho que narra o encontro de Enéias e Anquises nos Infernos e a fala profética do velho patriarca. A despeito disso, convém relatar o tema e o argumento do poema de Virgílio.

TEMA E ARGUMENTO DA ENEIDA

O tema da *Eneida* é a glorificação de Roma, através da narração de sua história, desde a fundação até o império de Augusto. A lenda de Enéias era popular em Roma e tudo indica que, por volta do século VII antes de Cristo, uma civilização parenta da civilização homérica se tinha implantado na Itália. Outros poetas, como Nêvio⁹ e Enio,¹⁰ e historiadores como Catão¹¹ e Varrão¹² falam das viagens de Enéias e relacionam a fundação da cidade de Roma à sua chegada à Itália. É conhecido o orgulho dos romanos, que se diziam descendentes dos deuses, como Júlio César que, na oração fúnebre proferida nos funerais de sua tia Júlia, disse: "É de Vênus que descendem os Júlios, tronco de nossa família".¹³ O herói Enéias, suas viagens, sua estada em Cartago, sua chegada à casa do rei Evandro, seu casamento com Lavínia, toda essa história guerreira e romântica, embora legendária e fantástica, fazia parte da cultura romana da época de Virgílio e tinha sua função político-social.¹⁴ O poeta transportou toda essa construção lendária para o seu poema e conferiu-lhe um significado mais elevado.

Na imaginação do vate latino, Roma era a grande preocupação dos deuses. Por detrás das ruínas fumegantes de Tróia, donde fogem os que se salvaram da destruição dos gregos, Júpiter aparece como o guardião dos decretos do Destino. O poema de Virgílio trata exclusivamente de Roma, da Roma que Enéias não verá, da Roma que somente trezentos anos mais tarde se erguerá, mas que já existe no espírito dos Imortais, da Roma que existe desde a eternidade.

Assim se resume o poema de Virgílio:

Tendo partido de Tróia com seus companheiros, Enéias erra pelo mar e pelas mais diferentes terras, à busca do litoral italiano. Perseguido pela deusa Juno, é afastado da Itália para Cartago, na costa da África, onde reina a rainha Dido. Esta oferece-

lhe excelente hospitalidade e acaba inflamada de amor por ele.¹⁵ Enéias conta-lhe a história da queda de Tróia e as desgraças que ele próprio sofrera. Enquanto goza desse repouso em Cartago, apaixonou-se ele também pela rainha apaixonada, mas, consciente de seu destino, abandona Cartago e parte para a Itália. Na Sicília, celebra os jogos fúnebres em honra de seu pai Anquises e, em seguida, desce aos Infernos,¹⁶ onde visita a alma do velho pai, a quem consulta a respeito dos destinos de Roma. Chega, enfim, à foz do rio Tibre, região que reconhece lhe estar destinada pelos deuses. Envia embaixadores ao rei Latino, com presentes, a pedir paz e aliança, e o rei não só os acolhe com bondade, mas ainda oferece ao herói troiano a mão de sua filha Lavínia. Inicia-se neste momento, sob o pretexto da promessa de casamento, uma guerra sangrenta, finda a qual se dá a fixação dos troianos na Itália, com o casamento de Enéias e Lavínia.

O CANTO VI: A DESCIDA AOS INFERNOS

"O Livro VI é a *Néculia*, o livro dos mortos, o solene livro místico, poema dentro do poema, Divina Comédia de Virgílio, da qual Dante tirará a maior inspiração. É a *catábasi*, descida de Enéias aos Infernos e a profética visão da glória futura de Roma". Com essas palavras de Giuseppe Morpurgo,¹⁷ vamos penetrar no reino dos mortos.

Saindo da Sicília, Enéias dirige-se à ilha de Cumas, célebre pelo santuário de Apolo, onde procura a velha Sibila¹⁸ e lhe pede que o acompanhe em sua viagem aos Infernos, onde a sombra de Anquises o espera. A Sibila ordena-lhe que recolha um ramo de ouro de uma misteriosa planta num bosque, para oferecer a Prosérpina, a rainha do Hades, e que sepulte o companheiro morto na Itália, o corneteiro Miseno, filho de Éolo, cujos funerais se preparam. Guiado por duas pombas brancas enviadas por sua mãe Vênus, Enéias encontra no bosque a planta de folhas douradas e arranca sem esforço o ramo para oferecer a Prosérpina. Sepulta em seguida Miseno e, feitos os devidos sacrifícios aos deuses infernais, juntamente com a Sibila, inicia a fúnebre viagem.

Os Infernos são o lugar para onde vão as almas dos mortos. Na entrada, diz o poeta, vêem-se o Luto, os Remorsos, as Enfermidades, a Velhice, o Medo, a Fome, a Pobreza, a Morte, o Trabalho, o Sono e os maus Prazeres, a Guerra e a Discórdia. Mais adiante fica o rio Aqueronte, por cujas ondas o barqueiro Caronte transporta as almas dos mortos, mas somente daqueles que foram sepultados, enquanto as almas dos insepultos vagueiam sem desti-

no. Também a viagem é vedada aos vivos, mas Enéias apresenta o ramo de ouro e o barqueiro o leva à margem oposta. Não longe dali estendem-se os Campos das Lágrimas, onde se encontram os que morreram de amor. Mais adiante ainda, Enéias chega aos últimos campos, onde estão os heróis que se ilustraram na guerra. E ele recorda, pelas sombras vagueantes, os antigos conhecidos. No fim desses campos, a estrada se bifurca: a da direita vai ao palácio do grande Plutão, e é o caminho para os Campos Elíseos; a da esquerda conduz ao Tártaro, onde os maus são castigados. Enéias contempla os sofrimentos do Tártaro, e chega aos Campos Elíseos, onde encontra a sombra de Anquises.

ENCONTRO COM ANQUISES

O passo que se inicia no verso 679 e vai até o final do Canto, verso 901, narra o encontro de Enéias e Anquises e reproduz a fala profética do velho sacerdote. Virgílio narra o encontro da seguinte maneira:

"Entretanto o pai Anquises, no ameno vale, com atenção contemplava as almas ali reclusas, destinadas a voltar à luz superior; e por acaso passava em revista o número dos seus, os caros netos, os destinos e a sorte dos heróis, seus costumes e suas obras. Quando viu Enéias, que, atravessando a campina, a ele se dirigia, alegre estendeu ambas as mãos, pelas faces correram lágrimas, e dos lábios lhe escaparam estas exclamações: 'Vieste enfim! Teu filial amor, tão provado já a teu pai, venceu os rudes embarços desta viagem. Posso, afinal, ver teu semblante, ó filho! ouvir tua voz, falar contigo! Assim o esperava eu, e pensava que havia de acontecer, calculando o tempo: não me enganou a esperança. Por quantas terras e quantos mares arrastado, de quantos perigos escapo, ó filho, eu te recebo! Como temi que te fosse danoso o reino da Líbia!' Enéias responde: 'Tua triste imagem, ó pai, tantas vezes vista, me alentou a vir aqui. A frota está no mar Tirreno. Deixa-me tocar a tua dextra; não te subtraias a meus amplexos'. Dizia, e ao mesmo tempo chorava. Três vezes tentou abraçá-lo, e três vezes lhe escapou de entre os braços a sombra, em leveza igual ao vento semelhante ao sono fugaz."

At pater Anchises penitus convalle virenti
inclusas animas superumque ad lumen ituras
lustrabat studio recolens, omnemque suorum
forte recensebat numerum, carosque nepotes
fataque fortunasque virum moresque manusque.

Isque ubi tendentem adversum per gramina vidit
 Aeneam, alacris palmas utrasque te tendit,
 effusaeque genis lacrimae et vox excidit ore:
 "Venisti tandem, tuaque exspectata parenti
 vicit iter durum pietas? datur ora tueri,
 nate, tua et notas audire et reddere voces?
 Sic equidem ducebam animo rebarque futurum
 tempora dinumerans, nec me mea cura fefellit.
 Quas ego te terras et quanta per aequora vectum
 accipio! quantis iactatum, nate, periculis!
 Quam me tui ne quid Libyae tibi regna nocerent!"
 Ille autem: "Tua me, genitor, tua tristis imago
 saepius occurrens haec limina tendere adegit;
 stant sale Tyrrheno classes. Da iungere dextram,
 da, genitor, teque amplexu ne subtraha nostro".
 Sic memorans largo fletu simul ora rigabat.
 Ter conatus ibi collo dare brachia circum;
 ter frustra comprehensa manus effugit imago,
 per levibus ventis volucrisque simillima somno.
 (En. VI, 679-702)

A DOUTRINA DA ORIGEM E DO DESTINO DA ALMA.

A partir do encontro de Anquises e Enéias, começa o desenvolvimento de idéias novas e é aqui sobretudo que se tem a prova mais forte da impressão deixada no espírito do autor pelas leituras filosóficas, principalmente pelo estudo das doutrinas de Pitágoras¹⁹ e Platão.²⁰

Depois que o pai e o filho manifestaram o prazer de se encontrarem, Enéias se admira diante de um espetáculo surpreendente do vale, num bosque afastado, vê o rio Letes e uma multidão de almas que, como um enxame de abelhas, duas margens, com um sussurro que se estende por todo "Que rio é esse?" - pergunta - "e que multidão cobre as

quae sint ea flumina porro,
 quive viri tanto compleverint agmine ripas.
 (En. VI, 711-712)

explica que são as almas que estão destinadas a habitar corpos e que bebem nas águas do rio Letes a tranqüilidade e o esquecimento.²¹ E Enéias indaga: "Ó pai, deve-se crer que as almas voltem daqui para cima, para habitar outra vez pesados corpos? Que triste desejo da vida têm esses infelizes?"

O pater, anne aliquas ad caelum hinc ire putandum est
 sublimis animas iterumque ad tarda reverti
 corpora? Quae lucis miseris tam dira cupido?
 (En. VI, 719-21)

Anquises, sem tardar, explica ao filho a origem e o destino da alma.

As almas dos homens são uma emanção do sopro divino, uma parcela da alma universal que vivifica o universo inteiro. Mas, desde que esse sopro se une ao corpo, ele perde nesse contato uma parte de sua pureza: fechada nas trevas dessa prisão, a alma não vê mais o céu, e mesmo quando ela é libertada, conserva manchas que devem ser lavadas. A alma passa por purificações, que, para lhe devolver a pureza primitiva, duram mil anos. Passado esse tempo, a Divindade chama-a às águas do rio Letes, para que, esquecida do passado, ela deseje rever a terra e entrar num corpo novo.

VISÃO PROFÉTICA DO FUTURO DE ROMA

Neste ponto, ao lado de Anquises, Enéias se coloca entre seu passado e seu futuro, contemplando, de um lado, os antigos troianos e, de outro, a descendência romana. O passado, representado por Orfeu, pela formosa prole de Teucro, geração antiga, magnânimos heróis nascidos em melhores tempos, Ilo, Assáraco e Dárdano, fundador de Tróia. Na mensagem desses heróis, o passado começa a transformar-se em futuro e a aspirar, em perfeita unidade, à realização eterna.

Assim, passará por seus olhos um desfile de rostos ilustres, que farão que o espírito do herói se vá pouco a pouco incendiando de amor pela glória futura. São os rostos daquela prole futura no tempo, mas sempre presente na eternidade, que nascerá da união dos troianos e dos itálicos. O passado fica abolido. Só existe agora um futuro compreendido no presente aclarado pelo conhecimento.

Anquises, levando o filho para um lugar elevado, de onde possa ver os que vêm e conhecer seus rostos, diz-lhe: "Verás agora que esplendor espera a gente troiana e quais os nossos netos procedentes da família itálica: mostrar-te-ei as ilustres almas que haverão de elevar nosso nome e te exporei os teus destinos."

Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur
gloria, qui maneant Itala de gente nepotes,
inlustris animas nostrumque in nomen ituras,
expediam dictis, et te tua fata docebo.

(En. VI, 756-59)

A primeira alma que surge é a de Sílvio, o primeiro a surgir para a vida. Será o tronco original dos reis albanos. É o filho de Lavínia e Enéias, e em seu coração se mesclam o sangue

itálico e o troiano.

Depois aparecem os reis que descendem de Sílvio, e quatro se destacam dentre eles: Provas, Cápis, Númitor e Sílvio Enéias. Logo se vê a imagem resplandescente de Rômulo, neto de Númitor e nascido da união de Ilia e de Marte. Por impulso dele é que Roma estenderá seu império até os confins do mundo e sua glória até o Olimpo.

Muda-se a visão: Enéias volta os olhos e vê diante de si a figura de homens que não são nem troianos nem latinos, mas a esperada descendência romana. Distinguem-se entre eles os maiores em glória e em sangue: Júlio César e toda a geração de Tulo. Augusto César, chamado pelo Destino para restabelecer a idade de ouro no Lácio e para levar aos extremos limites do universo o domínio pacificador de Roma.

Como na eternidade tudo existe de modo simultâneo, Enéias contempla, juntos, Augusto e César, e os reis romanos antigos, sucessores de Rômulo. E desfilam diante dele Numa Pompílio, Tulo Hostílio, Anco Márcio e os Tarquínios. Seguem os heróis da República: os três Dêcios, avô, pai e filho, cujo sacrifício dará três vitórias às armas romanas;²² os Drusos, entre os quais o vencedor de Asdrúbal; Torquato, Camilo, César e Pompeu, Múmio e Metelo, Catão, os Gracos, os dois Cipiões, Fabrício, Serrano, Fábio Máximo.

Ao ver César e Pompeu, almas amigas antes de entrar na existência, Anquises lamenta as guerras que farão entre si. Fala-lhes como a meninos, como a filhos seus, pedindo-lhes que não lancem seus furores contra as entranhas da pátria. São estas as palavras de Anquises a seu filho: "Aquelas almas, porém, que estás vendo iguais no fulgor das armas, concordes agora e enquanto permanecerem nestas sombrias moradas, ai! que tamanha guerra entre si acenderão, se alcançarem a luz da vida! quantas batalhas! que carnificina! Ao sogro que desce dos Alpes e dos rochedos de Monécio, se oporá com as legiões orientais. Não costumeis, ó filhos, a tais lutas as vossas almas! não volteis contra as entranhas da pátria vosso indomável valor. Detém-te primeiro, ó tu, que derivas do Olimpo a tua linhagem! depõe as armas, sangue meu."

Ille autem, paribus quas fulgere cernis in armis,
concordes animae nunc et dum nocte premuntur,
heu quantum inter se bellum, si lumina vitae
attigerint, quantas acies stragemque ciebunt,
aggeribus socer Alpinis atque arce Monocci
descendens, gener adversis instructus Eois!

Ne, pueri, ne tanta animis adsuescite bella,
neu patriae validas in viscera vertite vires:
tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo;
proice tela manu, sanguis meus!

(En. VI, 826-35)

Após o desfile de tantos homens ilustres, Anquises mostra a Enéias o destino principal do gênero romano, que é o de dar leis ao mundo: "Outros saberão com mais arte dar vida aos bronzes ou fazer surgir do mármore vultos humanos, melhor pleitear as causas ou calcular os movimentos do céu e o surgir dos astros; tu, ó romano, lembra-te que é teu fado governar os povos. Estas serão as tuas artes: impor a paz, poupar os vencidos e abater os soberbos."

Excudent alii spirantia mollius aera
(credo equidem), vivos ducent de marmore vultus,
orabunt causas melius caelique meatus
describent radio et surgentia sidera dicent:
tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos.

(En. VI, 847-54)

Numa visão final dos grandes republicanos, Anquises mostra a figura destacada do cônsul Marco Cláudio Marcelo, futuro vencedor do rebelde gaulês, conquistador para a pátria dos terceiros despojos opimos²³ conhecido com o nome de espada de Roma, na segunda guerra contra Cartago.

Mas Enéias, vendo ao lado do grande herói um jovem de distintas formas, porém triste de aspecto e com os olhos abatidos, perguntou: "Ó pai, e quem é aquele que o acompanha? É filho ou algum de seus descendentes?"

Quis, pater, ille, virum qui sic comitatur euntem?
filius ane aliquis magna de stirpe nepotum?

(En. VI, 863-64)

Anquises prorrompe em lágrimas e exclama: "Ó filho, não queiras saber o grande luto dos teus. A este os fados o apresentarão apenas ao mundo e o não deixarão viver. Se este dom celeste fosse duradouro, parecer-vos-ia, ó deuses, demasiado poderosa a nação romana. Que gemidos em seus funerais mandará à cidade o campo de Marte! Que tristeza, ó Tiberino, hás de ver, quando banharem tuas águas o recente túmulo! Nenhum filho da ilíaca gente exalçará tanto a esperança dos avós latinos, nem de outro aluno tanto se desvanecerá a romúlea terra. Ó piedade! ó fé prisca! ó braço in-

victo na guerra! Ninguém impunemente o enfrentaria armado, quer marchasse ele a pé contra o inimigo, quer de esporas picasse as ilhargas de espuma corcel. Ai! jovem miserando! possas tu de algum modo romper os duros fados! Tu serás Marcelo! Dai-me às braçadas lírios e purpúreas flores: tais dons tribute ao menos à alma do neto no desempenho de um triste dever."

O gnate, ingentem luctum ne quaere tuorum.
Ostendent terris hunc tantum fata neque ultra
esse sinent. Nimiū vobis Romana propago
visa potens, superi, propria haec si dona fuissent.
Quantos ille virum magnam Mavortis ad urbem
campus aget gemitus! vel quae, Tiberine, videbis
funera, cum tumulum praeterlabere recentem!
Nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos
in tantum spe tollet avos, nec Romula quondam
ullo de tantum tellus iactabit alumno.
Heu pietas, heu prisca fides invictaque bello
dextera! non illi se quisquam impune tulisset
obvius armato, seu cum pedes iret in hostem
seu spumantis equi foderet calcariibus armos.
Heu miserande puer, si qua fata aspera rumpas,
tu Marcellus eris. Manibus date lilia plenis;
purpureos spargam flores, animamque nepotis
his saltē adcumulem donis et fungar inani
munere.

(En. VI, 868-86)

Vê-se aqui uma alusão ao filho de Otávia, sobrinho, filho adotivo e genro de Augusto, sobre o qual repousarão num momento todas as esperanças do império, e que a morte arrebatará, já célebre por seus grandes feitos, aos vinte anos.²⁴

Tendo assim discorrido sobre as grandezas de Roma, percorrem toda a região dos nebulosos campos e tudo observam. Anquises instrui de tudo Enéias, incende-lhe a alma no desejo da futura glória, contando-lhe as guerras que há de fazer.

Terminada essa visão dos Infernos, Enéias é conduzido para fora por seu pai pela porta de marfim, como narra o poeta: "O Sono tem duas portas, das quais uma é de chifre, por onde se diz que saem as verdadeiras sombras, outra de marfim, por onde os manes nos enviam falsas visões. Tendo Anquises acompanhado até ali o filho e a Sibila, deu-lhes saída pela porta de marfim."

Sunt geminae Somni portae: quarum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.
His ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburnea.

(En. VI, 893-98)

Assim tinha de ser. Enéias tinha de sair pela porta que dá acesso ao mundo das aparências, ao mundo falso, porque, se entrasse pela porta de chifre, estaria na eternidade e não cumpriria o destino de fundador que lhe estava preparado.

CONCLUSÃO

Temos aqui, na mais bela narrativa épica da nossa literatura, a melhor maneira encontrada pelo poeta para celebrar as grandezas de Roma e glorificar o Imperador Augusto, de quem era amigo e admirador. O poeta volta ao passado, buscando entre os troianos ilustres, como era tradição, as origens da gente romana. Nenhum outro elogio seria mais agradável aos romanos, pois a linhagem teucra os punha como descendentes dos deuses. Virgílio recua a um passado mais distante ainda, quando, na descida aos Infernos, Anquises mostra a Enéias os futuros heróis nacionais, futuros, mas tão antigos que não se poderia saber quem foram antes. Almas que já tinham sofrido os mil anos de purificação e que agora esperam o momento de voltar à vida, todas predestinadas, marcadas pelos deuses para elevar à glorificação a pátria romana.

No Canto VI da *Eneida* e, em geral, em todo o poema, tem-se não a história de Roma, como foi, mas a sua prefiguração, seu anúncio, como será essa história, para dizer que todo o prestígio alcançado pelos romanos estava já programado desde a eternidade.

Neste poema de Virgílio, encontra-se a mais bela lenda da civilização latina, que o poeta explorou para tornar ainda mais elevado o século de ouro da história romana, o século de Augusto.

NOTAS

1. Sabe-se que a verdade histórica não era preocupação dos primeiros historiadores. Tal cuidado só existe na Grécia a partir de Tucídides e, em Roma, com o historiador Tácito.
2. Lê-se em Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 1974, o seguinte: "Dado ser impossível captar a realidade por via direta, só resta conhecê-la por meio de um sinal que a represente, não como tal, visto ser impossível, mas como pode ser expressa, ou seja, enquanto se submete à expressão: assim, conhecemos a representação da realidade, não ela própria." No capítulo X da *Poética*, Aristóteles diz que "não é ofício do poeta contar as coisas como sucederam, mas

como desejaríamos que houvessem sucedido". Por exemplo, o encontro de Enéias e Dido é historicamente impossível, porque três séculos separam o herói troiano da rainha de Cartago, mas no contexto do poeta ele é perfeitamente aceito, é um fato verossímil. (Cf. SPINA. *Introdução à poética clássica*. São Paulo, F.T.D., 1967. p. k0k-2).

3. Epopéia é um poema narrativo que trata normalmente de "assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bálicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, para que o lendário se forme ou/ permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto de sua fantasia; (...)" (Cf. MOISÉS. *Dicionário de termos literários*). A antigüidade conheceu, na Grécia, a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero (séc. IX a.C.); em Roma, a *Eneida* de Virgílio (séc. I a.C.) e a *Farsália* de Lucano (séc. I d.C.), na Índia, *Ramayana* de Valmiki, e *Mahabharata* de Vyasa (este do séc. III a V a.C.). A Idade Média e os tempos modernos também têm suas epopéias, construídas na grande esteira da epopéia greco-latina: *Canção de Rolando* (séc. XII, na França) *Poema del Cid* (séc. XII, na Espanha), *Divina Comédia* (séc. XIV, na Itália), *Os Lusíadas* de Camões (séc. XVI, em Portugal), *Paraíso Perdido* de Milton (séc. XVII, na Inglaterra), *Messíada* de Klopstock (séc. XVIII, na Alemanha).
4. DUMÉZIL. *Mythe et épopée*. Paris, Gallimard, 1968. p. 411, v. 1.
5. Por ser uma narrativa de sentido nacional, a epopéia não pode deixar de ter preocupação histórica, mas os fatos por ela narrados apenas simbolizam a história.
6. No Canto VIII, v. 626-728, encontra-se a descrição do escudo de Enéias, fabricado por Vulcano a mandado de Vênus. Nele o deus da forja gravou a história dos Albanos, desde Ascânio até Rômulo, e a de Roma, desde Rômulo até César Augusto. Tais feitos, gravados no escudo, são para Enéias motivo de admiração e de alegria, embora ignorasse seu significado. (Cf. *En. VIII*, 729-731).
7. DUMÉZIL, op. cit., v. 1., p. 432.
8. Encontra-se na *Ilíada*, Canto XX, referência à origem legendária de Enéias, que tem um tratamento à parte entre os heróis de Homero. É clara sua ascendência divina, quando ele, num confronto com Aquiles, diz: "Nasci de Vênus e do grande Anquises" (V.). Enéias torna-se notável pelos feitos de guerra e, em valentia, é apenas excedido por Heitor. Graças à sua piedade, goza da proteção dos deuses que, em duas ocasiões, o salvam da morte em combate. Numa dessas ocasiões, o deus Ne-

tuno anuncia que ele sobreviverá à destruição de Tróia e que a realeza dos troianos lhe pertencerá e aos seus descendentes.

mas à espada
O matara o Pelides, se Netuno
Aos deuses não bradasse: 'Doi-me, ó numes,
Que às mãos de Aquiles o brioso Enéias
Louco desça a Piutão, por confiar-se
No Longevibrador, que o não socorre.
Por que inocente pagará por outros
Quem sempre aos imortais mil dons oferta?
Salvemo-í-o, que Jove há de agastar-se
De o ver extinto. É fado que a progênie
Permaneça de Dárdano, a mais cara
Prole que de mulher teve o Satúrnio;
A geração de Príamo ele odeia;
Quer, pois, que Enéias reine, mais seus filhos,
e os que dos filhos procedendo forem.

