

## **Apresentação**

Na condição de coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras:Estudos Literários para o triênio 2006-2009, considero a iniciativa por parte dos discentes desse programa de produzirem uma revista que traduza a nova fase dos estudos e pesquisas literárias como uma ação que demonstra exatamente o espírito de engajamento e compromisso dos nossos alunos.

Após o desmembramento do antigo PPG-Letras da UFJF em dois novos programas de pós-graduação: PPG-Letras: Estudos Literários e PPG-Linguística, e com a abertura de cursos de doutorado no âmbito dos novos programas, os discentes também decidiram pelo conseqüente desmembramento da revista eletrônica daquele programa – a Gatilho.

Após uma votação que contou com a participação de docentes e discentes, eis que surge DARANDINA, uma revista com características próprias, que passa então a ser o espaço de debates de idéias e intercâmbio entre os discentes envolvidos em pesquisa acadêmica em cursos de pós-graduação da UFJF, na área de estudos literários e em outras áreas afins da UFJF e de demais instituições brasileiras e estrangeiras.

DARANDINA também se estende a alunos de graduação que estejam envolvidos em projetos de iniciação científica e demais projetos orientados por professores de pós-graduação de suas respectivas instituições.

DARANDINA com esse salto a mais, promete manter os mesmos ideais e objetivos de levar adiante o tipo e qualidade de conhecimento que vem sendo suscitado e produzido pela interlocução entre seus docentes e discentes do PPG-Letras: Estudos Literários, sempre tendo em mente o engrandecimento e o aprimoramento de criação estética literária.

Sendo assim, desejo vida longa para DARANDINA, incumbindo-me da função de levar adiante a idéia dessa revista eletrônica, e apoiar as pessoas que encontrei e que compõem a comissão e o conselho editoriais, parceiros cheios de energia e entusiasmo.

Por tudo isso, minha expectativa coloca-se no sentido de que esse espaço cibernético para os participantes da Revista DARANDINA – os alunos que compõem a comissão editorial e aqueles que nela publicarão os seus textos – possa representar, sob uma visão crítica da estética da recepção, as múltiplas e possíveis vozes com as quais podemos nos deparar, quando lidamos com o universo literário.

**Verônica**

**Lucy**

**Coutinho**

**Lage**

COORDENADORA DO PPG LETRAS: Estudos Literários

## A abertura do mito fáustico: Pessoa, Mann, Valéry

Tatiana de Freitas Massuno<sup>1</sup>.

**RESUMO:** O presente artigo pretende investigar forma pela qual o embate entre Inteligência e Vida é desenvolvido nos três textos literários acerca do problema fáustico que foram escritos na primeira metade do século XX, a saber: os *Faustos* de Fernando Pessoa, Paul Valéry e Thomas Mann, e observar de que forma a *subjetividade*, enquanto princípio formador dos novos tempos, da chamada modernidade, é apresentada nas obras literárias em questão.

Palavras-chave: Fausto; Modernidade; Subjetividade.

**ABSTRACT:** This paper aims at investigating how the struggle between Intelligence and Life is portrayed in the three literary texts about the Faustian problem which were written in the first half of the twentieth century: namely, Fernando Pessoa's *Fausto*, Paul Valéry's and Thomas Mann's; and observe how the *subjectivity*, as the formative principle of the new era, the so-called Modernity, is presented in the works in question.

Keywords: Faust; Modernity; Subjectivity.

Fernando Pessoa, ao vislumbrar o projeto para a criação do drama poético *Fausto*, entende que o cerne temático daquilo que viria a ser a obra em questão estaria compreendido no embate entre Inteligência e Vida: “O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida” (PESSOA, 1991, p.190). A apreensão do problema fáustico como sendo o embate entre estas duas instâncias – Inteligência e Vida – não é, todavia, uma visão única de Pessoa, e sim se mostra como crucial para a escolha empreendida pelo personagem de Goethe:

No meu corpo há duas almas em competição,  
Anseia cada qual da outra se apartar.  
Uma rude me arrasta aos prazeres da terra,  
E se apega a esse mundo, anseios redobrados;  
Outra ascende aos ares, nos espaços erra.,  
Aspira à vida eterna e aos seus antepassados (GOETHE, 1985, p.32).

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Comparada (UERJ).

O que acomete Fausto de Goethe é justamente a dualidade Inteligência e Vida - ter um corpo e possuir o lampejo divino: a razão. O encontro com Mefistófeles propicia a escolha fáustica por uma dessas duas instâncias - escolhe a vida. Ao escolher a vida, a ação, a superação dos limites, a intensificação das emoções, sejam elas boas ou ruins, Fausto se torna um símbolo de humanidade. Tal escolha, portanto, auxilia a passagem do “pequeno mundo”, espaço meramente pessoal, ao “grande mundo”, à vida social. O primeiro volume de *Fausto* está mais inserido no “pequeno mundo” - Fausto em seu laboratório e a tragédia de Margarida -, enquanto o segundo volume revela “o domínio da vida pelo novo homem” (LUKÁCS, 1965, p.176), a passagem para o “ grande mundo”, a reconciliação de Fausto com o mundo e o real. O *Fausto* de Goethe é, desta forma, otimista, já que expressa “a esperança de uma renovação e libertação do homem, socialmente moral e economicamente fundada” (LUKÁCS, 1965, p.181).

Se, por um lado, Pessoa retoma a problemática já anunciada por Goethe, por outro, a interpretação desta problemática se faz por um viés negativo. Fernando Pessoa, no entanto, não é o único a interpretá-la de tal forma uma vez que a envergadura otimista de *Fausto* de Goethe, a possibilidade da passagem do “pequeno mundo” ao “grande mundo”, perde-se nos *Faustos* do século XX. *Fausto* ocupou boa parte da vida produtiva de Goethe, tendo sido o segundo volume completo em sua já maturidade. A composição da obra, portanto, passou por alguns momentos cruciais da história mundial. Enquanto vivenciou em sua juventude o período anterior à Revolução Francesa, terminou a sua obra “em meio às conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial” (BERMAN, 2007, p.52). Apesar de, em sua maturidade, ter se deparado e sido obrigado a lutar com os problemas da Revolução Francesa, a perspectiva otimista com relação ao futuro se mantém. Talvez Puchkin tenha, por este motivo, conceituado *Fausto* como a “*Ilíada* da vida moderna” (LUKÁCS, 1965, p.175). *Fausto* é, deste modo, uma obra voltada para o futuro, tendo como cerne a ideia de desenvolvimento (BERMAN, 2007, p.52), de progresso, de liberação do homem, de desenvolvimento de suas capacidades, a fim de poder dominar a vida, a nova vida moderna que ia tomando forma ao fim do século XVIII.

Thomas Mann em *Doutor Fausto* retoma a relação entre “o pequeno mundo” e o “grande mundo”, transformando-a em questão central do romance (LUKÁCS, 1965, p.192).

Contudo, a passagem do “pequeno mundo” ao “grande mundo” é, de antemão, impossibilitada. A história de Adrian Leverkühn, narrada a partir do biógrafo e amigo Serenus Zeitblom, desenrola-se no “pequeno mundo”: “Todos os problemas do conjunto faustiano são, portanto, amontoados neste estúdio, porque aqui a ligação da pesquisa da verdade e da vida com a *práxis* social é já, desde o princípio, impossível” (LUKÁCS, 1965, p.193). Coincidentemente, entende Lukács que a relação entre a pesquisa e a *práxis* social no romance de Mann é impossível, assim como Fernando Pessoa desenvolve em seu próprio *Fausto* ao anunciar que todas as tentativas por parte da Inteligência (representada pelo personagem do próprio Fausto) de compreender, dirigir, dissolver-se na Vida são tentativas malfadadas. Há, portanto, nos *Faustos* do século XX um pensamento sendo desenvolvido que retoma o *Fausto* de Goethe, mas não para trilhar os mesmos rumos, através da escolha pela ação, e sim para seguir o caminho oposto, o caminho não trilhado – a vivência no “pequeno mundo”, ou no âmbito meramente pessoal, ou melhor: no entendimento de Pessoa, no âmbito da Inteligência.

*Mon Faust*, de Paul Valéry, assim como o *Fausto* pessoano, é considerado também uma obra literária inacabada ou fragmentária. Tanto Pessoa quanto Valéry tinham a intenção de escrever seus textos dramáticos em partes distintas. Em Pessoa, isto resultou no meio escrito *Primeiro Fausto* e em seus projetos para os *Faustos* futuros; em Valéry, em duas peças inacabadas: *Lust* e *Le solitaire*. *Mon Faust* é entendido por Chartier como “parte daqueles textos fragmentários, incompletos e principalmente decepcionantes, que o mito inspira em muitos escritores contemporâneos” (CHARTIER, 2003, p.171). Paul Valéry e Fernando Pessoa não são simplesmente escritores contemporâneos, mas dois grandes escritores da literatura européia. O fato de os dois *Faustos* do século XX terem ficado incompletos suscita a pergunta sobre a necessidade ou a imposição de incompletude das obras, afinal, esta não resulta de falta de talento dos poetas. Manuel Gusmão argumenta que o *Fausto* pessoano não se encontra inacabado por falta de talento ou falta de tempo de vida que Fernando Pessoa tenha tido, mas por outro motivo. Mesmo Thomas Mann cogitou a possibilidade de deixar seu *Fausto* incompleto, e se *Doutor Fausto* é hoje uma obra completa, muito se deve a Theodor W. Adorno, que convenceu Thomas Mann a completá-la (FARIA, 1984, p.192). O chamado inacabamento ou incompletude das obras fáusticas parece ser algo recorrente ao tema

fáustico, levantando a dúvida acerca do que seria tal inacabamento. Existiria, verdadeiramente? Poder-se-ia falar de um inacabamento em uma obra moderna?

Nas três obras literárias em questão - *Doutor Fausto*, *Mon Faust* e *Fausto: Tragédia Subjectiva* -, a escolha pelo “pequeno mundo” ou pela Inteligência (em termos pessoais), que se entende por ser o Fausto de Valéry “a mind mastering the mind” (VALÉRY, 1960, p.129), ou por se encontrar o Fausto de Fernando Pessoa “no isolamento negro de quem pensa” (PESSOA, 1991, p.28), ou, ainda, na descrição que Serenus faz de Adrian Leverkühn - “Adrian era o homem da “aversão”, do desapego, da reserva, do afastamento” (MANN, 2000, p.310), impõe o afastamento das obras do século XX no que tange ao otimismo presente no *Fausto* de Goethe.

Alguns autores relacionam *Fausto* à modernidade; é o que podemos ler, por exemplo, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* de Marshall Berman que aponta *Fausto* como um dos heróis da cultura moderna, ou em *Os avatares de Fausto*, no qual Pierre Chartier o considera “um dos grandes mitos europeus modernos” (CHARTIER, 2003, p.148). Da mesma forma, Ian Watt o relaciona à modernidade no que tange ao individualismo presente no mito que deriva de um personagem histórico e real. O personagem histórico e real que deu luz ao mito fáustico viveu no século XVI, tendo se chamado Jorge Faust ou Faustus, porém, mais conhecido como o mágico errante Doktor Faustus. Já o personagem histórico apresenta as fascinantes forças das quais o mito, posteriormente, utilizar-se-ia: “Era também uma encarnação das forças novas que impulsionavam a mudança” (WATT, 1997, p.26). A relação entre Fausto (personagem histórico) e o diabo, entretanto, não existia na época em que vivia o mago de seus expedientes; esta relação só será efetuada por Lutero. Foi a partir de Lutero e de seus seguidores que o personagem histórico ganhou sua dimensão legendária e mitológica, devido à conexão feita entre Fausto e o diabo e à invenção do derradeiro pacto (WATT, 1997, p.26).

A principal fonte do mito se encontra no *Faustbuch*, biografia de Fausto que aparece em 1587. As fontes antigas sobre o personagem histórico, entretanto, já esboçavam quase tudo o que se encontrava no *Faustbuch*. O aspecto relevante da biografia de 1587 é o de ter elevado Fausto e o Diabo às condições de personagem. O que traz esta história inicial do mito

é uma reflexão sobre o curso que a Reforma ia seguindo no que tange às aspirações renascentistas (WATT, 1997, p.40).

O mito fáustico é estabelecido somente a partir de Christopher Marlowe. Ao omitir episódios burlescos presentes no *Faustbuch*, ou melhor, *Faustbook* – tradução para o inglês da biografia alemã -, Marlowe garante dignidade trágica ao personagem fáustico. Pela redução ao essencial da história, o dramaturgo consegue elevá-la, ao desenvolver os três temas básicos do mito: excitação pelo conhecimento, entusiasmo pela beleza terrena e danação espiritual (WATT, 1997, p.44). O *Doctor Faustus* de Marlowe é entendido por Ian Watt como “a imagem fundadora de um dos pressupostos básicos do individualismo secular moderno” (WATT, 1997, p.52) e sua condenação deriva justamente disto: de ser um produto desse individualismo moderno.

O mito fáustico é, desta forma, moderno por alguns motivos: primeiramente, por não ser proveniente da Antiguidade; em segundo lugar, porque a sua propagação ocorreu devido à religião cristã: sem o auxílio de Lutero e seus seguidores, que relacionaram Jorge Faustus ao diabo, provavelmente o mito morreria; ademais, sem as proibições da religião cristã que lhe cunharam-, como no caso do *Faustbuch*, uma lição moral, Fausto não teria ganhado a dimensão que até então possui. O mito surge também na aurora dos Tempos Modernos, momento no qual o sujeito é afirmado, tendo em Descartes e na constatação do *cogito* o emblema para tal. Finalmente, o mito é moderno no sentido de que “continua a nos concernir, a nos esclarecer, ultrapassando a extraordinária aceleração da história, ou antes, por causa dela, pois a aceleração é o seu forte” (CHARTIER, 2003, p.154).

*Fausto* é, portanto, apreendido como moderno desde a sua fundação enquanto mito. Seja pelo presente individualismo, um dos pilares da dita modernidade, seja por ser desenvolvido em um momento em que a modernidade enquanto tal começa a surgir, o momento da Reforma e da afirmação do sujeito. Modernidade, entretanto, ainda incipiente que ganhará mais fôlego ao longo do século XVIII. A modernidade do século XVIII é aquela que instigaria Goethe a escrever a obra otimista da modernidade, o *Fausto* positivo.

O fato de os *Faustos* do século XX se afastarem do otimismo presente no *Fausto* goetheano, tendo os três feito a escolha pela Inteligência e abandonando, desse modo, a ação, suscita vários questionamentos ainda não respondidos. O primeiro é, obviamente, acerca da

imposição de incompletude ou inacabamento das obras. A questão que aqui se abre é sobre a relação de negatividade das interpretações do mito, esse que já nasce moderno, e o inacabamento das obras. O que um mito moderno inacabado diz acerca da própria modernidade?

Habermas, em *Discurso Filosófico da Modernidade*, aponta Hegel como aquele que inaugurou o discurso da modernidade. Ao pensar a modernidade, Hegel percebe a sua necessidade de autocertificação, visto que os modelos do passado não poderiam mais ser tomados como ponto de partida; implicando, por conseguinte, que sua normatividade (da modernidade) necessitaria ser extraída de seus próprios parâmetros. O problema de autocertificação da modernidade é tomado pelo filósofo como problema de toda a sua filosofia. O princípio que caracterizaria a modernidade enquanto tal é apreendido na filosofia hegeliana como uma estrutura de autorrelação denominada subjetividade. A subjetividade, enquanto princípio moderno que garante a superioridade da modernidade, é elucidada a partir da “liberdade” e da “reflexão” (HABERMAS, 2002, p.25). A liberdade subjetiva dos indivíduos permeia toda a cultura moderna, ganhando expressão máxima, segundo Hegel, na arte romântica, em razão de ser esta absoluta interioridade. Hegel entende, entretanto, que o princípio de subjetividade não estaria apenas restrito à arte (dada a interioridade); mas perpassaria a vida religiosa, o Estado e a sociedade.

