



AS TRAVESSIAS RÍTMICAS NO INTINERÁRIO POÉTICO *LONGE DA ALDEIA*, DE RUI PIRES CABRAL

THE RHYTHMIC CROSSINGS ON *LONGE DA ALDEIA*'S POETIC
INTINERARY, WRITTEN BY RUI PIRES CABRAL

Julia Telésforo Osório*

* juliaosorio@gmail.com

Doutora em Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

RESUMO: Este artigo apresenta a leitura de livro *Longe da Aldeia*, publicado em 2005 pela editora lisboeta Averno, de autoria do poeta português contemporâneo Rui Pires Cabral, por meio da análise rítmico-formal de seus poemas que constroem, ao leitor, as imagens dos deslocamentos geográficos, isto é, das viagens realizadas pelos territórios inglês e português. Para tanto, proponho a leitura interpretativa de alguns textos poéticos inseridos no mencionado título a fim de observar como tais movimentos espaciais são elaborados formalmente, considerando o aspecto rítmico neles desenvolvidos, o que é característico da linguagem poética escrita em versos livres, elaborada pelo poeta, neste início de século, ao longo de sua obra poética.

PALAVRAS-CHAVE: Viagem; Espaço; Literatura portuguesa contemporânea; Rui Pires Cabral; Versos livres.

ABSTRACT: This article introduces the reading of *Longe da Aldeia*, book released in 2005 by Averno, a Publisher from Lisboa, and written by Rui Pires Cabral, a contemporary portuguese poet. To make this research possible, we analyzed how his poetry's formal-rhythm movement build geographic's images of displacement of travel's on English and Portuguese territories. To do so, it's importante to interpret some poems to see how such spacial movements are formally build, considering the rhythmic aspect, characteristic of the poetical language written in free verses by the author, since the begining of this century.

KEYWORDS: Travel; Space; Contemporary portuguese literature; Rui Pires Cabral; Free verses.

Um dos autores que vem se destacando no atual cenário literário português e que desenvolve o tema da viagem, materializado por meio de menções a espaços urbanos contemporâneos, é Rui Pires Cabral, poeta nascido em Macedo de Cavaleiros, noroeste de Portugal, no ano de 1967. Seu percurso pela literatura se iniciou com a publicação do livro de contos *Qualquer coisa estranha* (1985). Outros títulos de poesia também foram editados na última década do século passado: *Pensão bellinzona e outros poemas* (1994), *Geografia das estações* (1994) e *A super-realidade* (1995). Ainda no ano de 1997, o poeta lançou *Música antológica & Onze cidades*. O referido livro é formado por poemas como este, intitulado “Luzerna”:

Ainda chove nas montras, à altura dos relógios
nas fachadas. A cidade não se esgota
sobre a pele, há imagens que levantam pedras
na memória, lastram por dentro dos olhos, no poço
do sangue. Como aquela vez que te vi
no cimo das escadas, o corpo inclinado
para mim, o cabelo todo molhado.

Suponho que virás sempre no sentido
da água, no seu ritmo abrupto ao correr
dos vidros. Dentro da concha onde te guardo, eu vejo

os guarda-chuvas de Luzerna desfilando
sobre a ponte. E todos avançam secretamente para ti.

Ao longo deste século, mais livros de poesia foram publicados pelo autor, caso de *Praças e quintais* (2003), *Longe da aldeia* (2005), *Capitais da solidão* (2006), *Oráculos de cabeceira* (2009), a segunda edição de *A super-realidade* (2011), *Biblioteca dos rapazes* (2012), *Evasão e remorso* (2013), *Broken* (2013), *Oh! Lusitania* (2014), *Elsewhere/Alhures* (2015), *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias* (2018), *Simple Science* (2019) e outros. Também há poemas seus registrados em outros tipos de publicações, como revistas, coletâneas e antologias. *Poetas sem qualidades* (2002), por exemplo, é uma das seletas que apresenta um breve panorâma dessa poesia. Em 2015, a importante chancela portuguesa Assírio & Alvim/Porto Editora lançou *Morada*, um livro que reúne todos os poemas escritos em versos livres convencionais por esse poeta, que, ultimamente, tem se dedicado à composição do que ele denomina como “poesia-colagem”. Sobre os temas desenvolvidos em tal obra, encontram-se questões relacionadas ao amor, ao espaço urbano das grandes cidades europeias e à viagem, sendo a temática espacial matéria poética reiterada por Rui Pires Cabral em seus versos. Devido a isso, Pedro Eiras observou que esse tema já é anunciado em alguns títulos de seus livros:

Os títulos são explícitos: em Rui Pires Cabral, estamos muitas vezes *Longe da Aldeia*, perdidos entre *Praças e Quintais*, abandonados em *Capitais da solidão*. Estas noções dizem a última estranheza daquele que ainda resiste à cidade, que assume a sua despertença. Ele recusa, em suma, a naturalização última da cidade, a imersão absoluta na metrópole como uma nova natureza (paradoxalmente artificial). O poema, veremos, é esse lugar de resistência que insiste em dizer a cidade como estranha (EIRAS, 2011, p. 174).

No tocante à fortuna crítica brasileira dedicada a essa poesia, ela se constitui por nomes como os de Maria Lucia Dal Farra, Ida Alves, Luis Maffei, Patrícia Chanelly Silva Ricarte, Tamy Macedo, Charles Marlon e outros, que reconhecem a viagem, isto é, os deslocamentos por espaços urbanos, como a temática predominante na obra poética de Rui Pires Cabral, “uma lírica que navega, no nosso tempo, o mapa de uma epopéia às índias-de-si-mesmo; uma poesia de circunavegação, cujo eixo é a vida e a linguagem com que inventá-la” (DAL FARRA, 2007, p. 11-12). Ao longo de toda essa poética, nota-se o constante trabalho rítmico-formal com a exploração de traços da cultura deste tempo, o que problematiza, ainda hoje, os limites entre a literatura e a realidade. Rosa Maria Martelo comentou que uma das marcas dessa poesia consiste