(Il. XX, 293 e seg. Trad. de Odorico Mendes)

9. Névio é do séc. III a.C. É considerado o primeiro autor da literatura latina nascido na Itália. É da Campânia. Escreveu tragédias e comédias de temas gregos e romanos e, na velhice, compôs o poema épico *Bellum Poenicum*, a história da primeira guerra púnica, da qual ele próprio tinha participado. Suas fontes históricas são possivelmente a obra de Filino de Agrigento e os anais gregos de Q. Fábio Píctor. (Cf. BIELER. *História de la literatura romana*. Madrid, Gredos, 1968. p.45-6),
10. Ênio nasceu em 239 a.C. na Calábria. Era, portanto, grego de origem. Seu legado literário constava de dezoito livros dos *Annales*, pelo menos vinte tragédias, quatro livros de *Saturae* e outros pequenos poemas: *Scipio*, *Sota*, *Epicharmus*, *Praecepta* ou *Protrepticus* e *Hedyphagetica*. Os *Annales* são a mais completa história de Roma, desde as origens até a época contemporânea. Ênio é o proclamador da grandeza de Roma, e seu poema é a epopéia nacional dos romanos até o surgimento da *Êncida* de Virgílio. De todos os, possivelmente, 30.000 versos, só restam fragmentos. (Cf. BIELER, op. cit., p. 56-62).
11. Catão é do séc. III a.C. Nasceu em 234 em Túsculo, no Lácio. Foi político e historiador. Como administrador, é o modelo do homem incorruptível. É conhecido pelo epíteto de *Censorius*, o *Censor*. Sua grande obra é *Origines*, na qual fala de Roma e da Itália. Depois de contar, no I Livro, a história de Roma, da fundação até o fim da monarquia, trata, nos livros seguintes, das origens (*Origines*) das cidades itálicas. (Cf. BIELER, op. cit., p. 87-9).
12. Varrão (116-27 a.C.) foi contemporâneo de Cícero e, tendo vivido quase 100 anos, pôde legar à civilização latina uma obra numerosa e de grande variedade. Aqui interessa citar as *Anti-*

quittates, 41 livros (25 *libri rerum humanarum*, 16 *libri rerum divinarum*) em que dá a conhecer toda a história da antigüidade romana. Esta obra, em boa parte, é conhecida através de *A Cidade de Deus* de Santo Agostinho. (Cf. BIELER, op.cit., p. 144-147).

13. Os Júlios diziam que eram descendentes de Iulo, filho de Enéias, que era filho de Vênus, a deusa do Amor.
14. Os mitos têm a grande virtude de dar à comunidade consciência da grandeza de suas origens, e, no caso de Roma, interessava aos imperadores manter o povo entusiasmado com a sua ascendência divina. Ao próprio imperador eram atribuídas qualidades de um deus e sua autoridade era respeitada.
15. Dido apaixonou-se por Enéias, ao ouvir a narrativa das suas aventuras e comunica à irmã Ana os sentimentos que nutre pelo estrangeiro. Tendo a rainha promovido uma caçada para distrair o seu hóspede, a deusa Juno desencadeia uma tempestade e força Dido e Enéias a abrigarem-se na mesma gruta, onde se dá a sua união. Jarbas, rei dos Rútulos, que fora antes rejeitado pela rainha, queixa-se a Júpiter e este resolve enviar Mercúrio à terra para que lembre a Enéias que ele deve partir e não atraiçoar a missão que os fados lhe estabeleceram. Convencido pelo mensageiro de Zeus, o apaixonado Enéias volta à razão e prepara-se para partir. A rainha interpela o amante, que procura justificar a partida com a importância de sua missão. Separam-se sob as ameaças e maldições de Dido. Vendo Enéias ao largo, a rainha amaldiçoa as futuras relações entre Roma e Cartago e, finalmente, suicida-se com a espada de Enéias. (Cf. Canto IV). Tem-se aqui uma alusão às rivalidades entre Roma e Cartago e à vitória dos romanos sobre a cidade fenícia.
16. A tradição literária e religiosa conhece outros episódios de descida aos Infernos: Homero, *Odisséia*, Canto XXIII; Platão, *República*, Livro X; Luciano, *Diálogos*. O mito de Teseu e de Orfeu e Eurídice. Segundo a doutrina bíblica dos Atos dos Apóstolos, 2, 27, Cristo, após sua morte e ressurreição, desceu aos Infernos, lugar onde esperavam os efeitos retroativos de seus méritos aqueles que antes dele tinham vivido justamente.
17. MORPURGO. *Pascua, Rura, Duces*. 14 ed., Torino, Lattes & C. Editori, 1966. p. 257, nota.
18. A Sibila representa a idéia da mulher dotada de espírito profético. Mulher mais sensível. Tem origem na Pítia ou Pitonissa. Na porta de uma caverna, recebia a mensagem do deus Apo-

- lo, em forma de emanções que vinham do interior. Embora tendo nela sua origem, a Sibila de Virgílio era diferente da Pitonisa grega, pois, enquanto esta transmitia sua mensagem através de um sacerdote, a Sibila o fazia diretamente ao povo.
19. Trata-se aqui da doutrina pitagórica da *metempsicose* ou transmigração das almas. Nessa doutrina pode-se ver a crença primitiva no parentesco entre os homens e os animais, considerados todos como produtos da natureza. A metempsicose é a doutrina filosófico-religiosa segundo a qual a alma humana, depois da separação do corpo, pode animar sucessivamente outros corpos, de homens, de animais ou até de vegetais. O termo próprio usado pelos gregos para designar a *transmigração* era *palíngenesia*. O termo *metempsychosis* encontra-se em textos posteriores. Hipólito e Clemente de Alexandria empregam *metempsychosis* (Cf. BURNET *L'auteur de la philosophie grecque*, p. 103, nota 1). Embora o termo mais apropriado seja *metempsychosis*, modernamente prefere-se a palavra *reencarnação*. (Cf. MORAES, *Metempsicose*. ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA VERBO).
20. A doutrina platônica da reencarnação está no final do Livro X da *República*, onde o filósofo conta o apólogo de *Her*, o armênio, o qual, morto em combate, foi encontrado são e perfeito, quando, passados dez dias, se recolhiam os cadáveres já putrefatos. *Her*, doze dias após sua morte, já colocado sobre a pira para ser queimado, ressuscitou e contou o que havia visto no outro mundo: "Logo que minha alma se separou do corpo, parti em companhia de outros muitos e cheguei a um lugar espantoso, onde se viam na terra duas aberturas, vizinhas uma da outra, e às quais correspondiam outras duas no céu. Juizes sentavam-se entre estas aberturas: pronunciaða a sua sentença, ordenavam aos justos que marchassem à direita por uma das aberturas do céu, (...); e aos maus mandavam seguir seu caminho à esquerda das aberturas da terra, (...)". Em seguida, diz: "vi as almas dos que haviam sido julgados, umas subindo ao céu; outras descendo à terra pelas aberturas que se correspondiam; ao passo que, pela outra abertura da terra, vi sair almas cobertas de inundície e pó, ao mesmo tempo que do céu, pela outra, baixavam almas puras e sem mancha. Todos pareciam vir de longa viagem e sentavam-se com prazer, nos prados, como em ponto de assembléia". Mais adiante, quando as almas chegaram diante do trono das Parcas, o armênio narra assim: "Quando ali chegamos, deviam as almas apresentar-se perante Lâquesis; imediatamente um hierofante as dispunha em

ordem. Em seguida, tirando dos joelhos de Lâquesis as sortes e as várias condições da vida humana, subiu a um alto estrado e assim falou: Isto diz a virgem Lâquesis, filha da Necessidade: - Almas efêmeras, ides recomeçar uma nova carreira e reentrar em um corpo mortal (...)" (Platão, República, Livro X).

21. Segundo a tradição mitológica, *Letes* era filha da *Discórdia* e mãe das *Graças*, e deixou seu nome a um dos rios dos Hades. Suas águas, atravessando os Campos Elíseos, proporcionavam o esquecimento da vida terrena às sombras que as bebiam: perdendo a memória dos males suportados na vida, as novas gerações humanas preparavam a sua reaparição na terra. Do mesmo modo, antes de voltarem à vida, as almas bebiam das águas do *Letes*, para se esquecerem do que tinham visto nos Infernos. (Cf. BUESCO, *Lete*, ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA VERBO).
22. *Decius Mus*. Nome de três Romanos que se sacrificaram aos deuses infernais para assegurar a vitória do exército romano. O primeiro, Públio, morreu em Vesperis, na batalha contra os Samnitas (340 a.C.); o filho, em Sentinum, na guerra contra os gauleses da Úmbria (295 a.C.); o neto, em Ausculum, na guerra contra Pirro (279 a.C.); O nome de *Decius* passou a designar os que se sacrificavam aos interesses da pátria. (Cf. LACURSE DU XX^e SIÈCLE EN SIX VOLUMES).
23. Eram conhecidos como *despojos opimos* aqueles que o general conquistava com suas próprias mãos.
24. Conta-se que, lendo Virgílio este episódio para Augusto e Otávia, neste ponto, a mãe desmaiou e o próprio imperador derramava copioso pranto.

POESIA 61
UM ACONTECIMENTO NA HISTÓRIA DA POESIA DO
SÉCULO XX EM PORTUGAL

RESUMO

Leitura das principais publicações do Modernismo Português no campo da criação e da reflexão poéticas para que, através de uma perspectiva histórica, se avalie com justeza o lugar de *Poesia 61* na lírica contemporânea.

ABSTRACT

This essay is concerned with the principal publications of the creation and reflexion of modern Portuguese poetry from a historical perspective. It's objective is to show the importance and established place of *Poesia 61* in the contemporary Portuguese poetry.

Introdução às pétalas
na urgência da glória
(T,11)

O presente ensaio é uma introdução à leitura dos cinco livros que compõem *Poesia 61: Monólismos* de Fiamma Hasse Pais Brandão, *A morte percussiva* de Gastão Cruz, *Quarta dimensão* de Luiza Neto Jorge, *Tatuagem* de Maria Teresa Horta e *Canto adolescente* de Casimiro de Brito.¹

Poesia 61 surge em maio de 1961, em Faro, mas evidentemente o seu acontecimento se dá em Lisboa. Entre os autores, o único inédito em livro era Gastão Cruz (n.1941). Casimiro de Brito (n.1938) era já autor de quatro livros: *Poemas da solidão imperfeita* (1957), *Sete poemas rebeldes* (1958), *Telegramas* (1959) e *Poemas orientais* (1960). Em 1960, Maria Teresa Horta (n.1937) publicara *Espelho inicial* e Luiza Neto Jorge (n.1939), *À noite vertebrada*. Em cada pedra um vdo imóvel (1958) e a narrativa *O aquário* (1959) eram os livros anteriores de Fiamma Hasse Pais Brandão (n.1938). Extremamente jovens, vale a pena observar que o mais velho destes poetas não tinha vinte e cinco anos.

Poesia 61 reúne num só volume cinco livros distintos.

É importante descrever a forma desse volume. Não se trata de uma edição em que os textos progridam sucessivamente. Cada "caderno" (como dizem alguns críticos) é uma pequena brochura com o título da obra e o nome do seu autor. Sobre essas brochuras, e na capa a envolvê-las (com um desenho de Manuel Baptista) está inscrito *Poesia 61*. Contudo falta no interior da publicação aquilo que, à primeira vista, poderia defini-la como porta-voz de um grupo ou movimento: nota editorial, declaração de princípios, estatutos definidos, considerações a respeito da literatura ou da arte em geral.

Estas considerações acerca do aspecto da edição talvez confirmem a inexistência de um "programa" comum aos cinco poetas. Por outras palavras: não há nenhuma declaração no volume que nos permita caracterizar os *poetas 61* como integrantes de um grupo. O próprio Gastão Cruz afirma:

Poesia 61 reuniu cinco autores muito diversos, embora, no momento, a muitos parecesse que aquilo era o mesmo.²

De opinião semelhante é Nelson de Matos:

Hoje, que dez anos passaram sobre o comum aparecimento deste poetas, começa a ser possível definir melhor os seus projetos iniciais, reconhecer o que falharam e o que conseguiram, talvez até, irremediavelmente, separá-los como grupo.³

Quanto a nós, achamos de segunda importância enfatizar tal fato e levantar polêmica inútil.

A obra, porém, surge e dá-se a ler. E, após um rigoroso trabalho de leitura, não há dúvida de que *Poesia 61* seja um acontecimento na literatura portuguesa contemporânea.

Abandonada a idéia de grupo, passamos a ler atentamente os poetas, a fim de encontrar traços comuns de expressão entre eles. No que concerne à linguagem, ao lugar da palavra no poema, ao rigor da construção, há de fato uma *poética 61*. A este respeito somos categórico. Contamos com a leitura que fizemos e com o apoio de Eduardo Prado Coelho:

A *Poesia 61* procurou defender uma concepção estrutural do poema, em que cada elemento depende de todos os outros e apenas se define no espaço total e ilimitado do poema, através de uma rede muito densa de relações.⁴

"POESIA 61" NO ESPAÇO CRÍTICO E POÉTICO DA MODERNIDADE

...
temos a boca aberta ao desespero
e do choro jamais alguém falou
(MP, 16)

Traçar a evolução da moderna poesia portuguesa de *Orpheu* até *Poesia 61* é tarefa que não está nos nossos planos. Primeiro, porque exigiria uma tese sobre o assunto. Segundo, porque o nosso campo de pesquisa se restringe a uma leitura de autores e textos determinados. Mas, por outro lado, para que não se incorra no absurdo de pensar que *Poesia 61* surgiu solta no tempo e no espaço, sem antes nem depois, faz-se necessária, por incompleta que seja, a localização dos autores no contexto poético português. Por isso, as páginas, que ora se iniciam, têm uma declarada intenção não cronológica. Isto é: sempre que solicitado e a partir de algumas considerações a favor ou contra *Poesia 61*, vamos tentar inquirir a lógica ou o motivo que dirigem esse ou

aquele pensamento. Pelo exposto, conclui-se: não é a evolução da poesia portuguesa que neste passo se pretende, mas o propósito de traçar algumas coordenadas que permitam um juízo mais equilibrado a respeito de um momento polêmico da poesia portuguesa.

Acrescente-se ainda a inexistência de um trabalho específico sobre *Poesia 61*. Dada a importância do acontecimento, julgamos que só este fato justifica a oportunidade deste ensaio - um capítulo da nossa tese de doutorado em Letras.*

Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, na *História da Literatura portuguesa*, apesar de sucintos, dão-nos uma excelente informação:

A mais importante evolução conjunta da poesia experimental em sentido tangente ao realismo social é a do grupo predominantemente universitário de *Poesia 61*. ...⁵

Com efeito, à exceção de Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta, os demais participantes de *Poesia 61* frequentaram o curso de Letras da Universidade de Lisboa. A formação acadêmica pode ser tributada o excelente domínio dos mecanismos da linguagem que encontramos nos textos destes poetas. Evidentemente não é com teoria que se escrevem versos, mas o conhecimento objetivo das formas de expressão possibilita um trabalho mais eficiente com a palavra.

É preciso, então, olhar atentamente a função da palavra no poema, as inúmeras ou restritas possibilidades de significação que ela promove, para compreender os textos de *Poesia 61* e o seu significado na literatura portuguesa.

Mesmo que poesia não se aprenda na escola, ao breve apontamento dos historiadores da literatura não escapa a relação entre formação acadêmica, pesquisa das vanguardas sobre a palavra e função social da poesia.

A informação de Saraiva e Óscar Lopes adquire espessura e significação insuspeitadas, pois tanto o que dizem sobre *Poesia 61* quanto a nossa leitura do sentido das potencialidades da palavra nestes poetas nos fazem retroceder até 1927, data de publicação da *Presença*, e ouvir a voz do principal doutrinador da revista - José Régio:

*Portugal, *malô de Poesia 61*. UFRJ/1981.

Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística, A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade a obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo *original* e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo *excêntrico*, *estranho*, *extravagante*, *bizarro*... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizzarria podem ser poderosas - mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre outras qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto raro e do imprevisto. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truque literário.⁶

Para atingir os fundamentos destas idéias, é preciso saber o que Régio entende por *Arte*. Num ensaio famoso - "Em torno da expressão artística"⁷ -, o autor resume os seus postulados:

- a) Uma expressão existe que não chega a ser arte.
- b) Uma expressão existe que transcende a arte.
- c) Uma expressão existe que, tanto por insuficiência como por excesso, pretende e não consegue atingir a arte.⁸

Esclarecendo: segundo Régio, a expressão sintetizada no item a é a *expressão vital* (as variadas formas de manifestação do ser humano - da fala ao grito -, diante das experiências cotidianas: "essa constante manifestação da vida chamo *expressão vital*"⁹; o item b se refere à *expressão mística*, "ao silêncio sublime por que pode exprimir-se (mas não artisticamente) o místico em êxtase".¹⁰; e, enfim, o item c (alvo das maiores agressões de Régio e o que mais nos interessa) define a *expressão retórica*, "aberração da expressão artística"¹¹ porque "expressão retórica lhe chamo, considerando-a produto dum esforço e um talento desacompanhados da necessária riqueza humana, vital, do sujeito".¹²

Em que medida nos pode interessar o conceito de Régio sobre arte? Em primeiro lugar, não é só do pensamento de Régio que aqui se trata, mas sim do pensamento, ou melhor, da ideologia de uma

corrente estética fundamental para a compreensão do século XX em Portugal, já que ela ainda domina certa intelectualidade portuguesa e, conseqüentemente, dirige o juízo e o gosto de certos leitores. Em segundo lugar, porque *Poesia 61*, portuguesa com certeza, teve de enfrentar toda essa mentalidade que, afinal, conhecia e combateu.

Por favor, releia-se a primeira citação de Régio. Ora, toda a noção de Régio acerca da *Arte* - além de ser paradoxalmente "anterior" à de *Ophéa!* -, é frontalmente contra as de *Poesia 61*. Para Régio, ou melhor, para a *Presença*, arte é o primado da subjetividade e da sinceridade sobre a linguagem, e o artista - ser excepcional - tem de ser visto no interior da sua individualidade, ao invés de ser analisado no interior da obra que produz. Numa palavra: escrever é igual a viver. O estilo é o homem. Por conseguinte, toda a pesquisa de *Poesia 61* com a palavra entendida como objeto autônomo e surpreendente na linguagem, pesquisa essa que ilumina o texto, não a pessoa do "criador", estaria, para a teoria da *Presença*, estigmatizada pela vil "expressão retórica". Na feliz fórmula de Eduardo Prado Coelho, "para Régio a linguagem é um mal necessário".¹³ Isto é: incapaz de produzir literatura sem ela, o autor lamenta esse malfadado tormento. Algumas estrofes de "Poema do silêncio" confirmam o nosso pensamento:

Sim, foi por mim que gritei,
Declamei,
Atirei frases em volta.
Cego de angústia e de revolta.

Foi em meu nome que fiz
A carvão, a sangue, a giz,
Sátiras e epigramas nas paredes
Que eu não vi serem necessárias e vós vedes.

Foi quando compreendi
Que nada me dariam do infinito que pedi,
Que ergui mais alto o meu grito,
E pedi mais infinito!
Eu, o meu eu rico de vícios e grandezas,
Foi a razão das épi-trági-cômicas empresas
Que, sem rumo,
Alevantei com ironia, sonho e fumo...

O que eu buscava
Era, como qualquer, ter o que desejava.
Febre de Mais, ânsias de Altura e Abismo
Tinham raízes banalíssimas de egoísmo.

E só por me ter vedado
Sair deste meu ser pequeno e condenado,
Erigi contra os céus o meu imenso Engano,
De tentar o ultra-humano, eu que sou tão humano!¹⁴

...

O próprio Régio, ao desenvolver o conceito de "expressão artística", parece interpretar o seu poema:

... Se o homem é capaz de profundamente ver a sua miserável condição, de qualquer modo ou por qualquer fresta se lhe evade; e se é capaz de ao mesmo tempo a exprimir tão serena e comoventemente, (pois nem chega a haver expressão artística onde ou quando não haja domínio do artista sobre a sua própria emoção humana) de qualquer maneira a redime e transcende; por qualquer aspecto da sua natureza humana atinge o que diríamos sobre-humano, - se não fosse humano tudo quanto no homem se manifesta.¹⁵

Afinal, por que tamanho interesse pelas idéias de José Régio? Talvez já se pense que estamos fugindo ao nosso objetivo. Engano. Pois é através da "leitura presenciada" - e isso é sempre importante sublinhar - que vem o mais violento ataque que conhecemos contra *Poesia 61*. Estamos-nos referindo à crítica com que João Gaspar Simões recebe os cinco poetas recém-publicados:

Esta *Poesia 61*, não no *Canto adolescente* de Casimiro de Brito, o mais maduro dos poetas da coletânea e por assim dizer o seu timoneiro, mas nos *Morfismos*, Piama Hasse Pais Brandão, em *A morte percutiva*, de Gastão Cruz, na *Quarta dimensão*, de Luiza Neto Jorge, ou em *Tatuagem*, de Maria Teresa Horta, algo se nos apresenta que já não é propriamente esse luxo quinta-essenciado de um lirismo que no esgotamento das suas possibilidades de expressão se entrega perdidamente ao barroquismo culteranista, perspectiva da nossa poesia nestes últimos dez anos. Não. Com *Poesia 61* assistimos a uma 'mise en scène' do lirismo nacional, que tem muito mais a ver com as derradeiras manifestações do antiteatro e do anti-romance que propriamente com o requintamento exaustivo da arqui-poesia. Supomos ter chegado ao momento em que a nossa poesia diz finalmente 'não' aos paroxismos barrocos. E se é certo que em todos os poetas representados em *Poesia 61* está patente esse mesmo paroxismo, uma vez que todos eles passaram pela depuração em que se esterilizam não poucas altas vocações da nossa poesia moderna, não há dúvida de que a principal preocupação dos jovens poetas deste novo surto do lirismo nacional está em servirem-se da poesia para alguma coisa que em última instância constitui o suicídio das próprias formas poéticas. Eis-nos diante da primeira manifestação coletiva de uma verdadeira anti-poesia.¹⁶

Eis uma leitura simplesmente equivocada nos seus pressupostos. Equívoco, contudo, altamente esclarecedor porque prova o seu próprio malogro: a impossibilidade de se ler um texto onde ele não está. Isto é: a impossibilidade de adequar o objeto aos interesses do leitor, sem que este investigue criteriosamente as propriedades intrínsecas daquilo que pretende conhecer.

É interessante observar - tentando amarrar os fios da poesia portuguesa ao sabor de afirmações que nos provocam - como o presencista João Gaspar Simões fala no mesmo tom do Régio, que transcrevemos a seguir:

Que toda a arte está hoje em crise, parece-me indubitável. Abstenho-me de afirmar o que às vezes pendo a crer: que atravessa um período de decadência, tendo vindo avançando num sentido cada vez mais completo de desumanização. Como hoje sucede, e é natural que suceda, particular relevo assumem nestes períodos as preocupações da forma, o gosto das extravagâncias afinal conducentes a becos sem saída, a substituição da inspiração pela técnica (ou da intuição criadora pelo intelectualismo) e as rebuscas de originalidade verdadeira.¹⁷

Explicitamente em Gaspar Simões ("barroquismo culteranista", "esgotamento das formas de expressão") e implicitamente em Régio ("toda a arte está hoje em crise", "período de decadência", "particular relevo assumem nestes períodos as preocupações da forma, o gosto das extravagâncias..."), parece voltar a velha pendenga entre classicismo e barroquismo, este a decadência, aquele a perfeição. Ambos os críticos parecem dois clássicos de olhos obliquamente benevolentes - "... e o certo é que, sem que o [Gastão Cruz] louvemos pelas suas blasfêmias, estamos prontos a admiti-las..." (Gaspar Simões¹⁸); "... é natural que suceda..." (José Régio) -, posto que severos diante dos horrores praticados pelos novos barrocos.¹⁹ Observe-se ainda a dubiedade com que os presencistas questionam a função da literatura: subjetiva quando, isenta de qualquer contingência externa, revela o caráter de exceção do seu criador; objetiva e de má qualidade, quando veicula suas considerações ao social.

Em suma, não há dúvida de que os poetas 61 levaram ao extremo a desordem do discurso literário. Tal desordem, todavia, não pode ser confundida - como quer Gaspar Simões - com "anti-poesia". A não ser que ainda se pense em poesia como "um facto ideológico-sentimental", ao invés de se analisá-la como "um acto lingüístico-comunicativo e de pesquisa".²⁰

Para citar mais um exemplo de uma má leitura dos textos de *Poesia 61*, vejamos as observações de Serafim Ferreira (bastante semelhantes às de Gaspar Simões, aliás):

Ora, aperceber-se-á o leitor desta valorização da palavra na *Poesia 61* ou concordará antes que 'na antipoesia dos jovens de 61 algo atenta contra as leis fundamentais de um gênero literário que só tem podido substituir como "poesia", isto é, como criação de um veículo comunicativo, quando o que comunica vale mais do que a forma de comunicar', como disse já o crítico João Gaspar Simões? Para nós, há em *Poesia 61* qualquer coisa com que não concordamos. É a desvalorização da nossa realidade humana e social, como já conceituamos, inerente à nossa própria condição de seres integrados num mundo de inquietações com idêntica raiz.²¹

Vale a pena documentar a resposta de Casimiro de Brito a Serafim Ferreira:

... a frase de João Gaspar Simões, que você transcreveu, me parece de uma infelicidade flagrante: diz esse crítico, em duas palavras, que a poesia só tem podido subsistir como criação de um veículo comunicativo, e ainda que o que comunica vale mais do que a forma de comunicar. Pensará também você que a poesia é 'veículo comunicativo' e não 'comunicação', 'existência' e que há dissociação entre 'o que se comunica e a forma de o comunicar'? A ser assim, façamos sínteses de poemas, queimemos todos os livros de poesia porque todos os poemas, mesmo os da corrente neo-realista, têm palavras excessivas/.../ Não, a poesia não é igual a, a poesia é.²²

No cerne desta discussão, falta mencionar o momento da ruptura, o instante inaugural em que se traçou a barra entre o passado e o presente. Em 1915, anuncia-se a nova era: *Orpheu*. É a última frase de Casimiro de Brito que nos faz retroceder ao início do século.