O princípio dos novos tempos seria, então, para Hegel, a subjetividade (HABERMAS, 2002, p.25). Para o estabelecimento da subjetividade, certos acontecimentos históricos tais como: a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa, foram de suma importância. A contribuição da Reforma provém do fato de a fé ter se tornado reflexiva, não mais a autoridade da tradição, e sim a soberania do sujeito que garantiria o discernimento. A Declaração dos Direitos do Homem e o Código Napoleônico, ao focarem a liberdade da vontade como fundamento substancial do Estado, similarmente, destituíram de valor o direito histórico — o direito e a eticidade não eram mais impostos de fora, como mandamentos de Deus, mas fundados na vontade do homem.

Habermas entende a expressão “subjetividade” como passível de comportar quatro conotações: individualismo: singularidade infinitamente particular; direito de crítica: aquilo a ser reconhecido por todos deve se mostrar como algo legítimo; autonomia da ação:

possibilidade de poder responder por aquilo que se faz; filosofia idealista: “Hegel considera como obra dos tempos modernos que a filosofia apreenda a idéia que se sabe a si mesma” (HABERMAS, 2002, p.26). A modernidade, portanto, como não admitia modelos para si, resultando na necessidade de sua autocertificação, teria como princípio formador a subjetividade. Assim, o próprio movimento da modernidade, visto que não admite qualquer modelo *a priori*, busca uma constante renovação:

De resto, não é difícil ver que o nosso tempo é um tempo de nascimento e passagem para novo período. O Espírito rompeu com o mundo de seu existir e do seu representar que até agora subsistia e, no trabalho da sua transformação, está para mergulhar esse existir e representar no passado. Na verdade, o Espírito nunca está em repouso, mas é concebido sempre num movimento progressivo. Mas, assim como na criança, depois de um longo e tranquilo tempo de nutrição, a primeira respiração – um salto qualitativo – quebra essa continuidade de um progresso apenas quantitativo e nasce então a criança, assim o espírito que se cultiva cresce lenta e silenciosamente até a nova figura e desintegra pedaço por pedaço seu mundo presente (HEGEL, 2005, p.300).

É justamente na desintegração do mundo presente que se encontra *Fausto* de Fernando Pessoa; desintegração porque, à medida que a consciência se torna cada vez mais atenta ao mistério do mundo, as formas anteriores de apreensão da Vida não servem de modelo, necessitando ser continuamente renovadas:

Desde que despertei para a consciência  
Do abismo da morte que me cerca,  
Não mais ri nem chorei, porque passei,  
Na monstruosidade do sofrer,  
Muito além da loucura do que ri  
Ou da que chora, monstruosamente  
Consciente de tudo e da consciência  
Que de tudo horivelmente tenho (PESSOA, 1991, p. 121).

Consciência essa que é sempre consciência de morte ou consciência da morte. A queda de Fausto, que o despertou para a consciência, fê-lo apreender que, na realidade, seu estado inicial de inocência fora um estágio de erro. A inconsciência ou inocência cede lugar à consciência cada vez mais atenta, mais perceptiva à imanência do mistério no mundo. Portanto, a morte como um poder desmistificador desperta Fausto para o mistério que não



mais deixa de atormentá-lo, impedindo-o de se humanizar, tornando-o incapaz de se irmanar com o restante da humanidade. A presença do mistério constante perante seus olhos, ao longo do drama, garante a ruína de Fausto já que a consciência mais alerta arruína aquele que Fausto fora. A cada instância do mistério que tenta penetrar, mais consciência Fausto adquire de que o mistério permanecerá. Ou seja, se a presença da morte o desperta para consciência fazendo-o compreender que, de fato, aquele que era não condizia com o horror que é existir, a mera consciência torna-se incapaz de auxiliá-lo na compreensão do mistério - a consciência é apenas consciência de mundos infinitos, de infinitos de infinitos. E a consciência da morte ou consciência de morte faz como que Fausto ao final afirme:

Perdi  
A última ilusão que até agora  
Ninguém perdera, nem o mais audaz  
Cogitador metafísico (PESSOA, 1991, p. 170).

O drama poético aponta, conseqüentemente, para o acúmulo de ruínas, a consciência que se torna progressivamente mais alerta e atenta às várias instâncias do mistério no mundo. Portanto, uma queda que se desdobra na progressão de diferentes níveis de consciência como quebra contínua da ilusão.

Entende-se, pois, que o *Fausto* pessoano não é uma interpretação negativa do mito fáustico por ser ele antimoderno; mas, ao contrário, por levar o princípio daquilo que concebeu Hegel como o princípio da modernidade à exacerbação. O próprio caráter de progressão que foi conferido ao drama poético remonta à modernidade. Contudo, a progressão do drama não leva ao progresso, a uma situação melhorada, a uma elevação contínua ou salvação final; é o oposto que ocorre. Fausto, cujo pensamento o lança à vertigem do abismo, por ser do pensamento deixar atrás de si nada a não ser suas próprias ruínas, torna-se cada vez mais longínquo e exilado do mundo; abisma-se, portanto, como se, ao pensar fundo, Fausto se afundasse em um movimento circular de descida (círculos de círculos) e encontrasse nada a não ser mais escuridão, mais trevas. Ao retirar as capas de cada instância de palavras, conceitos, sistemas, ao “sufocar em pensamento ao existir” (PESSOA, 1991, p.21), nada se ilumina, mas enegrece, e a pergunta que norteia Fausto é: e se não for a morte a capa última? E se depois da morte houver ainda mais capas? Mais sonhos de sonhos? – o mistério

permanece. Portanto, progressão no drama não implicaria o fato de que qualquer tipo de compreensão última sobre o mundo ou o estar no mundo pudesse ser obtido; ao contrário, a progressão ocorre no sentido de um declínio. Novamente, Pessoa não se encontra isolado em sua apreensão do problema fáustico. Thomas Mann, tendo como pano de fundo a tragédia da Alemanha, conta a história da tragédia do artista Adrian Leverkühn, para a qual não há saídas positivas, apenas antevê mais declínio:

Hoje, cai de desespero em desespero, cingida de demônios, cobrindo um dos olhos com a mão e cravando o outro num quadro horroroso. Quando alçará o fundo do abismo? Quando raiará, em meio à derradeira desolação, um milagre superior a qualquer fê, a luz da esperança? Um homem solitário junta as mãos e diz: “Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria!” (MANN, 2000, p.709).

Thomas Mann, entretanto, chegou a cogitar a possibilidade de, como no *Fausto* de Goethe, propiciar a redenção de seu Fausto, pensava em uma via otimista e redentora para Adrian. O papel de Adorno fora crucial no sentido de alterar a história de *Doutor Fausto*. Como Theodor Adorno discordou do raio de esperança que havia no rascunho que Thomas Mann lhe havia mostrado, este resolveu alterar o texto (WATT, 1997, p.250): o perdão não seria possível.

Desta forma, Fernando Pessoa não é o único a exaltar o caráter negativo de seu *Fausto*. Coincidentemente, as três obras são negativas não por serem antimodernas, mas por, de certa forma, levarem a modernidade à exacerbação. O *Fausto* de Fernando Pessoa conta a história da progressão de diferentes níveis de consciência. A progressão que ao quebrar modelos antigos que não são mais passíveis de garantir a compreensão presente, cede lugar a novas formas mais capazes de garanti-la, cumprindo, assim, o movimento que Hegel percebe na modernidade. No entanto, tal movimento ocorre no drama poético de Fernando Pessoa não no sentido de garantir um patamar mais elevado ou em um sentido ascendente; ao contrário, o movimento oposto é o que se observa, afinal, o *Fausto* pessoano como uma interpretação satânica do mito se atrela às três promessas satânicas:

What tempts is the illusion of freedom – in the exploration of what’s forbidden; the illusion of independence – in the secession from the community of the pious; the illusion of infinity – in the empty abyss of evil. For it is characteristic of all virtue to

have an end before it: namely its model, in God; just as all infamy opens up an infinite progression into the depths (BENJAMIN, 2003, p.230).

A progressão infinita é, então, descendente, rumo às profundezas, onde apenas mais escuridão se observa, apenas mais instâncias da ilusão, seja no âmbito das palavras, seja no âmbito do pensamento. Se o *Fausto* de Goethe se debruça na ação - “Primado da ação: tal é a leitura proposta por Fausto, antes de fazê-la na sua, na própria vida” (CHARTIER, 2003, p. 158) -, em Pessoa, a possibilidade da ação é de antemão abortada. A ação é também mais uma instância da ilusão; qualquer ação impossibilita a percepção da morte que avança - ironia da vida. A gravidade da vida torna a ação impossível. Se, por um lado, a ação não é possível, a escolha pela Inteligência de forma alguma possibilita uma redenção final, afinal, “evil as such reveals itself to be a subjective phenomenon” (BENJAMIN, 2003, p. 233). O mal como um fenômeno subjetivo se origina da contemplação. Enquanto o conhecimento do bem provém da prática, o conhecimento do mal, como não possui objeto, insere-se no homem a partir da contemplação (BENJAMIN, 2003, p. 233). O mal, portanto, não é algo que se encontra além do homem, não lhe é exterior; ao contrário, reside nele próprio (CHARTIER, 2003, p. 172). Como o mal está no homem, as figuras de Mefistófeles ou do Diabo acabam por perder a importância que possuíam no momento do estabelecimento do mito fáustico, fato que possibilita a Valéry relegar a Fausto o papel de tentador: “Tempter!...” (VALÉRY, 1960, p. 29). Se o mal não é algo específico ao diabo, mas se revela como parte do homem, se são os homens “clever enough to damn themselves by their own devices” (VALÉRY, 1960, p. 41), homem e diabo tornam-se intercambiáveis, podendo trocar de papéis, como ocorre na peça de Paul Valéry.

Os *Faustos* do século XX, entretanto, se são negativos, diferentemente do de Goethe, assim o são dado o primado da modernidade: a subjetividade. A subjetividade, como sendo entendida a partir da reflexão e da liberdade, garante a medida dos textos fáusticos. No entanto, não seria esse mesmo primado mais uma ilusão satânica? Satã, em *Paradise Lost*, torna-se um sujeito justamente por não se submeter. A hierarquia do mundo não se apresenta tão clara e distintamente a ponto de aceitá-la:

...who saw  
When this creation was? rememberest thou

Thy making, while the Maker gave thee being?  
We know no time when we were not as now;  
Know none before us, self-begot, self-raised  
By our own quickening power, when fatal course  
Had circled his full orb, the birth mature  
Of this our native Heaven, ethereal sons.  
Our puissance is our own (MILTON, 1952, p. 193).

Lúcifer planta dúvidas na existência, no poder da criação do divino, na hierarquização de um mundo que há. Ao levantar a possibilidade de um ato de autocriação dos próprios anjos, visto não vislumbrar qualquer lembrança que pudesse justificar outro tipo de criação, Lúcifer põe a existência em dúvida, assim como o faz com a crença no poder divino. A justificativa de Lúcifer para não aceitar Deus como seu criador, o fato de não conhecer outro estado que não aquele – o da eterna permanência daquilo que sempre foi. Lúcifer parte de uma percepção clara e distinta: a impossibilidade de negar o estado de eterna permanência dos anjos para perverter a prova da existência de Deus como criador do mundo e justificar a sua autocriação, para justificar a não aceitação da hierarquização do paraíso.

Ao se ver como uma figura autônoma que não aceita a anterioridade da tradição, ao criticar a tradição, ao buscar o discernimento a partir de si próprio, ao se tomar como medida, Lúcifer decai. A queda luciferiana torna-se medida também para os *Faustos*. Em Pessoa, a queda provém da contemplação. Em Mann, da busca consciente de Adrian: “Tu, meu caro, sabias muito bem o que te faltava e agiste inteiramente à maneira alemã, quando empreendeste tua viagem e apanhaste, *salva venia*, o mal-francês” (MANN, 2000, p. 323). No entanto, as quedas de Adrian, assim como a queda de Fausto de Pessoa, já estavam predestinadas. O fato de serem ambos tipos singulares já anunciava o que se sucederia: “Mas teu tipo teológico, um finório consumado, que especula sobre a especulação, porque já tem no sangue, do lado paterno, o jeito de especular – seria para lá de estranho se ele não pertencesse ao Diabo” (MANN, 2000, p.348). Suas quedas, portanto, ocorrem tendo como parâmetros a liberdade e a reflexão. A intenção de ambos é buscar um tipo de vida coerente com a constituição de cada qual. Os dois Faustos especulam sobre a especulação: “Matéria metafísica em que eu/ Me perco a analisar” (PESSOA, 1991, p.12), e necessitam de um tipo de vida capaz de possibilitar aquilo que enquanto seres singulares são. Esse tipo de vida, no entanto, só pode ser encontrado no isolamento. Tendo como parâmetros a liberdade e a

reflexão, sendo todos seres individuais, reflexivos, singulares, os quais buscam algo além das limitações, procurando superá-las, as três figuras fáusticas do século XX acabam por ser condenadas por elevarem o primado da modernidade ao seu extremo. Chartier entende o *Mon Faust* de Paul Valéry também por essa medida, pela subjetividade: “O destino catastrófico da França e da Europa focaliza-se numa subjetividade exacerbada, centrada em si mesma, mas espelho, em sua intensidade, do mundo inteiro” (CHARTIER, 2003, p.172). As figuras fáusticas, então, por exacerbação da subjetividade, acabam condenadas: a liberdade que buscavam era apenas mais uma ilusão, satânica talvez. Porém, se o mal reside no homem, pode-se dizer que fora apenas mais uma ilusão humana. São *Faustos*, portanto, que se inserem no próprio movimento da modernidade, na busca da autocertificação de si próprios, até que o movimento observado na modernidade limita a liberdade e a reflexão. Ou melhor, nas palavras do Diabo em *Doutor Fausto*: “Acabaram-se as convenções preestabelecidas, obrigatórias, que garantiam a liberdade do jogo” (MANN, 2000, p.340).

Desta forma, os *Faustos* do século XX, ao levarem a subjetividade à exacerbação, ao adquirirem o movimento da modernidade, trazem o momento em que um mito moderno, fáustico, observa a si próprio. Em outras palavras, as obras literárias do século XX trariam o momento em que a modernidade estaria a observar a si própria, trariam o seu momento reflexivo. A modernidade estaria, portanto, a observar o seu próprio movimento. Não é de se admirar, desta forma, o retorno das obras em questão às raízes da modernidade.

Alguns autores, tal como Bauman<sup>2</sup>, chegam a considerar o século XVII como o início da chamada modernidade. Marshall Berman afirma que, na realidade, a história da modernidade possui três fases. Na primeira delas, que se estende do início do século XVI até o fim do século XVII, as pessoas começam a experimentar a vida moderna sem saber ainda o que as atingiu. A segunda fase começa em 1790, quando há uma ideia de que se vive em uma época revolucionária que desencadeia profundas mudanças. Na terceira fase, compreendida no século XX, a modernização ganha dimensões tais que se perde a capacidade de dar sentido às coisas; uma era moderna que perdeu, portanto, contato com suas raízes (BERMAN, 2007, p. 25-26). Kumar não entende o século XVII como o início da dita modernidade, a despeito da

---

<sup>2</sup> Para Bauman, a modernidade se inicia no século XVII com uma série de transformações profundas e atinge a maturidade, primeiramente, como projeto cultural, com o avanço do Iluminismo e, posteriormente, com o desenvolvimento da sociedade industrial (BAUMAN, 1997, p. 299).

prevalência dos modernos sobre os antigos na consagrada “querela” do século XVII. Excluída a figura de Descartes, que, em *Discurso do Método*, rejeita os sistemas antigos de organização do pensamento para abrir caminho para uma nova forma de pensar baseada na razão humana, desenvolvendo, desta forma, um novo método para a busca da verdade, a visão geral da época via as realizações dos modernos seguindo a tendência do mundo para a decadência (KUMAR, 1997, p. 89). O progresso e o crescimento viriam, portanto, à custa do progresso moral e espiritual.