[..] na intensificação de uma experiência subjectiva na qual as fronteiras entre poesia e vida tendem a diluir-se. [...] [E] O poema tende a apresentar-se como o registo de uma vivência-de-poeta, mas invertendo a formulação romântica desta relação: estamos perante um *eu* cujo estar no mundo é inseparável da discursivização poética de um mundo, para quem a escrita-na-vida toma o lugar da bio-grafia. A estrutura dialógica da poesia de Rui Pires Cabral (n. 1967 – *Pensão Bellinzona & Outros Poemas*, 1994, *Geografia das Estações*, 1994; *A Super-Realidade*, 1995 e *Música Antológica & Onze Cidades*, 1997) deriva deste princípio, ao combinar um registo quase diarístico, se bem que fragmentário ou elíptico, com a designação de um *tu* que permite o transporte do leitor para essa experiência de discursivização de um mundo eminentemente subjectivo, entretanto tornado partilhável (MARTELO, 1999, p. 232)

Em importante obra dedicada à sistematização da literatura portuguesa, encontra-se reconhecida como tendência da poesia produzida após a década de 1970, a “[..] intertextualidade ostensiva e o gosto da circunstância mais flagrante; entre a translação metafísica e a imagem imediatamente óbvia; entre a elipse e formas novas (ou reassumidas) de discursividade [...]” (LOPES; SARAIVA, 2009, p. 1081). É nesse contexto crítico que se situa a poesia de Rui Pires Cabral, sobretudo se considerados o “gosto da circunstância” e a

“imagem imediatamente óbvia”, questões essas que podem representar uma espécie de testemunho literário que estabelece, pela palavra poética, o diálogo entre os temas desenvolvidos no livro *Longe da aldeia* (Averno, 2005), por exemplo, e as características do tempo atual, já que nele a contemporaneidade está construída a partir do registro de fatos relacionados a vivências e rotinas comuns aos leitores do livro por meio do espaço poético. Do que se pode dizer sobre este tempo, destaco a seguinte reflexão integrante do livro *Os tempos hipermodernos*, de Gilles Lipovetsky:

[a] cultura da imediatez foi objeto de incontornáveis críticas, que nem sempre escaparam à comodidade das conclusões apocalípticas [Penso que isso se observa também no “Tempo dos puetas”, prefácio dos *Poetas sem qualidades*]. No universo da pressa, dizem, o vínculo humano é substituído pela rapidez; a qualidade de vida, pela eficiência; a fruição livre de normas e de cobranças, pelo frenesi. Foram-se a ociosidade, a contemplação, o relaxamento voluptuoso: o que importa é a auto-superação, a vida em fluxo nervoso, os prazeres abstratos da onipotência proporcionados pelas intensidades aceleradas. Enquanto as relações de proximidade cedem lugar aos intercâmbios virtuais, organiza-se uma cultura de hiperatividade caracterizada pela busca de mais desempenho, sem concretude e sem sensorialidade, pouco a pouco dando cabo dos fins hedonistas. [...] A música, as viagens,

as paisagens, o arranjo estético dos interiores conhecem igualmente um sucesso sem precedentes. [...] A cultura hipermoderna se caracteriza pelo enfraquecimento do poder regulador das instituições coletivas e pela autonomização correlativa dos atores sociais em face das imposições de grupo [...]. Assim, o indivíduo se mostra cada vez mais aberto e cambiante, fluido e socialmente independente. Mas essa volatilidade significa muito mais a desestabilização do eu do que a afirmação triunfante de um indivíduo que é senhor de si mesmo (LIPOVETSKY, 2004, p. 81 e 83).

Lipovetsky afirma que a viagem é uma prática comum na contemporaneidade, porém é fato que não só agora ela tem sido valorizada, como tema, na literatura portuguesa, na medida em que, desde a publicação da epopeia camoniana, no século XVI, ela é matéria poética destacada e, portanto, reiterada: “as viagens e a reflexão em torno delas têm sido tema constante na história da literatura portuguesa, favorecendo altos voos da imaginação em busca de novos horizontes, motivados, talvez, pela própria localização de Portugal, à beira-mar” (MOISÉS, 1981, p. 391). No caso do livro publicado em 2005 por Rui Pires Cabral, composto por trinta e oito poemas e distribuídos em breves cinquenta e cinco páginas, a viagem é elaborada, poeticamente, a partir de referências aos trânsitos de um sujeito poético em dois países europeus: Inglaterra e Portugal. Esses

itinerários estão registrados pelo uso de signos relacionados a tais geografias, mas também pela maneira como o próprio livro se estrutura, ou seja, pelo arranjo dos poemas em duas seções intituladas “O coração da Inglaterra” e “Cidade dos desaparecidos”. Lê-se logo no poema de abertura:

Eu queria o movimento, a inútil beleza
de tudo. Terraços sobre ruas estrangeiras,
solos de trompete. *In the evening when
the day is through.* Não era o amor, era
uma alegria mais complicada: nesse ano

eu regresssei três vezes ao coração da Inglaterra

e entre os velhos monumentos do condado,
a que a distinção da morte dava um delicado [lustro,
não era certo que encontrasse o que procurava.
Mas às vezes pressentia o pouco que valiam
as palavras e tudo o que não fosse estar ali
naquele momento, iludido e sustentado
pela luz de uma canção em terras estranhas.

(CABRAL, 2005, p. 9. Grifos do autor)

Na terceira estrofe de “The heart of England”, o sujeito poético se autodeclara como estrangeiro, pois regressou

“três vezes à Inglaterra”. É possível depreender disso que, juntos, os poemas de *Longe da aldeia* constroem uma espécie de “diário de viagens”, constituído por lembranças remetidas a episódios passados. São estes alguns exemplos de situações rememoradas ao longo da obra: um momento de insônia (CABRAL, 2005, p. 10), um olhar direcionado ao fluxo dos viajantes nas estações de serviço (p. 15); um passeio por Oxford, acompanhado de lembranças “do sexo e das drogas e da pop alternativa” (p. 23), o reconhecimento do seu lugar de estrangeiro (p. 26), entre outras.