Leia-se a introdução de Luís de Montalvor ao primeiro número de *Orpheu*:

A fotografia de geração, raça ou meio com o seu mundo imediato de exibição a que frequentemente se chama literatura e é sumo do que pana ahi se intitula revista, com a variedade de inferiorisar pela igualdade de assumptos (artigo, secção ou momentos) qualquer tentativa de arte - deixa de

Dogmaticamente, Montalvor toca num pressuposto básico: a negação da "fotografia" (isto é: da sinceridade). Ora, o que Serafim Ferreira exigia, na sua concepção simplista, já estava há muito questionado pelo "Primeiro Modernismo Português"²⁴. Parece-nos, contudo, que o cerne da questão levantada por Casimiro de Brito encontra-se em lugar mais eficiente, numa passagem de Fernando Pessoa:

O que é preciso é compenetrarmo-nos de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que ele nos siga. A maior parte da gente não sabe ler, e chama ler a adaptar a si o que o autor escreve, quando, para o homem culto, compreender o que se lê é, ao contrário, adaptar-se ao que o autor escreveu. Pouca gente saber ler, os eruditos, propriamente tais, menos que ninguém. Como no primeiro folheto demonstrei, os eruditos não têm cultura.²⁵

A violência com que o Autor da "Autopsicografia" - texto a vários títulos importante para o esclarecimento e tomada de posição na contenda que estamos a desenvolver - combate os "eruditos" não pode, porém, ser imputada grosseiramente a Régio ou a Gaspar Simões. Não somos ingênuo, ou seja, pretensioso. Deixou-se já de acreditar - há pouco tempo, é verdade - num "estruturalismo" mal lido e digerido que, segundo se dizia, negava qualquer vínculo entre a situação histórica do autor e a sua obra. Estamos tentando discutir uma ideologia que, calcada na visão da personalidade do autor como centro da obra, não pode ler o texto que foge aos seus princípios. No fundo, falamos também da nossa ideologia diante da leitura do texto literário, já que não descartamos de todo o pensamento "de índole tão saborosamente autoritário"²⁶ de Maria Alzira Seixo:

... todo o leitor escreve o livro que lhe é dado a ler (e o gosto, ou desgosto, que a leitura lhe provoca deriva fundamentalmente das relações possíveis entre esse livro que está escrito e aquele que simultaneamente todo o leitor poderia escrever coincidindo-lhe - figuração difícil, aliás, porque decorrente das práticas de simulacro e das opções do imaginário). Aliás, é esse, muitas vezes, o lugar que o crítico ocupa - aquele em que se encaram essas relações e se pretende objetivá-las -, já que só em nome de um outro texto coincidente é que eu

posso dizer que o texto que leio está como deve ser ou não está como deve ser; é a questão dos parâmetros, dos gêneros que concretiza a noção do êxito e da norma.²⁷

Hã, sem dúvida, o tal "texto coincidente" em nossa leitura. É uma série de textos chamada *Poesia 61*. Mas, desenvolvendo open-samente de Maria Alzira Seixo, o que predispõe o leitor a ler num texto o outro que ele gostaria de escrever é resultado de métodos e de teorias que, em última análise, o ensinaram a ler, e não resultado de uma natureza humana rica ou medíocre para as *belas letras*. Métodos e teorias, porém, que ao invés de excluírem a paixão, orientam-na, medida.

Neste choque de leituras, o que surpreende é o fato de os autores da *Presença* terem sido os divulgadores de *Orpheu*, autodenominando-se poetas do "Segundo Modernismo", continuadores das coordenadas de 1915.

Eduardo Lourenço, autor do mais polêmico ensaio sobre as relações entre *Presença* e *Orpheu* - "*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português?"²⁸ - desfaz essa falsa continuidade e resume esta etapa das nossas considerações:

... O recurso à designação de *Segundo Modernismo* introduz a idéia de uma diferença na continuidade e por isso mesmo não é mais satisfatório. O acento é colocado na cronologia, não na natureza dos dois fenômenos culturais. Quanto a nós sugeriríamos como mais adequada à realidade profunda de "*Presença*" e à topografia do nosso panorama cultural a designação de *Contra-Revolução do Modernismo* /.../ Na medida em que a referência ao *Modernismo* se impõe /.../, "*Presença*" aparece-nos como *reflexão sobre o Modernismo* e, simultaneamente, *regração do Modernismo*. Bastava isto para cavar uma diferença que o culto da personalidade e da originalidade, conscientemente professado, só podia acentuar até converter o falso filho num autêntico rival /.../. Se o único dever da *Poesia* é salvar o seu tempo com as armas desse tempo, "*Presença*" realizou as suas promessas. Mas o seu "tempo" não é o tempo de "*Orpheu*", misteriosamente mais antigo e mais jovem.²⁹

Em busca do tempo em que se situa *Poesia 61*, é hora de procurar aqueles que não confundiram a valorização da escrita do poema com "intelectualismo", "antipoesia", "pedantismo" ou "suicídio das próprias formas poéticas". É preciso, pois, olhar com outros olhos a função da "técnica" verbal para compreender os textos de *Poesia 61*. "Quem assim proceder", escreve Antônio-Mário

Santos,

verificará a feição realista desses poetas, que, reestruturando o real de maneira pessoalíssima, transcendem, por uma inovação formal e imagética, as duas fases da poesia neo-realista, sem, por isso, deixarem de estar enquadrados numa concepção econômico-social-político-dinâmica, integrados atentemente no pulsar da história.³⁰

É preciso também, pois a citação nos convoca, pensar no *Neo-Realismo*, o movimento controvertido que surge na literatura portuguesa a partir dos anos 40.

Há um primeiro *Neo-Realismo* que talvez possa ser resumido na célebre nota introdutória de Alves Redol a *Gaibéus* (dezembro de 1939):

Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem.³¹

Nesta afirmação, evidentemente provocatória, Redol sublinha o momento em que, para a literatura portuguesa, era mais urgente combater o fascismo, implantado pelo golpe de Estado de 28 de maio de 1926, do que defender a "obra de arte".

A questão proposta pelos neo-realistas pode ser assim enunciada: em que campo operar a revolução, no texto literário ou no contexto histórico?

Para uma resposta o menos equivocada possível, cumpre assinalar a posição de um dos mais categorizados estudiosos do movimento, Alexandre Pinheiro Torres:

Os intelectuais que têm na forja o Neo-Realismo recusam, por outro lado, o propósito fatalista de Oliveira Martins. Quanto aos dos Modernismos (1915 ou 1927), estes não se encontram nem objectiva nem subjectivamente interessados nos destinos do povo ou da nação embora muitos dos seus representantes fossem antifascistas no plano mental, abstracto, mas mais adversos ainda à idéia de qualquer acção militante, do que os homens de 70, salvo as raras excepções que levaram a algumas débeis "dissidências" que só haviam, aliás, de honrar os desertores.³²

Está acesa a polémica. No fundo, orientados pela concepção

materialista da História, os neo-realistas se insurgem contra os "modernismos" de *Ophéu* e *Presença*. Embora estes sejam "diferentes", como já sabemos, para os neo-realistas ambos significavam uma postura alienada diante de um Portugal sob o fascismo. Ainda segundo Pinheiro Torres:

O Neo-Realismo assumiu a coragem de afirmar o espantoso truismo de que fora da sociedade o homem perde o estatuto de ser humano, ficando ao nível dos animais, e, logo, sujeito ao mais implacável determinismo. A liberdade humana (sabêmo-lo) é uma conquista. Não há "socialismo em liberdade" compatível com o mundo da Usura...³³

Estamos inteiramente de acordo com o crítico no que tange à liberdade do homem e ao respeito que se deve à coragem dos neo-realistas. Contudo, há-de notar-se que o *Neo-Realismo*, por ser um movimento carente de uma concepção estética do texto literário, confundiu o espaço efetivo de atuação da literatura.

Eduardo Prado Coelho, em "O estatuto ambíguo do neo-realismo português"³⁴, discute os pressupostos dos neo-realistas no interior dos próprios conceitos marxistas desses autores. Para isso comenta as noções de "reino da necessidade" (da escassez, da privação, da subordinação dos meios ao fim) e "reino da liberdade" (da plenitude, da harmonia, da soberania dos meios tornados fins, multiplicando-se num jogo infinito). Conclui Eduardo Prado Coelho:

Que nos diz afinal a estética "neo-realista"? Diz-nos que a passagem se processa *historicamente* como passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade. Diz-nos portanto que existe uma coincidência entre a obra de arte e a transformação do mundo. /.../ Se a arte se define como exercício de uma impossibilidade, o "neo-realismo" diz-nos que essa impossibilidade se inscreve na história dos homens.³⁵

Em suma, falta à concepção neo-realista da arte a passagem para a liberdade através da utopia, ou seja, através de um tempo e um espaço "inventados" em que a literatura pode antecipar o acontecimento histórico e ir à frente da realidade. Não basta ao escritor sócialmente engajado despojar-se da aura de genialidade e vestir-se de refrões populares. Ao contrário, é preciso desenvolver em todos a consciência - esta, sim, revolucionária - de que a literatura, mesmo a fraterna e solidária, está intimamente

vinculada aos aperfeiçoamentos dos meios de expressão da língua, à renovação da linguagem; a consciência de que o texto é uma dimensão da escrita, um universo de extensões lingüísticas em que os conflitos sociais ("o reino da necessidade") constituem uma questão inquietante, não a resposta retumbante. Por outras palavras, segundo Étienne Balibar e Pierre Macherey,³⁶ há necessidade de uma *prática política* que dote escritores e leitores de um material ativo para que possam intervir no modo de produção dos textos e no seu consumo social, e para que possam, enfim, criar "o reino da liberdade". É doloroso lembrar o fato de que, mesmo perseguidos pela censura, os neo-realistas tinham como único veículo de denúncia o livro, já que qualquer outro meio de comunicação lhes estava inteiramente vetado. E o público que lhes interessava atingir era na sua grande maioria analfabeto.

Exemplificando: mesmo um poeta como Carlos de Oliveira, responsável por muitas das revoluções poéticas na literatura portuguesa, adia o canto em liberdade, já que a "alegria" ainda não nasceu entre os homens:

Acusam-se de mágoa e desalento,
como se toda a pena dos meus versos
não fosse carne vossa, homens dispersos,
e a minha dor a tua, pensamento.

Hei-de cantar-vos a beleza um dia,
quando a luz que não nego abrir o escuro
da noite que nos cerca como um muro,
e chegares a teus reinos alegria.³⁷

...

Mas é ainda Carlos de Oliveira que nos pode apontar a chamada "segunda fase" do *Neo-Realismo*:

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;
deixai que escreva pela noite dentro:
sou um pouco de dia anoitecido
mas sou convosco a treva florescendo.

...

Deixai que conte pela noite fora
como a vigília é longa e desumana:
doira-me os versos já a luz da aurora,
terra da nova pátria que nos chama.³⁸

Está na troca do "canto" pela "escrita", do "cantar" pelo "contar" a passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade. No intervalo entre a madrugada e o dia (a "vigília"), a

escrita já pode antecipar a manhã que lá fora não há: "doira-me os versos já a luz da aurora".

Alexandre Pinheiro Torres contradiz as nossas palavras sobre a existência dessa "segunda fase":

... O Neo-Realismo operou, aliás, sempre em função de uma realidade que, com efeito, era *outra* em relação à imagem mimética ou simétrica dela. A circunstância de não fugir à verossimilhança ambiental não impedia - até forçava - a proposta de novos referentes, exactamente os do mundo *novos* que postulava (e ainda postula).³⁹

Aproveitamos uma contradição entre as nossas palavras e as de Pinheiro Torres para falar de outra contradição certamente mais séria. Pinheiro Torres diz que o *Neo-Realismo* "operou sempre em função" da diferença entre condição ambiental e criação literária. Parece-nos que nem sempre foi assim. Mas essa questão de fases do *Neo-Realismo* - fases extremamente discutíveis em relação a qualquer artista ou corrente artística, aliás - pertence à história do movimento e seria de muito interesse discuti-la, se estivéssemos pesquisando a evolução dos textos neo-realistas. Dissemos, no início destas páginas, que, movido pelo pensamento de alguns autores, tentaríamos dar uma visão geral do contexto em que se inscreve *Poesia 61*. Se fomos mais enérgico em relação à *Presença* é porque um dos seus doutrinadores atacava explicitamente os poetas que estudamos, por meio de pressupostos teóricos que lhe impossibilitavam a leitura dos textos de *Poesia 61*. Quanto às fases do *Neo-Realismo*, atendemos a uma solicitação das palavras de António-Mário Santos.

A caminho da conclusão, ouçamos Gastão Cruz, que é por muitos designado o teórico de *Poesia 61*:

A partir de 1956, surgem as primeiras alternativas para a linguagem poética em vigor nos últimos anos 40 e nos primeiros 50. As folhas de poesia *Árvore* haviam sido, de 1951 a 1953, o melhor repositório dessa linguagem, em que a lição de Pessoa ou de Caires se cruza com as propostas do neo-realismo e do surrealismo.⁴⁰

Às vezes o caminho mais seguro para quem procura a saída é fugir à sedução de aceitar a linha reta, tentando o labirinto. Quer isto dizer: voltamos ao *Neo-Realismo* atendendo ao chamado de Gastão Cruz. Ao que foi dito sobre os poemas de Carlos de Oliveira, acrescenta-se agora: sem abdicar do compromisso com o

seu tempo, o poeta investe na autonomia da escrita; ele sabe que, ao invés de uma relação especular com a realidade, há no texto a ocupação de um espaço de diferença, pois cada autor opera com os instrumentos do mundo nos extremos da sua própria linguagem. Esta é a lição aprendida por *Poesia 61*.

Quem como nós erige a metáfora do labirinto não pode fugir à sua trama, ao novelo de malhas embaraçadas. E a lição do *Surrealismo*, cujo aparecimento em Portugal ocorre em 1949? Ora, se a sua importância é assinalada por um poeta de *Poesia 61*,⁴¹ nada mais justo que ouvir o ponto de vista de outros poetas desta geração.

Em resposta à pergunta "Crê superado o surrealismo?", diz Maria Teresa Horta na entrevista que todos os autores de *Poesia 61* concederam logo após a publicação do volume:⁴²

Pergunto por minha vez se não estará superado fazer tal pergunta acerca do surrealismo. Já tantas vezes o assunto foi discutido, analisado, retalhado e aberto... E como a velha discussão do "conteúdo-forma" em qualquer arte, mas principalmente no Cinema. Seria mais construtivo, parece-me, pensarmos naquilo que o surrealismo trouxe de benéfico, de libertador. E o que deriva dele neste momento não virá, quanto a mim, a ser superado tão depressa.⁴³

Entrevista por sua vez, Luiza Neto Jorge esclarece a opinião de Teresa Horta, pois projeta o *Surrealismo* na moderna poesia ocidental. À solicitação "Fale-nos da poesia moderna portuguesa", responde Luiza:

Vejo muitos poetas portugueses modernos; pouca moderna poesia portuguesa. Há muitos movimentos (e também muitas inércias) ainda não superados (e alguns tão superáveis). A moderna poesia ocidental tem raízes bastante fundas no surrealismo. Tende, naturalmente, a libertar-se delas e consegue-o melhor ou pior, mais fácil ou mais dificilmente consoante o ambiente social que a condiciona. Parece-me que, entre nós, o surrealismo ainda terá a sua razão de ser - como total destruição de cânones bafientos, como reação a um ambiente social rígido. Depois será talvez mais fácil, mais possível, a total reconstrução, formas e idéias novas.⁴⁴

O próprio texto em que se lê a resposta de Luiza revela "síntomas" surrealistas. Vejam-se, por exemplo, o "humor" - um certo

sarcasmo - diante da poesia portuguesa moderna e a defesa da liberdade de expressão contra todas as formas de censura.

Como mera informação, é interessante notar que Teresa Horta e Luiza Neto Jorge são os únicos poetas *61* incluídos em *O Surrealismo na poesia portuguesa*, de Natália Correia.⁴⁵

Logo, não havendo polémica a assinalar, consideramos suficientes estas observações sobre o *Surrealismo*.

Chegando aos anos 50, encontramos uma série de revistas: *Távola Redonda*, *Gnaal*, *A serpente*, *Notícias do bloqueio*, *Eros*, *Cadernos do meio-dia*, *Árvore*, entre outras. Vamos privilegiar as duas últimas mencionadas. Quanto à *Árvore* (1951-1953), a escolha se justifica pelas palavras de Gastão Cruz anteriormente transcritas, mas sobretudo pelas pesquisas e publicações nossas sobre a revista.⁴⁶ No que respeita aos *Cadernos do meio-dia* (1958-1960), há um deles (o quinto e último) poemas de Gastão Cruz, Maria Teresa Horta e Fiama Hasse Pais Brandão, anteriores aos de *Poesia 61*.

Árvore, ainda segundo Gastão Cruz, "foi o órgão mais representativo da poesia de 50".⁴⁷ Estamos plenamente de acordo. Apesar dos seus únicos quatro números, *Árvore* é ainda hoje uma das mais lúcidas realizações no campo das letras em Portugal. Vários fatores atestam a sua atualidade: o aparecimento ou a confirmação de poetas de agora e sempre (Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Egito Gonçalves, Ramos Rosa e outros); a divulgação de poetas estrangeiros de vanguarda e preocupados com uma visão social da literatura (Lorca, Vicente Aleixandre, Éluard, René Char, Henri Michaux, por exemplo); a crítica inteligente de livros editados em português; os ensaios que analisam a especificidade da literatura sem qualquer dado anedótico sobre os textos ou a vida dos seus autores.

Talvez possamos interpretar os objetivos da revista à luz do ensaio "A poesia é um diálogo com o universo", de Ramos Rosa:⁴⁸ uma *profissão-de-fé*, um *manifesto*, se nos é lícito identificá-lo assim. Por seu intermédio, *Árvore* passa a sua vida a limpo, reitera a proposta inicial - realizada com extrema beleza e dignidade - de ser criação e mensagem de uma poesia social, fraterna, sem deixar de ser, contudo, uma poesia que busca o seu estatuto como linguagem:

Num extremo limite da nossa condição, nós somos esses seres que perderam a sua identidade e até a sua densidade, como o sentia Keats, não por nos termos despojado do elemental humano mas por o termos fundido

na luz da Poesia, na alma e no sonho do próprio universo.

...
Poesia é o maior abraço com que o homem enlaça a vida e todo o poeta sonha esse encontro com a vida que, realizado, é o cumprimento do seu próprio destino humano, é a própria Poesia.⁴⁹

A poesia de Antônio Ramos Rosa é testemunho do trabalho de um intelectual que assume o papel de mediador na luta social, por saber que a homogeneidade e a consciência política de classe não nascem naturalmente. O poeta que assim trabalha pode ser chamado - de acordo com Gramsci - "intelectual orgânico".⁵⁰

Vejam-se alguns exemplos deste "trabalho orgânico" na poesia de Ramos Rosa, publicada em *Avante*:

O tempo da razão
(e não da fantasia)
em que os versos são soldados comprimidos
que guardam as armas dentro do coração
que rasgam os seus pulsos para fazer do sangue
tinta de escrever duma nova canção.⁵¹

Os rios torceram-me todas as hesitações
as montanhas reacenderam toda a minha coragem
sobre ventres de grávidas fêmeas silenciosas
retomei o gosto de distribuir meus sonhos
nova moeda de futuros seres
os lísos cavalos da bruma
lançam-me a rosa do seu bafo escuro
é bem o cheiro da madrugada ⁵²

Num mundo descoroçoante de puras imagens
é bom este banho de resistências, pressões, vontades, atritos,
é bom navegar.
Porque este presente é logo saudosos.⁵³

Em suma, através desta "colagem" de versos de Ramos Rosa, *Avante* dá os frutos concernentes à poesia. É a poesia no limiar do seu próprio conceito: o poema, em face da "noite", do "tempo concreto", aprende a navegar ("é bom navegar") em direção "ao sonho", à liberdade ("nova moeda de futuros seres", "tinta de escrever duma nova canção"). A noção de poema estende-se à poesia. Poesia fundada na prática do corpo, membros e sentidos, uma totalidade orgânica. O homem historicizado pelas relações sociais de trabalho. Estas são as reservas geradoras da fala e dos sonhos, o circuito tenso entre as sensações, o cérebro e a língua. Assim o homem concretiza o diálogo com o universo. Identifica-se poeta. E poeta é aquele que pode dispor de um excedente da linguagem social e sabe transformá-lo em versos. Poesia é

um jogo de tensões entre a experiência do olhar sobre a realidade extrínseca e a possibilidade de interpretar a diferença que se interioriza na produção de um trabalho sobre a linguagem.

Esta nos parece a lição que *Arvoze* legou a *Poesia 61*. Pelo menos, a importância dada por Gastão Cruz à revista e as nossas pesquisas nos autorizam este juízo.

Finalmente, neste tão longo quanto necessário mosaico de textos sobre a situação de *Poesia 61* no contexto poético português moderno e contemporâneo, cabe ressaltar a profundidade dos ensaios de Eduardo Prado Coelho. Em jornais e revistas e, posteriormente, em livros, ele foi o mais combatido defensor da legitimidade do trabalho dos *poetas 61*:

Qual o denominador comum para esta geração envolvida pelo movimento da *Poesia 61*? Por um lado, ela recusava uma interpretação *socio-lógica* ou *psico-lógica* dos textos. Não se trata agora de encontrar a tradução esteticamente adequada de uma vivência muito sincera do sujeito psicológico, nem de ir descobrir a mensagem social ou o programa ideológico que tal sujeito em poesia nos propõe. Trata-se de formular uma concepção *topológica* do texto como lugar onde o sentido se produz.⁵⁴

Esta é a melhor síntese que conhecemos sobre um dos últimos momentos de importância na poesia portuguesa. Leiam-se atentamente as palavras *socio-lógica* e *psico-lógica*. Tanto o hífen que separa quanto o grifo que destaca cada uma destas palavras têm, agora, sentido. *Poesia 61* se opôs à "lógica" entre autor e obra, manifesta no culto da personalidade celebrado pela *Presença* e à "lógica" entre texto e contexto proposta na concepção de compromisso político em literatura do *Neo-Realismo*.

Num próximo ensaio, através da leitura concreta dos poemas de *Poesia 61*, colocaremos em discussão a justeza destas nossas reflexões.

NOTAS

1. POESIA 61. Faro./S. Edit./, 1961.
2. SANTOS, António-Manuel. Da insinceridade da arte. *O Almonda*. Lisboa, 24 out., 64. Suplemento Literário, p. 5-6.
3. MATOS, Nelson de. *A leitura e a crítica*. Lisboa, Estampa, 1971. p. 207.
4. COELHO, Eduardo Prado. A jovem poesia. *Diário de Lisboa*. Lisboa, 4 jul., 68. Suplemento Literário. p. 5.
5. SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 10 ed. Porto, Porto Ed., 1978. p. 1181.
6. RÉGIO, José. *Páginas de doutrina e crítica da "Presença"*. Porto, Brasília, 1967. p. 17.
7. _____. *Três ensaios sobre arte*. Lisboa, Portugalia, 1967. p. 9-78.
8. Idem, p. 11.
9. Idem, p. 15.
10. Idem, p. 10.
11. Idem, p. 22.
12. Idem, p. 51.
13. COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto, Portugalense, 1972. p. 37.
14. MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia da "Presença"*. Lisboa, Moraes, 1972. p. 158-9.
Transcrevemos a primeira versão do poema, datada de 1926. Na versão definitiva, o texto apresenta algumas variantes (Cf. RÉGIO, J. *As encruzilhadas de Deus*. 6a. ed. Lisboa, Portugalia, 1970. p. 107-110).
15. RÉGIO, J. Op.cit., p. 70-1.
16. SIMÕES, João Gaspar. Poesia 61. *Diário de Notícias*. Lisboa, 17 ago., 61. Artes e Letras/Crítica Literária, p. 7-8.
17. RÉGIO, J. Op.cit., p. 81-2.
18. Cf. nota 16.
19. RÉGIO, J. Op.cit., p. 95.
20. MELO e CASTRO, E. M. *Dialética das vanguardas*. Lisboa, Livros Horizonte, 1976. p. 15.
21. FERREIRA, Serafim. Poesia 61 ou a negação de certos valores. *Jornal de Notícias*. Porto, 8 fev., 62. Suplemento Literário. p. 10.
22. BRITO, Casimiro de. A propósito de Poesia 61. *JORNAL DE Notícias*. Porto, 8 mar., 1962. Suplemento Literário. p. 2.
23. ORPHEU. 2 reed. Lisboa, Ática, 1971. 1. p. 12.