Há, ao longo do século XVII, um retorno do pensamento apocalíptico que limitava o interesse pelo presente. O presente torna-se, então, um momento de espera e preparação para um futuro que era resultado de uma ação divina, e não da ação humana. Somente na segunda metade do século XVIII esta visão do tempo e da história gradualmente cedeu lugar a um novo conceito de modernidade (KUMAR, 1997, p. 91). Para que a ideia de modernidade, assim como é concebida, fosse plenamente desenvolvida, havia a necessidade de exorcizar a visão apocalíptica do fim do mundo, condição esta cumprida com a secularização do tempo cristão, no século XVIII. A modernidade passa não mais a ser cópia degenerada dos tempos antigos, nem um último estágio de uma existência humana cada vez mais degenerada; ao contrário, a modernidade passa a designar uma abertura de caminho, um rompimento com o passado através de bases outras; abre-se, então, para “um tempo futuro expandido de forma infinita, um tempo para progressos sem precedentes na evolução da humanidade” (KUMAR, 1997, p. 91). Os modernos são, portanto, aqueles que vivem em um novo mundo, distinto do antigo, e que dependem somente de si próprios para descobrir formas de agir e pensar.

Ao se excluir o século XVII da modernidade, exclui-se, da mesma forma, Descartes. Entretanto, a relevância deste pensador para a modernidade não é de forma alguma desprezível. Hegel, ao perceber que o princípio da modernidade seria a subjetividade, acaba por garantir a Descartes importância no que concerne ao pensamento moderno. A estrutura da subjetividade, em filosofia, é apreendida “como subjetividade abstrata no *cogito ergo sum* de Descartes e na figura da consciência absoluta de Kant” (HABERMAS, 2002, p. 28). No que diz respeito ao rompimento com a tradição, é difícil não perceber Descartes como sendo um representante do mundo moderno. No ensaio *Experiência e Pobreza*, Walter Benjamin, ao propor que perante a pobreza de experiência faz-se necessário um conceito positivo da

barbárie, toma Descartes como sendo da estirpe dos construtores, daqueles “que operaram a partir de uma tábula rasa” (BENJAMIN, 1996, p.116). Logo, para um estudo que possui como foco a modernidade, os pensamentos cartesianos não poderiam ser ignorados. Para tal, a modernidade é aqui entendida como tendo raízes nos séculos XVI e XVII e pleno desenvolvimento no século XVIII.

Nas obras fáusticas do século XX - a saber, *Doutor Faustus*, *Mon Faust* e *Tragédia Subjectiva* -, a escolha pela Inteligência, ou pelo “pequeno mundo”, leva à exacerbação a ideia de subjetividade, princípio formador da modernidade, que através de seu alargamento solapa a própria categoria de modernidade. Ao testar o limite formador da categoria de modernidade, há um retorno às raízes da modernidade, seja através da figura de Descartes, seja através de obras literárias dos séculos XVI e XVII.

O retorno às raízes da modernidade é aqui observado pelo fato de Fernando Pessoa, em *Tragédia Subjectiva*, revisitar o mito fáustico por meio de *Paradise Lost*, de John Milton, além de o drama poético em questão se apresentar como uma alegoria<sup>3</sup>, forma de expressão barroca por excelência, assim como observa Walter Benjamin em *A Origem do Drama Trágico Alemão*. Embora tenha Benjamin iniciado seus estudos sobre a alegoria com o *Trauerspiel*, percebe que a alegoria não existe apenas no barroco; também na modernidade há a irrupção do alegórico. Para o estudo da alegoria moderna, tornam-se importantes os escritos de Benjamin sobre Baudelaire. A alegoria torna-se, no caso de Benjamin, a conexão entre o século XVII e Baudelaire, entre as raízes da modernidade e a modernidade enquanto tal. Esse retorno não existe apenas em Pessoa; em Thomas Mann é ainda mais explícito, na medida em que este se vale do *Faustbuch* na “intenção de fazer com que o seu Fausto mantivesse ‘um pé no século XVI alemão’” (WATT, 1997, p. 246).

Ademais, sendo o cerne temático das obras em estudo o embate entre Inteligência e Vida, sendo todas as interpretações dessa relação negativas, para as quais tal relação é sempre impossibilitada, ou melhor, nas palavras de Valéry: “Can life only subsist by ignoring what it is?” (VALÉRY, 1960, p. 153), a relação entre pensamento e vida ou pensamento e existência é posta à prova. Tal relação remonta, aqui, à constatação cartesiana do *cogito*. É a partir de uma série de interrogações entre o pensamento e a existência, ou o pensamento e o estar-no-

---

<sup>3</sup> No artigo *Fausto de Fernando Pessoa: a vertigem da alegoria*, desenvolvi a aproximação entre o drama poético em questão e a alegoria barroca.

mundo, que se entende que o *Doutor Fausto*, *Mon Faust* e *Tragédia Subjectiva* se articulam, ou nas palavras de Paul Valéry: “I should like to travel myself, if that could make me sure of my own existence...” (VALÉRY, 1960, p. 48). O caráter negativo provém da relação problemática entre pensamento e existência, o “Eu penso” não conduz diretamente ao “Eu sou”, mas o “Eu penso” leva a várias interrogações acerca da existência, problematizando a sua afirmação.

Não é difícil de se perceber, pois, que um mito moderno que engloba em si o movimento da chamada modernidade tenha, ao longo do século XX, vivido a sua impossibilidade enquanto tal. Impossibilidade visto que a modernidade, devido ao caráter de autocertificação, de não admitir modelos *a priori*, mas necessitar da renovação constante dos modelos, seja autorreferente pelo viés da reflexão e da liberdade: “As dificuldades proibitivas da obra residem no próprio íntimo dela” (MANN, 2000, p. 338). Entretanto, se os *Faustos* são negativos, vivendo a impossibilidade inerente a eles, a negatividade ou a impossibilidade a eles conferida diz respeito à sua incompletude. Na medida em que a subjetividade é compreendida pela reflexão e pela liberdade e que nas obras em questão ela é exacerbada, podendo se compreender que a modernidade se volta a si mesma, observando seu próprio movimento, a incompletude torna-se impositiva. A modernidade se caracteriza pela sua abertura para o futuro, pela reatualização constante, pela não possibilidade (impossibilidade) de ser fechada em uma compreensão última, mas se torna abertura, torna-se um vir-a-ser, no futuro. Assim são também as obras fáusticas do século XX: a partir da vivência de suas impossibilidades, buscam em sua abertura o seu próprio futuro.

Modernidade observando a si mesma que em *Fausto* de Fernando Pessoa torna-se o pensamento a observar seu próprio movimento. Embora o mesmo movimento possa ser observado em *Mon Faust* - “It is the secular drama of consciousness observing itself in the exercise of its very function” (WEINBERG, 1976, p. 9), Valéry insere seu drama da consciência tanto no contexto da comédia quanto no contexto de um conto de fadas dramático. Em Pessoa, entretanto, a gravidade dos versos impede que o sublime se misture ao trivial, que um elemento do ridículo seja adicionado ao sublime. Em suma, enquanto Valéry entende a incongruência natural da consciência, que mistura o pertinente com o impertinente (WEINBERG, 1976, p. 9), transformando *Mon Faust* ora em comédia ora em conto de fadas,



escrevendo no limite da comédia e da tragédia, o *Fausto* pessoano, por outro lado, opera na eliminação do impertinente. Se, no entanto, o ridículo existe, esse se extingiria ante a presença da morte. O ridículo não é sinônimo de risível. O ridículo em *Tragédia Subjectiva* é o paradoxo da existência que não se sustenta por si só: “E infinitamente, o universo/ A si mesmo, existindo, se ilude” (PESSOA, 1991, p. 49). O ridículo é, pois, o haver haver. Haver o mundo, haver o ser, haver Fausto. O ridículo seria, então, o pensamento que se volta a si mesmo impossibilitar o estar-no-mundo:

Não sei ser inconsciente  
E tenho para tudo, do que é bom  
À inconsciência, o pensamento aberto,  
Tornando-o impossível (PESSOA, 1991, p. 89).

O pensamento que, ao observar o seu próprio movimento, acaba por destruir a falsa aparência de totalidade e revela a irrealidade de tudo. Pensamento fundo que, desta forma, garante a impossibilidade do drama poético. Impossibilidade do risível, do impertinente, da vida:

A desolação  
Onde hoje estou – dupla –de nada achar  
E de estar só em nada ter achado-  
Apavora-me. Há alegria na cidade,  
Há tristeza no campo solitário  
E no plaino desolado. Mas aqui.  
No alto píncaro do mais alto monte,  
Onde ninguém subiu nem subirá,  
Há um horror intenso (PESSOA, 1991, p. 161-162).

O pensamento que se volta a si mesmo observando seu próprio movimento, sem que um fechamento último possa ser possível. Desta forma, O *Fausto* pessoano, ao englobar o movimento da modernidade, vivendo a impossibilidade inerente ao pensamento, devido ao seu caráter inacabável, abre-se constantemente à pergunta:

Quem sabe se ainda  
Não é mais profundo  
Do que o pensamento  
O enigma do mundo

Quem sabe, quem sabe!  
Horror, ai horror!  
Se também ser basta,  
Voraz pensador!

Mais frio, mais doído  
O mistério será  
Do que tu achaste!  
Se ainda haverá,

Além do Além,  
Horror mais horror!  
Também deliraste,  
Oh monstro de Dor!

Depressa, depressa,  
Lembremos enfim:  
Pensar é viver,  
Mistérios e dor,  
Sonhar e descrever  
Horror, tudo horror  
Numa noite sem fim (PESSOA, 1991, p. 184).

Quem sabe, portanto, se além do “alto píncaro do mais alto monte” (PESSOA, 1991, p. 162) não haveria outro mais alto, de onde o horror fosse mais intenso, de onde as percepções fáusticas fossem novamente apreendidas como sistemas falhados? Um monte, logo, mais alto garantindo uma nova abertura para o pensamento. Quem sabe se a morte não o transformaria em outro, levando-o a outro mundo onde mais mistérios se encontram? Tal simples pergunta - *quem sabe?* - fecha o drama poético *Fausto* e acaba por dimensionar a busca de Fausto por algo além. Além que, contudo, não se alcança, dando a medida de abertura de *Tragédia Subjectiva*.

## Referências

- BARRENTO, João. “Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico”. In João Barrento (org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 199-228.
- \_\_\_\_\_. “Fausto: As metamorfoses de um mito”. In João Barrento (org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 107-137.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The origin of German tragic drama*. London: Verso, 2003.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHARTIER, Pierre. Os avatares de Fausto. In Bernadette Bricout. *O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 148-175.
- FARIA, Almeida. O Doktor Faustus de Thomas Mann. In João Barrento (org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 191-195.
- GOETHE, J.W. *Fausto*. São Paulo: Círculo do Livro, V.1, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Fausto*. São Paulo: Círculo do Livro, V.2, 1986.
- GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível: O Fausto de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética/ A Fenomenologia do Espírito/ Introdução à História da Filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna: Novas teorias sobre o Mundo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- LUKÁCKS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MASSUNO, Tatiana e MOTTA, Marcus. Fausto de Fernando Pessoa: a vertigem da alegoria. In: *Revista polidisciplinar eletrônica da faculdade de Guairacá*. Paraná, v. 1, n. 2, p.25-38, dez. 2009.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- PESSOA, Fernando. *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Primeiro Fausto*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tragédia Subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

VALÉRY, Paul. *Plays*. New York: Pantheon Books, 1960.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEINBERG, Kurt. *The figure of FAUST in Valéry and Goethe: An exegesis of Mon Faust*. New Jersey: Princeton University Press, 1976.

## **Entre a poesia e o objeto: uma leitura comparada entre João Cabral de Melo Neto e Francis Ponge**

Fabício Tavares de Moraes<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho busca traçar uma análise comparativa entre as poéticas de Francis Ponge e de João Cabral de Melo Neto, demarcando as características da Modernidade presente em ambas as obras. Pretende-se, portanto, explorar os aspectos comuns entre os dois poetas, em especial a composição poética racional e a elaborada construção da linguagem, e também as perspectivas divergentes que ambos adotam perante a realidade e perante a poética moderna.

Palavras-chave: Poesia moderna; Literatura comparada; Metalinguagem.

**ABSTRACT:** This present paper aims to draw a comparative analysis between the poetic works of Francis Ponge and João Cabral de Melo Neto, indicating the characteristics of Modernity which are present in their literary works. Therefore it is intended to explore the common aspects in both poets, especially the rational poetic composition and the elaborated construction of language, and also the divergent perspectives that both poets adopt before reality and before modern poetic.

Keywords: Modern poetry; Comparative literature; Metalanguage.

### **Introdução**

#### **1. A lírica moderna**

Sartre, em um de seus ensaios, distinguiu a poesia da prosa ao afirmar que na primeira as palavras funcionam como *coisas*, enquanto na outra as palavras são meros signos, elos sequenciais da corrente do significado.

Tal afirmação expõe uma das principais características da lírica moderna: o centramento do poema em si mesmo, constituindo-se assim como uma realidade *per se* e

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora

tendo como referencial apenas a própria linguagem. O crítico alemão Hugo Friedrich, em sua obra *Estrutura da lírica moderna* observa que a poesia moderna – tendo como marco inicial a lírica de Baudelaire apresentada em *Fleurs du Mal* – ao mesmo tempo que fascina o leitor com sua carga de obscuridade também o desconcerta. Em resumo, “a magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (FRIEDRICH, 1978, p.15). Aprofundando sua análise desse conceito paradoxal característico da poética moderna, Hugo Friedrich concluiu: “Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p.15).

Traçando um histórico de influências, Friedrich chega até Edgar Allan Poe, cujos ensaios *A Philosophy of Composition* (1846) e *The Poetic Principle* (1848) constituem o terreno teórico que embasará grande parte da produção poética da modernidade, uma vez que a “inovação de Poe consiste em inverter a ordem os atos poéticos, que vinha sendo aceita pelas poéticas anteriores. O que parece ser o resultado, ou seja, a ‘forma’, é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o ‘significado’, é o resultado” (FRIEDRICH, 1978, p.51). Tais características da lírica moderna – oriundas dos ensaios de Poe – embasam a obra de Ponge e de Cabral, como se verá mais adiante no presente trabalho.

Como se sabe, os ensaios de Poe foram fulcrais para o projeto literário de Baudelaire que, após traduzir os dois ensaios, identificou-se explicitamente com as teorias ali expostas. Portanto, a poesia que se desenvolve a partir dessas considerações de Poe e da inventividade baudelaireana é uma espécie de “abandono às forças mágicas da linguagem” (FRIEDRICH, 1978, p.51). A forma e a linguagem do poema são sacralizados, enquanto seu conteúdo fica à deriva. Ocorre um excessivo centramento na palavra acompanhado de uma constante e lúcida reflexão no próprio fazer poético. Portanto, não há espaço para o improvisado e para a dita “inspiração”, pois “na atribuição de um significado suplementar ao tom primário, deve-se proceder com ‘precisão matemática’” (FRIEDRICH, 1978, p.51).

Sendo assim, a poesia moderna ocasiona uma ruptura entre o texto poético e o real imediato. A realidade, portanto, deixa de ser o referencial imperativo da poesia, tornando-se

as palavras e suas relações intratextuais um universo fechado em si mesmo, no qual agem leis e normas particulares. Hugo Friedrich bem define a lírica moderna:

A poesia é um quadro concluído em si próprio. Não comunica nem verdade nem 'embriaguez do coração', não comunica absolutamente nada, mas é: *the poem per se*. Nestes pensamentos de Poe fundamenta-se a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito de *poésie pure*" (FRIEDRICH, 1978, p. 51).

Dessa forma, segundo o pensamento de Friedrich, o poema não remete necessariamente a uma realidade exterior, mas constitui ele mesmo uma realidade fechada em si mesma, na qual todos os elementos e estruturas de composição se relacionam e se complementam. O fato de ser "um quadro concluído em si próprio" não significa que a poesia moderna ignore aquilo que lhe é exterior: o seu hermetismo não significa alienação, mas sim liberdade de criação artística (ao partir do pressuposto de que a arte segue seus próprios princípios e normas mesmo que estes destoem dos conceitos e regras da realidade exterior). Portanto, o valor e qualidade de um poema não se encontram em um referencial exterior, mas em sua própria estrutura interna.

## 2. Francis Ponge e de João Cabral: análises comparativas e recepção crítica

Partindo, portanto, dos conceitos e definições da poética moderna propostos por Friedrich, pretende-se analisar doravante a forma como os paradoxos e problemáticas da modernidade assomam e são trabalhadas nas poéticas do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto e do francês Francis Ponge. Sendo assim, procura-se também demarcar os pontos em que tais poéticas se convergem, quanto também os pontos e perspectivas divergentes.