A primeira seção de *Longe da aldeia* (CABRAL, 2005, p. 9-26) é formada por poemas escritos em língua portuguesa, cujos títulos, porém, se encontram em inglês, o que poderia evidenciar o desejo de registro de experiências ocorridas em viagens por geografias estrangeiras, as quais foram atravessadas por um sujeito poético em trânsito. Já a segunda seção (CABRAL, 2005, p. 29-51) aborda o regresso do sujeito poético a Portugal e os acontecimentos decorrentes de um “Recomeço”, como alude o título do poema que inicia essa outra parte do referido livro:

O primeiro cigarro do dia é na varanda
quando faz sol: misteriosamente o terraço
do vizinho continua a concentrar a tristeza
do bairro inteiro. Mal acordado, juntas as linhas

que te permitem perceber quem és, onde estás, o que terás de fazer a seguir. E a angústia que te abraça é a memória mais antiga que possuis, vem das casas de Bragança e Moncorvo, já a conhecias antes de lhe seres formalmente apresentado. Tu nunca quiseste pertencer. Só à ponta da navalha. Só no fundo do beco, encurralado. Meu Deus, que vocação para o desassossego. Mas será um sinal de [resistência ou uma espécie de defeito anímico? Tanto faz, vamos, põe a cafeteira ao lume. E recomeça.

(CABRAL, 2005, p. 29)

Nesse poema, o sujeito poético reflete acerca da situação em que ele se encontra, concretizada por meio de menções a episódios cotidianos pertencentes à sua rotina; o que talvez conote uma busca, na memória de outro tempo, de motivação para seguir adiante no retorno ao território português, numa tentativa de compreender o motivo daquele “desassossego”, daquela inquietude sentida na volta das viagens “ao coração da Inglaterra”. Além das referências espaciais às cidades inglesas e portuguesas, também encontram-se, no livro, menções a rotinas e a espaços tanto públicos quanto privados característicos das geografias contemporâneas, cujos lugares foram percorridos pelo sujeito poético e que

agora se encontram materializados sob a forma de poema, em um registro literário realizado, ritmicamente, a partir do olhar, da subjetividade daquele que rememorou suas experiências poeticamente.

Sobre o viés descritivo que singulariza a linguagem poética de *Longe da aldeia*, é possível relacioná-lo a um importante traço da recente poesia portuguesa, que, segundo Rosa Maria Martelo, consiste na “incorporação de estratégias narrativas num plano de reformulação erudito e marcadamente intertextual” (MARTELO, 2007, p. 49). No primeiro poema, “The heart of England”, há treze versos distribuídos em três estrofes. O seu principal tema consiste no registro das recordações de viagens, materializado pelo uso do tempo imperfeito, o que conota dinamismo a um acontecimento ocorrido no passado. Sobre a função exercida pelo poema em *Longe da aldeia*, parece ser ele um anúncio da reconstrução mnemônica de tais viagens presente ao longo de todo o livro:

Eu queria o movimento, a inútil beleza de tudo. Terraços sobre ruas estrangeiras, solos de trompete. *In the evening when the day is through*. Não era o amor, era uma alegria mais complicada: nesse ano

eu regressei três vezes ao coração da Inglaterra

e entre os velhos monumentos do condado,
a que a distinção da morte dava um delicado lustro,
não era certo que encontrasse o que procurava.
Mas às vezes presentia o pouco que valiam
as palavras e tudo o que não fosse estar ali
naquele momento, iludido e sustentado
pela luz de uma canção em terras estranhas.

(CABRAL, 2005, p. 9. Grifos do autor)

Em termos rítmicos, o tema da viagem é construído a partir do uso de alguns padrões acentuais ao longo do poema, como o anapesto (duas sílabas átonas seguidas de uma terceira tônica), o peônico 3° (duas átonas, seguidas de uma tônica e outra átona) e o anfíbraco (uma sílaba átona, seguida de uma tônica e outra átona). As expressões anapésticas, em específico (“alegria”, “regressei”, “coração”, etc.), conotam a ideia da viagem como uma espécie de refúgio, de esperanças, da busca de algo “novo”. Já em peônico 3°, encontram-se “movimento”, “estrangeiro”, “complicada”, “nesse ano”, “da Inglaterra”, “que encontrasse” e “procurava”, expressões que se relacionam às descrições “concretas” dos trânsitos apresentados pela linguagem formal do citado poema. Em anfíbraco, estão escritos alguns

termos que materializam a hipótese de ser o sujeito poético um crítico frente às suas próprias memórias, por exemplo “inútil” e “beleza”, encontrados logo no primeiro verso, o que pode ser lido como um questionamento acerca da viagem como a única via de transformação, pois, mesmo que “belos”, tais deslocamentos, que são comuns na contemporaneidade segundo o pensamento de Gilles Lipovestky, lhes foram “inúteis”, já que ele continuou em desassossego quando regressou a Portugal. Outra maneira de o sujeito poético problematizar, poeticamente, aquilo que as suas memórias lhe representavam durante o seu deslocamento espacial pelo continente europeu refere-se à utilização de seis *enjambements*, localizados na fronteira entre os versos 1-2, 3-4, 4-5, 5-6, 10-11 e 12-13. Na primeira quebra de verso

Eu queria o movimento, a inútil beleza
de tudo. Terraços sobre ruas estrangeiras,

a questão da “inútil beleza” suspende a informação, num primeiro momento, daquilo a que esses termos se refeririam e que qualificariam o núcleo da expressão anfíbraca “de tudo”, que pode representar as memórias provenientes daqueles três deslocamentos à Inglaterra. Nesse sentido, trata-se não apenas das recordações amorosas, como alude o quarto verso, mas também daquelas decorrentes do

próprio ato de regressar, algo novamente tensionado pelo *enjambement* presente na sequência do terceiro para o quarto verso:

solos de trompete. *In the evening when
the day is through.* Não era o amor, era

Talvez o *enjambement* que melhor cause o efeito de suspensão rítmica à sintaxe de algumas orações de “The heart of England” seja aquele observado no término do quinto verso, que o liga ambigualmente ao sexto, este que sozinho forma a segunda estrofe do poema, destacando-se graficamente:

uma alegria mais complicada: nesse ano
eu regressei três vezes ao coração da Inglaterra

Este último verso apresenta uma informação importante para o entendimento do poema e do livro como um todo: as viagens e os retornos ao estrangeiro. Na terceira e última estrofe, encontram-se duas outras quebras que também problematizam as lembranças de maneira pausada, pois, quando lidas, as continuidades predicativas de tais orações também são interrompidas:

Mas às vezes pressentia o pouco que valiam
as palavras e tudo o que não fosse estar ali
naquele momento, iludido e sustentado
pela luz de uma canção em terras estranhas.