24. "Primeiro Modernismo" e "Segundo Modernismo" são as denominações com que João Gaspar Simões apresenta *Orpheu e Presença*, respectivamente.
(Cf. SIMÕES, J.G. *Perspectiva histórica da poesia portuguesa*. Porto, Brasília, 1976. p. 211-269 e 271-343).
25. PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Org. intr. e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974. p. 410.
26. COELHO, Eduardo Prado. *A letra litoral*. Lisboa, Moraes, 1979. p. 17.
27. SEIXO, M. Alzira. *Discursos do texto*. Lisboa, Bertrand, 1977. p. 35-6.
28. LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Porto, Inova, 1974. p. 165-194.
29. Idem, p. 187-8.
30. SANTOS, A-M. *Op.cit.*, p. 6.
31. REDOL, Alves. *Gaibéus*. 4a. ed., Lisboa, Inquêrito, 1945. p. 10.
32. TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-realismo literário português*. Lisboa, Moraes, 1977. p. 14.
33. Idem, p. 22.
34. COELHO, E.P. *Op.cit.*, p. 39-48.
35. Idem, p. 45.
36. BALIBAR, Etienne e MACHEREY, Pierre. Sobre a literatura como forma ideológica. In: SEIXO, M. Alzira, org. *Literatura, significação e ideologia*. Lisboa, Arcádia, 1976. p. 24-5.
37. OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. 1. Lisboa, Sã da Costa, s/d. p. 44.
38. Idem, p. 67.
39. TORRES, A.P. *Op.cit.*, p. 23-4.
40. CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa, Plátano, 1973. p. 210.
41. Idem, p. 17 e 186.
42. BRANDÃO, Fiama Hasse Pais et alii. Poesia 61. *Diário de Lisboa*. Lisboa, 25 maio, 1961. Suplemento Literário. p. 2.
43. Idem.
44. Idem.
45. CORREIA, Natália. *O surrealismo na poesia portuguesa*. Lisboa, Europa-América, 1973. p. 37, 38 e 271.
46. Durante 1976-7, em Portugal, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, pesquisamos revistas literárias publicadas nos anos 50. Como resultado desse trabalho, temos já prontos relatórios minuciosos sobre *Árvore*, *Cadernos do meio-dia*, *Távola Redonda e Graal*.

47. CRUZ, G.Op.cit., p. 169.
48. ÁRVORE. Lisboa, 1:10, v. 2, 1953.
49. Idem.
50. GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*.
3a. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p.
3-23.
51. ÁRVORE. Lisboa, 2: 139, 1951-2.
52. ÁRVORE. Lisboa, 1: 10, 1951.
53. ÁRVORE. Lisboa, 1: 30, v. 2, 1953.
54. COELHO, E. P. (1972), p. 265.

SIGLAS

T = Tatuagem

MP = A morte percutiva

LÚCIA CASTELLO BRANCO

SÔNIA QUEIROZ

POESIA FEMININA BRASILEIRA ATÉ OS ANOS 20:
UMA ILUSTRE DESCONHECIDA*

RESUMO

Notícia de pesquisa bibliográfica sobre a poesia feminina brasileira publicada até 1930, realizada em bibliotecas de Belo Horizonte. Apresentam-se alguns resultados que evidenciam a pouca notoriedade que essa poesia tem recebido por parte da crítica literária.

RÉSUMÉ

Il s'agit de la notice d'une recherche bibliographique à propos de la poésie écrite par des femmes brésiliennes et publiée jusqu'en 1930. Cette recherche a été réalisée dans des bibliothèques de Belo Horizonte. On présente quelques résultats qui mettent en relief la petite résonance qu'a eue cette poésie chez les critiques littéraires.

* Este texto foi apresentado na Semana de Calouradas, promovida pelo Diretório Acadêmico na Faculdade de Letras da UFMG, em outubro de 1984.

As antologias femininas que nos últimos anos se vêm publicando no País reúnem exclusivamente poetisas contemporâneas, deixando no quase completo desconhecimento aquelas que nos precederam no trabalho poético. A recuperação dos textos das poetisas do passado, entretanto, reveste-se de grande importância sobretudo se consideramos as condições desfavoráveis em que viveram e produziram: a dificuldade de acesso à educação, a forte repressão social a qualquer atividade extra-doméstica, forçando-as a publicar seus textos sob pseudônimo ou até mesmo no completo anonimato, a inconsistente recusa da Academia Brasileira de Letras em acolhê-las entre seus membros e até mesmo a falta de espaço físico para a criação.

Pensando nisso e especialmente curiosas com o que intuimos como uma identidade feminina que os textos escritos por mulheres nos poderiam revelar, formamos um grupo com o objetivo inicial de buscar esses textos e organizar uma antologia. Reunindo poetisas e ensaístas, a equipe ficou assim constituída: Ilka Boaventura, Judith Azevedo, Lúcia Castello Branco, Sônia Queiroz e Thaís Guimarães.

Para a organização da antologia, buscamos obras de referência que nos levassem aos poemas. Defrontamo-nos então com uma assustadora escassez de trabalhos sobre a poesia feminina e notamos que nas histórias da literatura brasileira raramente se encontravam mais do que simples inventários de nomes de mulheres.

Sentimos assim a necessidade de um levantamento bibliográfico na área. O único trabalho desse tipo que encontramos foi *Mulher Brasileira - Bibliografia Anotada*, editado pela Brasiliense, que, embora não fosse especializado em poesia, nos forneceu, especialmente no capítulo dedicado às "Artes e Meios de Comunicação", um grande número de referências. Entretanto, o livro relaciona apenas obras de cunho acadêmico, deixando de lado não só os textos literários, como também alguns periódicos relevantes para a área, mas que não se enquadravam em seus critérios de seleção. As próprias autoras reconhecem essa limitação e evidenciam a necessidade de uma ampliação e de um maior detalhamento da pesquisa.

Foi assim que resolvemos realizar um levantamento bibliográfico que permitisse chegar não só aos textos reunidos em publicações avulsas, como também àqueles dispersos em periódicos, de mais difícil acesso, mas importantíssimos em se tratando de mulheres, já que provavelmente um grande número delas nunca chegou a publicar um livro. Considerando que é a partir do Movimento Modernista que a mulher brasileira começa a conquistar espa-

ços mais amplos para a divulgação de sua literatura, escolhemos a década de 1920 (inclusive) como limite cronológico da pesquisa.

Conforme o previsto inicialmente no projeto, a coleta de dados seria realizada em bibliotecas de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Mas a escassez de recursos financeiros conduziu-nos a uma limitação das fontes da pesquisa às bibliotecas de Belo Horizonte.*

Limitando-nos, pois, a Belo Horizonte, realizamos o levantamento nas seguintes bibliotecas:

- BPMG - Biblioteca Pública de Minas Gerais
- APM - Arquivo Público Mineiro
- BPUC - Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
- BFALE- Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
- BIOF - Biblioteca da Imprensa Oficial de Minas Gerais

Partimos de um levantamento nos catálogos de assunto, nas seções referentes à Poesia Brasileira, Literatura Brasileira, Mulher e Feminismo, selecionando as obras de referência publicadas até 1981, data do início da pesquisa.

De acordo com os nossos interesses, consideramos como obras de referência as histórias da literatura, as antologias literárias, as bibliografias sobre literatura e sobre mulheres, os dicionários biobibliográficos, os periódicos especializados em literatura e os periódicos femininos/feministas. Essa classificação foi feita em função da idéia de que todo tipo de publicação que nos fornecesse dados sobre as poetisas ou meios para chegar até elas seria, inicialmente, considerado obra de referência.

Depois do levantamento bibliográfico, a segunda etapa foi o contato direto com as obras. Fichamos todos os livros que não requeriam leitura integral do texto para a localização das poetisas e suas obras. Quanto aos periódicos, o fichamento foi obviamente mais vagaroso, já que a ausência de índices exigia a verificação de cada página. Nessas publicações, fixamo-nos nos textos poéticos e nos artigos que pudemos identificar pelo título como tratando de literatura.

* Esta pesquisa contou com o apoio do CNPq, mas o financiamento concedido foi suficiente apenas para cobrir os gastos referentes ao levantamento bibliográfico em Belo Horizonte.

RESULTADOS

O produto final da pesquisa, a bibliografia das poetisas brasileiras publicadas até 1930, encontra-se, atualmente, em fase de revisão técnica.

Aqui, apresentaremos alguns dados estatísticos que já foram depreendidos do material levantado e que podem fornecer um primeiro panorama da atuação da mulher na poesia brasileira até 1930. Esses dados, além de revelarem o quase total menosprezo da crítica especializada com relação à produção poética feminina, apresentam ainda um número considerável de poetisas que, apesar do anonimato a que foram condenadas, dedicaram-se assiduamente ao trabalho poético.

Das 393 obras de referência arroladas, apenas 157 citam poetisas ou dedicam algum espaço ao estudo de suas obras, o que nos fornece um total de 236 obras de referência, incluindo volumosas histórias da literatura e antologias, que absolutamente desconhecem ou desconsideram a produção poética feminina.

Nas antologias literárias, onde a seleção é mais rigorosa, por se tratar de uma coletânea de textos e não de ensaios sobre movimentos literários, que muitas vezes se limitam a listar nomes, a presença feminina é ainda mais reduzida: do total de poetas publicados nas antologias consultadas, apenas 7,74% são mulheres.

No entanto, apesar da pouca notoriedade que essas autoras têm recebido por parte da crítica especializada e dos historiadores, biógrafos, e bibliógrafos literários, esta pesquisa arrolou, até o momento, um total de 215 poetisas. Esse total, que já nos fornece um considerável número de autoras completamente desconhecidas por parte do público leitor, e em alguns casos até mesmo por parte de professores e estudiosos da literatura, nos leva a supor a existência de um número ainda maior de poetisas, considerando que muitas delas, em conseqüência do obscurantismo em que viveram as mulheres dos séculos passados e as condições em que publicaram (edições de autor, com tiragem muito reduzida e com má distribuição), tiveram suas obras simplesmente perdidas e não foram descobertas nem mesmo pelos mais minuciosos e bem-intencionados bibliógrafos e historiadores da literatura. Trata-se, lamentavelmente, de uma perda irrecuperável para a literatura deste País e para a história da mulher brasileira, que nos leva a crer, cada vez mais, na necessidade e urgência de estudos que procurem resgatar o que ainda resta dos produtos da atuação da mulher nas diversas áreas do conhecimento, como é o

caso desta bibliografia, relativamente à produção poética.

As autoras e obras arroladas neste levantamento comporão uma bibliografia constituída de três partes: 1) poetisas, 2) bibliografias e 3) índices. A primeira parte, referente às poetisas, será organizada em ordem alfabética, de acordo com o último nome da autora, seguido de um informe biográfico sobre ela, incluindo pseudônimo(s) e obra(s) inédita(s), se houver. A seguir, virá a bibliografia da autora, ou seja, a relação de suas obras publicadas até 1930, excluindo-se aquelas que não são obras poéticas. A cada referência seguir-se-ão o(s) nome(s) da(s) biblioteca(s) que possui(em) a obra. Essa bibliografia da autora será dividida em quatro itens: 1) obras individuais; 2) obras em colaboração (co-autoria, em geral); 3) obras coletivas (antologias) e 4) periódicos. Por fim, haverá a bibliografia sobre a autora, dividida em dois itens: 1) publicações avulsas e 2) publicações periódicas. A segunda parte constará de bibliografia consultada para se chegar às autoras e suas obras e a terceira, de dois índices onomásticos: o de autoras e o de ensaístas, bibliógrafos e críticos que nos levaram às obras poéticas.

PROJEÇÕES

Tão logo tenhamos finalizado essa pesquisa, pretendemos retornar à nossa idéia inicial de organizar uma antologia feminina que venha a resgatar as produções poéticas mais significativas das autoras arroladas no levantamento bibliográfico. Para isso, é claro, teremos que lidar com a limitação do material poético disponível, mas, por se tratar de uma antologia, e não de um estudo historiográfico, é possível trabalhar com um material reduzido, sem prejuízo substancial. As obras que se encontram nas bibliotecas de Belo Horizonte já nos seriam suficientes para a organização dessa antologia, e a seleção seria feita com base na qualidade formal e no interesse temático. Parece-nos fundamental destacar também este segundo aspecto, já que há muitos temas que eram (e ainda são) interditos à mulher foram ousadamente enfrentados por poetisas do passado, como o erotismo presente na poesia de Gilka Machado, ou a temática "esportiva" abordada por Ana Amélia Carneiro de Mendonça, que, no início deste século, escrevia poemas parnasianos dedicados a seu marido, ídolo do futebol brasileiro.

Nosso trabalho confirmou mais uma vez a hipótese de que muitas poetisas do passado se perderam na memória do País ou ti-

veram sua obra fragmentada. Um exemplo disso é o trabalho poético de Bárbara Eliodora, uma das primeiras poetisas brasileiras, cuja obra se perdeu praticamente em sua totalidade, dela restando apenas doze sextilhas intituladas "Conselhos a meus filhos", que são encontradas em raras publicações históricas e foram incorporadas à obra poética de seu marido, Inácio de Alvarenga Peixoto, organizada por José Norberto Silva.

Tais ocorrências reforçam a validade da pesquisa e a importância da publicação de seus resultados como uma forma de recuperar definitivamente e reintegrar à história literária a poesia feminina produzida no Brasil até os anos 20, essa ilustre desconhecida.

Algumas Poetisas



PORQUE SÔU FORTE

(A Ezequiel Freire)

Dirás que é falso. Não. É certo. Desço
Ao fundo dalma toda a vez que hesito...
Cada vez que uma lágrima ou que um grito
Trai-me a angústia ao sentir que desfaleço...

E toda assombro, toda amor, confesso,
O limiar desse país bendito
Cruzo: - aguardam-me as festas do infinito!
O horror da vida, deslumbrada, esqueço!

É que há lá dentro vales, céus, alturas,
Que o olhar do mundo não macula, a terna
Lua, flores, queridas criaturas,

E soa em cada mouta, em cada gruta,
A sinfonia da paixão eterna!...
- E eis-me de novo forte para a luta.



SER MULHER...

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida, a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um Senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!



O SALTO

Ao ver-te hoje saltar para um torneio atlético
Serenos, forte, audaz como um vulto da Ilíada,
Todo o meu ser vibrou num ímpeto frenético,
Como diante de um grego, herói de uma Olimpíada.

Estremeci fitando êsse teu porte estético
Como diante de Apolo estremecera a driada;
Era um conjunto de arte esplendoroso e poético,
Enredo e inspiração para uma heliconiada.

No cenário sem par de um pálido crepúsculo,
Tu te lançaste no ar, vibrando em cada músculo,
Por entre a aclamação da massa, entusiástica.

Como um deus a baixar do Olimpo, airoso e lépido,
Tocaste o solo enfim, glorioso, ardente, intrépido,
Belo, na perfeição da grega e antiga plástica.

A FALA DO PODER E O PODER DA FALA

RESUMO

A questão da posse da terra, as relações entre poder e linguagem, a leitura do mundo e a leitura da palavra são aspectos abordados nesta análise de um poema de Patativa do Assaré, poeta-cantador do nordeste do Brasil.

ABSTRACT

The problem of the owners of the land, the relation between power and language, the reading of the world and the reading of the word; these are topics dealt with in this analysis of a poem by Patativa do Assaré, a poet singing of the Brazilian northeast.

"Ainda morro num pedaço de terra meu."

Otávio Cruz, posseiro paraense. *Istoé*, 29/5/1985.

"Tenho fé em que agora vou ter mais um pouquinho de terra e poder comer todo dia."

Valdevino André, posseiro pernambucano. *Istoé*, 29/5/1985.

"Tem que defender a terra. Sem terra a gente sofre."

Atamai, Índio Waurã. TV Manchete, 17/6/1985.

"O que quero nesta vida
É terra prá trabalhá."

Patativa do Assaré, A terra é naturá.

Para

Marçal e Eloy

Índio e posseiro mortos
na luta pela terra no
Brasil.

No momento mesmo em que me disponho a redigir este ensaio vejo no Jornal do Brasil¹ a notícia da crítica que o MEC, através de seu Conselho Federal de Cultura, faz à revista Chico Bento do brasileiro Maurício de Souza. Chico Bento, nome de revista e personagem de história em quadrinhos criada nos anos 60, representa o menino caipira, o roceiro, o capiau habitante da região compreendida pelo interior paulista, o cerrado goiano e o Triângulo Mineiro. Sua fala é "errada". Ele troca o /l/ pelo /r/ desloca as nasais, come os esses finais e suprime o plural das formas verbais. E o autor, fiel ao falar de sua personagem e dos que ela representa, usa uma escrita conforme ao registro oral, traduzindo literalmente sua forma de dizer. É exatamente esse o ponto abordado pelo Conselho Federal de Cultura que, juntamente com a Comissão Nacional de Moral e Civismo, examinou a questão. O parecer, assinado pelo professor catedrático Evanildo Bechara, acusa Chico Bento de "usar 'hábitos lingüísticos afastados da norma padrão'; de viver em um mundo onde está 'mal retratada a variedade dos usos lingüísticos', e de por em prática 'representações gráficas nefastas à aprendizagem do código escrito'."² No parecer em que examina a questão, o professor Abgar Renault, membro da Academia Brasileira de Letras, é mais imperativo ao afirmar: "se uma publicação de qualquer gênero desvia o leitor infantil do que é certo e cria em seu espírito confusão perturbadora e danosa, deve ter a sua leitura condenada."³

A análise dessa última frase, bem como de todo o parecer, é profundamente reveladora da relação entre poder e linguagem e dos mecanismos sociais de controle e hegemonia. Termos e expressões como "desvia", "certo", "cria em seu espírito confusão perturbadora e danosa", "condenada" são índices já bem conhecidos dos que se dedicaram ao estudo de aparelhos repressores como escolas, manicômios e presídios. Fazem parte de arrazoados justificadores de queimas em fogueiras, internações, lobotomias e emboscadas, formas seguras de manter o poder, aplinar e resolver contradições danosas, eliminar o "errado", o diferente.

Aqui, o alvo é a linguagem. Lembra-me Barthes falando da retórica (e a gramática é parte dela) como prática social, isto é, como "técnica privilegiada que permite às classes dirigentes assegurar-se a propriedade da palavra." (sic). A linguagem é compreendida como "um poder" o que justifica e exige que se ditem "regras seletivas de acesso a tal poder."⁴

A perspectiva se amplia e uma aparentemente simples questão de erro de linguagem traz em seu interior a problemática do poder, do controle social, da dominação de uma classe sobre as demais. A

"propriedade da palavra" de que fala Barthes duplica-se nas idéias de adequação, a linguagem apropriada, e de posse, o ter a linguagem e tudo mais que ela representa. Passa-se daí ao controle da produção simbólica que envolve o homem no seu agir, no seu fazer, na sua vivência, sua cultura enfim.

Esses mecanismos de controle compreendem não só as normas de linguagem como também a seleção de textos a serem publicados, lidos, analisados em escolas e faculdades. Por trás de qualquer seleção existem recortes em que se inscrevem estratégias de poder e controle social.⁵

O texto de Patativa do Assaré, *A terra é naturá*,⁶ objeto deste ensaio, nos permite retomar as questões que a censura a *Chico Bento* suscita.

Também aqui se trata de um caipira, de uma pessoa que fala "errado" e que na sua autobiografia nos informa: "Com a idade de doze anos, freqüentei uma escola muito atrasada, na qual passei quatro meses, porém sem interromper muito o trabalho de agricultor. Sai da escola lendo o segundo livro de Felisberto de Carvalho e daquele tempo para cá não freqüentei mais escola nenhuma, porém sempre lidando com as letras, quando dispunha de tempo para este fim."⁷

Não pretendo fazer aqui, nem parece pertinente, uma análise comparativa entre o texto de Maurício de Souza e o de Patativa do Assaré. Entre eles permeiam antes diferenças que semelhanças. As condições de produção, circulação e consumo, os diferentes sistemas semióticos em que a mensagem se transmite e o sujeito do enunciado e da enunciação são alguns dos aspectos sob os quais as diferenças entre os textos se constroem.

No entanto, a atitude do Conselho Federal de Cultura nos permite considerá-los sob uma mesma ótica: a da relação entre poder e linguagem.

A ausência da escolaridade, confessada em sua autobiografia, afasta o poeta das normas oficiais de linguagem, leva-o a falar não como os catedráticos e acadêmicos, mas como os Chico Bento desse Brasil de 60 milhões de analfabetos⁸ e não sei quantos analfabetizados.

O fato de sermos uma cultura que tem na escrita sua dominante traz como corolário a exclusão da vida social daqueles que não têm a posse da leitura.

Igualmente marginalizada da cultura oficial fica sua produção simbólica. Tal fato pode ser facilmente verificado. Basta, para tanto, que examinemos as histórias da literatura brasileira para percebermos que não há referência à produção de negros e

muito menos de índios ou de roceiros como Patativa do Assaré, representantes de culturas consideradas inferiores pelo colonizador branco⁹. Chega-se mesmo a negar-lhes alguma forma de saber, o que se traduz nos rótulos de incultos ou ignorantes que lhes são atribuídos.

É esse homem introjeta esta invalidação. Considera-se naturalmente inferior e rejeita o saber que lhe foi passado por seus ancestrais, aprendido no dia-a-dia da comunidade de que faz parte. Incapaz de ler as letras, a ele é também negado aquilo a que Paulo Freire chama a leitura do mundo¹⁰ e que lhe possibilita saber-se participante de um processo cultural, em que se criam os laços que dão coesão e especificidade à vida do grupo social de que faz parte.

Obviamente este é mais um dos mecanismos ideológicos que visam à manutenção das relações de poder.

O poema de Patativa do Assaré, abaixo transcrito, nos revela que, embora desprovido de uma leitura apropriada das letras, o poeta faz sua leitura do mundo, da realidade que o cerca e revela em seu texto uma percepção que muito banco de escola não dá. A poesia, por que se confessa "apaixonado desde muito pequeno",¹¹ é o veículo que o cantador escolhe para expressar sua forma de ver o mundo.

A terra é naturã

Sinhô dotô, meu ofiço
É servi ao meu patrão.
Eu não sei fazê comiço,
Nem discuço, nem sermão;
Nem sei as letra onde mora,
Mas porém, eu quero agora
Dizê, com sua licença,
Uma coisa bem singela,
Que a gente pra dizê ela
Não perclsa de sabença.

Se um pai de famia honrado
Morre, dexando a famia,
Os seus fiinho adorado
Por dono da moradia,
E aqueles irmão mais véio,
Sem pensã nos Evangêio,
Contro os novo a toda hora
Lança de inveja o veneno
Intê botã os mais pequeno
Daquela casa para fora.

Disso tudo o resurtado
Seu dotô sabe a verdade,
Pois, logo os prejudicado
Recorre às oturidade;
É no chafurdo infeliz
Depressa vai o juiz

Fazê a paz dos irmão
E se ele fô justicêro
Parte a casa dos herdêro
Pra cada quã seu quinhão.

Seu dotô, que estudou munto
E tem boa inducação,
Não ignore este assunto
Da minha comparação,
Pois este pai de famia
É o Deus de Soberania,
Pai do sinhô e pai meu,
Que tudo cria e sustenta,
E esta casa representa
A terra que Ele nos deu.

O pai de famia honrado,
A quem tô me referindo,
É Deus nosso Pai Amado
Que lá do Céu tã me uvindo,
O Deus justo que não erra
É que pra nós fez a terra,
Este praneta comum;
Pois a terra com certeza
É obra da natureza
Que pertence a cada um.

Se a terra foi Deus quem fez,
Se é obra da criação,
Devia cada freguês
Ter seu pedaço de chão.
Munta gente não combina
Esta verdade divina
Mas um julgamento eu faço
E vejo que julgo bem.
Se sou da terra tombém
Onde é que tã meu pedaço?

Esta terra é desmedida
E devia ser comum,
Devia ser repartida
Um tacho prá cada um,
Mode morar sossegado.
Eu já tenho maginado
Que abaixo o sertão e a serra
Devia ser coisa nossa
Quem não trabala na roça
Que diabo é que quer coma terra?

Esta terra é como o Sô
Que nace todos os dia
Briando o grande, o menô
E tudo que a terra cria.
O sô quilarêa os monte,
Tombém as água das fonte,
Com a sua luz amiga,
Potrege, no mesmo instante,
Do grandaião elefante
A pequenina formiga.