Alguns estudos críticos comparando ambas as poéticas já foram realizados no Brasil, devido à alusão feita pelo próprio Cabral ao poeta francês em seu poema "O sim contra o sim", no qual os estilos de diversos poetas que influenciaram Cabral são elogiados:

*Francis Ponge, outro cirurgião,  
adota uma outra técnica:  
gira-as nos dedos, gira  
ao redor das coisas que opera.*

Apalpa-as com todos os dez  
mil dedos da linguagem  
não tem bisturi reto  
mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa  
Que quase a enovela  
E quase a enovelando,  
Se perde, enovelado nela.

E no instante em que até parece  
Que já não a penetra  
Ela entra sem cortar:  
Saltou por descuidada fresta (CABRAL, 2003, p.298).

Tal poema foi publicado no volume intitulado *Serial* no ano de 1961 e já no ano seguinte o crítico Haroldo de Campos comparava a poética de Francis Ponge com a de João Cabral num artigo intitulado *Francis Ponge: A Aranha e Sua Teia* que se tratava de uma análise crítica do poema “L’araignée” (A aranha), em especial de sua disposição tipográfica semelhante ao “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard” (Um lance de dados jamais abolirá o acaso) de Mallarmé. Tal interesse pela poética pongeana por parte de Campos também se deu na medida em que esta se aproximava das proposições e conceitos da poesia concreta. O artigo aponta como característica comum entre as duas poéticas a composição objetivista e calculada e a influência de Ponge sobre Cabral. Entretanto, embora tenha sido influenciado pela poética pongeana, Cabral desenvolveu uma característica peculiar e original ao longo de sua obra poética: Haroldo de Campos afirma que o poeta brasileiro foi o primeiro a conceber a “construção do poema como uma coisa [feita] de palavras” (CAMPOS, 1997, p. 206).

Outro importante crítico brasileiro que abordou mais detidamente as semelhanças entre os poetas foi João Alexandre Barbosa que notou a maneira utilizada por Ponge “de, por círculos, cercar o objeto, de tal modo que a linguagem alcança a objetividade quando descarta no que nela não é apenas a forma” (BARBOSA, 1975, p. 107). Outros renomados críticos tais como Benedito Nunes e Marta de Senna também realizaram críticas e análises comparativas entre os dois poetas. Sendo assim, a obra pongeana recebeu considerável atenção no cenário literário brasileiro.



Portanto, é interessante notar que tanto a crítica especializada quanto o próprio Cabral aludiram à “poética do tatear” (PETERSON *apud* PONGE, 2000, p.18) desenvolvida por Ponge e que utiliza uma linguagem que parece se ramificar.

Dessa forma, Ponge, à semelhança de uma aranha, enovela cautelosamente o objeto com os fios da linguagem até fundi-los, transformando-os num poema ou, mais especificamente, em um “objoego”<sup>2</sup> (termo cunhado pelo próprio poeta). Por sua vez, Cabral – engenheiro e pedreiro – é mais afeito à construção e ao empilhamento de palavras-pedras do que ao enredamento dos objetos. Para o poeta brasileiro, cada palavra é uma pedra bruta a qual cabe ao poeta polir e lapidar a fim de erguer o poema-monumento ou, para aludir à sua obra, erguer a cidade de “Tebas-poema” proposta em “A fábula de Anfion”.

Outra característica comum aos dois poetas – e que tem sido pouco discutida pela crítica brasileira – é a participação de ambos os poetas no movimento surrealista no início de suas carreiras literárias. Cabral, em seu primeiro livro *A Pedra do Sono* (1940), apresenta poemas influenciados principalmente pela poética de Murilo Mendes e que trabalham com as temáticas do sono, do sonho e da noite: temáticas extremamente diferentes daquelas que desenvolverá a partir de seu terceiro livro “O Engenheiro”.

Também Ponge, nos primórdios de seu projeto poético, “sem ser contrário ao método surrealista, e aproximando-se dele por momentos sob vários aspectos” (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.26), chegou mesmo a assinar, em 1930, o Segundo Manifesto do Surrealismo, juntamente com Aragon, Char, Crevel, Dalí, Éluard, Nougé e Tzara. Entretanto, Francis Ponge progressivamente se afastará de tal movimento, uma vez que ele “desconfia da escritura automática por causa de seu caráter demasiadamente alquímico (‘rimbaldiano’, ‘infantil’) e pelo fato de ela acorrentar, pela importância que confere à onipotência do sonho, a língua que ele procura *lixiviar* cuidando de respeitar todas as etapas da limpeza” (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p. 31). Entretanto, alguns resquícios do Surrealismo permaneceram em Ponge, ainda que totalmente transmudados pelo poeta. É o caso, por exemplo, da animação de objetos inanimados tão cultivada pelos surrealistas. A diferença no tratamento desse tema reside justamente nas perspectivas: nas obras surrealistas o objetos se tornam animados a fim de se criar uma atmosfera onírica, na qual todos os conceitos, normas

---

<sup>2</sup> No original, *objeu*, termo que de acordo com Michel Peterson “reúne três conceitos: *objet* (objeto), *jeu* (jogo) e *je* (eu/ego)” (PETERSON, in PONGE, 2002, p.27).

e regras que atuam no mundo real sejam distorcidos e/ou negados; já em Ponge, as “coisas” são, de certa forma, “animadas” porque o poeta projeta “na objetiva da língua a memória etimológica da coisa a fim de fazê-la existir fora sua significações, fora suas representações dadas prontas. A cada captação, a cada fixação, ela se desloca, inapreensível, sempre alhures, outra” (PETERSON *apud* PONGE, 2000, p.27). Ao perscrutar o objeto em todos os seus meandros, Ponge é capaz de notar o ínfimo – mas constante – movimento dos objetos:

Os objetos de Ponge se movem e nunca são prisioneiros da fixidade, transformando-se no decorrer do tempo, modificando constantemente as relações entre suas partes constitutivas, relações que o poeta assume a tarefa de espreitar (...) A poesia de Ponge é uma poesia do movimento, da imagem-movimento, para retomar a fórmula de Deleuze (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.30).

O dinamismo peculiar dos objetos é captado pelo olhar do poeta, como ocorre no poema “O fogo”:

O fogo estabelece uma classificação: primeiro, todas as chamas se encaminham em uma direção...  
(Só se pode comparar a andadura do fogo à dos animais: é preciso que desocupe este lugar para ocupar aquele outro; caminha a um só tempo como ameba e como girafa, o pescoço à frente, os pés rampantes)...  
Depois, ao passo que as massas metodicamente contaminadas se aniquilam, os gases liberados vão-se transformando numa só rampa de borboletas (PONGE, 2000, p.79)<sup>3</sup>.

O poeta literalmente “espreita” os objetos a fim de captar seus movimentos: a sua “poesia do movimento” consegue perceber a “andadura do fogo” e notar que o seu caminhar semelhante simultaneamente ao da ameba e ao da girafa. Entretanto, mais interessante ainda do que vislumbrar o eterno movimento dos objetos, é a inversão que Ponge opera sobre as coisas que observa: o fogo se despe do aspecto destruidor e calamitoso para assumir a graciosidade de porte da girafa e a leveza das borboletas.

E ainda no poema “O pedaço de carne” – que possui algumas semelhanças com o texto “A carniça” de Baudelaire –, no qual o poeta percebe todas as mudanças e movimentos

---

<sup>3</sup> No original:

*“Le faut fait un classement: d’abord toutes les flammes se dirigent em quelque sens...  
(L’on ne peut comparer la marche du feu qu’à celle des animaux: il faut qu’il quite un endroit pour en occuper un autre; il marche à la fois comme une amibe et come une giraffe, bondit du col, rampe du pied)...  
Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s’écroulent, les gaz qui s’échappent sont transformés à mesure e une seule rampe de papillons”* (PONGE, 2000, p.78)

que atuam sobre uma fatia de carne, assim como também desvenda todo o universo dinâmico de significações contido nesse objeto:

Cada pedaço de carne é uma espécie de fábrica, moinhos e lagares de sangue.  
Tubulações, altos-fornos, cubas – vizinhos de martelos-pilões, coxins de graxa.  
O vapor jorra, fervente. Fogos sombrios ou claros encarnam-se.  
Sarjetas a céu aberto carregam escórias e fel (PONGE, 2000, p.107)<sup>4</sup>.

Ponge parece analisar microscopicamente toda a composição do objeto sobre o qual se debruça. No entanto, ao invés de assumir uma postura positivista e empírica (e, portanto, distante do elemento poético), o poeta concebe o objeto como um mundo em movimento, no qual cada parte constituinte está em constante atividade e no qual se operam diversas transformações e metamorfoses. Dessa maneira, um simples pedaço de carne se transubstancia em “fábrica, moinhos e lagares de sangue”, nos quais o “vapor jorra, fervente”. O olhar pongeano força o objeto a sair de sua inércia, a fim de alcançar a mobilidade e dinamismo.

### 3. A herança mallarmaica

Tanto o poeta francês quanto o brasileiro são ambos herdeiros de Mallarmé em relação à busca da pureza e esterilidade da linguagem. No entanto, enquanto Stéphane Mallarmé buscava se alçar através da linguagem a fim de alcançar o “Nada” e as “praias brancas” – instâncias impalpáveis e ideias –, Cabral e Ponge, também através da linguagem, mergulham vertiginosamente no palpável e no viscoso (na ostra, no lodo e no musgo).

Também a obsessão mallarmaica pela sonoridade da linguagem – que chega a conceber o poema como um “piano de palavras”, no qual cada sílaba é uma “tecla” que deve ser tocada pelo poeta –, foi retrabalhada por esses seus dois herdeiros poéticos: Cabral prima por uma aspereza do verso que visa manter o leitor desperto e não embalado por ritmos musicais, daí o uso constante de rimas toantes e de aliteraões; já a poética de Ponge, com

---

<sup>4</sup> No original:

“Chaque morceau de viande est une sorte d’usine, moulins et pressoirs à sang.  
Tubulures, hauts fourneaux, cuves y voisinent avec les marteaux-pilons, les coussins de graisse.  
Le vapeur y jaillit, bouillante. Des feux sombres ou clairs rougeoint.  
Des ruisseaux à ciel ouvert charient des scories avec le fiel” (PONGE, 2000, p.106)

suas estrofes bem delimitadas e contidas, possui uma sonoridade pesarosa e lânguida que se distancia dos ritmos simbolistas de Mallarmé. No entanto, cabe ressaltar que a estrutura de algumas obras de Ponge, em especial o *Le parti pris des choses* (“O partido das coisas”) é nitidamente influenciada pela obra *Igitur* de Mallarmé.

O retorcido *ptyx*<sup>5</sup> mallarmaico (“falido bibelô de inanição sonora”), aludido em seu poema “Soneto em yx” deixa de soar na obra pongeana. Nesta, é uma mesa, um objeto plano e liso, que produz a sonoridade poética:

Vibra, pois, neste dia uníssona coas cordas, torna-te um tampo harmônico

\*

Távola produz um som surdo e frio, sem vibrações prolongadas nenhuma.  
E ainda é preciso que ela seja proferida de maneira bem nítida: nitidamente recortada, à direita e à esquerda, do silêncio.  
Senão, ela não responde; resiste; se atém a seu papel de puro suporte ou apoio (PONGE, 2002, p.307)<sup>6</sup>.

Para Cabral, a sonoridade da poesia, como dito anteriormente, tem algo de pedregoso, áspero e atonal. Em seu poema “Paráfrase de Reverdy”, cuja epígrafe é uma citação do poeta surrealista Pierre Reverdy – demonstrando assim seu conhecimento desse movimento artístico –, Cabral expressa o seu conceito de sonoridade poética:

O prosador tenta evitar  
A quem o percorre esses trancos  
Da dicção da frase de pedras:  
Escreve-a em trilhos, alisando-a,

---

<sup>5</sup> Durante muito tempo tal termo gerou diversas discussões entre os críticos de Mallarmé, chegando alguns a dizerem que nada mais era do que uma palavra inventada pelo próprio poeta apenas para poder rimar com “Styx”. No entanto, Charles Chassé, realizando pesquisas nos dicionários habitualmente consultados por Mallarmé, descobriu que “ptyx” era na verdade uma palavra de origem grega, usado para designar, dentre várias outras coisas, a casca da ostra. Barbara Cassin, por sua vez, observa: “nenhum ptyx, de fato, em qualquer dicionário francês. É um ruído para nossos ouvidos. Mas *he ptyx* é uma palavra grega que significa 'a dobra' [le pli] e designa a dobra de um tecido, a parede do estômago, as pregas das entranhas, lâminas dos músculos e os vazios que eles desenham, o vale ou anfractuosidade de uma montanha, as camadas e a profundidade do céu, e as folhas nas quais se escreve, enfim a cadência dos hinos e as inflexões do pensamento do poeta” (CASSIN, 2005, p.134).

<sup>6</sup> No original:

*Vibre donc aujourd'hui à l'unisson des cordes, deviens une able d'harmonie!*

\*

*Table rend un son mat et froid, sans vibrations prolongées aucunes.  
Et encore faut-il qu'elle soit proférée de façon bien nette: nettement découpée, à droite et à gauche, du silence.  
Sinon, elle ne répond pas; résiste; s'en tient à son role de pur support ou appui.* (PONGE, 2002, p.306).

Até o deslizante decassílabo  
Discursivo dos chãos de asfalto  
Que se viaja em quase-sono,  
Sem a lucidez dos sobressaltos (CABRAL, 2003, p. 398).

Como se pode notar, para Cabral o verso deve ser projetado como um terreno abrupto revestido de pedras salientes e ásperas que requer a atenção e lucidez do caminhante que por ele transita.

Dessa forma, enquanto os poemas de Mallarmé – frequentemente ignorando o conteúdo e focando apenas na sonoridade mágica das palavras – são verdadeiras melodias ao leitor, os poemas pongeanos – uma vez que procuram dar voz ao mundo mudo das coisas – possuem um som “surdo e frio, sem vibrações prolongadas”, como se fossem os murmúrios e gemidos dos objetos desacostumados com a fala. Já Cabral faz uso de uma linguagem de sobressaltos: cesuras nos versos e *enjambements* (quebra de unidades sintáticas no fim de uma linha ou entre dois versos) e um áspero laconismo, semelhante ao ritmo do *palo seco* espanhol celebrado em um de seus poemas.

Ponge toma o partido das coisas e procura “impregná-las” de linguagem para que elas sejam assim içadas a uma instância superior. Para o poeta francês, portanto, a linguagem não é propriedade exclusiva do humano, mas sim uma esfera que o ultrapassa e que justamente por isso é capaz de explicá-lo. Dessa forma, tateando as coisas com a linguagem, Ponge está de fato aproximando o homem dos objetos que o circundam, pois sabe que ambos pertencem de certa forma ao reino da linguagem:

“[Ponge] combatendo a atrofia de teus sentidos, cultiva um orgulho raro que consiste em eleger como sujeitos de experiência coisas ao alcance da percepção e da língua, sendo o alcance da palavra *coisa* de imediato tão amplo que recorta aqui todos os reinos significantes: o mineral, o vegetal e o animal, com todas as virtualidades de cruzamentos que se podem sonhar, o que nos faz compreender que a mineralogia, a botânica e a zoologia se desdobram em última análise numa verdadeira antropologia” (PETERSON *apud* PONGE, 2000, p.11).

Na poética pongeana, “a distância que se pensava intransponível entre os homens e as coisas vê-se, senão absolutamente abolida, pelo menos reduzida a sua dimensão descarnada. As palavras, e, sobretudo suas ramificações infinitas, são a chave dessa mudança de escala” (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.19).

Já Cabral busca, em um movimento inverso, transformar o poema em objeto, contendo o extravasamento próprio da linguagem através de uma composição cerebral, disciplinada e concisa. Sua poética realiza uma espécie de endurecimento da linguagem, formatando-a e submetendo-a aos mecanismos, estruturas e vontades do poeta.