Isso potencializa o efeito crítico do discurso poético articulado pelo sujeito que registra sua memória a partir de um ritmo intencionalmente quebrado, o qual rompe com o fluxo de leitura como se ele estivesse pausando o seu próprio fluxo de pensamento e estivesse refletindo de forma crítica sobre si, uma hipótese de leitura consequente da mobilização formal dos *enjambements*, aliada ao uso daquelas três células métricas já comentadas.

Em outro poema do livro, intitulado “Welcome break”, composto por dezenove versos que formam uma única estrofe, a temática da viagem continua a ser desenvolvida, porém, agora ela é construída por meio de referências aos acontecimentos atrelados a um dado momento de determinada viagem e não mais à memória constituída por lembranças de vários deslocamentos. Pode-se cogitar, acerca dessa específica viagem, que a sua duração foi de, pelo menos, um dia, tempo em que o sujeito poético teria percorrido de carro alguns bons quilômetros, ao mesmo tempo em que direcionava seu olhar reflexivo a algumas localidades próximas à estrada por onde tal trajetória se desenrolou:

Estações de serviço
 como ilhas de vidro
 no mar alto dos campos.
 O acaso governa
 as estradas e os viajantes
 que se cruzam despidos
 da teia do seu passado.
 Atravesso há horas
 um país chuvoso:
 anoiteceu
 e não se vê ninguém
 nas aldeias. Contra
 o seu escuro mistério,
 estas casas são reais?
 Nelas nasceu gente
 que depois quis partir
 para dizer, como eu,
não sou daqui, sou
da hora que passa?
 (CABRAL, 2005, p. 15. Grifos do autor)

O tempo verbal que estrutura “Welcome break” é o presente, o que causa a ideia de simultaneidade entre os acontecimentos concretizados e as memórias evocadas pelo seu sujeito poético, além do próprio momento de leitura desse texto, como se as descrições só existissem quando lidas e

rememoradas. Trata-se de um efeito construído pelo aspecto formal, mais especificamente o verbal, mobilizado no sentido de evidenciar o fato de que, quando ocorrido, por exemplo, o direcionamento do olhar do sujeito poético às casas de uma aldeia próxima a uma estrada, ele não apenas as observava, como também se lembrava do tempo passado e refletia acerca daquilo que acontecia naquele “tempo presente” da viagem. Digo isso porque, quando passava, ele poderia estar também refletindo acerca de sua momentânea situação de viajante, que é transitória e que talvez tenha sido motivada pelo seu antigo desejo de sair de seu lugar de origem, como alude o próprio título do livro, o qual diz que algo ou alguém está *Longe da aldeia*. Essa hipótese de leitura é reforçada pela presença de uma única passagem verbal escrita no pretérito perfeito, em que se pode ler uma reflexão sobre a própria situação do sujeito poético, que se distancia fisicamente de seu lugar de origem, sendo este talvez uma aldeia portuguesa tão real quanto aquelas concretizadas pelo poema e que se encontravam diante dos seus olhos temporariamente, quando ele as atravessava de carro.

Na pequena cidade inglesa, observada durante a viagem do sujeito poético, havia “nascido gente” que talvez compartilhasse com ele a mesma vontade de sair daquele espaço interiorano, algo que é materializado pela expressão dêitica presente no décimo quarto verso (“*Estas casas são reais?*”),

e que localiza textualmente o sujeito poético nesse trecho da viagem de onde se olhava algumas aldeias, fossem elas aquelas inglesas, que se encontravam fisicamente diante de si, fossem elas as portuguesas, (re)construídas por sua memória naquele exato momento. Por essa razão, diante daquelas estrangeiras, talvez tenha vindo ao pensamento do sujeito poético a memória de uma aldeia portuguesa na qual ele nasceu e da qual ele “quis partir”. Nas “aldeias inglesas”, o sujeito esteve inserido durante um período de tempo determinado, o que não acontece naquelas portuguesas, distantes geograficamente, mas tão presentes em sua vivência, tanto quanto aquelas “físicas”. Apesar de serem referentes ao tempo passado, essas aldeias poderiam desencadear, no instante em que ele atravessava o espaço inglês, uma reflexão sobre o próprio ato de viajar, que teria representado para ele a oportunidade de sair fisicamente daquela aldeia lembrada, na busca por novas experiências, na tentativa de se reencontrar, de pertencer a outro lugar, de enfim ter diante de si outros caminhos e possibilidades, questão que pode ser lida nos cinco últimos versos.

No que se refere a outro aspecto rítmico-formal relacionado à presença regular de algumas células rítmicas, destacam-se, em “Welcome break”, os usos regularmente retomados do anapesto, do anfíbraco, do iambo, do peônico 3° e do troqueu. Há também a presença de um padrão acentual

utilizado apenas uma vez, fato que o destaca das demais rítmicamente, pois materializa um contraste formal. Trata-se do peônico 4° encontrado no décimo verso e que ocupa o centro gráfico do poema. Antes e depois dele, há exatamente nove versos. A razão do uso de tal célula ser único estaria relacionada a uma possível função estrutural exercida pelo peônico 4°, que poderia ser o de separar rítmicamente duas partes do poema, que se distinguem, sobretudo, quanto ao predomínio de algumas células rítmicas (a segunda parte seria o décimo verso, em que há o peônico 4°).

Na primeira parte do poema, constituída pelo intervalo que englobaria do primeiro ao nono verso, destacam-se as expressões escritas em anfíbraco e peônico 3°, que concretizariam fisicamente o cenário da viagem construído, como as expressões “dos campos”, “estradas”, “viajantes”, “há horas”, “chuvoso”, “serviço”, “estações de”, “como ilhas”, “atravesso”, etc. Já na terceira parte, constituída pelo intervalo que se inicia no décimo primeiro e vai até décimo nono verso, ressaltam-se as células rítmicas anapéstica, iâmbica e trocaica, que conotam o posicionamento crítico articulado pelo sujeito poético acerca das paisagens de viagens, como se observa no décimo primeiro verso, todo formado por iampos e por estas passagens escritas em troques: “estas”, “casas”, “nelas”, “gente” e “da hora”. Sobre as expressões marcadas em anapesto (por exemplo, “um país”,

encontrada no nono verso e também em todos os termos que compõem os décimo sexto e décimo sétimo verso), elas parecem fazer uma ambígua referência a duas questões caras ao campo semântico de “Welcome break”: os espaços físicos e também os vestígios do pensamento, ou seja, da crítica formulada pelo sujeito durante a travessia. Desse modo, pode-se falar da existência de três padrões rítmicos que formam respectivamente três partes do poema, já que, em duas delas, observam-se repetidos usos de determinadas células métricas, separadas pelo décimo verso: “anoiteceu”.