Esta terra é como a chuva,
Que vai da praia a campina,
Móia a casada, a viúva,
A vêia, a moça, a menina.
Quando sangra o nevuêro,
Pra conquistá o aguacêro
Ninguém vai fazê fuxico,
Pois a chuva tudo cobre,
Móia a tapera do pobre
E a grande casa do rico.

Esta terra é como a lua.
Este foco prateado
Que é do campo até a rua,
A lampa dos namorado;
Mas, mesmo ao véio cacundo,
Já com ar de moribundo
Sem amô, sem vaidade,
Esta lua cô de prata
Não lhe dêxa de sê grata;
Lhe manda quillaridade.

Esta terra é como o vento,
O vento que, por capricho,
Assopra, as vez, um momento,
Brando, fazendo cuchicho.
Ôtras vez, vira o capêta,
Vai fazendo piruêta,
Roncando com desatino,
Levando tudo de móio
Jogando arguêro nos óio
Do grande e do pequenino.

Se o orguiôso pudesse
Com seu rancô desmedido,
Tarvez intê já tivesse
Este vento repartido,
Ficando com a viração
Dando ao pobre o furacão;
Pois sei que ele tem vontade
E acha mesmo que percisa
Gozá de frescô da brisa,
Dando ao pobre a tempestade.

Pois o vento, o sol, a lua,
A chuva e a terra também,
Tudo é coisa minha e sua,
Seu dotô conhece bem.
Pra se sabê disso tudo
Ninguém percisa de istudo;
Eu, sem escrevê nem lê,
Conheço desta verdade,
Seu dotô, tenha bondade
De uvi o que vô dizê.

Não invejo o seu tesoro,
Suas mala de dinhêro
A sua prata, o seu ôro
O seu boi, o seu carnêro
Seu repôso, seu recreio,
Seu bom carro de passelo,
Sua casa de morã
E a sua loja surtida,
O que eu quero nesta vida
É terra pra trabaiã.

Iscute o que tô dizendo,
Seu dotô, seu coronê:
De fome tão padecendo
Meus fio e minha muiê.
Sem briga, questão nem guerra,
Meça desta grande terra
Um tarefa pra eu!
Tenha pena do agregado
Não me dêxe deserdado
Daquilo que Deus me deu.

O poema se organiza sob a forma de parábola, didaticamente partindo do particular para o geral, apelando freqüentemente para figurações de linguagem que concretizam para o poeta e para seu ouvinte aquilo que ele quer dizer.

Através da parábola, poeta-cantador tece uma cadeia argumentativa em que tenta demonstrar a seu ouvinte os fundamentos de seu ponto de vista, tentando levá-lo a uma ação.

A persuasão e a ação pela linguagem situam-nos no âmbito da retórica. É curioso observar que a organização sob a qual se desenvolve o poema de imediato nos permite reconhecer alguns ensinamentos de Aristóteles,¹² relativamente à elaboração dos discursos. Nele encontramos não somente os lugares retóricos e os entimemas - quase que silogismos completos - e a preocupação com a linguagem, mas também uma organização perfeita do discurso. É assim que, em "A terra é naturã", encontramos o exórdio, a exposição, a prova e o epílogo.

O exórdio constitui a apresentação do assunto, aquilo de que se vai falar. Visa a despertar e atrair a atenção do ouvinte. No poema em questão, o exórdio está representado pela primeira estrofe em que o poeta se apresenta e anuncia seu assunto.

Sinhô dotô, meu ofiço
É servi ao meu patrão.
Eu não sei fazê comiço.
Nem discuço, nem sermão;
Nem sei as letra onde mora,
Mas porém eu quero agora,
Dizê com sua licença,
Uma coisa bem singela,
Que a gente prá dizê ela
Não percisa de sabença."

As estrofes que se seguem constituem aquilo a que Aristóteles denomina exposição. Compreendem-se aqui o desenvolvimento do assunto, a apresentação dos argumentos e lugares. É onde o orador-poeta-cantador expõe seu tema e os elementos em que reside sua fundamentação.

O tom, como já disse, é o da parábola e o poeta a inicia

como quem vai contar uma história:

"Se um pai de família honrado
Morre, deixando a família
Os seus filho adorado
Por dono da moradia,
E aqueles irmão mais velho,
Sem pensá nos Evangelho,
Contro os novo a toda hora
Lança da inveja o veneno
Intê botá os mais pequeno
Daquela casa prá fora."

Versos adiante, o poeta decodifica a metáfora inicial:

"Seu dotô que istudou munto
E tem boa inducação,
Não ignore este assunto
Da minha comparação,
Pois este pai de família
É o Deus da Soberania,
Pai do sinhô e pai meu,
Que tudo cria e sustenta,
E esta casa representa
A terra que Ele nos deu."

"O pai de família honrado,
A quem tô me refirindo,
É Deus nosso Pai Amado
Que lá do Céu tá me uvindo,
O Deus justo que não erra
E que prá nós fez a terra,
Este praneta comum."

Sintetiza-se aqui o assunto objeto do poema: a questão da posse da terra, a desapropriação daquilo que se tinha como herança natural.

Alicerça-se a partir daí a cadeia argumentativa em que pai, casa, filho corresponderão respectivamente a Deus, terra, homem. Os lugares retóricos, as fontes de argumentação, configuram um substrato religioso que parte do tom de parábola, passando pelos evangelhos como referência de justiça e sabedoria, até chegar à idéia de harmonia da natureza enquanto criação divina.

Os dois primeiros lugares - o modelo da parábola, e os evangelhos como referência de justiça e sabedoria - ficam exemplificados na primeira estrofe transcrita acima. O terceiro - harmonia da natureza enquanto criação divina - vai ser desenvolvido de forma mais extensa nas estrofes seguintes às citadas e constituem o dado empírico em que se funda a argumentação.

A idéia da terra como "obra da criação" e que, portanto, devia ser de todos, vai encontrar paralelo em outras obras da criação: o sol, a chuva, a lua, o vento.

Constituem-se, a partir daí, quatro grupos cada um deles desenvolvendo a metáfora instaurada no primeiro verso e reforçando o arrazoado do cantador.

A linguagem em que a argumentação é desenvolvida contamina-se da analogia inicial. O processo metafórico, peculiar à parábola e característico dos versos acima referidos, estrutura a linguagem em que se traduz a leitura que o poeta faz do mundo que o cerca, revelando que, como ele mesmo afirma,

"Prá se sabê disso tudo
Ninguém precisa de istudo."

Argumentos, imagens, termos e expressões traem as condições de produção do discurso. A oralidade, o distanciamento da norma culta, o apelo ao concreto e a presença de palavras típicas da região rural trazem a marca daquele que vive muito próximo à terra, tendo nela sua fonte primeira e imediata de sobrevivência.

No primeiro grupo a referência é o sol:

"Esta terra é como o Sô
Que nasce todos os dia
Briando o grande, o menô
[..]
Potrege, no mesmo instante,
Do grandalão elefante
A pequenina formiga.

O segundo grupo tem na chuva, "que vai da praia à campina", seu termo de referência:

"Pois a chuva tudo cobre
Móia a tapera do pobre
E a grande casa do rico."

A lua, a que também a terra se assemelha, "Esta terra é como a lua", é chamada de "foco prateado" e "lampa dos namorado". Mas mesmo assim atinge a todos não deixando de mandar "quilari-dade" nem àqueles

"já com ar de moribundo;
sem amô, sem vaidade."

O último grupo tem no vento seu termo de referência:

que "Esta terra é como o vento"

"Assopra as vez um momento
Brando fazendo cuchicho
Ótras vez, vira o capeta,
Vai fazendo piraeta,
Roncando com desatino,
Levando tudo de móio
Jogando arguero nos óio
Do grande e do pequenino."

Ao comparar a terra ao sol, à chuva, à lua e ao vento, o poeta cria em seu texto um suporte simbólico que nos permite identificar os quatro elementos primordiais. De um lado, temos a terra; de outro, o sol (e a lua), que estão para o fogo, a chuva para a água e o vento para o ar.

No poema, fogo, enquanto sol (e lua), água enquanto chuva e ar enquanto vento, correspondem ao alto e distribuem-se igualmente entre os homens. Também do alto, é o substrato religioso concretizado em Deus e nos Evangelhos.

A terra, por sua vez, na leitura do poema, encontra-se no lado oposto ao do fogo-sol, da água-chuva, do ar-vento. Corresponde ao baixo. É ponto de desordem, de desequilíbrio. Lugar por excelência da vigência das relações de poder: "os mais véio", "as otoridade", "os ricos", "os grandes", os donos da terra. Diferentemente dos outros elementos da criação, a terra distribui-se de forma desigual entre os homens.

Os quatro elementos primordiais, afirma Juan Edoardo Cirlot,¹³ são os pontos cardiais da existência material ao mesmo tempo que modelos das condições de vida espiritual.

Cirlot faz também referência a um quinto elemento, espírito ou quintessência, alma das coisas, princípio vital e que no poema é representado por Deus que é pai, criador e princípio ordenador.

"Pois este pai de famia
É o Deus de Soberania,
Pai do sinhô e pai meu,
Que tudo cria e sustenta

"É Deus nosso Pai Amado
Que lá do céu tá me uvindo,
O Deus justo que não erra
E que prá nós fez a terra"

Configuram-se então, no poema, duas ordens: a divina e a humana. A primeira inspira a ordem natural, fundada no equilíbrio e na harmonia, na partição equitativa dos elementos da na-

tureza. A segunda se funda no poder e na dominação, focos de desequilíbrio e desordem, na propriedade por parte de uns poucos daquilo que originalmente é de todos.

É na harmonia original da criação, na interação e equilíbrio dos quatro elementos primordiais que se funda sua fonte principal de argumentação e a prova da legitimidade de sua fala.

"Pois o vento, o sol, a lua,
A chuva e a terra também,
Tudo é coisa minha e sua,
Seu dotô conhece bem."

E é embasado nesta verdade, e apoiado pelo valor-de-uso, que o poeta parte para seu questionamento:

"Mas um julgamento eu faço
E vejo que julgo bem,
Se sou da terra também
Onde é que tá meu pedaço?"

É a homologia entre a ordem natural e a humana que o poeta propõe.

"Pois a terra é obra da natureza
Que pertence a cada um."

"Se a terra foi Deus quem fez,
Se é obra da criação,
Devia cada freguês
Ter seu pedaço de chão."

Completa-se aqui a exposição. Nela já se imbrica a prova que dá autoridade à argumentação do poeta: como todas as coisas criadas por Deus, também a terra deve ser igualmente repartida. A vida social deve ter seu modelo na ordem da natureza, na criação divina.

A posse da terra vai, na visão do poeta, restaurar o equilíbrio. Reiteram-se os componentes simbólicos que nela se fazem presentes, ou seja, função maternal enquanto fonte do ser e da vida, proteção contra toda força aniquiladora, fecundidade e regeneração.¹⁴

No poema inscrevem-se ainda as relações sociais e as classes sociais resultantes da quebra da ordem natural.

Nos dois primeiros versos

"Sinhô dotô, meu ofiço
É servi ao meu patrão"

configura-se a oposição básica entre aquele que é servido - o patrão - e aquele que serve, no caso, o agregado. Patrão e empregado colocam-se como pólos extremos de uma ordenação do mundo. Em torno delas, reordenam-se, respectivamente, a posse dos meios de produção (no caso, a terra) e a força de trabalho (o agregado); os que produzem e os que usufruem do produzido; a educação, o conhecimento das letras e a ignorância, o poder e a sujeição; os dominantes e os dominados.

Da mesma forma, as características do ofício, elemento que liga patrão e empregado, se inscrevem na fala inicial. Na medida em que é um "deserdado" daquilo "que Deus lhe deu", este trabalhador identifica-se com aquele a que Marx se refere em "O trabalho alienado."¹⁵ Seu ofício é servir ao patrão. Sua atividade não é uma prática inerente a ele, algo intrínseco à sua natureza, atividade em que ele se reconhece, mas algo situado fora dele. O homem se torna, dessa forma, um ser deserdado, apartado do objeto de seu trabalho, dos outros seres e de si mesmo. É o agregado: lavrador pobre, estabelecido em terra alheia, que vive nas fazendas cultivando certa porção de terra que não lhe pertence.

O poeta percebe o que o cerca, é capaz de ler o mundo em que se insere. Lê criticamente a realidade das relações sociais de que faz parte. Tem sua visão pessoal sobre tudo isto, sua "filosofia".

Em todo seu texto, perpassa a questão do poder: o poder sobre a terra e o poder do saber. O próprio poeta, enquanto narrador, se coloca desde o início numa relação de submissão ao dizer a seu interlocutor

"Sinhô dotô meu ofiço
é servir ao meu patrão."

Ele não se situa como alguém que faz alguma coisa, que produz algo, mas como aquele que serve e serve a alguém que lhe é superior, "seu dotô, seu coroné", a quem pede licença para falar. Seu interlocutor é aquele

"Seu dotô que istudou munto
E tem boa inducação."

O narrador revela uma auto-imagem depreciada na medida em que, diferentemente de seu ouvinte, não domina os poderes que habitam a linguagem, nem a leitura:

"Eu não sei fazê comiço,
Nem discuço, nem sermão
Nem sei as letra onde mora."

Não me parece haver aqui, entretanto, uma inconsciente in-
trojeção da invalidação e da dominação. Creio tratar-se, antes, de
artifício retórico em que o orador "modestamente" se coloca em
plano inferior àqueles a quem se dirige, incensando-lhes o orgu-
lho e a vaidade pessoal. Um processo de sedução e de envolvimen-
to do ouvinte, apontado por Barthes, e que varia segundo "a re-
lação da causa à doxa, à opinião corrente normal", constituindo
as diferentes formas sob as quais o exórdio se apresenta, visan-
do a captar a benevolência do juiz.¹⁶

Ou seja, embora confessando-se incapaz de usar apropriadamente
as palavras, não sabendo "as letra onde mora", o poeta habilmente
joga com a linguagem para obter aquilo de que necessita. Não é sem
razão que a retórica é definida como arte da "parole feinte",
palavra fingida, simulada.¹⁷

Configura-se a oposição entre aquele que sabe e o iletrado.
O poeta se reconhece à margem do saber institucionalizado e chega
mesmo a negar-se alguma forma de saber quando diz

"Mas porém eu quero agora
Dizê, com sua licença,
Uma coisa bem singela,
Que a gente prá dizê ela
Não percisa de sabença."

É interessante fazer aqui uma distinção entre o saber e a
institucionalização do saber. O primeiro aproxima-se do sentido
antropológico de cultura e configura algo ligado à vivência, fruto
da relação do homem com o mundo que o cerca; é, nas palavras
de Gilberto Velho,¹⁸ a "instância propriamente humanizadora",
em que "cada costume, regra, crença, comportamento faz parte do
conjunto, dá sentido às partes" e responde pela "racionalidade
intrínseca de cada cultura". Assim cada agrupamento humano, terá
sua prática cultural própria, seu saber. Afasta-se de vez a
idéia de superioridade de uma cultura sobre a outra o que, ao
longo dos séculos de história do homem, vem justificando coloni-
zações e catequeses, processos de dominação, enfim, em que se
pretende impor um arbitrário cultural sobre outro.

A institucionalização do saber vai-se dar através de escolas,
instituições oficiais de cultura e outros mecanismos de poder
através dos quais os interesses de um grupo - o dominante -
são colocados como sendo os de todos. Se o primeiro se funda na

vivência, na relação direta com o mundo, o outro quase sempre se dá num espaço à parte, desvinculado da vida cotidiana, raramente possibilitando um envolvimento e uma elaboração pessoal daquilo que rodeia os aprendizes. É o espaço dos mecanismos de controle e dominação, garantido pela posse do conhecimento e da linguagem e, finalmente, pela posse dos meios de produção. Poder e saber se associam e se transformam em mecanismos de ideologia; formas de dividir e manter divididos os homens entre inferiores e superiores, subordinados e autoridades.

Este é o sentido latente no parecer do Conselho Federal de Cultura que considera pernicioso uma forma de linguagem afastada do chamado padrão culto ou formal da língua. Ora, a linguagem se constitui na principal produção simbólica do homem. É, portanto, contraditória, trai sua origem e as diferenças sociais em que é gerada. Por essa razão é um dos aspectos da vida social que deve ser controlado, nivelado através de regras gramaticais, portarias e pareceres. Tais mecanismos permitem, àqueles que possuem o saber, o acesso às esferas de poder. Nega-se validade ao saber que surge da vivência, da interação com a natureza e com os outros homens e sacraliza-se o saber proporcionado pela instituição-escola. E não se proporcionam escolas a todas as pessoas...

O poeta tem a percepção dessas diferenças e reconhece o saber que lhe é próprio. Em "cante lá que eu canto cá",¹⁹ polemiza com o poeta da cidade e define a especificidade de sua poesia:

"Nossa vida é deferente
É nosso verso também."

Noutros momentos do mesmo poema, o poeta reafirma as bases de seu saber dizendo:

"Repare que a minha vida
É deferente da sua
A sua rima pulida
Nasceu no salão da rua.
Já eu sou bem deferente
Meu verso é como a semente
que nasce inriba do chão;
Não tenho istudo nem arte,
A minha rima faz parte
Das obra da criação.
Mas porém eu não invejo
O grande tesoro seu.
Os livro do seu colejo,
Onde você aprendeu.

Prá gente aqui sê poeta
E fazê rima compreta,
Não precisa professô;
Basta vê no mês de maio,
Um poema em cada gaio
E um verso em cada fulô."

Ou ainda,

"Eu canto as coisa visive
Do meu querido sertão."

Percebe-se aqui a mesma estreita relação com a ordem divina que é estrutura primordial da natureza. É essa ordem que lhe dá autoridade para em "A terra é naturã" dizer ao seu interlocutor:

"Mas, porém, eu quero agora
Dizê com sua licença,
Uma coisa bem singela,
Que a gente prá dizê ela
Não precisa de sabença."

E é cantando "as coisa visive" do seu "querido sertão" que o poeta revela um saber à parte da escolarização, fruto da vivência. Revela, ainda, uma aguda percepção da (des)ordem social em que se insere. Em sua sabedoria, o poeta vai mexer justamente no ponto fulcral do sistema produtivo de que faz parte e que é a propriedade, a posse da terra concentrada nas mãos de uns poucos. Afinal, "quem não trabaia na roça,/que diabo é que quer com a terra?".

Tudo isto lhe dá autoridade para, no mesmo tom retórico, aqui já na parte final do discurso, dizer:

"Sem briga, questão nem guerra,
Meça desta grande terra
Umás tarefa prá-eu"

porque

"De fome tão padecendo
Meus fio e minha muié.",

para finalizar dizendo

"Não me deixe deserdaço
Daquilo que Deus me deu."

Falamos de poderes. Poder sobre a linguagem, sobre a terra, sobre o fruto do trabalho alheio. Poder de decidir o certo e o errado. A vida e a morte.

Quanto à extensão da pretensão do poeta, resta-nos perguntar se a posse de umas "tarefa" de terra não mudaria a estrutura

dos *podres poderes*²⁰ que regem nossa vida social.

A resposta nos é dada pelos conflitos entre latifundiários, índios e posseiros. Pelas mortes e emboscadas. Pelo silêncio de Marçal, Eloy e tantos outros. Para sempre.

NOTAS

1. MEC vê perigo em Chico Bento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/3/85.
2. Idem, ibidem.
3. Idem, ibidem.
4. BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et alii. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis, Vozes, 1975. p. 149.
5. A esse respeito, veja-se, por exemplo: PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. Práticas de seleção de leitura. In: COELHO, H. Ribeiro e CASA NOVA, Vera Lúcia Carvalho (org.). *Ensaio de Semiótica*. Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura, Belo Horizonte, Faculdade de Letras, UFMG, v.8,
6. PATATIVA DO ASSARÉ. A terra é naturá. In: _____. *Cante lã que eu canto cã. Filosofia de um trovador nordestino*. Petrópolis, Vozes, e Ceará Fundação Pe. Ibiapina e Instituto Cultural do Cariri, 1980. p. 154-157.
7. Idem, ibidem.
8. Dado recolhido em comentário ao Jornal da Manchete, feito pelo jornalista Vilas Boas Corrêa, TV Manchete.
9. Este caráter ideológico do conceito de literatura e do corpus da literatura brasileira é abordado, entre outros, por SANTA ANNA, Affonso Romano de. Por um novo conceito de literatura (brasileira). In: _____. Rio, Livraria Eldorado, Tijuca, 1977 e MUNIZ SODRÉ, *Teoria da literatura de massa*.
10. FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler. In: *Resumos 3º congresso de leitura no Brasil*, Campinas, nov. 1981.
11. Em sua autobiografia publicada no livro citado na nota 6, Patativa do Assaré nos informa: "Desde muito criança que sou apaixonado pela poesia, onde alguém lia versos, eu tinha que demorar para ouvi-los." p. 15.
12. ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.
13. CIRLOT, Juan Edoardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor, 1969.
14. Idem, ibidem.

15. MARX, Karl. Economic and philosophic manuscripts of 1844:
In: MARX, K. e ENGELS, F. *Collected Works*. New York, International Publishers, 1975.
16. BARTHES, Roland. Op. cit., p. 208.
17. Idem, ibidem, p. 152.
18. VELHO, Gilberto. O conceito de cultura nas sociedades complexas. In: Conselho Estadual de Cultura. *Artefato*, Rio, 1979, v. 1, nº 1.
19. PATATIVA DO ASSARÉ. Op. cit., p. 27.
20. Título de uma canção de Caetano Veloso.

ALÉM DO PRINCÍPIO DA IMAGINAÇÃO

RESUMO

Apresentando reflexões sobre a metonímia e a metáfora, tanto do ponto de vista retórico quanto psicanalítico, este ensaio analisa um texto poético, em suas relações com atos de linguagem típicos do inconsciente.

RÉSUMÉ

Dans cet essai on fait des réflexions sur la métonymie et la métaphore, aussi bien du point de vue rhétorique que psychanalytique. Au cours de l'argumentation on a fait usage d'un texte poétique, dans ses rapports avec des actes de langage typiques de l'inconscient.

INTRODUÇÃO

Quando um rio encontra obstáculo o seu curso se desvia, assim como o ramo se torce junto à pedra, o vento reflui ao se chocar na montanha. Esta a óbvia lei da natureza, de que não nos excluimos, criaturas que felizmente ainda somos, de mãe comum.

Dois momentos, portanto, na dinâmica vital: o impulso e o desvio, ou, num discurso centrado no comportamento psicológico, a pulsão e o deslocamento.¹ O impulso é intrínseco, seja o elemento a água, a seiva ou o ar, enquanto o obstáculo é extrínseco, está ali, na sua alteridade interposta no caminho. E o extrínseco, na vida subjetiva, nas reações inconscientes, sabe-se que se constitui naquele Outro que se faz inerente ao sujeito, imprimindo nele a ordem cultural através da complexidade da palavra,² instrumento codificado, mas ainda assim ambíguo - veja-se a forma etimológica *parábola* - algo a ser decifrado na sua função representativa, embora o modo autoritário com que se transmite no processo cultural.

Determinando o que se pode fazer, essa palavra rege também o que não se pode fazer, de forma que, ao integrar-se numa determinada comunidade, o sujeito é marcado igualmente pelo *não*, conceito até então inexistente no seu universo prelingüístico, e que surge explicitado no discurso social. Esse caráter de interdição introjetada é sobretudo fator de autocensura, de um Super-eu em que o prefixo não tem a função valorativa de que se investe em Super-Homem, por exemplo, mas a função meramente tática de algo que se coloca sobre, com todas as conotações de opressão.³

Quando o impulso se desvia, o novo caminho estará necessariamente ligado ao anterior, fixando-se neste o seu ponto de partida numa relação de contigüidade que não deixa de ocorrer, mesmo quando se trata de empreender percurso inverso. Forma-se, portanto, um elo que não é de coordenação e possível autonomia, mas de subordinação e causalidade, relação de alguma coisa com aquilo que é, de uma forma ou de outra, essa coisa mesma, vista sob outro ângulo, ou chamada por outro nome que a encubra ou a torne manifesta através de uma de suas características principais, relativamente a este ou àquele fim.

Se o desvio não se opera senão a partir de uma determinada localização, é a natureza monística desse sistema de relações o que caracteriza o processo, chame-se ele deslocamento, no plano psicológico, ou metonímia, no plano verbal. O vínculo é sintagmático, ou seja, de elementos dispostos numa determinada relação

in praesentia, em que o valor decorre da articulação com este ou aquele ponto de apoio, esta ou aquela substância com que o elemento se relaciona e de que adquire sentido.

Na natureza, o impulso se desvia em função de um obstáculo, ou, dito de outra forma, em função da possibilidade de um escoamento mais fácil, numa depressão do terreno, por exemplo, num vão de pedra, no vale entre montanhas. Do mesmo modo, a carga energética se desloca ao esbarrar na censura. Trata-se, portanto, de um comportamento que se dá no universo simbólico, de um operação intelectual que se processa pela palavra, cuja lógica vou caracterizar aqui como sendo a da *diversificação*. Processando-se ao nível fenomênico, essa diversificação proporciona, como se demonstrará adiante, um *efeito de diferença*.