#### 4. O verbo em crise

Ambos os poetas também se aproximam na medida em que trabalham com a mesma relação (“poema/objeto”). Entretanto, exploram essa associação através de movimentos poéticos inversos: Ponge parte da coisa para a linguagem enquanto Cabral procura transformar o poema em objeto. Dessa forma, as poéticas de ambos exploram uma problemática cujas raízes se encontram no advento da modernidade e que permanece até os dias atuais. A consciência aterradora da distância longínqua entre o objeto do real e o significante que o representa atravessou praticamente toda a produção artística da modernidade: a trilogia pós-guerra de Beckett (*Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*), por exemplo, retrata justamente o ser que desamparado pela própria realidade circundante busca seu último refúgio na linguagem, cunhando a partir dessa sua própria realidade, identidade e existência. Ou ainda James Joyce com sua proposição do conceito de “verbivocovisual” (a palavra abordada em seu aspecto semântico, sonoro e imagético) em seu *Finnegans Wake*, obra na qual a linguagem é vista como um universo paralelo à realidade palpável e, portanto, despido de quaisquer leis ou limites que atuam sobre esta última.

Nietzsche foi o primeiro pensador da modernidade a questionar a fundo a cisão entre o objeto e a linguagem, questão esta contida na sua obra *Acerca da Verdade e da Mentira*, na qual o filósofo alemão chega à conclusão de que a linguagem é ela própria uma metáfora:

(...) qual é a situação relativamente às convenções da língua? Serão elas talvez produtos do conhecimento, do sentido da verdade? Coincidirão as designações e as coisas? Será a língua a adequada expressão de todas as realidades? Só mediante o processo do esquecimento pode o homem alguma vez chegar a presumir que possui uma verdade no grau que acabamos de assinalar. Se ele não quer satisfazer-se com a verdade sob a forma de tautologia, isto é, com invólucros vazios, então estará eternamente a receber ilusões como se fossem verdades. Que é uma palavra? A representação sonora de um estímulo nervoso (...) Dividimos as coisas em gêneros: dizemos que a árvore é feminina e o arbusto é masculino. Que transferências

arbitrárias! Como foram ultrapassados os cânones da certeza! (NIETZSCHE, 2005, p. 10-11)

E mais adiante no texto, o pensamento define com maior ênfase:

Comparadas entre si as diferentes línguas mostram que nas palavras nunca é a verdade que importa, nem a expressão adequada: caso contrário, não existiriam tantas línguas. A ‘coisa em si’ (que seria precisamente a verdade pura sem conseqüências) é também para quem dá forma à língua totalmente inapreensível, e mesmo nada desejável. Ele designa unicamente as relações das coisas como os homens e socorre-se para a sua expressão das mais ousadas metáforas. Uma estimulação nervosa traduzida numa imagem! Primeira metáfora. A imagem de novo transformada num som! Segunda metáfora. E de cada vez uma transposição completa de uma esfera para outra totalmente diversa e nova (NIETZSCHE, 2005, p.11)

Sendo assim, a poética cabralina e a pongeana são uma espécie de retrato desse verbo cindindo, tão distante do *Logos* ordenador e criador expresso no início dos tempos e capaz de representar o mundo.

Analisando esses dilemas pode-se entender a razão pela qual Cabral elege a pedra como símbolo de seu projeto poético: primeiramente porque tanto ela quanto a Palavra são elementos de fundação e de construção; e, em segundo lugar, porque, de certa forma, Cabral se atemoriza com a capacidade que a linguagem possui de sempre ser capaz de significar além daquilo que o poeta não pretendia (e, em alguns casos, de significar justamente o contrário do que era pretendido). É por esse motivo que em “A Fábula de Anfion”, o poeta se lamenta ao notar que o acaso da linguagem (“acaso, raro animal”) invadiu o seu planejado poema-Tebas, invalidando assim sua obra:

Esta cidade, Tebas,  
não a quisera assim  
de tijolos plantada,

que a terra e a flora  
procuram reaver  
a sua origem menor:

como já distinguir  
onde começa a hera, a argila,  
ou a terra acaba? (CABRAL, 2003, p. 91)

E também no poema “Psicologia da Composição” – clara referência ao ensaio *A Philosophy of Composition* de Poe –, a linguagem mais uma vez é representada como uma besta impetuosa:

O poema, com seus cavalos,  
Quer explodir  
Teu tempo claro; romper  
Seu branco fio, seu cimento  
Mudo e fresco (CABRAL, 2003, p. 94).

Entretanto, ao mesmo tempo em que teme os efeitos arbitrários e os aspectos explosivos da linguagem, Cabral compreende que ela literalmente fundamenta e sustenta não só – e obviamente – a poesia, mas também a maior parte das ações e relações humanas. Paradoxalmente, a linguagem (antes animal furioso) também pode assumir um aspecto domesticado:

Vivo com certas palavras,  
Abelhas domésticas.

Do dia aberto  
(branco guarda-sol)  
Esses lúcidos fusos retiram  
O fio de mel  
(do dia que abriu  
Também como flor) (CABRAL, 2003, p.95).

Cabral, portanto, como já dito, parte da linguagem e tenta submetê-la e transmutá-la em estado de coisa, de objeto. É uma poética que recusa de todas as formas o vago na mesma medida em que busca trasladá-lo para o concreto:

dar a qualquer matéria  
a aritmética do metal  
dar lâmina ao metal  
e à lâmina alumínio (CABRAL, 2003, p. 375)

É por esse motivo que Cabral celebra a poética de Rilke desenvolvida na coletânea *Novos Poemas*, na qual a composição do poeta alemão se distancia de seu transcendentalismo neo-romântico anterior a fim de se dedicar aos “poemas-coisas”: “Preferir a pantera ao anjo,/ Condensar o vago em preciso” (CABRAL, 2003, p. 395)



Haroldo de Campos apontou a “táctil substantividade” (CAMPOS, 1967, p.73) da poética cabralina que transforma seus poemas em objetos quase palpáveis. Em toda a sua obra, Cabral busca a cristalização da linguagem e do mundo: como um engenheiro, procura edificar uma estrutura armada e firme a partir do impalpável. Dessa maneira, Cabral se distancia e diverge de Ponge, pois enquanto este procura animar através da linguagem aquilo que se encontra mudo ou inerte, João Cabral realiza o movimento inverso, pois procura mineralizar aquilo que é animado, estabelecendo limites para a expansão das coisas e da linguagem. O renomado crítico brasileiro José Guilherme Merquior observa que na poética cabralina “a depuração reveste a forma de uma migração imagística, do terreno animado para o domínio do inanimado. Vale a pena frisar que o inanimado que o poeta valoriza é, como matéria, ainda natural (...) e não obra do homem” (MERQUIOR, 1972, p. 87).

Entretanto, é evidente que tanto a poética cabralina quanto a pongeana se constituem como um constante esforço e combate com a própria linguagem: Francis Ponge toma o partido das coisas e as defende contra a supremacia e monopólio da linguagem pelo homem, enquanto Cabral procura, com sua ascética disciplina do verso, represar a arbitrariedade da linguagem que ameaça o “mundo justo” sonhado pelo poeta no seu poema “O Engenheiro”.

Tais posturas diferentes adotadas pelos poetas perante a linguagem influenciam diretamente na dicção poética de ambos. O estilo de Ponge se assemelha, em certo sentido, ao dicionário na sua descrição e abordagem do objeto por diversas perspectivas, o que fez com que alguns críticos o tachassem erroneamente de “barroco”. E de fato, o dicionário, mais especificamente o *Littré*, foi realmente uma influência marcante na vida e obra de Ponge, segundo o seu crítico Michel Peterson:

Quando Ponge vai ao *Littré* ou a qualquer outro dicionário, vai a ele como a um tesouro, a um monumento em movimento – um “movimento” –, em suma, a um texto, isto é, a uma coisa da língua que funciona na língua e que questiona seus limites expressivos e históricos. O dicionário é um tesouro que entesoura as riquezas da língua, uma mina que re-traça a textualidade funcional das palavras e das coisas (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.84-85).

Enquanto isso, Cabral utiliza (na definição do próprio poeta) “a linguagem de pedra do sertão”, com sua condensação e seu laconismo cortante:

Uma educação pela pedra; por lições;

para aprender da pedra, frequentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta (CABRAL, 2003, p. 338).

Como já foi dito anteriormente, a pedra, símbolo-chave da poética cabralina, é o modelo que o poeta toma para construir sua poética: “impessoal”, “concreta”, econômica e que possua uma “resistência fria ao que flui”, represando a liquidez da linguagem ao transformá-la em objeto.

Já para Francis Ponge é como se a linguagem cotidiana mascarasse o mundo, especialmente os objetos que cercam o homem. De fato, muitos dos objetos poetizados por Ponge já existiam no mundo muito antes do homem – o seixo, o musgo, a água e o fogo. O poeta francês, consciente disso, busca através da linguagem observar o mundo pelos olhos das coisas, como se procurasse alcançar o estado pré-categorial anterior ao homem, ainda não hierarquizado pela linguagem e cognição humana, aquilo que o filósofo Husserl chamou de “o mundo-da-vida”. Em suma, como Michel Peterson bem observou, “Francis Ponge queria dar a palavra às coisas do mundo mudo” (PETERSON *apud* PONGE, 2000). O poeta francês parece, portanto, partir da ideia lacaniana de que “o ser da linguagem é o não-ser do objeto” na construção de seus poemas. De fato, Ponge faz com que o mundo das coisas assumam um lugar na linguagem. Sendo assim, na sua poética, o objeto alcança o status de “ser” na linguagem, semelhantemente à ilha de Laputa de *As viagens de Gulliver* de Swift em que o uso da linguagem é substituído pela exposição dos objetos por ela designados.

Cabral assume a luta com a linguagem porque percebe que sua fluidez incontida ameaça a estabilidade e a mineralização do mundo por ele proposta. Ponge, por sua vez, combate o verbo porque compreende que ele planifica, reduz e simplifica o complexo e maravilhoso mundo das coisas. A diversidade de objetos do mundo é apagada pela generalização obtusa e reducionista da linguagem. Como Gilles Deleuze bem expressou em sua obra *A lógica do sentido*:

Quando “nomeamos” ou “designamos” algo ou alguém, com a condição de fazê-lo com precisão e, sobretudo, com o estilo necessário, também o “denunciamos”:

apagamos o nome, ou antes fazemos surgir sob o nome a multiplicidade do denominado, desdobramos, refletimos a coisa, damos muitas coisas a ver sob a mesma palavra, assim como ver dá, em um olhar, muitas coisas a falar (DELEUZE, 1974, p. 293).

A autora Leda Tenório da Motta, em sua obra *Francis Ponge: o objeto em jogo*, observa que na poética pongeana se faz presente “uma memória atenta ao desgaste das palavras, e por isso mesmo ciosa da ciência etimológica” (MOTTA, 2000, p. 76). Como o poeta diz em um poema a respeito de seu próprio processo de composição poética:

Por muito tempo exprobei as palavras por me burlarem. Atualmente lhes sou reconhecido: elas me enganam, e, portanto, me descobrem. Se eu sou algo, minha covardia inicialmente me confundia com elas. Meu esforço contra elas ou, antes, apesar delas me descobre. Minha maneira de rolar o rochedo de Sísifo, eis o que tenho de mais pessoal (PONGE, 2000, p.39)<sup>7</sup>.

Cabral, também cômico desse desgaste e na tentativa de evitá-lo, prima pela cristalização da linguagem na tentativa de evitar a sua corrosão. Daí a construção de sua linguagem-diamante, invulnerável à erosão promovida pelo uso cotidiano das palavras:

Não sou um diamante nato  
nem consegui cristalizá-lo:  
se ele te surge no que faço  
será um diamante opaco  
de quem por incapaz do vago  
quer de toda forma evitá-lo,  
senão com o melhor, o claro,  
do diamante, com o impacto:  
com a pedra, a aresta, com o aço  
do diamante industrial, barato,  
que incapaz de ser cristal raro  
vale pelo que tem de cacto (CABRAL, 2003, p.390).

## Considerações finais

---

<sup>7</sup> No original:

*“Longtemps je reprochai aux paroles de me duper. À présent j elles em remercie: elles me trompent, et donc elles me découvrent. Si je suis quelque chose, ma lâcheté d’abord me confondait à elles. Mon effort contre elles, ou plutôt malgré elles me découvre. Ma façon de rouler le rocher de Sisyphé, voilà ce que j’ai de plus personnel”* (PONGE, 2000, p.38).

Os poetas comparados no presente trabalho adotam perspectivas diferentes a respeito do mundo e da linguagem. A visão pongeana da realidade, sua tentativa de aproximar o homem das coisas, faz com que muitos críticos literários encontrem em sua obra pontos de contato com a filosofia. De fato, em um primeiro momento, avaliando a lúcida e racional poética pongeana, o leitor poderia “pensar que Ponge se alinha do lado da metafísica cartesiana, quando ocorre exatamente o contrário” (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.22). Como o próprio poeta expressa no poema “A mesa”: “Não é em uma metafísica que teremos apoiado nossa moral: em uma física somente” (PONGE, 2002, p.307).

Cabral, por sua vez, mesmo combatendo a influência da filosofia sobre a poesia, possuía uma visão cartesiana do mundo e projetou uma obra poética límpida, clara e estruturada.

Dáí ambos os poetas cultivarem diferentes pontos de vista sobre um mesmo objeto, embora defendessem formas de composição e conceitos poéticos extremamente semelhantes: Cabral, por exemplo, contempla a pedra como um elemento fechado e completo em si mesmo, enquanto Ponge a vê apenas como o fragmento de um todo que já não existe. A visão do poeta brasileiro é concisa e enfática no seu poema “Pequena ode mineral”, no qual a pedra se apresenta como símbolo da perenidade, completude e imutabilidade:

Procura a ordem  
que vês na pedra:  
nada se gasta  
mas permanece (CABRAL, 2003, p.83)

Com uma perspectiva diferente, Ponge diz em seu poema “O seixo”:

Todas as rochas são oriundas por cissiparidade de um mesmo ancestral enorme. Desse corpo fabuloso só se pode dizer uma coisa, saber que fora do limbo não ficou de pé (PONGE, 2000, p.157)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> No original:

“*Tous les rocs sont issus par scissiparité d'un meme aïeul énorme. De ce corps fabuleux l'on ne peut dire qu'une chose, savoir que hors des limbes il n'a point tenu debout*” (PONGE, 2000, p.156)

E mais adiante no mesmo poema, a rocha aparece profundamente relacionada com a “desagregação” e ao desmoronamento:

Desse corpo, que de uma vez por todas perdeu com a faculdade de se comover a de se refundir numa pessoa inteira, a história desde a lenta catástrofe do resfriamento não será mais senão a de uma perpétua desagregação (PONGE, 2000, p.159)<sup>9</sup>

Embora se distanciem na forma como abordam os objetos do mundo, tanto Ponge quanto Cabral se assemelham na maneira como lutam incansavelmente com a linguagem na composição de suas pétreas obras poéticas.

É interessante notar que ambos os poetas, embora estejam conscientes das restrições e incapacidades da linguagem, se apegam estritamente a ela. Talvez isso ocorra porque tais poetas humildemente reconheçam que a linguagem, embora em crise, ainda continua sendo o solo mais confiável e seguro no qual a expressão, a existência e o pensamento humanos podem se firmar.

---

<sup>9</sup> No original:

“De ce corps une fois pour toutes ayant perdu avec la faculté de s’émouvoir celle de se refondre em une personne entière, l’histoire depuis la lente catastrophe du refroidissement e sera plus que celle d’une perpétuelle désagrégation” (PONGE, 2000, p.158)

## Referências

- BARBOSA, João Alexandre. *A Imitação da Forma: uma Leitura de João Cabral de Melo Neto*, São Paulo, Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CAMPOS, Haroldo. *Arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Francis Ponge: o objeto em jogo*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Acerca da verdade e da mentira. O anticristo*. São Paulo: Editora Rideel, 2005.
- PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PONGE, Francis. *A mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

## **Entre Cenários: Cecília Meireles, Cláudio Manuel, Bandeira e Claude Monet.**

Ivana Ferrante Rebello.<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma leitura do poema “Cenário”, de Cecília Meireles, do livro *Romanceiro da Inconfidência*, numa perspectiva comparatista. Propõe-se o diálogo da poética cecilianiana com a tradição literária brasileira, representada pelo árcade Cláudio Manuel da Costa, e com a poética modernista de Manuel Bandeira. Para atestar o lugar incomum de Cecília na literatura nacional, convoca-se a leitura de dois diferentes sistemas semióticos, aproximando a poesia de Cecília das telas impressionistas de Monet.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Manuel Bandeira, Literatura Comparada; Impressionismo.