Nota-se também que a estrutura do poema se constitui apenas por uma estrofe, que é tradicionalmente definida como uma parte do texto formada por um conjunto de versos solidários pelo ritmo e inseparáveis pelo pensamento (CARVALHO, 1941, p. 67). Contudo, embora exista, visualmente, apenas uma estrofe em “Welcome break”, ela pode ser dividida em três partes rítmicas independentes. Com a constatação da presença dessa única estrofe que arranja os dezenove versos do poema, torna-se necessário refletir acerca do motivo pelo qual tais partes não estão separadas em três estrofes que concretizariam cada qual uma unidade rítmico-semântica independente, na medida em que, de acordo com a definição de Amorim de Carvalho, elas deveriam se constituir em três estrofes distintas. A estrutura de “Welcome break” pode, assim, evidenciar um

problema de composição poética, pois, nessa estrofe, não haveria a solidariedade entre a dimensão rítmica e semântica ao longo de seus dezenove versos. Acredito, porém, que essa disposição é significativa e reforça a complexa dimensão temática do poema, formada pelo olhar do seu sujeito poético direcionado aos cenários que compõem o trajeto terrestre por ele percorrido, ação esta relacionada, simultaneamente, à reflexão sobre o próprio ato de viajar, surgida a partir de uma referência mnemônica a episódios passados que justificaram a saída do sujeito de seu local de origem (uma suposta “aldeia portuguesa”). Isso causa uma tensão rítmico-semântica no momento da leitura de “Welcome break”, pois os dois eventos – o olhar direcionado ao cenário da viagem e a simultânea crítica a esta observação –, articulados na primeira e na terceira “subestrofes”, se materializam juntos e, portanto, não teria motivo para que eles estivessem visualmente dissociados.

Sobre a tensão conseqüente daquelas duas ações ocorridas simultaneamente, pode-se dizer que ela também é conseguida pelo uso de outro recurso formal, no caso o *enjambement*. Na primeira parte, há duas quebras entre o quarto e quinto e entre o sexto e o sétimo versos; e, na segunda parte, três outras se localizam nas fronteiras entre o décimo segundo e o décimo terceiro e entre décimo oitavo e o décimo nono versos. Tais *enjambements* evidenciam uma

pausada relação entre aqueles dois níveis rítmico-semânticos de “Welcome break” – o da observação e o da crítica –, pois, mesmo que esses atos sejam simultâneos, o sujeito poético observa e suspende a sua crítica, deslocando-a ao verso seguinte, como se pode observar na primeira quebra

O acaso governa
as estradas e os viajantes

relacionada a esta outra:

que se cruzam despidos
da teia do seu passado.

O que acontece também nos versos que encerram o poema:

*não sou daqui, sou
da hora que passa?*

Assim, o fluxo do acontecimento decorrente ao ato de olhar as paisagens que se desenhavam diante desse sujeito em trânsito é problematizado, formalmente, pela quebra sintática de tais períodos, pois existe a ruptura gráfica, marcada pelo branco, pela interrupção de final de verso, o que pausa e depois retoma a essa sintaxe a completude

entre o sujeito e o predicado dessas orações, que se constituem em unidades semânticas desse discurso poético.

Em “Kenilworth”, encontram-se referências evidentes a uma pequena cidade situada no condado inglês de Warwickshire. Além do registro do espaço estrangeiro, concretizado pela menção aos “verdes campos de Kenilworth” (versos 2-3 e 11), há um testemunho da reflexão crítica do sujeito poético sobre si relacionada às lembranças de viagens feitas ao exterior. Eis o poema:

Esta tarde onde te levam
os verdes campos
de Kenilworth? –

à sombra que deixaste
em casa, sequestrada
pelo mesmo desconsolo
e as mesmas incertas razões
num ermo de livros e pó? –

essa sombra a que darás,
no teu regresso, o encargo de dizer
os verdes campos de Kenilworth,
a figura de outro engano?

(CABRAL, 2005, p. 20)

“Kenilworth” possui doze versos, distribuídos em três estrofes, sendo a primeira formada por três, a segunda por cinco e a terceira por quatro versos. São utilizados, nas estrofes, três tempos verbais: o presente, o pretérito perfeito e o futuro, respectivamente. Esse arranjo, em que cada estrofe é composta por um tempo verbal distinto, pode evidenciar um importante aspecto da dimensão temática do poema, pois tais estruturas podem ser lidas como vestígios da reflexão crítica do sujeito, ocorrida quando ele viajava em três momentos, os quais são materializados formalmente pelas três estrofes. Na primeira, o sujeito se localiza num espaço estrangeiro, o que pode ser observado por meio do uso do dêitico “esta” e da referência a uma das características da cidade – os seus “verdes campos” –. Já na segunda estrofe, há uma referência ao fato de essa “visita” ser acompanhada, ou assombrada, por lembranças do passado, visto que o sujeito poético se refere, no pretérito perfeito, àquilo que ele havia deixado em casa. Finalmente, na terceira estrofe, encontra-se o uso do tempo futuro, o que pode ser lido como uma “projeção” feita pelo sujeito poético do que iria lhe ocorrer após a ida a Kenilworth: a desmistificação da viagem como a possibilidade de mudança, o que não passaria de uma “figura de outro engano”.