A relação da metonímia com o deslocamento, apesar de ter sido inicialmente apontada por um lingüista, é própria do discurso psicanalítico, em que está em jogo uma motivação de natureza inconsciente: fala-se de certa forma porque não se pode falar de outra, o que sempre explicou, aliás, a linguagem figurada, mas neste caso apresenta a diferença fundamental de que esta outra forma não chega nem a ser acessível ao conhecimento daquele que fala. É significado barrado. Desejo reprimido.

Mas, se o enfoque psicanalítico veio favorecer o conhecimento da metonímia, a partir da análise do próprio mecanismo psicológico que lhe dá origem, é claro que a metonímia, que, juntamente com a metáfora, resume hoje as múltiplas figuras de linguagem dos manuais de retórica, os tropos das artes poéticas - a sinédoque, por exemplo - não se presta apenas ao registro inconsciente.

Já entre os gregos ensinava a retórica que a metonímia é "o emprego de um nome por outro". Se se usa *flauta* e/ou *violão* por *serenata*, têm-se diferentes nomes para um conceito global, emprego diverso, portanto, daquele em que tais palavras são usadas denotativamente, em sua referência individual: "esta flauta é de prata", "este violão é de pinho".

Também como na natureza, a lei do menor esforço confere à metonímia um caráter econômico: a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, o produtor pelo produto, o concreto pelo abstrato, etc. "-Leio sempre Drummond" ou "-Leio sempre a poesia de Drummond" são variantes de um mesmo enunciado, ressaltando-se a brevidade da primeira. Razão, cálculo, eis, portanto, os fatores da metonímia, que, por sua vez, é também um fator estético, pelo impacto do ponto de vista no processo do conhecimento.

Consideremos um texto poético - lugar em que o processo de

significação atinge o seu mais alto grau de complexidade. Trata-se de um texto breve, ideal, portanto, para exemplificar a poesia, que é visão de mundo condensada, "linguagem densa - *dicht*, donde *Dichtung*, poesia, em alemão.

SERENATA

Flauta e violão na trova da rua
que é uma treva rolando da montanha
fazem das suas.
Não há garrucha que impeça:
A música viola o domicílio
e põe rosas no leito da donzela.⁴

Quando o Poeta diz:

Flauta e violão na trova da rua,

à primeira vista, representa-se a serenata, através do deslocamento sobre os seus instrumentos mais característicos e o tipo de música preferido - a trova - poesia cantada em versos curtos, estribilho, refrão.

Valorização do ponto de vista, ou fixação e ênfase num determinado detalhe, com o conseqüente obscurecimento de outros - seja, como vimos, a procedência sobre o produto, no caso de *let Drummond*, o objeto pelo sujeito que o porta, como no verso

Não há garrucha que impeça -

a metonímia provoca o impacto emocional por meio de um processo pragmático, movido pela primazia da razão.

As sinédoques de Uspenskiij, lembradas por Jakobson, podem ter esse efeito comprometido pelo seu acúmulo no processo da representação, mas lembre-se, na poesia de todos os tempos, a felicidade do flash cognitivo, que veio a ser tão explorado na narrativa cinematográfica, e que no primeiro verso do poema nos situa, de chofre, na animação da seresta.

No âmbito da metonímia, usam-se nomes diferentes para designar-se uma só coisa: ele pegou o *pinho*, por pegou o *violão*, que é feito de pinho. Seja qual for o exemplo, extraído dos manuais de retórica, a diversidade dos nomes com que posso chamar uma determinada coisa está por ela mesma sobredeterminada: *máscara*, por teatro; *velas*, por barco; o *copo*, pela água que contém; a *flauta*, pela música que produz, ou a *garrucha*, pela pessoa que a sustenta.

Entretanto, quando se trata do comportamento inconsciente, é que o valor intelectual da metonímia se mostra de modo mais objetivo, pois, estando barrado pela censura o significado, de natureza conceitual, é no suporte material dos sons articulados - esse produto cultural significante - que se vai projetar o sentido, deslocado, transformado, reduzido, mas de forma sempre realista, na sua seqüência sonora e na sua transcrição gráfica, oferecidas à percepção.⁵

Esta a grande colaboração de Lacan, ao valorizar sobretudo o aspecto lingüístico do ensinamento freudiano. Lacan dispunha de subsídios epistemológicos a que Freud, por razões históricas, não teve acesso, como por exemplo o enfoque estruturalista da linguagem e das ciências humanas.

Assim é que, enquanto Freud fala simplesmente em *palavras* e *nomes*, observando nestes os efeitos de condensação, Lacan já não toma as palavras e os nomes como entidades globais, distinguindo neles o que é significante e o que é significado, e buscando, mais do que o efeito da mensagem, o como do seu processamento.

Leia-se esta passagem de *Interpretação dos sonhos*:

"O trabalho de condensação nos sonhos é visto na sua maior clareza QUANDO LIDA COM PALAVRAS E NOMES. É verdade, em geral, que as palavras amiúde são tratadas, nos sonhos, como se fossem coisas, e por essa razão são capazes de se combinarem justamente da mesma forma que o são as apresentações de coisas concretas. Os sonhos dessa espécie oferecem os neologismos mais divertidos e curiosos."⁶ (ênfase adicionada).

Ainda sujeito a uma certa perplexidade diante dos novos caminhos que se ofereciam à sua pesquisa a partir do tratamento dado à palavra, Freud passa dos sonhos aos chistes, mostrando que, como estes, eles

se tornam engenhosos e divertidos porque o caminho mais direto e mais fácil para a expressão de seus pensamentos é barrado: eles são forçados a ser assim."⁷

Na verdade, a palavra viria revelar uma complexidade bem maior do que na relação binária significante/significado, apontados como elementos estruturais do signo; complexidade ainda maior

do que a concepção tripartida do enfoque semiótico, em que o concurso do *interpretante*, somado ao *signo* e ao *objeto*, fixava definitivamente a primazia do fator cultural na linguagem.⁸

Tal complexidade decorre sobretudo do processo de vinculação de significantes a significados, quer se trate do signo propriamente dito, tomado na sua unidade, quer se trate da pulverização do sentido numa seqüência de signos - breve frase ou longo texto - pulverização paragramática que escapa, muitas vezes, a uma determinada intenção de significar.⁹

De qualquer forma, ao descobrir a manipulação verbal operada pelo inconsciente, Freud viu que ela revolucionava de tal forma o conhecimento tradicional das funções da linguagem, que frequentemente se justificava ao tratar do problema que, para ele, só encontra "paralelo" na poesia:

"A maneira mais conveniente de reunir dois pensamentos oníricos que, de saída, nada possuem em comum, é alterar a forma verbal de um deles e, dessa maneira, trazê-lo até o meio do caminho ao encontro de outro, que pode achar-se similarmente vestido de uma nova forma de palavras. Um processo paralelo encontra-se envolvido na criação de uma rima, onde um som semelhante tem de ser buscado da mesma maneira que um elemento comum em nosso presente caso. Uma grande parte da elaboração onírica consiste na criação de pensamentos intermediários dessa espécie, QUE SÃO AMIÓDE ALTAMENTE ENGENHOSOS, EMBORA FREQUENTEMENTE PAREÇAM EXAGERADOS; eles constituem então um elo entre o quadro composto no conteúdo manifesto do sonho e os pensamentos oníricos, que são, eles próprios, diversos em forma e essência e que foram determinados pelos fatores excitadores do sonho."¹⁰ (ênfase adicionada).

E logo adiante, mais uma observação autocrítica:

"PODE PARECER ESTRANHO QUE A ELABORAÇÃO ONÍRICA FAÇA UM USO TÃO LIVRE DA AMBIGÜIDADE VERBAL, mas outras experiências nos ensinam que a ocorrência é bastante comum."¹¹ (ênfase adicionada)

Neste sentido, a importância do trabalho de Lacan, numa época em que a obra de Freud se descaracterizava em múltiplas interpretações, foi sistematizar aquilo que de modo esparso, nesta ou naquela conferência, neste ou naquele livro, podia resultar de uma "*química silábica*".¹² Um dado significativo da cautela com que Freud fazia tais observações é o fato de, muitas vezes,

registrá-las em notas de pé de página, como em algumas de nossas citações anteriores, e no caso desta última expressão - química silábica - verdadeiro achado para explicar o processo.

O que não se pode esquecer, entretanto, é que tal química verbal era, até então, vista sobretudo através de seu resultado, ou seja, da condensação.

A contribuição de Lacan foi, nesse ponto, antecipada por Jakobson, que lhe preparou o terreno ao classificar os distúrbios da fala segundo os eixos básicos da linguagem - o sintagmático e o paradigmático - vinculando-os, ainda, aos procedimentos retóricos fundamentais: a metonímia, no caso dos distúrbios relativos à contigüidade, e a metáfora, no caso dos distúrbios ao nível da similaridade. Mas, apesar da exaustiva argumentação, a colocação do problema em termos psicanalíticos, ou seja, a relação desses eixos da linguagem com o processo primário - deslocamento e condensação - foi apenas aventada, e de modo bastante vago, na imprecisão dos termos utilizados:

"A competição entre os dois procedimentos, metonímico e metafórico, se torna manifesta em todo processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social. Eis porque numa investigação da estrutura dos sonhos, a questão decisiva é saber se os símbolos e as seqüências temporais usadas se baseiam na contigüidade ("transferência" metonímica e "condensação" *sinedoquica de Freud*) ou na similaridade ("identificação" e "simbolismo" *freudianos*)."13 (Grifo nosso).

Jakobson apelou para os sonhos, do mesmo modo que lembrou os ritos mágicos, estudados por Frazer, sem maior preocupação de explorar tal relação. Seu objetivo era demonstrar a "íntima vinculação" da metonímia com o Realismo, enquanto a metáfora se verificaria sobretudo no Romantismo, e, nesse sentido, usou o argumento tradicional de que *"a poesia visa ao signo, ao passo que a prosa pragmática visa ao referente"*. Seu ponto de partida foram os aspectos da linguagem observados em distúrbios mentais. e não as artimanhas da linguagem na fala considerada normal. Daí, possivelmente, ter detectado a vinculação da metonímia com a prosa pragmática, em função do caráter sintagmático desta, e estendido a sua vinculação ao referente, enquanto a ênfase no signo - considerado ao ângulo do significante - caberia à poesia, onde o trabalho com o aspecto fônico da palavra sempre foi mais evidente.

Essa colocação viria alterar-se na abordagem lacaniana, se-

gundo a qual, estando barrado o significado, a produção metonímica do sentido se processa justamente ao nível do significante. Mas importa observar que há um ponto coincidente nas duas teorias - o realismo - que cobre, entretanto, concepções diversas: na primeira, é realista a metonímia por se dar na prosa que visa ao referente (significado), enquanto na segunda é realista a metonímia por se dar na própria operação significante, ou seja, no suporte material do signo linguístico, constituído pela realidade física dos sons articulados (o que equivale ao que Jakobson chamou, então de signo).

DIFERENÇA E MESMIDADE

No mundo natural, a água, o ramo e o vento não se transfiguram ao mudar de rumo em função do obstáculo encontrado, pois pedra e montanha são igualmente elementos naturais, como eles. A natureza é a ordem comum, e a água que se desvia continua água, na transparência de suas características originais.

No plano psicológico, entretanto, e quando se considera o inconsciente, em particular, o obstáculo é ambivalente, como de resto o próprio homem, constituído de natureza e cultura. E ao dizer-se que a censura é obstáculo ambivalente, lembre-se que o que aí se considera é a autocensura, na qual se identificam o sujeito e a sociedade. O segmento desviado - fenômeno predominantemente cultural - não se deixa, pois, reconhecer como sendo de mesma qualidade que aquele que lhe deu origem - fenômeno que, apesar da sua natureza psico-somática, considero aqui como natural, próprio da reação espontânea, ou não elaborada, do sujeito.¹⁴ A energia psíquica se expande, pois, através da *diferença*, do princípio de *transformação* sobre o qual se edifica toda a cultura.

Já o texto freudiano havia mostrado que o deslocamento é um meio, no sentido de possibilitar o curso do desejo, o que só se vai consubstanciar na condensação, tida como a característica mais importante e peculiar da elaboração onírica. O deslocamento não tem, portanto, valor em si - ele pode até não ocorrer no sonho, quando, por falta de censura, ou por relaxamento desta, o desejo se mostra sem disfarce. É o caso dos sonhos de tipo infantil - em que a criança está comendo um doce, por exemplo.

Do ponto de vista retórico, o deslocamento de *violão* para *pinho* provoca um efeito de diferença, na medida em que, ao se dizer que alguém pegou o seu pinho, o que se compreende, imediatamente, é que alguém pegou o seu violão, conceito global que

interessa à comunicação.

Mas na vida psicológica, quando é inconsciente a interdição da censura, o conceito global não se deixa reconhecer, fazendo-se perceber apenas ao nível da transformação operada, ou seja, justamente por aquele elemento novo, cuja diferença serve para apaziguar a ansiedade. O que é conotativo passa então a funcionar denotativamente, ainda que o sujeito não alcance a sua significação, como costuma suceder no relato de sonhos: "-Sonhei isto-assim-assim. Que coisa mais sem-pê-nem-cabeça!" Entretanto, por mais incompreensível que seja para o sujeito, esse isto-assim-assim é passível de ser relatado em frases ^{em} ~~em~~ têm pé e cabeça, isto é, o conteúdo manifesto se expressa por um discurso organizado.

Ainda há pouco, chamei a atenção para a natureza monística da metonímia. E já uma vez, utilizando-me da simbologia matemática, demonstrei a concepção tradicional da metonímia por meio de um conjunto passível de reconhecer-se pela pertinência de seus elementos, relacionados entre si por um vínculo de causalidade subordinativa, ao contrário da metáfora, que se caracteriza pela existência de dois conjuntos, inter-relacionados por uma zona de interseção.¹⁵ O vínculo entre esses conjuntos não é subordinativo, mas de coordenação, em função da analogia existente entre ambos, o que confere um aspecto mágico à expressão.

É essa qualidade que desejo agora ressaltar, observando que a existência de uma zona de interseção entre dois conjuntos que caracterizam o processo metafórico, se, por um lado, torna compreensível o processo, por outro lado resulta não ser bastante para explicá-lo. É que uma zona de interseção pode ser vista como lugar da (entropia), e esta acomodação econômica de forças diversas e até opostas diz respeito ao *bom senso*, enquanto a metáfora não se efetiva por esse tipo de contradição, mas, sim, pelo paradoxo. A metáfora não é um meio termo, um produto morno, mas é *isto* e *aquilo* ao mesmo tempo, operando pelo *não-senso*. A condensação de conceitos diferentes, que passam a se representar por um nome comum - condensação e/ou concomitância - verifica-se ao nível fenomênico, como no caso da metonímia, proporcionando, entretanto, um *efeito de mesmidade*.

Retomando, assim, o raciocínio inicial, a partir da *diferença*, por um lado, e da *mesmidade*, por outro lado, chegamos à estrutura metonímica, em que os valores se alternam, se sucedem, e à estrutura metafórica, em que os valores se fundem, se equivalem.

Dito de outra forma, assim se podem classificar os dois procedimentos: a metonímia se explica pelos *códigos digitais*, en-

quanto a metáfora são se compreende pelos códigos analógicos.

No texto de Drummond, por mais que, através de flauta, se possa intuir serenata, logicamente não há qualquer equivalência, nenhuma fusão entre os dois conceitos, pois não há semelhança entre eles, que possa provocar a sua interseção. O que de fato ocorre nessa sinédoque é que todos os outros elementos da serenata são trazidos por acréscimo. Ainda que prevaleça o sentido global, o que leva a falar-se em "condensação", é preciso estar-se atento para o fato de que se trata de um abuso de expressão, abuso que melhor se pode ver no caso da metonímia propriamente dita - ler Drummond, por exemplo - em que a nomeação do Autor é acrescida da evocação da sua poesia, com a vantagem, e lembre-se o caráter econômico da metonímia, de se salientar a qualidade sobre o produto. Cada termo guarda, porém, a sua relação de subordinação para com o outro. Quando se diz, pois, que toda metonímia resulta numa "metáfora", do ponto de vista retórico é preciso que se considere a metáfora assim, entre aspas, observando-se o sentido figurado de condensação, equivalente a redução (e portanto uma relação de contigüidade), sentido registrado, aliás, pelos dicionários.

E no caso da metáfora? Seria possível dizer-se que a mensagem se "desloca" de rua, por exemplo, para

uma treva rolando da montanha?

A relação entre as duas expressões não é de contigüidade, mas de similaridade, uma vez considerado o contexto das escuras ladeiras de Minas. Aparentemente, o Poeta está sendo redundante. Trata-se de uma economia às avessas, por ampliação, e em vez de despistamento, encontra-se uma explicação. Entretanto, a repetição ampliada, além de ser um recurso musical - e não se esqueça a complexidade da linguagem poética - é sempre feita em variação. Desse modo, o que parece ser explicação, ao invés de elucidar, enigmatiza a mensagem, como adiante se verá, pela nova carga rítmica e semântica introduzida:

Flauta e violão na trova da rua
que é uma treva rolando da montanha

Os dois conceitos se condensam, se equivalem, a ponto de se poder chamar um pelo outro: isto, que é aquilo. A relação entre ambos é de coordenação, de co-existência mágica, de tal forma que, falar-se aí em "deslocamento", é também uma abusiva sim-

plificação.

O LUGAR DA IMAGINAÇÃO

Para fundamentar a argumetação em torno da metonímia e da metáfora, tomei como objeto este poema de Drummond, de que, propositadamente, tenho usado até agora versos esparsos, de que extraí a exemplificação de que necessitava para o curso desta reflexão. Tais exemplos, ainda que válidos na sua individualidade, como os que se encontram nos dicionários e nos manuais de retórica, passam, entretanto, a apresentar outra feição, se considerados no contexto, no poema como um todo, que é, aliás, o que importa, e o que vamos fazer.

Logo nos primeiros versos, encontramos um jogo verbal que nos faz lembrar aquelas observações de Freud quanto à reunião de pensamentos oníricos que, aparentemente, nada têm em comum: altera-se a "forma verbal" de um deles - e entenda-se aí por forma verbal a imagem acústica, o significante - de forma a trazê-lo até meio caminho ao encontro de outro, "similarmente vestido de nova forma de palavras". Pois esse recurso engenhoso, que tanto serve ao trabalho do sonho¹⁶, quanto ao do chiste¹⁷, atuando ainda nos lapsos¹⁸ e esquecimentos de nomes¹⁹, é o mesmo que serve à poesia, onde, aliás, Freud buscou inspiração. Freud teve intuição do papel do significante na mensagem, cuja primazia, entretanto, caberia a Lacan sistematizar.

Considerando os primeiros versos do poema, podemos, certamente, afirmar que não se trata de coincidência a sucessão de *trova* e *trêva*. A supradeterminação dos nomes se tornará clara, quando, uma vez analisado o texto, ele se recompuser como um todo, estruturalmente superior à soma das partes.

Mas recomeçemos, devagar, sem esquecer a especificidade do discurso poético relativamente a outro discurso qualquer, notadamente a sua diferença com relação ao discurso psicótico, a que se refere, muitas vezes, a literatura psicanalítica.

Já vimos que, do ponto de vista retórico, *flauta*, *violão* e *trova* são *flashes* metonímicos da serenata. Entretanto, na medida em que, no texto, *flauta* e *violão*

fazem das suas,

já se encontram esses conceitos personificados, possibilitando-nos, por um processo metafórico, a intuição de outros conceitos

com os quais eles se encontram condensados.

O fato de *flauta* e *violão* constituírem, como vimos, símbolos metonímicos que nos proporcionam, por um processo lógico, a serenata, não impede que essas mesmas palavras venham a constituir símbolos metafóricos, que, por um processo analógico, representam o homem e a mulher.

É sabido que os objetos pontiagudos são símbolos fâlicos, enquanto os objetos ociosos simbolizam o sexo feminino. No caso de *violão*, o símbolo é duplamente significativo, na sua condição de ícone: por se tratar de uma caixa e por ter uma forma que lembra o corpo da mulher. Quanto a *fazem das suas*, trata-se de uma lexia do tipo de "fazer de conta que", "fazer arte", etc. Essa expressão, precedida pela referência à *treva*, que prepara o cenário para o proibido, antecipando a desobediência, a "arte", introduz no texto a idéia de transgressão.

O homem e a mulher. A transgressão. Eis-nos diante de dois mitemas, aos quais se vem juntar outro: a fatalidade:

Não há garrucha que impeça.

Já observamos o caráter metonímico de *garrucha*, termo para o qual se desloca o poder daquele que a sustenta. Mas *garrucha* é também símbolo fâlico e, por se tratar de uma palavra mais antiga, conota o poder paterno, a vigilância. E é por essa condição metafórica que a palavra confere sentido ao texto.

Prosseguindo, diz o Poeta:

A música viola o domicílio.

Como em "fazer das suas", "violiar domicílio" é um clichê. Na primeira expressão, a transgressão se dá no âmbito doméstico e lembra a inocência. Na segunda, que é frase codificada no vocabulário policial, já o contexto é social, envolvendo, pois, o crime.

E quem pratica, no texto, a transgressão? A música? Esta entraria nas casas, como um fenômeno natural de expansão dos sons. Mas o verso diz mais do que isto. Drummond nos oferece aí um desses pontos nodais da poesia, um feixe de relações em que todo o poema se entrelaça.

Como no caso da "química silábica" registrada por Freud, a química verbal que aí se opera nos dá em *viola* a recorrência de *violão*, do primeiro verso, num processo de iteração do significante, análogo ao jogo de *trova* e *treva*, já apontado. E o ato de

violiar não seria praticado pela *música*, mas pelo *músico* que a e -
xecuta.

Retomando a nossa reflexão inicial, quero chamar a atenção para o fato de que o emprego de *música* é fundamental no texto, pois é por meio dessa metonímia, ainda considerada do ponto de vista retórico, que se processa o deslocamento, o despistamento do sentido.

Mas a prática psicanalítica mostra que, além desse deslocamento conceitual, existe um outro, que se processa entre significantes. Do mesmo modo que *trova* repercute em *treva* e *violão* em *viola*, também *domicílio* projeta *donzela*, antecipando para o primeiro termo as qualidades do segundo. O sentido insiste no significativo, e é assim que o Poeta, ao mesmo tempo em que domina, tecnicamente, a elaboração de seu texto, vem a ser por ele dominado, através da pressão exercida pelo significativo.²⁰

Como acontece em *garrucha*, *donzela* é um termo datado, que tem a vantagem de trazer consigo um tempo passado. E ao nos aproximarmos do desfecho do poema - esse momento em que a música, que viola o domicílio, é igualmente quem

..... põe rosas no leito da donzela,

vemos como se desdobra o termo nodal - *viola* - cuja conotação sexual se atualiza no *leito*.

No contexto romântico da serenata, as rosas se prestam ao lirismo dos jovens enamorados. No código do amor, já considerado no âmbito mais abrangente da sociedade burguesa, as rosas vermelhas são um signo tradicional do sexo e da paixão. O que está latente nos versos é, pois, uma situação realista, em que se realiza o ato sexual entre a donzela e o músico. É ele quem viola o domicílio e/ou a donzela, deixando em seu leito as manchas da *deFLORAÇÃO*. Dessa maneira, a imaginação do Poeta configura em *rosas* o mitema central do drama paradisíaco - o conhecimento do sexo - nessa metáfora em que se condensam o conteúdo latente e o conteúdo manifesto do poema.

Estaria, pois, reconstituído o mito da queda - o pecado original - nesse feixe de mitemas em torno dos quais se organiza o poema?

Na verdade, além do homem e da mulher, da interdição, da fatalidade da transgressão, de um tempo passado e do ato sexual, é preciso registrar outro mitema, cuja importância possivelmente o tenha tornado óbvio, a ponto de não ter sido, até agora, considerado. É que o mito da queda não poderia concretizar-se sem o seu

agente bíblico: a *sedução*. E esta aí se encontra, na música, que preside ao poema desde o título, e que sempre foi aliciadora dos sentidos, símbolo universal do arrebatamento emocional, do obscurecimento da razão.

A análise já mostrou que, retoricamente, a metonímia diz respeito ao conhecimento objetivo de um conceito dado, conhecimento que se fundamenta no ponto-de-vista incidindo nesta ou naquela parte, na sua causa ou no seu efeito, na sua forma ou na sua substância, etc., havendo sempre uma relação lógica e linear entre o conceito em questão e este ou aquele nome que vem a designá-lo, como em *músico/música*, por exemplo. Quanto à metáfora, ao contrário, o conhecimento é subjetivo, nem sempre passível de caracterização, pelo fato de envolver um outro conceito, não dado, com o qual apresenta uma relação analógica, ao nível da imaginação: *rosas e manchas de sangue*, por exemplo, são conceitos que se coordenam, relacionados *in absentia* no discurso, sem qualquer causalidade entre si.