**ABSTRACT:** This study introduces a analyses of the poem “Cenário”, of Cecília Meireles, of the book *Romanceiro da Inconfidência*, in a comparative perspective. The reading proposes the Cecília Meireles’ dialogues with the brasilian literary tradition, with the Cláudio Manuel da Costa, and with the modern poetic, represented, in this study, by Manuel Bandeira. It is proposed to read two different semiotic systems, approaching the poetry of Cecília of impressionist paintings by Monet.

Keywords: Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Impressionism, Comparative literature.

### **1. O Cenário de Cecília Meireles.**

Cecília Meireles ocupa um lugar solitário e incomum no Modernismo brasileiro. Vinculada à 2ª fase do movimento, não se aponta com nitidez o seu lugar na “poesia órfica” ou na chamada “poesia pura”. Segundo parcela da crítica especializada, a poesia cecilianiana apresenta conexões com o inconsciente ou a memória, sem deixar de vincular-se, de algum modo, com o pós-simbolismo internacional, ao qual se filiam poetas como Rilke, Yeats e Valéry. Na contramão da sua época, Cecília é dona de uma letra essencialmente clássica, lírica e plena de inquietações existenciais, cujas marcas evidenciam-se na multidão de “espelhos” que povoam seus versos.

---

<sup>1</sup>- REBELLO, Ivana Ferrante é doutora em Literaturas de Língua Portuguesa e professora da UNIMONTES/ MG, Universidade Estadual de Montes Claros, em Minas Gerais.

Fazendo da fugacidade do tempo um de seus temas frequentes, Cecília Meireles dá preferência à busca dos temas universais, em que se lê a tentativa de resguardar a sua escrita do efêmero. Não seguindo tendências pré-estabelecidas, o seu lugar, contudo, ainda é o da ruptura, pois o isolamento que a caracteriza frente aos seus pares dá-lhe o estatuto de ter um discurso único, alheio aos modismos e às imposições da época. O exílio, no entendimento de Octávio Paz (PAZ, 1982, p.50) é forma autêntica de rebeldia.

A poeta, que preferia ser assim tratada, no gênero masculino, encontra em *Romanceiro da Inconfidência* a realização técnica que lhe permite escrever uma obra-prima.

O *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em 1953, constitui-se uma verdadeira arquitetura textual, em que matérias poéticas diversas são construídas em torno do tema gerador da Inconfidência Mineira, ocorrida no século XVIII, na antiga Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto. Segundo depoimento da autora, em 1955, em uma conferência na Casa dos Contos, os poemas foram se compondo, durante quatro anos de quase completa solidão. Os muitos “romances” que compõem a obra são distribuídos em sequências narrativas, intercaladas por “Falas” e “Cenários”, composições em itálico, nos quais o tom narrativo abre espaço a um discurso lírico correspondente à voz de uma *persona* poética elocutora.

O poema escolhido para análise é o segundo “Cenário”, entre os três que a obra apresenta. O título denuncia sua filiação ao caráter dramático: a própria autora afirma serem os cenários, intervenções para marcar os ambientes, tal como acontece numa indicação teatral. A leitura do poema, entretanto, coloca em cena relações várias que dão ao texto um caráter de mobilidade surpreendente, ameaçando a aparente fixidez da paisagem.

Como primeiro movimento de análise, é necessário refletir a situação deste “Cenário” dentro do *Romanceiro da Inconfidência*. O poema antecede a sequência narrada que diz da Inconfidência Mineira e é seguido pela fala à antiga Vila Rica. Visto na perspectiva estrutural da obra, esse poema figura como palco do “grande acontecimento”, o que nos indica, de imediato, o porquê da enumeração detalhada de elementos da paisagem a que procede a autora. No entanto, por seu caráter singular, o *Romanceiro da Inconfidência* mantém independência entre suas partes, o que possibilita uma leitura autônoma de cada texto de que é composto.

A título de facilitação de leitura, opto pela transcrição do poema, a seguir:



### CENÁRIO

*Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha  
Sobre a qual se recorta a igreja branca*

*Eis o cavalo pela verde encosta.  
Eis a soleira, o pátio, e a mesma porta.*

*E a direção do olhar. E o espaço antigo  
Para a forma do gesto e do vestido.*

*E o lugar da esperança. E a fonte. E a sombra.  
E a voz que já não fala, e se prolonga.*

*E eis a névoa que chega, envolve as ruas,  
Move a ilusão de tempos e figuras.*

*- A névoa que se adensa e vai formando  
Nublados reinos de saudade e pranto.*

(MEIRELES, 1989, p.92. Em itálico, no original)

As estrofes, agrupadas de dois em dois versos, todos decassilábicos, atestam o zelo pela forma, que acentua a maneira como os elementos aparecem dispostos ao leitor. Trata-se, efetivamente, de uma sugestão de montagem, como se cada bloco de dois versos, justapostos sobre os outros, desenhasse na folha o modelo de um cenário em construção. Os primeiros versos identificam o agrupamento de elementos que, dispostos em certa ordem, levam o leitor a visualizar um cenário que está sendo montado a partir da recolha de coisas diversas, tais como a estrada, a ponte, a montanha, a igreja branca e assim, sucessivamente.

A dualidade de versos acentua a exploração do paralelismo linguístico, quer seja no aspecto sintático como no semântico, acentuando o labor programático de Cecília Meireles na composição de seus textos. Num apelo nitidamente visual, a autora monta o seu cenário a partir de uma linguagem quase que totalmente substantivada, abolindo construções verbais e adjetivações. O poema é feito de enumerações de elementos geográficos e topográficos que, aos poucos, desenhavam ao leitor a paisagem de Vila Rica, cuja espacialidade vai sendo recuperada com a “re-visitação” do sujeito lírico e a aproximação gradativa do leitor.

Os substantivos, acompanhados dos artigos definidos, individualizam a paisagem, demonstrando ser esta uma paisagem já conhecida do eu lírico. O 4º verso aponta o

reencontro com o lugar conhecido: “e a mesma porta”. Além disso, o artigo definido assinala que a paisagem se mantém a mesma, ela não mudou, embora o espaço seja antigo.

O presentativo “eis” que inaugura o discurso poético demonstra uma espécie de condução da poeta pelos lugares por onde passa; ela se coloca como guia do leitor que, levado por sua mão, vai conhecendo a cidade. O “eis”, repetido nos primeiros versos, além de acentuar ao visitante-leitor a geografia acidentada de Minas, cumpre ainda a sua função de dêitico, presentificando a enunciação. Assim, o paralelismo de que faz uso a poeta pode também ser analisado como elemento intensificador da significativa dualidade que há no poema.

Além da presentificação do passado elaborada por Cecília na obra, e apontada por parte da crítica especializada, visível na oposição entre passado/presente, há outras espécies de jogos contrastivos a que o paralelismo estrutural dá maior visibilidade.

O poema se constrói por meio de uma espécie de progressão: o cenário vai se apresentando a partir de uma visão panorâmica (versos 1-3) até se fechar em lugares que o eu poético fixa como representativos (versos 4-7). Da mesma forma, colocam-se em disposição paralela outros elementos constitutivos do texto: o concreto e o abstrato (estrada, porta, pátio, igreja X esperança, ilusão, saudade); da visão maior, panorâmica, para a visão fechada, centrada na emoção (estrada, ponte, montanha X saudade e pranto); da clareza da matéria concreta à nebulosidade ( cavalo, porta, igreja X névoa que se adensa).

Os efeitos provocados no poema identificam em Cecília um inegável domínio sobre a estética e a forma. A isometria alcançada na manutenção do padrão estrófico denuncia o esforço do eu lírico em equilibrar a fugacidade inelutável e o desejo de permanência. A repetição dos esquemas métricos mostra a reiteração de um traço que tenta resguardar a necessária noção de unidade. O lirismo confere intensidade à paisagem; em meio às impressões sensoriais, a poeta subtrai do lugar-espaço uma grande plasticidade, dando-lhe movimentos interiores.

Não é no cenário, entretanto, que o eu lírico se detém. A partir do 5º verso, “a direção do olhar” nos leva não mais a uma contemplação, mas a uma espécie de recordação ativa, um percurso inusitado pelo passado. Esse “retorno” não se dá mais ao nível dos objetos, mas no nível das emoções. O olhar se desvia, num movimento de fora para dentro; o espaço antigo

movimenta-se, ganha vida em “gesto” e “vestido”. O vocábulo “vestido” acentua o roçar próximo do passado, tão próximo que chega a provocar uma sensação tátil, corporal. A partir desse verso, o olhar se cobre de sombras, a névoa que chega esgarça o tecido do tempo. Impedida de olhar com clareza, o eu lírico tenta ouvir “a voz que já não fala, e se prolonga”.

É sob a nebulosidade do tempo distante que figuras e acontecimentos vão falar ao poeta. A névoa interrompe o arrebatamento do contemplador, deixa tênues as possibilidades de se associar passado e presente histórico. Tais características iluminam ainda mais a dualidade do poema: a primeira parte apresenta caráter estático e a segunda tem caráter dinâmico. Os sete primeiros versos apresentam apenas um verbo (recorta), a partir do 8º verso todo o texto se movimenta em verbos de ação: prolonga, chega, envolve, move, adensa. Uma única quebra na exatidão da forma provoca estranhamento: um travessão que abre a última estrofe. A sinalização não deixa de ser um tanto ambígua, pois o leitor precisa definir se o traço introduz uma fala ou uma explicação, ou ambas as coisas. Poder-se-ia supor que nestes últimos versos há uma demarcação mais expressiva da voz autoral, a emoção refreada dos primeiros versos perde aqui espaço para um lirismo que se derrama em “nublados reinos de saudade e pranto”.

Esse último movimento contrasta com certo distanciamento da poeta, no início do poema. As duas estrofes iniciais destacam uma imagem bucólica, evidenciando o confronto natureza X homem, tal qual ao que se tem, por exemplo, em Cláudio Manuel da Costa:

Este é o rio, a montanha é esta  
Estes os troncos, estes os rochedos;  
Esta é a mesma rústica floresta.  
Tudo cheio de horror se manifesta,  
Rio, montanha, troncos e penedos;  
Que de amor nos suavíssimos enredos  
Foi cena, alegre, e urna é já funesta. [...]  
(COSTA, 1997, p.32)

Como no poema ceciliano, o poema do poeta árcade explora paralelismos, dualidades, o tema da paisagem reencontrada e o adensamento emotivo no final. Como a época retratada por Cecília é a vivida pelo poeta e inconfidente Cláudio Manuel, é fácil supor que ela se deixou influenciar por ele. Afinal, falam ambos da mesma paisagem mineira; tanto para um

quanto para outro há duas percepções de lugar: o externo e o interno. O poema em análise deixa evidente que as coisas podem manter-se as mesmas, mas o mundo interior do poeta modifica-se, sensível à passagem do tempo.

Se o poeta inconfidente carrega nas tintas da mudança interna usando termos como “horror” e “urna funesta”, a sutileza de Cecília opta pelos atenuantes “sombra”, “saudades” e “pranto”. No entanto, em ambos, ritmo e tecido sonoro conduzem o leitor para uma sensação de perda e de melancolia.

Outro poema dialoga com o poema “Cenário” ceciliano. Trata-se do poema “Peregrinação”, de Manuel Bandeira, que está em seu livro *Lira dos Cinquent’anos*:

PEREGRINAÇÃO  
O córrego é o mesmo,  
Mesma aquela árvore,  
A casa, o jardim.  
Meus passos a esmo  
(Os passos e o espírito)  
Vão pelo passado,  
Ai tão devastado,  
Recolhendo triste  
Tudo quanto existe  
Ainda ali de mim  
- Mím daqueles tempos!  
(BANDEIRA, 1940, p. 58)

Inegável a semelhança do texto com os poemas anteriores. Cronologicamente, poderíamos estabelecer uma linearidade: o poema de Cláudio Manuel da Costa data do século XVIII, o de Manuel Bandeira de 1940 e o de Cecília Meireles de 1953. Se analisarmos o poema de Bandeira, nele encontraremos muitas das características apontadas nos poemas comentados anteriormente: a imagem de cenário que vem sendo recobrada através de elementos isolados, a dualidade entre os termos concretos do início e os abstratos do final, a oposição entre passado e presente, o estado de melancolia do eu poético. No entanto, o título “Peregrinação” desde o início incita o leitor a pensar em movimento; o texto de Bandeira, dessa forma, transmite um grau maior de inquietação interior, pois peregrino é o que não se fixa, o que não tem pouso certo.

Mais do que a memória de outros tempos, o poeta modernista vai à procura de um “eu” que se perdeu com os anos. O “mim” que habita o seu poema executa uma deambulação pelos

lugares do passado, recolhendo fragmentos de si mesmo, como se lê nos últimos versos. O recurso do travessão iniciando o último verso, também presente no poema de Cecília Meireles, deixa escapar uma nota de lástima e tristeza. O último verso é também um suspiro do eu lírico, ponto maior de evasão sentimental do texto.

Esses três cenários, construídos em épocas diferentes, trazem-nos imagens. Os “cenários” dos poetas constituem-se de elementos fragmentados de uma paisagem maior, que, por sua vez, revelam os fragmentos íntimos de seres que se buscam. As imagens, portanto, são percebidas transfiguradas pela emoção, distanciando-se da representação mimética do lugar retratado. Os espaço- lugares constroem-se a partir de elementos isolados, mas há uma unidade que se forma através da luz interior que os ilumina, dando-lhes maior amplitude. Curiosamente, se lidos cronologicamente, permitem a apreensão do texto de Cecília como uma ponte estabelecida entre as diferentes tendências: é na sua poética que vemos condensados a forma clássica (característica da poesia de Cláudio Manuel da Costa) e alguns traços do Modernismo (que o poema de Bandeira incorpora mais apropriadamente).

A posição de Cecília – de independência das correntes estéticas da sua época e sua facilidade em transitar pelas influências do passado – confere à sua letra uma característica ímpar. A poesia cecilianiana liga-se a uma vertente intimista do Modernismo, cuja marca autoral confere afinação extrema, o que a aproxima dos limites da música abstrata. Uma grande parte da crítica vai apontar características simbolistas em sua obra, dado o seu caráter musical e etéreo. De fato, os poemas cecilianos convidam a uma audição sensível: seus versos cantam e sugerem. Mas o objeto desse trabalho é evidenciar o traço pictórico da produção poética de Cecília, em alguns textos colocados em igual relevo ao da musicalidade, ou, às vezes, até mais intensamente do que esta.

O poema “Cenário”, escolhido para análise, evidencia a alma das coisas que o olhar seleciona. A visão do sujeito lírico procede a uma aproximação gradativa dos objetos, como se o olhar quisesse apreender mais que a materialidade deles, considerando-os testemunhas silenciosas de um tempo remoto. A visão, portanto, não tem a precisão de uma fotografia, pois quer a interioridade dos elementos.

A estrada, a ponte, a montanha e a igreja são mencionadas, mas não são descritas; faltam elementos característicos das descrições tradicionais, a poeta não se preocupa com

detalhes. No entanto, a forma como aparecem dispostos e encadeados traçam uma paisagem e uma espécie de gradação que conduz quem fala e quem lê do elemento mais distante para o mais próximo.

Inegavelmente temos um quadro, um cenário, como demonstra o título. E o poema nos convida a ver, precisamente no 5º verso: “E a direção do olhar.” Além disso, há vocábulos no texto que reforçam a sua vocação de pintura: recorta, espaço, sombra. Um aspecto notável é a ênfase dada aos tons nebulosos da paisagem; aliada ao termo “sombra” aparece a palavra “névoa” duas vezes, nos versos 9 e 11, respectivamente. O quadro final é, pois, intensamente lírico e difuso. O olhar sonha com a profundidade da matéria; evoca, não a linha firme e precisa dos contornos, mas os seus mais recônditos segredos.

## **2. Outros Cenários: diálogo entre a letra e o traço.**

O Impressionismo surgiu inicialmente como uma escola de pintura, em França, 1874, tendo como principais representantes Monet, Degas e Renoir. Os impressionistas valorizavam a impressão pura (que justifica o nome da estética), a percepção imediata, não intelectualizada, com seu caráter fragmentário e fugaz. Privilegiavam a cor e a luminosidade, em quadros de ar livre, com objetos de contornos esfumados. Realistas à sua maneira, não promoviam fidelidade ao objeto retratado, mas à sensação por ele provocada. Não era, pois, o objeto o centro de seus interesses, mas os efeitos que esses provocavam no pintor.