Acerca da presença das células rítmicas que materializam a ideia *versus* no poema ou seja, de movimento

retornado (ou mesmo de “ritmo”), são utilizados os padrões acentuais trocaico, anfíbraco, iâmbico, peônico 3° e o dactilo. O troqueu, em específico, é a célula cujo uso mais se repete, lido em expressões como “esta tarde”, “verdes campos”, “sombra”, “casa”, “ermo”, “livros”, “sombra”, etc., que conotam, ao poema, noções espaciais. Já o anfíbraco é observado em expressões como “deixaste”, “incertas”, “regresso”, “o encargo”, “figura” e “engano”, que se referem ao posicionamento crítico do sujeito poético, como também acontece com aquelas iâmbicas “razões”, “e pó”, “dizer” e “de outro” e às outras expressões em que há o peônico 3°: “sequestrada” e “desconsolo”. A quarta célula encontrada nesta leitura proposta, o dactílico, está presente tanto no título quanto no corpo do poema, porém somente relacionado ao termo “Kenilworth”. Outro recurso formal que contribui para a criação do efeito rítmico de *versus* no poema é o *enjambement*, repetido algumas vezes e localizado nas fronteiras de alguns versos. Destaco, nesta análise, os *enjambements* presentes nos três versos da primeira estrofe:

Esta tarde onde te levam
os verdes campos
de Kenilworth? –

Tais quebras favorecem uma pausada leitura do poema, pois elas interrompem o fluxo sintático dessa única frase interrogativa que compõe a sua primeira estrofe. Os espaços vazios que dividem os respectivos versos colaboram para a problematização do ato de narrar um dado episódio de viagem no espaço do poema, pois os *enjambements* suspendem o próprio “registro” que quebra a sintaxe da sentença, na qual se descreve e se interroga sobre aquele momento. Apesar do principal objetivo de “Kenilworth” parecer ser o desejo de registrar aquela tarde na respectiva cidade inglesa, em que o sujeito foi levado a passear pelos seus verdes campos, o poema não é formado apenas por essas descrições, como se fossem elas fotos momentâneas, pois há cenas de viagem construídas poeticamente, ou seja, sem um vínculo obrigatório com a realidade, e também uma reflexão subjetiva sobre esse ato, que é ficcionalizado. Nesse sentido, a pausada maneira de o ler ritmicamente colabora para o destaque não apenas do registro poético do trânsito pela pequena cidade inglesa, como também dessa reflexão, pois essas interrupções reforçam a ideia do reconhecimento da viagem, tenha ela ocorrido fisicamente ou não, como o momento propício para um sujeito repensar sobre si e sobre a sua vida e, no caso desse livro, sobre o regresso a Portugal, já que, quando o sujeito poético supostamente passeava por uma geografia estrangeira, ele

também poderia estar pensando sobre a cidade de onde ele teria partido e para onde teria retornado logo depois. Trata-se de Lisboa, referenciada *ipsis litteris* em “Cidade dos desaparecidos”, último poema de *Longe da aldeia*:

Muitas vezes não amei Lisboa,
 não soube amá-la ao anoitecer
 dos dias úteis, quando era gasta,
 parada e suja, e nos autocarros
 quase vazios viajava de luz acesa
 a entranhada tristeza do mundo
 que foi a minha primeira e mais
 precoce intuição. Grande cidade
 dos desaparecidos, eu não tive
 tantas vezes a saúde de gostar
 dos teus pequenos jardins
 abandonados. Quando nos cafés
 já iam desligando as máquinas
 e do outro lado da linha ninguém
 voltava jamais a responder
 como eu queria, quantas vezes
 não pude achar o sítio e o sossego
 para esquecer e dormir? Mesmo assim,
 eu não te fiz justiça. Lisboa, quando
 me queixei de ti: eu não era exemplo,

eu sempre estranhei um pouco a cama
da vida.
(CABRAL, 2005, p. 51)

O poema “Trinity Sunday”, que encerra a primeira seção de *Longe da aldeia*, apresenta ao leitor o momento final da viagem do sujeito poético ao “coração da Inglaterra”:

Inadvertido, reconheces
o fio que te prende
a este ponto do tempo
e da paisagem.

Na torre de St Mary’s,
em Warwick,
de onde se avistam
seis condados.

E assim chegas completo
À tua canção, forasteiro.

Sem nome, sem história.
(CABRAL, 2005, p. 26)

A palavra que abre do poema – “Inadvertido” – qualifica o sujeito poético como desavisado ao se encontrar na capital do condado inglês de Warwickshire, Warwick (noção espacial que é reforçada também pelo uso do termo dêitico “este”, no terceiro verso do poema), e então se reconhecia como alguém estrangeiro “Sem nome, sem história”. Pergunto-me acerca do motivo pelo qual, em mais um itinerário, estaria esse sujeito se declarando e se adjetivando desse modo. Estaria ele preocupado com a instabilidade dos vínculos feitos no território inglês e por isso se considerando “desavisado” em relação à sua condição estrangeira? Queria ele continuar na Inglaterra e estabelecer vínculos nessa geografia ou retornar a Portugal? Independentemente das outras leituras que podem ser feitas de “Trinity Sunday”, creio que se materializa, nesse texto, a necessidade do registro da característica transitória que marca essa e qualquer outra viagem. Em alguma hora, a viagem se encerra e é preciso se estabelecer em algum lugar ou retornar àquele do qual se partiu, seja este o de nascimento ou outro, um espaço onde o sujeito tenha estabelecido seus vínculos e sua rotina, onde ele possua, enfim, um “nome” e uma “história”.

São quatro as estrofes que estruturam o poema e que arranjam os seus onze versos, todos escritos no tempo verbal presente, o qual potencializa a noção de simultaneidade

entre a cena descrita e o momento de leitura, parecendo que aquilo aconteceria, de fato, no presente. Mesmo que em “Trinity sunday” haja esse efeito tempo-verbal, acredito que os poemas de *Longe da aldeia*, especialmente aqueles inseridos na primeira parte, possuam um viés mnemônico acentuado e são desenvolvidos em razão disso, visto que depois os episódios atrelados às viagens feitas pela Inglaterra são rememorados e constituem-se por recordações registradas e encontradas nos demais poemas que constituem a segunda parte do livro, intitulada “Cidade dos desaparecidos”. Nesse sentido, “Trinity sunday” apresenta o momento, possivelmente no final da sua última viagem, em que o sujeito poético admitiu o fato de que a sua transitória condição de estrangeiro continuava a ser assim, apesar de ele ter vivenciado experiências, histórias e criado vínculos afetivos no território inglês, como aponta a segunda estrofe de outro poema, “Jephson gardens”, que cito a título de ilustração:

[..]