Esta, por certo, a razão pela qual Aristóteles, apesar de insistir no lógico da analogia - neste caso a cor - acabou por celebrar a metáfora como algo que não se pode aprender, como o procedimento lingüístico em que o poeta conta, sobretudo, com a sua criatividade, com o dom de captar as correspondências.²¹ É dotado desse poder de imaginação que o poeta opera a fusão de conceitos, atuando, assim, na química do universo.

O LUGAR DO INCONSCIENTE

O enfoque psicanalítico, entretanto, veio mostrar que essa química não se verifica apenas entre conceitos - ao nível do significado. Quando este se encontra barrado, reprimido, ela se processa, igualmente, na superfície das palavras, tomadas como coisas, na sua pele, fazendo-me lembrar aqui um verso, possivelmente de Valéry:

le plus profond c'est la peau.

Só assim se compreende o poder de antecipação que têm as palavras, e que pode ser observado, por exemplo, no caso de rimas, que, estando predeterminadas, ou - quem sabe? - sobre-determinadas, acabam dando ao Poeta alguns de seus melhores versos. E assim se evidencia, também, a função como que preunitória do significante, nos pares de palavras que distinguimos no

texto.

A conexão de *trova* e *treva*, *violão* e *viola* e *domicílio* e *donzela* forma a cadeia que se projeta horizontalmente, pelo deslocamento do significante, caracterizando, assim, o procedimento metonímico. Por estar o discurso investido de desejo, as palavras de maior carga energética - neste caso *treva*, *viola* e *donzela* - se disfarçam em outras que as antecipam, e, no momento em que, por um processo de substituição, podemos ler uma na outra; no momento em que emerge o significante reprimido, como por exemplo *donzela*, no lugar de *domicílio*, como objeto da violação, aí então é que se dá a metáfora.

O que observamos na abordagem retórica, ou seja, o efeito de diferença para a metonímia, e o efeito de mesmidade, para a metáfora, é válido, pois, no caso do enfoque psicanalítico. É aí que se pode falar na reciprocidade entre os dois procedimentos, por se verificarem, ambos, ao nível do significante.

É comum questionar-se o tratamento da poesia, juntamente com discursos típicos do inconsciente, como vimos fazendo nestas reflexões. É também assunto delicado prestigiar-se a imaginação poética, em que se tende a enaltecer um certo valor transcendental.

Mas os preconceitos aí estão para serem enfrentados.

A relação da poesia com o inconsciente preside à história da psicanálise. Freud confessou repetidas vezes a sua dívida para com os poetas, favorecido, talvez, pelo fato de a própria *Dichtung* (poesia) estar contida na *Verdichtung* (condensação). E Lacan, cuja obra revela, igualmente, uma apreciável cultura literária, ao tratar da subversão do sujeito pela linguagem, observou que a emergência do sentido se dá na substituição de um significante por outro significante, em

"um efeito de significação que é de poesia ou de criação."²²

Esse efeito de significação, que se opera, como vimos, verticalmente, por substituição - ou concomitância - de significantes, é próprio da metáfora, resguardando-se o princípio de analogia que preside ao processo metafórico. Só que não se trata de analogia entre conceitos, ou significados, mas entre significantes. A emergência de sentido independe, pois, do significado que um determinado significante possa ter na cadeia em que se insere. (Veja-se a nota 5).

Considerando, em outra oportunidade, o código lingüístico como um determinado vetor, Lacan mostra como este se cruza com o

inconsciente, caracterizado como outro vetor, o do sujeito, de tal forma que no ato da fala pode ocorrer como que um curto-circuito entre significantes, o que faz com que surja da explosão um significante barrado.²³

No lapso, no chiste e na poesia, operações lingüísticas em que se verifica uma elaboração cada vez mais complexa, percebe-se melhor do que no sonho como se efetivam os dois procedimentos: a *conexão* de significantes, num deslocamento investido de desejo, e a *substituição* de um significante por outro, reprimido, e que emerge pela liberação da barra.

Vou tomar como exemplo um lapso que observei há pouco, e que, por ter ocorrido num discurso transmitido pela televisão, tem a vantagem de ser do domínio público.

Trata-se de uma fala do Sr. José Sarney, a primeira como presidente da República, logo após o falecimento do presidente Tancredo Neves. Emocionado, e fazendo suas não só as metas políticas do seu antecessor, mas também as palavras deste, Sarney citou aquele apelo de Tancredo à nação: "Não nos dispersaremos!" Sucede, porém, que o vetor representado por essa cadeia de significantes, ao cruzar com o vetor do sujeito, provocou um curto-circuito de que resultou o seguinte: "Não despertaremos!" - logo corrigido: "Não nos dispersaremos!", etc.

Naquele momento de perplexidade, em que todos nós, brasileiros, assistíamos como que em sonho à reviravolta que se processava na política nacional, o desejo de Sarney falou alto: à revelia, mas alto, com a ênfase sincera da emoção. E por paradoxal que pareça, foi nesse momento do seu discurso, nesse repentino desnudamento da subjetividade, logo recomposto, que o presidente Sarney não só falou à nação, e pela nação, mas foi igualmente falado por ela, em perfeita identificação.

Mas, voltando ao nosso poema, e, ainda uma vez, ao jogo verbal apontado nos pares de significantes - *trova/treva*, *violão/viola* e *domicílio/donzela* - creio ter deixado claro que há nessas combinações mais do que coincidência, mais que um efeito rítmico de aliteração, mais do que qualquer rima interna. O que aí se verifica, nessa química silábica, é a insistência do sentido na cadeia significante.

Trova e *treva* fazem ainda um contraponto com *serenata* e *sereno*. E tal tipo de alquimia, regida pelo inconsciente, vai além de qualquer imaginação, direcionando a escritura e subvertendo a criação.

O sentido, afinal, é indicado no tema, ou seja, no início, segundo o ensinamento contido na resposta de Jesus àqueles que

lhe perguntavam quem era:

"Isso mesmo que já desde o princípio vos disse."24

Entretanto, se na própria atividade onírica, em que a elaboração é a mais primitiva, não se pode dizer que o sonho seja o conteúdo latente, muito menos em se tratando da poesia, em que se verifica o mais alto grau de elaboração significativa, se poderia dizer que o conteúdo latente é o poema. Muito mais do que o sonho, a poesia é expressão de tensões, que ultrapassam a bipolaridade constituída pela energia psíquica oriunda do *id*, e a barreira interposta pela censura. Diferente do sonho, do lapso e do chiste, a poesia é também a elaboração sofisticada de muitos outros antagonismos que constituem a cultura, em geral, e a arte literária, em particular.

CONCLUSÃO

Uma pergunta que sempre se faz é se o poeta teria consciência das possibilidades de leitura que o seu texto oferece; se ele teve ou não teve a intenção de dizer isto ou aquilo.

Já discuti esse problema, em outra oportunidade,²⁵ e, para que o artista participe, aqui, da discussão, trago o testemunho de Carlos Drummond de Andrade, expresso certa vez a propósito de um outro texto:

"Eu não me dava conta da insistência ou permanência da coisa natural árvore na minha poesia, que considerava apenas como objeto circunstancial e não com o significado cósmico que você lhe aponta. Sabe como é que a gente compõe?"

Sem saber que está fazendo uma segunda verbalização da coisa descrita ou narrada... E ESSA SEGUNDA VERBALIZAÇÃO É, NO FUNDO, POR MISTERIOSO QUE PAREÇA, A VERDADEIRA. A outra: um exercício direto de exposição de coisas, exteriores ou interiores. Você me deu o segundo sentido da poesia que no fundo é o primeiro. Fiquei feliz de ser assim "contado" a mim mesmo..."26

Drummond se referia a um ensaio em que analisei a função da árvore em sua poesia, árvore que não é nunca um mero elemento da paisagem, mas constitui sempre uma atualização da Árvore da Vida, ou Árvore da Ciência do Bem e do Mal.²⁷ Na diversidade dos poemas focalizados, a análise mostrou que a árvore cósmica preside

sempre aos textos, imprimindo-lhes um sentido mítico, seja ela representada pela amendoeira, pela mangueira ou pelo pé-de-café.

Quanto ao poema que hoje consideramos, há um fator que faz reconhecer desde logo a complexidade da elaboração da energia psíquica através da concretização da infra-estrutura mítica, de que o texto é metonímia, e da metáfora da sedução sexual: trata-se do humor. Afinal, não recebem as serenatas, os bailes e os piqueniques a sanção social para o convívio amoroso?

O texto apresenta as características observadas na técnica dos chistes, sendo, entretanto, muito mais do que um chiste,²⁷ um produto estético fundado numa rica e extraordinária elaboração da linguagem.

Diferente do "poema piada", que tanto deu o que falar nos anos trinta, o humor perpassa estes versos e muitos outros de Drummond, forçando as barreiras da libido reprimida. Isto porque, sendo ele o intérprete de sua cidade interiorana, de sua gente a que, não sem malícia, se chamou "tradicional família mineira", o Poeta tem a vivência das interdições e, mais do que tudo, dos subterfúgios para levantá-las.

É o humor, como prática, que lhe permite enfrentar, com a mesma visão crítica, a repressão interiorana, a opressão das cidades e o drama das nações. O que se dá no plano social ocorre também no plano político, onde a sua poesia tem sido agente de revolução.

Intérprete, ele é o que fala a sua língua e a língua do outro. Sua função é fazer circular mercadorias. Seu negócio são os preços - de *inter pretium* - os valores. E como o seu universo é a emoção, ao falar à sua gente, o Poeta, como o Presidente, é também falado por ela - autor e porta-voz da mensagem que enuncia. Essa identificação, entretanto, não é circunstancial e fortuita. É modo de ser, sua condição permanente.

NOTAS

1. O termo *pulsão* (Trieb) é usado para distinguir a carga energética específica de um estado de tensão do organismo, da carga energética própria do instinto (Instinkt), que tem a sua razão de ser na satisfação de necessidades, embora os dois termos sejam por vezes usados indistintamente na obra de Freud.

Cf. FREUD, Sigmund. "A teoria dos instintos", in *Moisés e o monoteísmo, Esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Rio, Imago, 1975. p. 173 e segs.

Para uma informação breve, mas abrangente, consulte-se de LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.B. *Vocabulário da psicanálise*. Lisboa, Moraes Editores, 1976.

E para uma análise da dinâmica pulsional, em que se mostra que a característica da pulsão é o seu ir-e-vir em torno do objeto, circunstancial ; a sua reversão, a circularidade do seu percurso, consulte-se ainda

LACAN, Jacques. *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1973. p.163 e segs.

Quanto ao conceito de deslocamento, que diz respeito à passagem de uma representação a outra de menor intensidade, consulte-se, além do *Vocabulário*,

FREUD, S. "A elaboração dos sonhos", in *A interpretação dos sonhos*, vol. IV. Rio, Imago, 1972. p. 295 e segs.

_____. "Sobre os sonhos", in *A interpretação dos sonhos*, vol. V, p. 671 e segs., e

_____. "A interpretação dos sonhos como ilustração", in *Esboço de Psicanálise*. Op. cit., p. 194.

2. Por oposição ao *outro*, da relação especular, o *Outro* diz respeito ao terceiro elemento da formulação edípica, ou seja, o pai, e, por extensão, a cultura, transmitida por uma determinada linguagem, um sistema simbólico. Esse conceito é constantemente retomado na obra de Lacan, e encontra-se expresso desde a Introdução dos *Écrits*: "que dans le langage notre message nous vient de l'Autre, et pour l'énoncer jusqu'au bout: sous une forme inversée. (Et rappelons que ce principe s'est appliqué à sa propre énonciation, puisqu'à avoir été émis par nous, c'est d'un autre, interlocuteur éminent, qu'il a reçu sa meilleure frappe).

LACAN, J. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966. p. 9.

3. Cf. FREUD, S. "O ego e o id", in *O ego e o id, Uma neurose demonstrada do século XVIII e outros trabalhos*. Rio, Imago, 1976. p. 32 e segs.
4. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Serenata", in *Boitempo & a Falta que ama*. Rio, Sabiã, 1968. p. 24.
5. Cf. LACAN, J. "L'instance de la lettre dans l'inconscient", in *Écrits*. Op. cit., p. 505: "O que a estrutura da cadeia significante põe a descoberto, é a possibilidade que tenho (...) de me servir dela para significar uma coisa completamente diferente daquilo que ela diz". (Trad. minha).

6. FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, vol. IV. Op. cit., p. 315.
7. Idem, idem, p. 318.
8. Cf. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. S. Paulo, Cultrix, 1972. p. 93 e segs.
9. Cf. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. S. Paulo, Perspectiva, 1969. p. 91 e segs.
10. FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, vol. V. Rio, Imago, 1972. p. 689.
11. Idem, idem, p. 690.
12. Idem, *A interpretação dos sonhos*, vol. IV. Op. cit., p. 317.
13. JAKOBSON, Roman. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia", in *Linguística e Comunicação*. S. Paulo, Cultrix, p. 60.
14. Cf. FREUD, S. "Esboço de Psicanálise", Op. cit., p. 194.
15. RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio, Forense-Universitária, 1973. p. 112.
16. Cf. FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, vol. IV, op. cit., p. 316: "Uma de minhas pacientes me narrou um curto sonho, que terminava num composto verbal destituído de sentido. Sonhou que estava com o marido numa festa de camponeses e disse: "Isto terminará numa "Maistollmütze" geral". No sonho, tinha ela uma vaga sensação de que era certa espécie de pudim feito de milho - uma espécie de polenta. A análise dividiu a palavra em "Mais" (milho), "toll" (louco), "mannstoll" (ninfomaniaco - literalmente "louca por homens") e Olmutz (uma cidade na Morávia). Verificou-se que todos esses fragmentos eram remanescentes de uma conversa que ela tivera à mesa com parentes".
17. Idem, *O chiste e suas relações com o inconsciente*. Rio, Imago, 1977. p. 34: "Um jovem que vinha levando uma vida boêmia no estrangeiro retribuiu, após longa ausência, uma visita a um amigo que morava aqui. O último surpreendeu-se ao ver uma *Ehering* (aliança de casamento) na mão do visitante. "Como?" exclamou ele, "você casou-se?" "Sim", foi a resposta, "*Trauring* mas verdadeiro". O chiste é excelente. A palavra *Trauring* combina ambos os componentes: *Ehering* transformado em "*Trauring*" e a sentença "*traurig, aber wahr*" (triste, mas verdadeiro)".

Observação: Tomei a liberdade de corrigir o texto na frase final, pois em lugar de *traurig* (triste), foi mantida a forma *Trauring*, que não existe a não ser nesse jogo verbal. Esse erro é repetido numa nota de pé de página.

18. Cf. FREUD, S. *Psicopatologia da vida cotidiana*. Rio, Imago, 1976. p. 106: "Em outra ocasião, o mesmo professor disse: "No caso dos órgãos genitais femininos, apesar das muitas *Versuchungen* (tentações) - perdão, *Versuche* (tentativas)..."
19. Idem, idem, p. 20 e seqs.: Freud demonstra minuciosamente as razões por que esqueceu o nome do pintor Signorelli.
20. Cf. LACAN, J. "L'instance de la lettre dans l'inconscient", in *Écrits*. Op. cit., p. 502.
21. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Paris, Sociêtê d'Éditions "Les Belles Lettres", 1952. p. 65: "Efetivamente é a única coisa que não se pode tomar a outrem, e é um índice de dons naturais, pois bem fazer as metáforas é perceber bem as semelhanças". (Trad. minha).
22. LACAN, J. *Écrits*. Op. cit., p. 515. Nesse mesmo artigo, havia observado: "Mas basta ouvir a poesia, o que era, sem dúvida, o caso de Saussure, para que se faça aí escutar uma polifonia e para que se reconheça que todo discurso se alinha sobre as diversas pautas de uma partitura". p. 503. (Trad. minha).
- Já no discurso de Roma, ao comentar a lista de disciplinas que Freud indicara como ciências anexas que deveriam constituir uma Faculdade de Psicanálise ideal, Lacan registrou: "Quanto a nós, acrescentaremos, de bom grado: a retórica, a dialética, no sentido técnico que o termo apresenta nos *Tópicos* de Aristóteles, a gramática e, ponta suprema da estética da linguagem: a poética, que incluiria a técnica, deixada à sombra, do chiste". p. 288. (Trad. minha).
- Também em outra oportunidade, retomando o famoso exemplo de chiste analisado por Freud - *familionár* - perguntou: "ato falho ou criação poética?", in *Las formaciones del Inconsciente*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1979 p. 72. (Trad. minha).
23. Idem. Confira-se no artigo "Subservion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien", in *Écrits*. Op. cit., p. 805 e 808, os gráficos em que se demonstra o curso dos vetores que concorrem para a significação. O assunto é tratado também, a propósito do chiste, em *Las formaciones del inconsciente*. Op. cit., p. 69.
24. Evangelho segundo São João, VIII, 25 - apud LACAN, *Écrits*. Op. cit., p. 266.

25. RAMOS, M.L. "O reflexo e a reflexão", In: Memorial. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1981. p. 194.
26. DRUMMOND DE ANDRADE. Fragmento de carta escrita pelo Poeta em 30/3/81. Arquivo particular.
27. RAMOS, M.L. "A árvore cósmica na poesia de Drummond", in Suplemento Cultural, nº 34, O Estado de São Paulo, 1977.
28. LACAN, J. Las formaciones del inconsciente. Op. cit., p. 76: "O chiste é a metáfora de uma verdade que se disfarça e que recebe do Outro a sanção que a funda como tal. No curso de um discurso intencional, se produz algo que ultrapassa o querer do sujeito: acidente, paradoxo, mas também criação; HÁ SIGNIFICANTES QUE SE ENTRECHOCAM E ENGENDRAM UM SENTIDO. Está aí o chiste". (Trad. minha. Ênfase adicionada).

"Eu não me dava conta da existência e permanência da ensaística dentro da minha poesia. Eu considerava apenas como objeto circunstancial, e não como o espírito criador por trás dela. Sabe como é? Eu a senti empot? Sem saber eu então fizendo uma segunda verbalização da primeira em narrada... É essa segunda verbalização é, no fundo, na misteriosa que parece, a verdadeira. A arte: um exercício direto de exposição de coisas, exteriores e interiores. Você me deu o segundo sentido da poesia, que no fundo é o primeiro. Fiquei feliz de ser assim "contado" a um dia seguinte,

(... Obrigada, amiga querida.

Muito beijo, toda a amizade e antiga amizade

de seu

Carlos Drummond "

HUMOR EM POEMAS DE JOÃO CABRAL*

RESUMO

Neste artigo são analisados poemas de João Cabral de Melo Neto que apresentam a categoria do humor.

RÉSUMÉ

Cet article présente l'analyse de quelques poèmes de João Cabral de Melo Neto qui révèlent la catégorie de l'humour.

* Este trabalho é parte da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira (Faculdade de Letras da UFMG - 1980) sob o título IRONIA, SÁTIRA, PARÓDIA E HUMOR NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.

É possível apontar alguns poemas de João Cabral como humorísticos, considerando-se que o humor constitua área limitada pelo trágico e pelo cômico, que oscila entre essas duas fronteiras, que se deixa de algum modo contaminar por um e por outro elemento, sem, contudo, comprometer-se com nenhum deles. Ora se mostra benevolente, ora atinge a extrema amargura, mas revela-se sempre paradoxal: focaliza situações ou figuras que seriam cômicas, se não se apresentassem com uma grandiosidade que as resgata do ridículo; apresenta figuras sofredoras e situações dolorosas sob um aspecto quase cômico, o que as impede de serem alvo de uma compaixão lacrimosa. Ele revela uma espécie de aceitação dos fatos que não se confunde com a resignação. Vega considera o humor como um recurso de que o homem se utiliza para não perder a cabeça, diante de situações sem saída.¹ Isso está confirmado por Freud, que o tem como rebelde e o inclui entre os métodos desenvolvidos pelo aparelho psíquico para rechaçar o sofrimento sem fugir ao terreno da saúde psíquica.²

O humor, considerado no sentido restrito que sugerem as caracterizações acima referidas, só se registra numa etapa mais avançada da obra de João Cabral e em número relativamente reduzido de poemas. Talvez se possa vê-lo prenunciado em alguns poemas referentes à mulher, em *Quaderna* ("Jogos frutais" e "A Mulher vestida de gaiola", por exemplo) em que imagens insólitas reduzem a força lírica a que o poeta é avesso. Ele se manifesta de forma evidente em *Serial* e *A educação pela pedra*.

Convém lembrar que Benedito Nunes em "A máquina do poema"³ se refere ao humor neste último livro; não chega, entretanto, a distingui-lo da ironia e da sátira, conforme se está pretendendo aqui.

Os quatro poemas de *Serial*⁴ reunidos sob o título "Claros varones", (p.67), focalizam figuras populares: o administrador José Ferreira, o funileiro Antônio de Siã Teresa, o estranho Severino Borges e o passarinho João Prudêncio. O título da série foi tirado da literatura clássica espanhola. Fernán Pérez de Gusmán, cronista e poeta do século XV, é autor de um poema encomiástico "Loores de los claros varones de España" onde apresenta exemplos de heroísmo nacional; Fernando del Pulgar, cronista dos reis católicos, escreveu uma série de biografias breves de nobres e religiosos de projeção (bispos e arcebispos) do reino de Leão e Castela, sob o título de *Claros varones de Castilla*. Segundo a crítica, Fernando del Pulgar tem como modelo *Generaciones y semblanzas*, outra obra de Perez de Gusmán, superando-o por sua criatividade.⁵ O fato de seguir-se a "Claros va-

rones", na obra de João Cabral, a série "Generaciones y semblanzas" não deixa dúvidas em relação à origem de tais títulos. Apesar de essas obras espanholas se referirem a homens notáveis, o título adotado pelo poeta brasileiro não causaria, certamente, em contexto espanhol, o mesmo efeito que em nosso meio. Sabe-se que a expressão "claros varones" reflete também o orgulho da própria honra e dignidade daquela gente, aplicando-se, perfeitamente, ao homem simples das camadas sociais consideradas inferiores. Em contexto brasileiro, entretanto, o título causa estranheza por criar uma expectativa que não se concretiza: a de que o poema tratará de homens ilustres. Esse efeito poderia ser considerado apenas irônico, se o desenvolvimento de cada um dos poemas não desfizesse essa idéia. As figuras são apresentadas de tal maneira, que se depreende, ao mesmo tempo, seu caráter ridículo ou quase ridículo e certa grandiosidade que as torna respeitadas e admiráveis. Todas elas têm um comportamento de exceção relativamente ao grupo social a que pertencem e/ou ao meio em que são focalizadas - o engenho. O Poeta, ao pôr em evidência a peculiaridade desses homens, embora possa partilhar da visão que deles tem a sociedade circundante, que seria capaz de rir de sua crença diferente, de sua maneira de ser ou agir, demonstra sua admiração por eles e os resgata da pecha de ridículos aos olhos do leitor.

Os dois primeiros poemas referem-se a homens trabalhadores. A evocação do administrador José Ferreira se faz de forma quase terna, levando-se em conta a habitual *secura* do poeta:

"Ainda hoje de roupa branca
chega na porta da lembrança:
e o branco do brim forte
outros traços dissolve". (p.67)

Ele se distinguia "naquele meio/de bagaceira e eito" por vestir "a mais branca limpeza". Esse branco das vestes de José Ferreira surge à mente do leitor como metonímia de sua pureza de alma, idéia que, paradoxalmente, se confirma na terceira estrofe

"Tanto encandeia a roupa branca
que nem deixa ver a alma mansa,
que passa a simples peça
de roupa branca, interna". (p.67)

Essa mansidão interior, na verdade, longe de ocultar-se, como aparentemente pretendem as palavras do Autor, reflete-se na roupa. Nota-se, porém, nessa estrofe, uma imagem um pouco jocosa:

"*alma mansa*" identificada com "*roupa branca, interna*". Isso vai acentuar-se na última, onde se percebe um misto de menosprezo e benevolência pelos adeptos de uma religião desconhecida da maioria. A identificação já apontada entre alma e roupa, intensificada agora pela imagem da lavadeira são responsáveis pela quebra da seriedade do poema, que corria o risco de ser sentimental:

"E se pensava: os nova-seitas,
em coro feito as lavadeiras,
lã estão na água do canto,
alma e roupa lavando". (p.67)

O uso do verbo na terceira pessoa "*se pensava*" deixa bem claro que o Poeta se inclui entre os que ridicularizavam os "*nova-seitas*" e, particularmente, o administrador a quem admirava. É exatamente aí que se encontra o sentido humorístico do poema.