Na literatura, o Impressionismo também deixa as suas influências. As “correspondências” celebradas por Baudelaire entre vogais e cores, vogais e música, resguardam intimidade com alguns pressupostos da escola impressionista. Em Portugal, Eça de Queirós foi exemplar na utilização sistemática e hábil do impressionismo literário, aprendido, sobretudo, na escrita de Flaubert. Na poesia lusitana, Cesário Verde destaca-se ao utilizar a sugestão de impressões imediatas, de maior ou menor complexidade, ao misturar diferentes tipos de percepção em seus poemas, como exemplificam os versos: “um cheiro salutar e honesto a pão no forno”; “Amareladamente, os cães parecem lobos.” (MOREIRA, 2009, p. 28). *O Sentimento de um Ocidental*, uma das mais conhecidas produções de Cesário Verde, é frequentemente apontado pela crítica especializada como um dos exemplares do impressionismo literário.

O século XIX e o início do século XX captaram sem reservas os eflúvios estéticos característicos da época. O Impressionismo, diluído entre o Realismo e o Simbolismo, alargou-se, estendeu suas influências pela literatura e pela música, da qual Debussy é destacado. Segundo Maurice Serullaz, a correspondência entre pintura, literatura e música no Impressionismo pode ser observada como a “notação rápida da impressão fugitiva, esse triunfo da sensação sobre a concepção racional – o sinto, logo existo, de Gide substituindo o penso, logo existo cartesiano.” (SERULLAZ, 1965, p. 12) Assim, cores, palavras e sons servem ao artista para traduzir sensações experimentadas por ele: o músico e o poeta “pintam” o que experimentam e o pintor sugere a música das coisas.

O intróito propicia a leitura possível entre um dos mais celebrados pintores impressionistas, Claude Monet, e o poema “Cenário”, de Cecília Meireles. Poeta e pintor são imitadores, criadores de imagens. Sua criação está ligada à *poesis*, em que os transportes ou as metáforas ligam-se pelos tipos de representação, pelo lugar, pela natureza do representado e pelo modo de enunciação. Selecionei para análise o quadro *O jardim de Argentuel*, de 1873, em que o pintor utiliza óleo sobre tela<sup>2</sup>:



---

<sup>2</sup> - Todas as reproduções das telas de Claude Monet utilizadas nesse estudo estão disponíveis em [www.ocaiw.com/galleria\\_maestri/gallery.php?lang=pt&id=547](http://www.ocaiw.com/galleria_maestri/gallery.php?lang=pt&id=547).

O colorido das flores chama o olhar do espectador. Mas esse olhar procura, logo após, a profundidade da tela: a pequena cerca, a casa branca, a árvore, o céu em que se mesclam vários tons de azul e cinza. A ausência de contornos e a diluição das cores sugerem certo embaçado de vista, como se não pudéssemos precisar ao certo onde começa e termina cada elemento. A profusão de cor nas flores, a casa branca ao fundo e o céu transmitem atmosfera de quietude e silêncio; tudo convida a penetrar além da paisagem, na tentativa de buscar seu mais recôndito segredo. O quadro não faz somente um apelo ao ver, convida também a sentir. Primeiro a tela nos oferece a visão panorâmica, mas obriga o olhar a vagar e a pousar pela imagem, levando-nos à visão do pormenor.

Numa comparação com o poema “Cenário” de Cecília Meireles, o efeito é o mesmo. Em ambos, tela e poema, sente-se a presença do artista que nos leva a adentrar para o interior da paisagem; na tela e no poema temos a justaposição de uma visão geral, panorâmica e outra do detalhe, uma justaposição do concreto para o abstrato. Esses cenários, carregados de lirismo, sugerem além do visível. O mesmo se pode dizer de *A Ponte Japonesa*, tela de 1899:





Eis a ponte, eis as árvores, eis as flores que adormecem sobre o lago. A paisagem, como a anterior, parece ser feita através da enumeração de detalhes que, juntos, formam o todo da paisagem. A névoa, citada por Cecília Meireles, que cresce e se adensa por toda a paisagem, toma também a tela de Monet. As descrições da poeta e do pintor parecem desprender-se da matéria, diluindo-se em uma atmosfera de sombras e leveza. As linhas da natureza, na pintura e no poema ceciliano, evaporam-se fugidias e vagas.

A ponte de Monet sugere ser uma paisagem conhecida, sobre a qual o olhar do pintor se derrama afetivamente. A ausência de contornos, uma característica da pintura impressionista, também pode ser apreendida no texto poético analisado, pois que “a névoa que chega, envolve as ruas, / Move a ilusão do tempo e figuras.”

Se a pintura impressionista vai além da materialidade das coisas, buscando as sugestões que delas emanam, opondo cor e sombra, o concreto ao abstrato, a fugacidade e a permanência, mesmos apelos se interpõem no cenário poético de Cecília Meireles. A ponte de Monet cruza toda a tela, numa sugestão de solidez, e se prolonga indefinidamente num espaço imaterial. Com ela contrastam as flores que flutuam sobre a água, instáveis e delicadas. Esse insólito nas combinações também se faz presente no texto de Cecília: “E o espaço antigo/ Para a forma do gesto e do vestido.”

Nas telas analisadas, observa-se o privilégio do vago, a sugestão, ao invés do registro convencional da realidade. O espectador dessas pinturas não vê ali o retrato do real, nem encontra exatidão nos elementos flagrados pelo pincel do artista. As flores, que aparecem curiosamente nas duas pinturas, sugerem desmanchar-se numa ideia colorida e difusa, onde se pressente a sugestão da efemeridade; as coisas, o tempo, tudo se esgarça e se dissolve na paisagem.

O poema de Cecília escolhido para estudo, bem como a sua poesia como um todo, registra com muita ênfase tal característica. Registre-se que foi necessário destacar algumas características das técnicas impressionistas da pintura para estabelecer correspondência com a poesia de Cecília Meireles. Recorri, para tal, a alguns teóricos que estudaram o impressionismo literário, valendo-me de alguns de seus conceitos para desenvolver a presente análise: o já citado Maurice Serullaz, em *O Impressionismo*, que estabelece relações entre pintura, literatura e música impressionistas; Afrânio Coutinho, em *Introdução à Literatura no*

*Brasil*, elabora uma síntese significativa dos estudos sobre o impressionismo literário, adequando-o à literatura brasileira e Castagnino, cuja abordagem foi substancial para essa leitura.

A partir dos seus estudos, procedi a uma enumeração de aspectos particulares que me auxiliaram na observação do impressionismo literário, especialmente aqueles que dizem respeito à linguagem poética de Cecília Meireles, que destaco a seguir:

1º) “O impressionismo capta os fatos exteriores sem referi-los a causa ou efeito. Prefere as formas impessoais, as construções nominais, as sinestesias. Cada objeto na captação impressionista aparece animado de um dinamismo interno...” (Castagnino, 1971, p. 237).

2º) “A materialização do que é essencialmente abstrato, imaterial, é outra tendência impressionista.” (Castagnino, 1971, p. 237) Trata-se da “cenestesia , recurso impressionista que materializa o imaterial, o estado de ânimo”. (Castagnino, 1971, p. 237). “Cenário”, poema estudado, apresenta estas características: a poeta opta por frases nominais (“Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha.”) ; explora as sinestesias recorrendo à visão, à audição, ao tato; procura materializar o imaterial, sugerindo forma tanto ao vestido como ao gesto.

3º) “ (...) O impressionismo (...), na captação imediata, sem relação de causa e efeito, vê o tempo como o inatingível, como um perpétuo fluir, subjetivamente”. (Castagnino, 1971, p. 238). No poema “Cenário”, o traço da fugacidade foi já citado, mas há ainda dois movimentos no poema que acentuam essa percepção de tempo inapreensível: o olhar que se perde e a névoa que tudo envolve; não poder fixar o olhar e ter a vista obscurecida pela névoa acentua a ideia de que tudo escapa ao poeta.

4º) “A presença de sensações auditivas nas sinestesias permite falar estilisticamente de sons impressionistas, pois através deles o criador procurou transmitir a insinuação, a sugestão ampla dos seres e das coisas; não sua reprodução, sua cópia; não os seres e as próprias coisas, e, sim, sua impressão”. (Castagnino, 1971, p. 240). É interessante notar o trabalho sonoro que a poeta opera sobre o texto. Os quatro primeiros versos do poema, nitidamente visuais, exploram as assonâncias com as vogais “a” e “e”. Como a visão é ampla e panorâmica, a repetição das vogais abertas sugere maior abertura do olhar, “alargando” a paisagem, como se observa nos fragmentos retirados do poema “Cenário”: “Eis o cavalo pela verde encosta.” (v.3) e “Eis a soleira, o pátio, e a mesma porta.” (v.4).

Ao mudar a perspectiva, convidando o leitor a um olhar pelo interior, a poeta altera progressivamente os elementos de concretos para abstratos e vai alterando a sonoridade do poema, substituindo as vogais abertas pelos sons nasais, fechados, dos últimos versos, conforme se vê no excerto abaixo:

*E a direção do olhar. E o espaço antigo  
Para a forma do gesto e do vestido.*

*E o lugar da esperança. E a fonte. E a sombra.  
E a voz que já não fala, e se **prolonga**.  
(grifos meus)*

5º) É o “domínio do momento sobre a continuidade e a permanência, pois a realidade não é um estado coerente e estável, mas um vir-a-ser, um processo em curso, em crescimento e decadência, uma metamorfose”. (Coutinho, 1976, p. 224).

6º) “Arte de cunho pictórico, o Impressionismo Literário acompanha a técnica dominante da pintura com o ‘pontilhismo’, o ‘divisionismo’, acumulando sensações isoladas, detalhes, para a captação de um mundo de aparências efêmeras, que o leitor apreende, depois sintetizando, somando os aspectos parciais. O impressionista ‘inventa’ paisagens, que parecem mais autênticas do que a realidade.” (Coutinho, 1976, p. 226). Não somente no poema destacado para este estudo, mas em todo o *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles reconstrói uma paisagem muito particular, individualizada por suas emoções e por sua técnica poética. A pesquisa que antecede a confecção da obra não anula a certeza de que a poeta nos oferece o seu olhar sobre o acontecimento histórico, sobre os lugares e sobre os homens.

O *Romanceiro* constrói-se a partir de painéis independentes. À medida que esses painéis se sucedem, o eu poético registra impressões que se entrecruzam no tempo cronológico (passado-presente) e no psicológico; e nos espaços retratados. A “realidade” é só fotográfica na aparência, o poeta não se prende à exterioridade do objeto, mas identifica-o com a sua sensibilidade e consciência poética, isto é, com o seu mundo interior. O passageiro, o fugidio, as impressões, tudo vai se sucedendo em painéis. A presença da névoa, por exemplo, parece ser constante em toda a obra: ela intensifica o olhar transformado do poeta

para a realidade, que não a vê ou não a retrata com contornos fixos e definidos, mas sob as tintas da sua emoção.

Assim como Claude Monet registra o fumo do comboio em *La Gare Saint Lazare*, Cecília Meireles constrói o seu *Romanceiro da Inconfidência*. Em um e em outro caso o que vemos são pinceladas de poetas.



(*Gare de Saint Lazare*, Monet, 1877)

### Referências:

BANDEIRA, Manuel. *Lira dos Cinquen'anos*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961. Ed. Aum. Rio de Janeiro, Editora do Autor, s.d.

CASTAGNINO, Raúl H.. *Crítica Literária*. São Paulo, Nova Floresta, 1961.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Poemas escolhidos*. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. (Org.). Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

MONET, Claude. *Galeria de obras de Claude Monet*. Disponível em [www.ocaiw.com/galleria\\_maestri/gallery.php?lang=pt&id=547](http://www.ocaiw.com/galleria_maestri/gallery.php?lang=pt&id=547). Acesso em 10/08/2011.

MOREIRA, Fábio da Fonseca. A cidade orgânica de Cesário Verde. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Disponível em <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/viewFile/201/505>. Acesso em 15/10/2011.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

SERULLAZ, Maurice. *O Impressionismo*. São Paulo, Difusão Europeia

## **John Keats e Cecília Meireles: diferentes contextos, semelhantes aspirações**

Samantha Borges<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo tem como objeto de análise os poemas da autora brasileira Cecília Meireles, publicados na obra *Cânticos*, e o poema “Ode a um Rouxinol”, de John Keats, poeta britânico. O objetivo do trabalho é propor uma aproximação comparativa entre os dois autores, destacando de que maneira cada um trabalha, em diferentes épocas e contextos sociais, temáticas como a morte, o anseio por liberdade e pelo êxtase do ser, além de explorar a musicalidade como característica semelhante na construção dos poemas.

Palavras-chave: Poesia; Meireles; Keats.

**RESUMEN:** El artículo tiene como objeto de análisis los poemas de la autora brasileña Cecília Meireles, publicados en la obra *Cânticos*, y el poema “Ode a um Rouxinol”, de John Keats, poeta británico. El objetivo del trabajo es proponer un acercamiento comparativo entre los dos autores, destacando de que manera cada uno trabaja, en diferentes épocas y contextos sociales, temáticas como la muerte, el deseo por libertad y por el éxtasis del ser, además de explorar la musicalidad como característica semejante en la construcción de los poemas.

Palabras clave: Poesía; Meireles; Keats.

### **Introdução**

A poesia nos apresenta a característica de emocionar, de despertar nossa sensibilidade através da linguagem e isso ocorre não apenas em formato de poema, como afirma Cândido:

(...) a poesia não se confunde com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. Com o advento das correntes pós-simbolistas, sabemos inclusive que a poesia não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção (CÂNDIDO, 1996, p. 13).

Com base nesse aspecto subjetivo da poesia, de suscitar emoções, seja através dos versos de um poema, ou mesmo da prosa, percebe-se que muitas vezes tão importante quanto

---

<sup>1</sup> Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, na mesma instituição.

tentar extrair um sentido mais lógico de uma poesia, é a capacidade de senti-la. Sentir a poesia e sentir-se na poesia. Se deixar levar pelas sensações que suas palavras produzem. A identificação com o que o poeta diz, faz com que nos transportemos para o mesmo mundo, para o mesmo sentimento de mundo. Através desse elo de sentimentos se compreende - mesmo que não se consiga transmitir em palavras essa compreensão - a poesia, que se transforma em uma releitura do mundo na qual não existe limite nem para a imaginação, nem para a criação poética:

A poesia ensina ao homem a arte de se animar em função de sua sobrevivência, numa linguagem extraordinária, segundo Wordsworth, com sua emoção em câmera lenta, liberando o subconsciente do sonho que dispõe a sonhar de olhos abertos, ajudando a viver intensamente, ou ao menos a sobreviver, e relacionando o homem com seu estar-no-mundo, disposto a extrair dele um significado. Tudo o que nela vibra, vem da atitude palpitante da consciência, ao descobrir um novo sentimento e ao manejar em palavras um novo sentido (FERNANDES, 2006, p.17).

Dentro da relação homem-poesia, é importante destacar as configurações entre o fazer poético e seu contexto, em que se constrói um intrincado jogo de significações. Para Bosi,

Contextualizar um poema não é simplesmente datá-lo: é inserir suas imagens e pensamentos em uma trama já em si multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças da infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças (BOSI, 2000, p. 13).

Faz-se importante conhecer o contexto de uma poesia e o contexto de um poeta, porque nas linhas de um poema, muito pode estar não só do mundo ao seu redor, mas também do mundo interior de seu autor. Um contexto que, como sugere Bosi, não se fixa no simples fato de situar a poesia em uma cronologia histórica, mas especialmente em um contexto artístico do autor, de sua produção e de seu legado. Como afirma ainda Cândido:

O estudo do texto importa em considerá-lo da maneira mais íntegra possível, como comunicação, mas ao mesmo tempo, e sobretudo, como expressão. O que o artista tem a comunicar, ele o faz na medida em que se exprime. A expressão é o aspecto fundamental da arte e portanto da literatura (CÂNDIDO, 1996, p. 17).