Enrolas tabaco holandês, procuras
na memória um verso que melhor
explique o lastro das circunstâncias,
uma Inglaterra mais funda, deitada
à sombra da experiência
das palavras. E tal como esse

pequeno, quase imponderado
esforço, não terá sido afinal inútil
tudo o que fizeste na vida?
(CABRAL, 2005, p. 11)

Retornando a falar de “Trinity sunday”, a estrofe que o encerra é composta por um único verso – “Sem nome, sem história” –, que parece estar “solto” das demais partes. Seria isso uma evidência formal, uma espécie de metáfora da própria situação do sujeito poético que se encontra desvinculado daquele país? Tendo a acreditar que sim, pois as outras estrofes apresentam mais de um verso e são estruturadas por uma sentença, o que não ocorre no décimo primeiro verso, em que não há a presença de um verbo.

Acerca da possibilidade de identificar o *versus* nesse poema, há, como nos demais, o trabalho rítmico-formal com algumas células rítmicas que predominam em algumas passagens. São estes os padrões acentuais que destaco em minha leitura devido à frequência de uso: o anfibraco, sobretudo na segunda estrofe, cujas expressões conotariam a ideia de espaço no poema; o peônico 3°, em termos que evidenciarão a situação estrangeira do sujeito poético; e o troqueu, presente em expressões que parecem se constituir em vestígios de momentos daquela viagem, a qual já estava próxima de seu fim. Também destaco quatro *enjambements*

distribuídos ao longo de “Trinity Sunday” nesta proposta de leitura: aqueles encontrados entre os versos 1-2, 2-3, 7-8 e 9-10, ou seja, em todas as estrofes, exceto a última, fato poético que reforça a leitura desse verso/estrofe final como “solto”, isolado do restante do poema. Na primeira quebra

Inadvertido, reconheces
o fio que te prende

que inicia o texto, o reconhecimento da condição estrangeira é potencializado pelo uso desse recurso formal, já que o complemento do termo verbal “reconheces” só é lido no verso seguinte após uma pausa que é forçada pelo vazio, pelo branco que segue o verbo e que caracteriza o *enjambement* presente no intervalo entre os dois primeiros versos do poema. Tal estratégia também é utilizada nas sequências sintáticas interrompidas que marcam as passagens entre o segundo e o terceiro verso e entre o final do sétimo e começo do oitavo verso (segunda estrofe):

o fio que te prende
a este ponto do tempo

[..]
de onde se avistam
seis condados.

Já no último par de versos, no qual se nota o uso do *enjambement* entre o nono e o décimo e que juntos formam a terceira estrofe de “Trinity Sunday”, é anunciada a ideia, o centro semântico do poema: o reconhecimento do término da viagem, pois, naquele exato momento, construído no tempo presente, o sujeito poético chega “completo”. Apesar dessa completude ser reconhecida e aceita, a voz do poema só a complementa após uma pausa, marcada formalmente pela quebra ocorrida na fronteira deste verso com o anterior: “à tua canção, forasteiro”, verso cuja palavra final é justamente “forasteiro”, ou seja, aquele que é estrangeiro, exterior à geografia onde se encontra, o sujeito que está, enfim, deslocado.

Depois de reconhecer e declarar-se estrangeiro, voltaria o sujeito poético de *Longe da aldeia* a Portugal, como se lê no poema “Recomeço”, já mencionado, que abre a segunda parte do livro:

O primeiro cigarro do dia é na varanda
quando faz sol: misteriosamente o terraço
do vizinho continua a concentrar a tristeza
do bairro inteiro. Mal acordado, juntas as linhas
que te permitem perceber quem és, onde estás,
o que terás de fazer a seguir. E a angústia
que te abraça é a memória mais antiga
que possuis, vem das casas de Bragança

e Moncorvo, já a conhecia antes de lhe seres formalmente apresentado. Tu nunca quiseste pertencer. Só à ponta da navalha. Só no fundo do beco, encurralado. Meu Deus, que vocação para o desassossego. Mas será um sinal de resistência ou uma espécie de defeito anímico? Tanto faz vamos, põe a cafeteira ao lume. E recomeça. (CABRAL, 2005, p. 29)

No poema, é construída uma cena matinal em que o sujeito poético refletiria sobre o seu regresso e também sobre a sua inquietação, sentimento que talvez o tenha motivado a retornar do país inglês. Naquele momento, inserido em uma geografia que lhe é familiar - a portuguesa - era preciso retomar a sua rotina e não ser mais um viajante forasteiro, como diz “Trinity sunday”.

“Recomeço” possui quinze versos distribuídos em uma única estrofe, uma estrutura que causaria um efeito narrativo mais acentuado, diferenciando-o, nesse aspecto, dos demais textos do livro, na medida em que apresenta um ritmo, um fluxo de leitura aparentemente mais contínuo e semelhante à de um texto escrito em prosa. Trata-se, contudo, de um texto poético, pois há, em “Recomeço”, a presença do *versus*, observado por meio da mobilização dos dois elementos formais: as células rítmicas e o *enjambement*. Acerca do

primeiro recurso, são utilizadas oito células rítmicas, dentre as quais cinco são encontradas mais de uma vez no poema: o anfíbraco (“cigarro”, “varanda”, “terraço”, “vizinho”, “tristeza”, “memória”, “antiga”, “Bragança”, “Moncorvo”, etc.), o troqueu (“bairro”, “linhas”, “casas”, “beco”, “lume”, etc.), o anapesto (“continua”, “concentrar”, “perceber”, “onde estás”, “conhecia”, “vocação”, etc.), o quinário 4° (“mal acordado”, “apresentado”, “encurralado”, “desassossego”, etc.), o iambo (“quem és”, “terás”, “fazer”, “seguir”, “possuis”, etc.) e o peônico 3° (“formalmente”, “resistência”, “cafeteira”, “recomeça”, etc.). Além disso, destaco também o trabalho feito com os *enjambements* encontrados nas fronteiras entre os versos do poema. Na primeira quebra para a qual chamo a atenção

quando faz sol: misteriosamente o terraço
do vizinho continua a concentrar a tristeza

o sujeito poético direcionava seu olhar, quando fumava, ao “terraço” (último termo presente no segundo verso), cujo complemento só é lido após a pausa: “do bairro inteiro”. Não é qualquer terraço, mas o do vizinho; aquele que continuava a concentrar a tristeza do bairro inteiro – mesmo após tanto tempo ter se passado, enquanto o sujeito poético fez as suas várias viagens ao coração da Inglaterra.