A figura do funileiro, deslocada e ambígua, em visita ao engenho de onde saíra, ocupa o segundo poema. Ele é identificado, familiarmente, como Antônio de Siã Teresa, mas seus hábitos e atitudes situam-no em dois mundos diversos e intransponíveis, naquele meio: o dos senhores de engenho e o dos cassacos. Essa condição do funileiro expressa-se através de uma metonímia introduzida na primeira estrofe e repetida depois, com pequenas variações: "*a pé, mas de gravata*". O fato de andar a pé liga-o aos cassacos e torna disparatada sua gravata, seus sapatos suas "*roupas de cidade*"; isso causaria a risível impressão de que ele estava fantasiado de gente importante. Sua presença ali, entretanto, reservaria àquela comunidade maiores impactos: ir entrando pela casa a dentro, comer na mesa, abolir o tratamento cerimonioso, são atitudes tão estranháveis em um homem que anda a pé, quanto, naquele meio, ser oposicionista. Observe-se que em todas as estrofes - implícita (na segunda) ou explicitamente (nas demais) ressalta essa idéia de estranheza. Na segunda estrofe, as repetições e as oposições estabelecidas revelam, implicitamente, o espanto causado por Antônio de Siã Teresa; enquanto nas outras, se registra de forma explícita: "*se viu coisa rara*", "*E outra maior surpresa*", "*costume estranho*", "*Difícil situá-lo direito*", "*Era difícil compreendê-lo*". Nessa insistência do Poeta em afirmar a estranheza causada por alguém que, retornando a seu meio de origem, rompe convenções, pode-se notar um misto de admiração e desdém. O funileiro é retratado, a um só tempo, como quem, seguro de si, desconhece as barreiras impostas pela sociedade e como um atrevido que não reconhece o seu lugar, nitidamente assinalado pelo fato de andar a pé. É interessante obser-

var-se que, se no último verso da primeira estrofe, a expressão "de gravata" se encontra em realce, quer por sua posição final, quer pela adversativa, na última, o realce será para a expressão comprometedora, que o coloca no devido lugar - "mas a pé, qual cassaco". Este último verso faria lembrar que há algo ridículo nesse homem que pretendeu nivelar-se aos que estão acima dele. Contudo, convém reler a estrofe:

"Era difícil compreendê-lo:
homem entre homem e os do eito:
de gravata, sapato,
mas a pé, qual cassaco". (p.68)

Está evidente, aí, que a figura permanece numa faixa intermediária indefinida, imprecisa; identifica-se com o "ocupante sem lugar" de Deleuze,⁶ pois não pertence a nenhum dos dois grupos, nem ao do "homem", nem ao dos cassacos, mas participa de ambos, sendo uma figura admirável e ridícula, ao mesmo tempo.

O terceiro poema da série trata de um estranho Severino Borges, homem certamente sisudo, que "vivia estreito qual num pote", mas transfigurava-se à chegada do pastoril:

"Só quando vinha um pastoril
rompia o pote que o vestiu,
e romperia um dique,
dado que era a atrizes". (p.69)

A descrição do empenho com que Borges se entrega a essas mulheres, contrastando com seu modo de viver em épocas normais, atinge as fronteiras da comicidade, sem, contudo, penetrar em seu campo. Na última estrofe, ao referir-se à tristeza de Severino vendo-se preso, o Poeta deixa transparecer uma espécie de simpatia complacente pela personagem. Esse aspecto, absolutamente incompatível com o cômico, introduz o poema na área do humor.

Finalmente, o último poema da série, em que o caráter humorístico parece ser mais acentuado. O parasita andarilho, sugestivamente chamado João Prudêncio, participa das séries do não-senso, e do bom senso, situando-se, pois, na instância paradoxal, na linguagem de Deleuze. Ao mesmo tempo, vagabundo e espartalhão "sô pousando/no engenho que o precisasse menos", a erguer-se do leito antes do surgir do dia, sempre temendo que lhe cobrassem, em trabalho, o pouso noturno, é o protótipo do homem livre. Assim, nunca teve sua fuga impedida, ninguém pôde aprisioná-lo "num eito funcionário". A imagem utilizada para fixar esse seu espírito de liberdade é a do pássaro. Sua identificação

com o passarinho se faz gradativamente. As duas primeiras estrofes falam, de forma quase cômica, de dois hábitos "passarinheiros": acordar antes do amanhecer e revoar incessantemente. Ainda aí registra-se a presença do verbo *pausar*, cuja ambigüidade favorece o desenvolvimento da imagem em pauta. Ela se insinua, na terceira estrofe, através do substantivo "*arapuca*" e do verbo "*engaiolar*", cujo objeto - "*sua fuga*" - funciona como metonímia de liberdade e do próprio homem livre. A partir da estrofe seguinte, a identificação homem-passarinho se faz de forma direta: são as características físicas - "*leve de pele e osso*" - e o gesto assustadiço, e "*o costume lírico/de se falar sozinho*", são as circunstâncias da morte - "*caído em pleno vôo/de Muribara ao Poço*". João Prudêncio é o admirável vagabundo, aquele de quem se pode rir, mas a quem não se deixa de invejar.

As quatro figuras focalizadas nesses poemas destoam em seu meio, rompem esquemas sociais geralmente respeitados, através de atitudes insólitas que poderiam despertar o riso, não fosse este neutralizado pela maneira simpática com que são apresentadas. Convém ainda observar que, em contrapartida, é o lado risível dessas personagens que neutraliza o sentimentalismo do poeta, da mesma forma que as imagens insólitas nos poemas relativos à mulher, publicados em *Quadrerna*, aos quais já se fez referência.

De natureza um pouco diferente é o humor que se observa nos poemas "Duas das festas da morte" e "O urubu mobilizado", ambos de *A educação pela pedra*.

"Duas das festas da morte" (p.8) revela uma nova perspectiva da morte, uma nova visão do morto, distanciando-se da amargura com que o Poeta se referiu tantas vezes à morte dos *severinos*. A dualidade expressa no título liga-se à descrição dos funerais de adulto e de criança, festas cuja patrocinadora ou agente seria a própria morte.

Na primeira estrofe, em que se focaliza o velório de adulto, parece ser inegável a idéia de representação. Insinua-se nela a encenação das cerimônias fúnebres, quando cabe ao morto o papel de protagonista. Saber-se que o gosto pela representação, durante a vida, se projeta além dela, sendo válidos, ainda para este século, certos registros e observações feitos por Orozco Díaz sobre a teatralidade que envolvia a morte na época barroca.⁷ No poema em tela, cabe ao morto, durante o "*ato inaugural*", um papel ambíguo: de orador e de estátua. Orador mudo, sua presença constitui o mais eloqüente discurso sobre a morte que inaugura através de sua mais autêntica estátua. Os pontos de intersecção entre cadáver e estátua (silêncio, imobilidade, rigidez) gerado-

res da imagem metafórica são facilmente perceptíveis. Tal imagem, além de suscitar outra - a do caixão como pedestal, sugere nova idéia de representação: tendo o homem, o vivo, deixado de existir, o cadáver, exposto aos visitantes, representa-o durante a cerimônia fúnebre. As roupas correspondem, então, como laço que o prende ainda às necessidades sociais de vivo, a uma espécie de fantasia ou caracterização teatral.

O Poeta insiste na idéia de ambigüidade, de dualidade, sugerindo uma associação entre as imagens "ato inaugural", "dia de posse" e uma espécie de iniciação. O neófito ainda se acha preso a dois mundos, o que parece estar expresso com clareza nestes versos:

"o morto mais se inaugura do que morre;
e duplamente: ora sua própria estátua
ora seu próprio vivo, em dia de posse".

Essa primeira estrofe do poema, com justa razão poderia ser considerada como satírica, lembra "Velório de um comendador", poema de *Serial*. A mesma aproximação não poderá ser aventada em relação à segunda estrofe.

O prazer propiciado pela morte de uma criança às companheiras advém da inocência destas. Elas desconhecem o sentido patético de que se reveste a morte em seu próprio meio social. A ausência de adultos em enterros de crianças exclui a possibilidade de introdução de qualquer nota de dor ou desespero, real ou representada, garantindo a autenticidade dos gestos e atitudes infantis.

A identificação do cadáver como boneca faz perdurar, nesta estrofe, a idéia de representação. Note-se que, embora se registrem nessa imagem os mesmos pontos de intersecção metafórica apontados entre estátua e cadáver, há nítida diferença entre as duas representações, a partir da função dos objetos tomados como imagem. A estátua visa a perpetuar a memória de um indivíduo, considerado, geralmente, digno de enaltecimento; destina-se à exposição e pretende despertar a veneração pública. Atende, pois, às solicitações da vaidade humana, ainda que postumamente. A boneca nada tem de individualizante; confeccionada artesanalmente ou fabricada em série, será sempre um brinquedo. Destina-se à prática lúdica infantil da imitação do adulto em seu relacionamento com a criança. Assim sendo, talvez se possa considerar que o adulto, pelo pré-conhecimento do ritual fúnebre, aceite o papel que desempenha nos funerais (muitas vezes programados em vida...),

enquanto a criança, desconhecendo o sentido da morte (como desconhecia o sentido da vida), desprovida ainda da vaidade que afeta o adulto, se deixa levar, passa a ser nas mãos das companheiras um brinquedo impessoal.

Essa visão da morte como patrocinadora de festas, quer como fonte de prazer pela póstuma satisfação da vaidade, quer como propiciadora de inocente divertimento das crianças vivas, pode ser associada à idéia do humor negro.⁸ Neste poema verifica-se a neutralização da tragicidade da própria morte.

"O urubu mobilizado" (p.12) é outro poema em que se manifesta esse mesmo tipo de humor. A presença macabra do urubu, no sertão devastado pela seca, reveste-se de uma roupagem quase cômica. Esse aspecto provém do fato de a ave receber uma caracterização humana - aliás, convém lembrar, de passagem, a observação de Bergson de que o animal só se torna risível ao se surpreenderem nele atitudes ou gestos humanos.⁹

O primeiro indício de antropomorfia encontra-se no próprio título - "O urubu mobilizado" - que também sugere não se referirem os versos a um indivíduo apenas. O termo "mobilizado" traduz ainda o estado de emergência, a suspensão da paz, que é, na realidade, o que ocorre no Nordeste durante o período de seca.

As atitudes e certas "características morais" do urubu sertanejo identificam-no com um ser humano muito especial, bem raro, por certo: nada faz para evitar a própria mobilização, pelo contrário; com isso, sacrifica a própria liberdade - "de urubu livre, passa a funcionário" - e prova não ser ambicioso, pois "cala os serviços prestados e diplomas/que o enquadrariam num melhor salário"; demonstra um interesse incomum pelo trabalho - "veterano, mas ainda com zelos de novato"; entrega-se a uma empresa temporária, e de caráter compulsivo, com a seriedade do "perfeito profissional". Esses dotes, invulgares no ser humano, caracterizam a atuação da ave de rapina no sertão. Esse interesse, esse zelo extraordinário com que se entrega à tarefa que lhe cabe, redundam em malefício maior para as vítimas da seca - quer irracionais, quer humanas - por não lhes respeitar a vida que resta, "aviando com eutanásia o morto incerto". Nada mais doloroso que imaginar-se homens e animais ainda vivos serem devorados como se já fossem carniça. Tal idéia expressa por um eufemismo de base metafórica - "aviando com eutanásia" - sugere ironicamente, a benevolência do urubu, agindo em situação excepcional, já que não pratica atos dessa natureza quando não mobilizado, em épocas normais - "ele, que no civil quer o morto claro".

Além das qualidades acima referidas, as quais seriam admi-

ráveis num ser humano, há, na caracterização antropomórfica do urubu, outras bem pouco lisonjeiras. Trata-se do oportunismo, da subserviência e dos gestos formalizados. O fato de não emigrar, já considerado anteriormente, revela-se ambíguo, pois indica também esse oportunismo. Ele fica e tira partido da situação calamitosa, "vai acolitar os empreiteiros da seca". Está clara sua convivência com os que exploram a catástrofe. Nessa mesma expressão citada, pode-se perceber também a idéia de servilismo conotada pelo verbo "acolitar". Na segunda estrofe é o adjetivo "curvo" que a conota.¹⁰ Quanto aos gestos formalizados de quem pretende impressionar pelas atitudes exteriores, expressam-se bem nestes versos:

"No ar compenetrado, curvo e conselheiro,
no todo de guarda-chuva, na unção clerical,
com que age, embora em posto subalterno;
ele, um convicto profissional liberal". (p.13)

O urubu do sertão apresenta, pois, algumas qualidades positivas raras no homem, e algumas censuráveis, que se prestam ao ridículo. Um e outras revelam-se, às vezes, a partir do mesmo aspecto focalizado ou de uma mesma expressão, de forma ambígua e até paradoxal. Constituindo, entre os animais da região, uma exceção por não emigrar, sua permanência ali é, no poema, atribuída à sua capacidade de previsão, o que faz lembrar o fato de, entre os gregos, esta ave ser considerada profética (como o cisne e a águia).¹¹ Esse atributo coloca-o, de certo modo, acima do homem, mesmo que não se considerem os miseráveis que lhe servem de pasto, mas também "os empreiteiros da seca"...

Observa-se que, neste poema, o leitor vai sendo simultaneamente solicitado por dois pólos opostos: o do trágico e o do cômico, sem que lhe seja possível ultrapassar as fronteiras de um ou de outro. A evocação da verdadeira carnificina provocada pela seca não é amenizada, mas deixa de atingir dimensões trágicas. Parece ser indubitável que aí se realiza o humor negro, embora não se possa deixar de admitir que uma leitura, através de outra perspectiva, revelará aspectos nitidamente satíricos do poema. Basta ver-se por trás do "símbolo negro" (expressão usada pelo Autor em *O Rio*) a figura de certos homens. Seria, entretanto, outra leitura.

Se este trabalho tivesse intenção de esgotar o assunto que vem abordando, seria por certo indispensável arrolarem-se aqui alguns outros poemas de *A Educação pela Pedra*, onde se registra o humor de forma mais ou menos acentuada. Preferiu-se, entretan-

to, apenas comprovar a presença de tal elemento na obra de João Cabral de Melo Neto, pela seleção e leitura de poemas em que ela se manifesta sob seus dois aspectos de maneira mais evidente.

Verificou-se que, pelo humor benevolente (para usar-se a nomenclatura de Fernandez de la Vega), pôde o Poeta resgatar figuras admiráveis do ridículo a que seriam condenadas quer por quem convivesse com elas, quer pelo leitor e, ao mesmo tempo, conseguiu evitar o sentimentalismo. Através do humor negro, vendo, na morte, duas festas por ela própria patrocinadas e, no quadro doloroso da seca nordestina, a figura quase cômica do urubu, neutraliza-se o sentido trágico da morte, quer num plano individual, como elemento da problemática existencial, quer no plano regional, como conseqüência da calamidade cíclica.

A feitura de poemas de nítido caráter humorístico dá-se em fase mais avançada de sua obra. Precedeu-a a prática da ironia,¹² da sátira e da paródia.¹³ Talvez se possa afirmar que tais experiências tenham constituído o caminho natural para o humor; neste, com a redução da amargura, da ironia e da agressividade da sátira, a quebra da "seriedade" atinge o equilíbrio - não o equilíbrio da lógica, evidentemente, pois o humor se realiza no plano paradoxal.

NOTAS

1. VEGA, Celestino Fernandez de la. *El secreto del humor*. Buenos Aires, Nova, 1967.
2. Cf. FREUD, Sigmund. "El humorismo". In: _____. *Obras Completas*. Trad. Luiz Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid, Nueva, 1973. v. III, p. 2998.
3. Cf. NUNES, Benedito. "A máquina do poema". In: _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. S. Paulo, Perspectiva, 1976. p. 272-274.
4. MELO NETO, João Cabral de. In: *Poesias Completas*. Rio, José Olympio, 1975.
Todas as citações serão feitas a partir dessa edição de *Poesias Completas*.
5. DOMINGUEZ BARDONA, J. Introdução a *Claros varones de Castilla*. In: PULGAR, Fernando del. *Claros varones de Castilla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
6. Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Op. cit., p. 44.
7. Cf. OROZCO DÍAZ. "La actuación en la vida como personaje teatral". In: _____. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1969. p. 110-115.

8. Sobré humor negro, cf. MENDES, Nancy Maria. A quebra da "seriedade" em literatura. In: SOUZA, Eneida Maria de e ANDRADE, Vera Lúcia (org.). *Ensaaios de Semiótica*. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 10: 155.
9. Cf. BERGSON, Henri. *Le rire*. Op. cit., p. 3.
10. Essa idéia era mais acentuada na primeira edição de *A educação pela pedra*. (Rio, Autor, 1966. p. 25), onde se lê "secretário" em lugar de "conselheiro", nesse mesmo verso.
11. Cf. CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire de symboles*. Paris, Seghers, 1973.
12. Cf. MENDES, Nancy Maria. Sete cemitérios sob perspectiva irônica. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna de e LOPES, Ruth Silviano Brandão (org.). *O eixo e a roda*. Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2: 159-165.
13. Cf. Idem. Morte e vida severina, um texto parodístico. In: PAULINO, Maria das Graças e CASA NOVA, Vera Lúcia (org.). *Ensaaios de Semiótica*. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 6: 39-50.

POESIA

MARESTIA

Na garrafa mensageira
leio
laticínios jundiaí ltda, 1952.
E com copos de leite
murchos
brindamos
Enfim S.Ó.S.

São Paulo, Natal de 1983.

DA PROPRIEDADE PRIVADA

Seu espaço
traça-o
a régua
e esquadro.

Proibido
o compasso
héllices
de pernas
de abraços.

E o amor
que mais valia?

Barbacena, outubro de 1984.

VERDE QUE TE QUERO

folhas novas
crescem
na janela minha
brinco de princesa
para quem
por um dia
foi rainha

São Paulo, 15 de maio de 1983

QUE TE QUERO

brinco de janela
na afeição da moça
verde ficou
flor de princesa
na aflição da moça
o moço
brincou

São Paulo, junho de 1983.

POLÍTICA INTERNACIONAL - PARIS, 1972

O bosque é chique
Domingo de manhã
A moça passeia
Com seu namorado turco.

"Era uma vez
Num povoado de Ancara
Eu era pastor de ovelhas
Passava meses nos montes."

"Era uma outra vez
Na Universidade de Ancara
Eu era professor de Lingüística
Ensinava meses aos moços."

O bosque é chique
Domingo de manhã
Os moços passeiam as moças
Nos lindos cavalos de raça

"Era ainda uma outra vez
Caçado de Ancara
Tomo a cartilha francesa
Ensino meses aos lixeiros
(turcos)."

"Hoje é a vez
Na fronteira com a Alemanha
Ensino arma e guerrilha
Ao pastor
Ao professor
Ao lixeiro
(turcos)."

O bosque é chique
Domingo de manhã
A moça passeia os olhos
Nos lindos moços de raça.

São Paulo, 31 de dezembro de 1983.

AVENIDA 9 DE JULHO, Nº 1066

Na cabeceira da cama
Só, o cacto.

Esperança murcha
Tempo seco.

O espinho espreita
O amor só.

São Paulo, outubro de 1983.

Não a vaga

Quotidianos em croquis.
a mão firme risca reto
sobressaltos
do papel
couché.

dia em profeta.
a mão firme se prende
entre borboletas
plantadas
nos lençóis.

memória: a borboleta, apressada, corre sem.
pre para o calor

sábado em maquete.
As mãos emastam paredes
de fronhas
e de lençóis

alicerce
borboleta
queimo
na tua asa
de seda

45

Belo Horizonte, fevereiro de 1985.

MARÉ

Meridianos latitudes
longitudes paralelos
(que adianta se não sei
do indemarcável Greenwich?)
Plenilúnio
Novilúnio
nomisterioso
sob que
se esc-
onde
a geografia de mim
(o meu lado claro
o meu lado escuro)
se é permanente a mistura
ou de repente água assim
tão pura!

LADAINHA

Eu queria fazer uma cantiga
antiga, de ninar, ou só de amor,
ou da cor, minha senhora, de uns olhos,
de gíolhos, ante vós, e vos amar.

Ave no ovo,
estarei em vós;
fava na terra,
estarei em vós;
ave no ninho,
estarei em vós;
seiva no tronco,
estarei em vós;
vão no céu,
estarei em vós;
fruto na casca,
estarei em vós;
sumo na fruta,
estarei em vós
e vós em mim:
que vontade danada de dormir!
abraço profundo, dentro de vós,
e vossos cabelos nos cobrirão
de mansinho iremos adormecer.

VALSINHA

De la musique
avant
toute chose:
aviões maquiavélicos,
pães de centeio,
teias de aranha,
paina na cama,
lama na rua,
dores lombares,
lombos de porco,
cores de rosa,
tintos teares,
ares de santa,
asas de xícara,
meias de seda,
pernas de vidro,
vidas de pau,
mãos de pilão.
Eu e você,
avant
toute chose,
nas madrugadas,
seminus, dançávamos,
valsas e mais valsas,
rumbas, baiões,
maxixes sensuais,
estranhos na praça,
assim, no meio da rua,
entre olhares curiosos,
sob a lua romântica,
sob um anúncio sorridente,
nas pedras do calçamento,
junto ao passeio,
não sei bem onde estávamos.
Levemente mordisquei suas orelhas beijei seus olhos
febris e o calor de seu coração enchia meus lábios
e me enchia de langor enquanto
toda a gente nos olhava de mansinho e
ia para casa sem saber
se nos imitava ou esquecia.

TROPICAL

Há palmeiras imperiais
e coqueiros tropicais.
É tudo tão Brasil...
Meu amor... me dá água de côco?
E um beijo, e um abraço,
e um pedaço de queijo?
Depois o sexo quente, volúpia
das delícias, nesta rede,
difícil de se equilibrar.
Que preguiça!
Meu amor, quero um café:
um pleonasma de tão quente
e tão preto.
Me faz um cafuné gostoso, gostoso.
A gente vai sumindo
escurinho lentamente seus dedos
vão e vem vão e vão.
Doce de côco, minha nega,
seus olhos me olhando verdemente.
Eu gosto de gostar de você.
Seu gosto em minha boca
me deixa louco, louquinho
por você eu faço o que você quiser.
Você quer?
Faço tudo e mais ainda.
Te embalo neste rede branca,
neste vento de varanda de casa antiga,
você deitada e eu só olhando,
e te querendo e você? me quer também?
Nós dois neste vento.
Eee... gostosura!...
Faz muito tempo e até agora,
num carinho bom, nós dois.

FÁBULA

O rei está nu.
mas quem é o rei?
a criança que grita
o rei está nu
é rei a criança
ou é um de nós?
mas quem é o rei?
vestidos do pano
do mesmo tecido
que faz dele rei
também somos reis?
mas quem é o rei?
será o pavor
que a todos inspira?
será a preguiça,
será a hipocrisia,
será o sabor
de fel e terror?
será todo o medo
que a gente já sente?
será a palavra
guardada na boca
de que está nu?
será esta força,
garrotes, torturas,
mais finos bambus
prá pôr sob as unhas,
requintes perversos,
vilezas, escárnios,
maldades sem fim?
será nosso medo,
nossa consciência
guardada bem fundo
em arcas, baús?
nossa aquiescência
de boi de presépio,
nossa precisão
de mártir, heróis?
mas quem é o rei?
o rei somos nós.

POÉTICA FREUDIANA

Nunca este
o desejo é um verso sem fim
o que palavras nuas não goza
o de roçar em silêncios arfantes.
Ah, versos bárbaros escritos na folhinha...
de lua a lua outra poesia jorra e
outra poesia falta.
Cúmplice do tempo
o poema real (nunca este)
aqui
ficaria passaria, quase.

CONCISÕES

Num verso antigo amor aparece
sentimento e palavra que dói.
Houve época: palavras andavam pelo mundo
leitores liam vias.
Entanto, engenheiros do verbo se indagaram:
— de que entendemos?
Amputaram as pernas das palavras
o resto, de fora, diferente.
A vida, a vida, a vida intrusa
enche estes versos de melancia
come tanta poesia sobre poesia.
Camões poeta concreto
com os galhos da vida
furava a face da folha
rasgos
das pontes do v.
Masturbação verbal, hoje o quente:
assim se molha a folha ou
cada vez mais seca
mais recente engenharia:
o leitor que se atreva
o leitor que se mexa.

ÀQUELAS SETE FACES

Se poetas têm sezão
as faces do poema são sete:
a primeira, tentação,
o diabo rimou e comerá;
a segunda, ensandecida,
na lua cheia, uivos;
terceira parece nada
pura máscara do ser;
e como tampar a quarta
de cinzas santas
se virá pó, e pó lerás?
a quinta, mãe, face mansa
onde riem criancinhas;
sexta, face mais sensível
gosto ao olhar e tatear;
mas quando estão todas juntas
sem espelho, sem consolo
sem o desvairo e o vazio
sem toques e sem pecados,
quando bate o poetar
passa pelo mundo a face
de Deus, aquele que fazes
senhor de todas as falas:
primeiro verso a ficar.

O serviço de datilografia
para este número foi feito
por Rosária Helena Andrade.