No intervalo entre o quarto e o sexto verso, em que há duas quebras sintáticas, o sujeito poético “mal acordado” se localiza em dada situação que é retomada por ele a partir daquele instante. Agora, de volta à sua casa, era preciso reconhecer e aceitar novamente aquele espaço, construído no tempo presente, e cujas linhas formam a arquitetura daquele ponto geográfico inserido em território português, no qual ele ficaria durante um período de tempo:

[..] Mal acordado, juntas as linhas
que te permitem perceber quem és, onde estás,
o que terás de fazer a seguir. [..]

Entre o sexto e o décimo verso, cinco *enjambements* parecem problematizar a decisão do sujeito poético de retornar e permanecer em Portugal:

[..] E a angústia
que te abraça é a memória mais antiga
que possuis, vem das casas de Bragança
e Moncorvo, já a conhecias antes de lhes seres
formalmente apresentado [..].

Os arranjos sintáticos que estruturam as três orações que formam esses *enjambements* são interrompidos

constantemente pelos vazios localizados nos finais desses versos. Pode-se ler, nelas, uma breve reflexão, intercalada no centro gráfico do poema, relacionada à permanente condição de viajante do sujeito poético, o qual a desenvolve ao lembrar que o sentimento de angústia já lhe acompanhava desde “a [sua] memória mais antiga”, vivenciada em outras localidades diferentes daquelas em que então ele se encontrava: Bragança e Moncorvo.

Após essa espécie de “digressão”, o sujeito poético diz que nunca quis pertencer (a quê? A um único lugar?) e confessa a sua “vocação para o desassossego”. Tal questão é depois retomada nos versos finais do poema (13-14). Porém, a pergunta que é feita,

[..] Meu Deus, que vocação
para o desassossego. Mas será um sinal de [resistência
ou uma espécie de defeito anímico? Tanto faz,

não é – ou parece não quer ser – respondida, e ele poderia ter entendido que era preciso, naquele instante, largar o cigarro, por a cafeteira ao lume e, enfim, recomeçar a viver naquele país do qual ele já havia saído, inclusive naquele ano, como diz o emblemático verso do primeiro poema de *Longe da aldeia*: “eu regressei três vezes ao coração da Inglaterra”. Assim, observa-se a existência do uso constante

do *enjambement* que problematiza a cena materializada no espaço desse poema de maneira pausada. Nessa perspectiva, parece que a reflexão feita pelo sujeito poético naquela manhã foi bem articulada, e a decisão do retorno, mesmo que desassossegadamente questionada, foi aceita e, a partir de então, era preciso (re)viver (n)o espaço português.

CONCLUSÃO

Ao longo deste artigo, procurei destacar o viés formal na análise de fenômenos poéticos contemporâneos. Por isso, escolhi para a composição do *corpus* de análise alguns poemas integrantes do livro *Longe da aldeia* (2005), de Rui Pires Cabral, no qual foi desenvolvido o tema da contemporaneidade, este discutido por Gilles Lipovetsky em sua obra intitulada *Os tempos hipermodernos* (2004). Tal temática singulariza a poesia desse autor português, que se constrói com base numa reflexão crítica destinada ao tempo contemporâneo. Isso se materializa em poemas nos quais o sujeito poético registra elementos característicos da citada época de maneira desassossegada, como acontece com a noção de “viagem”, que acredito ter sido construída de maneira reflexiva, no mencionado livro publicado pela editora Averno, por meio do uso dos *enjambements*, que pausam a sintaxe das orações e que rompem com o fluxo de pensamento do sujeito poético. Diante das análises

formais propostas, observa-se que um discurso poético não se formula apenas na dimensão semântica de cada palavra que o constitui e que contribui para o registro de determinada temática privilegiada, pois se torna imprescindível a qualquer obra escrita em verso também um planejamento estético relacionado à forma pela qual cada poema se apresenta a seus leitores e a suas leitoras. Dessa forma, é importante notar que a obra de Rui Pires Cabral se constrói por uma linguagem poética singularizada pelo uso do procedimento composicional denominado “verso livre”, no qual se destaca o uso constante de células rítmicas e de *enjambements*, os quais marcam um dos aspectos formais da poesia de Rui Pires Cabral, cujo ritmo se encontra nas expressões mobilizadas e não se restringe apenas à distribuição dos acentos, de acordo com a perspectiva tradicional de análise apoiadas nas clássicas teorias de versificação. Por isso, buscou-se identificar as marcas textuais representadas especialmente pelas células rítmicas que foram possíveis de serem lidas em tais textos analisados a fim de corroborar a ideia de ser o sujeito poético um contemporâneo desassossegado com o seu próprio tempo, que visaria pausar a contemporaneidade “hipermoderna” a fim de propor uma reflexão sobre ela por meio do registro poético crítico de fatos e de acontecimentos que a singularizam, como, por

exemplo, a viagem, temática amplamente desenvolvida no livro *Longe da aldeia*, como visto.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Rui Pires. **Longe da aldeia**. Lisboa: Averno, 2005.

CARVALHO, Amorim de. A estrofe. In: _____. **Tratado de versificação portuguesa**. Porto: Edição do Autor, 1941. p. 67.

EIRAS, Pedro. **Um certo pudor tardio**: ensaio sobre os «poetas sem qualidades». Porto: Edições Afrontamento, 2011.

DAL FARRA, Maria Lucia. Rui Pires Cabral ou a poética andeja. In: MAFFEI, Luis (Org.). **Portugal, 0**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007. v. 2.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. **História da literatura portuguesa**. 17 ed. Porto: Porto Editora, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. In: **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, p. 232, 1999. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_17.pdf>.

MARTELO, Rosa Maria. **Vidro do mesmo vidro**: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. Porto: Campo das Letras, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Pequeno dicionário de literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1981.

Recebido em: 18-09-2019

Aceito em: 13-01-2020