Assim se sustenta a poesia. Neste artigo se efetuará uma tentativa de aproximação à

poesia de dois autores distantes entre si no tempo e no espaço, porém com algumas possíveis proximidades temáticas e estruturais: Cecília Meireles, poetisa brasileira, do século XX, que apresenta em sua obra um trabalho intimista, lírico e apaixonante; e John Keats, jovem poeta britânico que viveu no início do século XIX, e que mostra em sua “Ode a um Rouxinol”, uma poesia de abandono ao sensório e de busca pelo êxtase do ser.

### **1. Principais características da poesia ceciliana**

A poesia de Cecília, apesar de desenvolvida durante o Modernismo e logo após esse período, teve bases marcadamente simbolistas, muitas vezes criticadas por seus colegas de arte. Mesmo sob críticas, continuou dando asas a uma poesia que se concentrava em um compromisso consigo mesma, com seu íntimo, seu olhar sobre a realidade que se expressava através de um forte apelo sensorial. A natureza sempre esteve presente em sua produção artística, em especial a figura de elementos fortes (porém efêmeros) como o vento e o mar “desmancha todos os mares e une as terras mais distantes (...)” (MEIRELES, 1982, p. 128).

Outra característica da produção poética de Cecília é a musicalidade. Os poemas com frases curtas e rimadas garantem um jogo de palavras que empresta um ritmo suave e cadenciado aos versos, como no poema “Timidez”:

Basta-me um pequeno gesto,  
feito de longe e de leve,  
para que venhas comigo  
e eu para sempre te leve...  
(MEIRELES, 1982, p. 128)

Ainda as palavras som, canto, e mesmo música, se mostram presentes em muitos poemas. A autora, por ter estudado música, talvez possa ter transferido um pouco de seu conhecimento pessoal para suas construções artísticas em que “a vertente intimista, (...), afina-se ao extremo e toca os limites da música abstrata” (BOSI, 1994, p. 515). Através da musicalidade, a autora “parece ter cantado sempre o mesmo tema: a busca do eterno no transitório, do transcendente no contingente, do milênio ao minuto” (ROCHA, 2008, p. 37).



Encontra-se ainda, na obra da poetisa, um desencadear compreensivo sobre o peso do tempo, uma consciência sobre o fato de que tudo passa, o mundo e a vida estão sempre em movimento e, inevitavelmente, em algum momento, a morte se faz presente. Porém, a autora não apresenta a morte de maneira trágica, mas sim de forma delicada, como quem a aceita simplesmente. Talvez o diferencial de Cecília Meireles seja a sua capacidade de desenvolver temáticas negativas como a morte e a solidão sem, no entanto, cair em um pessimismo óbvio. O negativismo e a obscuridade fazem parte de seus versos, mas não da mensagem pretendida. É como se a poeta quisesse dizer que a dor é inevitável, porém é possível conviver com ela. E nesse jogo de tristezas e aceitação, a autora acaba tecendo uma obra universal, capaz de tocar o homem, por ser ele sujeito mutável, inconstante, complexo, assim como sua poesia. Mais uma vez retomada a relação homem-poesia, em sua semelhança em ser suave como uma brisa e denso como uma ventania.

### **1.1 O anseio por liberdade em *Cânticos***

Publicado pela primeira vez em 1956, o livro *Cânticos*, de Cecília Meireles reúne vinte e seis poemas, intitulados por ordem alfabética em algarismos romanos (I a XXVI). Com o marcante viés intimista – profundo, mas suave -, característico da autora, as produções recorrem aos temas do transcendente, da liberdade do ser, através de um eu lírico que enfatiza a importância de se elevar a alma, desprender suas amarras, ultrapassar fronteiras, fugir de um contorno corporal, que se mantém atrelado a uma realidade concreta, espacialmente limitadora.

A poesia ceciliana em *Cânticos* transmite como uma das mais fortes impressões, a sensação de que tudo “vai-e-vem”, de que há movimento na vida e no mundo e que por isso, também o ser deve deixar-se envolver por essa constante oscilação. A autora tenta constantemente apresentar a ideia de que esse movimento muitas vezes independe de uma vontade do ser, aproximando-se mais de um “se deixar levar”. Para simbolizar esse movimento subjetivo, Cecília utiliza invariavelmente a palavra *vento* e suas sensações. O vento enquanto símbolo do efêmero:

“Um poeta é sempre irmão do vento e da água:/ deixa seu ritmo por onde passa.”,

4

diz Cecília Meireles sobre sua tribo em “Discurso”, do livro *Viagem*. Com esses símbolos do efêmero, o poeta, conectado com o ritmo, lida com a fluidez, a volatilidade, o “móvel rebanho” das palavras “aéreas” – com as quais forma o que Bachelard denomina “produto mais fugaz da consciência”, as imagens poéticas (GOUVÊA, 2007, 154-155).

Não obstante, o vento é tratado pela poetisa como uma expressão da liberdade da alma, que parece ser o principal mote temático da obra, como sugere a primeira epígrafe do livro: “Oferenda/Teu nome/é liberdade” (MEIRELES, 1997, p. 2).

Antes ainda da apresentação das poesias, a segunda epígrafe presente na obra explicita uma relação entre essa liberdade e o vento, enquanto força que carrega o que é efêmero e mantém somente o que é eterno: “Dize:/O vento do meu espírito/soprou sobre a vida./e tudo que era efêmero/se desfez./e ficaste só tu, que és eterno” (MEIRELES, 1997, p. 4)

A palavra vento significa “ar que se desloca, seguindo determinada direção” (AURÉLIO, 2009, p. 1040). Simbolicamente, o vento é ligado a um poder espiritual, uma força que contém em sua essência a ambiguidade, pois pode ser ora suave, ora avassalador. Mitologicamente, Boreas, Zéfiro, Euro, Noto e Eolo são conhecidos como deuses dos ventos. Tais divindades podiam trazer boa sorte, mas eram ao mesmo tempo temidas, pois continham em si uma força poderosa que, se despertada, era capaz de provocar tragédias e destruições. Na poesia ceciliana, a ambiguidade do vento se mostra em uma postura resignada (quando suave) diante de acontecimentos inevitáveis como a morte, por exemplo; e libertadora (quando avassalador), capaz de romper as fronteiras e linhas imaginárias que impedem o ser de ser completo e se conectar a uma esfera transcendente.

O uso recorrente da palavra vento e seu teor simbólico, na obra de Cecília, se faz presente em inúmeros poemas. Para breve análise foram escolhidos dois, que mostram essa relação mais explicitamente. O primeiro poema é o “Cântico V”, transcrito abaixo:

Esse teu corpo é um fardo.  
É uma grande montanha abafando-te.  
Não te deixando sentir o vento livre  
Do infinito.  
Quebra o teu corpo em cavernas  
Para dentro de ti rugir  
A força livre do ar.  
Destrói mais essa prisão de pedra.  
Faze-te recepo.  
Âmbito.

Espaço.  
Amplia-te.  
Sê o grande sopro  
Que circula...  
(MEIRELES, 1997, p. 9)

Nesse poema de verso livre, sem rimas, fica bastante clara a temática do vento enquanto expressão de libertação do ser, que estaria supostamente preso a um corpo, que é um fardo. Despertar o ser para a consciência desse aprisionamento parece ser uma das mensagens da autora:

A própria escritora tocou rapidamente nesse assunto, em uma entrevista, em que estão latentes a seriedade e o fervor com que se entregou ao ofício poético, ao qual se refere: “Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhe a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação, mas por uma contemplação poética afetuosa e participante” (GOUVÊA, 2008, p. 217).

O uso das palavras *montanha*, *prisão*, *pedra*, *abafando-te*, se contrapõe a *vento*, *livre*, *infinito*, *rugir*. A poetisa mais que convida e incita, que o ser se desvencilhe do que lhe comprime, ela ordena: *Amplia-te*. Pode-se, inclusive, se perceber um movimento ascendente de libertação: primeiramente Cecília constata, o corpo é um fardo, uma montanha que abafa, que não permite que se sinta a liberdade. A partir dessa constatação ela propõe um desafio a esse ser, que ele quebre este corpo que o aprisiona, que construa cavernas, espaços, para que o vento da liberdade comece a soprar. E então, finalmente, o ser se amplia, se dilata, e enfim, se transforma na própria força que o libertou, ele mesmo agora é vento, é liberdade, é “o grande sopro que circula”.

Já no “Cântico XI”, a autora explora ainda mais a união do ser liberto com o universo, com a natureza, em uma relação em que a liberdade desse ser o coloca como ente imortal, em comunhão com o transcendente, o infinito:

Vê formaram-se sobre todas as águas  
Todas as nuvens.  
Os ventos virão de todos os nortes.  
Os dilúvios cairão sobre os mundos.  
Tu não morrerás.  
Não há nuvens que escureçam.  
Não há ventos que te desfaçam.

Não há águas que te afoguem.  
Tu és a própria nuvem.  
O próprio vento.  
A própria chuva sem fim...  
(MEIRELES, 1997, p. 15)

Nesse poema a poetisa se remete à natureza sob uma ótica mais feroz, revolta. O ser, diante dessa força, poderia ser aniquilado. No entanto, o ser liberto, assim como no primeiro poema exposto, se sobrepõe a essas energias, porque se faz ele próprio vento, chuva e nuvem. Destaca-se que a natureza contém em si o infinito, pois sua energia está desde a semente até a árvore frondosa, desde a gota de orvalho, até a tempestade. Assim, se o ser se faz natureza, é ele também infinito, sem limites, acima de tudo, livre. E isso é expresso quando, “no instante poético “tudo vira vento” – verbo, ritmo” (GOUVÊA, 2008, p. 155).

Cecília Meireles traz nesses dois poemas a essência do que tenta transmitir em todos os outros vinte e quatro que compõem o livro *Cânticos*: a ideia de que o homem é mais que corpo físico ou qualquer outra limitação que possa simbolizar o tolhimento de sua liberdade. A autora traz a concepção de que o ser faz parte de uma esfera mais universal que particular, que contém em si mesmo tudo o que há no universo. E para a poeta é importante que se desperte para essa qualidade libertadora do eu interior, da alma. O homem é livre. Assim como o vento, que percorre o mundo em seu infinito, também o homem é capaz de se constituir infindo, ora suave, ora avassalador, mas sempre, e eternamente, em movimento.

## 2. O anseio pelo êxtase em “Ode a um Rouxinol”

Na primavera de 1819, o jovem poeta John Keats escreve a sua “Ode a um Rouxinol”. É importante destacar que o poema de Keats tem como característica a qualidade de se lançar antes como sugestão, como um convite aos sentidos. Talvez por isso seja tão difícil impor imediatamente um conceito ao que é lido. O poema não é apenas em si, mas o que ele produz através de si. Antes de ter sentido, o poema nos transmite a sua sensação, carregando a capacidade de flutuar no mistério, em algo desconhecido e indefinível, que vai contra uma interpretação automática e opõe-se a uma argumentação racional. Portanto, as considerações tecidas sobre a ode não buscam apresentar uma leitura fechada, mas sim uma tentativa de

aproximação às sensações apreendidas.

**I**

Meu peito dói; um sono insano sobre mim  
Pesa, como se eu me tivesse intoxicado  
De ópio ou veneno que eu sorvesse até o fim,  
Há um só minuto, e após no Letes me abismado:  
Não é porque eu aspire ao dom de tua sorte,  
É do excesso de ser que aspiro em tua paz –  
Quando, Driade leve-alada em meio à flora,  
Do harmonioso recorte  
Das verdes árvores e sombras estivais,  
Lanças ao ar a tua dádiva sonora.  
(MARSICANO e MILTON, 2002, p. 27)

Os primeiros versos parecem “desabar” sobre o leitor “Meu peito dói; um sono insano sobre mim Pesa,/ como se eu me tivesse intoxicado” (MARSICANO e MILTON, 2002, p. 27). Palavras que remetem à morte (veneno, Letes, abismado) surgem ásperas. Porém, em um movimento suave, como um leve e preguiçoso despertar, aparecem delicadamente as palavras sorte, paz, flora, harmonioso e dádiva. Esse movimento contrário ao sentimento inicial, então explode em apelos sensoriais (uma das principais características do poema) na segunda estrofe:

**II**

Ah! um gole de vinho refrescado longamente  
Na solidão do solo muito além do chão,  
Sabendo a flor, a seiva verde e a relva quente,  
Dança e Provença e sol queimando na canção!  
Ah! uma taça de luz do Sul, plena e solar,  
Da fonte de Hipocrene enrubescida e pura,  
Com bolhas de rubis à beira rebordada  
Nos lábios a brilhar,  
Para eu saciar a sede até chegar ao nada  
E contigo fugir para a floresta escura.  
(MARSICANO e MILTON, 2002, p. 27)

A sequência de palavras que remetem a um sentimento de alegria, de fervor, provoca a sensação de entrega ao inebriante: vinho, refrescado, dança, Provença, queimando, canção, luz, solar, brilhar. É como se o eu lírico despertasse para um ritmo pulsante, para um calor entusiasmado diante de uma efusão da vida. No entanto, mais uma vez os versos caminham

para um sentimento diferenciado, a então percepção da necessidade de fuga, que será desvelada nas estrofes seguintes:

**III**

Fugir e dissolver-me, enfim, para esquecer  
O que das folhas não aprenderás jamais:  
A febre, o desengano e a pena de viver  
Aqui, onde os mortais lamentam os mortais;  
Onde o tremor move os cabelos já sem cor  
E o jovem pálido e espectral se vê finar,  
Onde pensar é já uma antevisão sombria  
Da olhpesada dor,  
Onde o Belo não pode erguer a luz do olhar  
E o Amor estremecer por ele mais que um dia.

**IV**

Adeus! Adeus! Eu sigo em breve a tua via,  
Não em carro de Baco e guarda de leopardos,  
Antes, nas asas invisíveis da Poesia,  
Vencendo a hesitação da mente e os seus retardos;  
Já estou contigo! suave é a noite linda,  
Logo a Rainha-Lua sobe ao trono e luz  
Com a legião de suas Fadas estelares,  
Mas aqui não há luz,  
Salvo a que o céu por entre as brisas brinda  
Em meio à sombra verde e ao musgo dos lugares.  
(MARSICANO e MILTON, 2002, p. 27)

Na terceira estrofe percebe-se um anseio ao êxtase do ser, já que a desolação humana parece justamente ser o “estar em si”, “permanecer em si”, a falta do êxtase. A fuga de tudo o que abafa, segura, oprime, causa dor, destrói. Essa fuga então se torna talvez uma solução ao aprisionamento do ser e uma possibilidade ao seu anseio de liberdade, de seu eu primordial, do infinito e do eterno. Seria a poesia, talvez a arte, uma forma de fuga? Um dos versos da quarta estrofe sugere que o eu poderia seguir através das “invisíveis asas da poesia”, o que pode suscitar a ideia de que o rouxinol na verdade seja uma metáfora à poesia ou ao poeta, talvez o objeto que contenha em si a possibilidade de se tornar eterno, diante das efemeridades da vida.

**V**

Não posso ver as flores a meus pés se abrindo,  
Nem o suave olor que desce das ramagens,  
Mas no escuro odoroso eu sinto defluindo  
Cada aroma que incensa as árvores selvagens,  
A impregnar a grama e o bosque verde-gaio,

O alvo espinheiro e a madressilva dos pastores,  
Violetas a viver sua breve estação;  
E a princesa de maio,  
A rosa-almíscar orvalhada de licores  
Ao murmuro zumbir das moscas do verão.

**VI**

Às escuras escuto; em mais de um dia adverso  
Me enamorei, de meio-amor, da Morte calma,  
Pedi-lhe docemente em meditado verso  
Que dissolvesse no ar meu corpo e minha alma.  
Agora, mais que nunca, é válido morrer,  
Cessar, à meia-noite, sem nenhum ruído,  
Enquanto exalas pelo ar tua alma plena  
No êxtase do ser!  
Teu som, enfim, se apagaria em meu ouvido  
Para o teu réquiem transmudado em relva amena.

**VII**

Tu não nasceste para a morte, ave imortal!  
Não te pisaram pés de ávidas gerações;  
A voz que ouço cantar neste momento é igual  
À que outrora encantou príncipes e aldeões:  
Talvez a mesma voz com que foi consolado  
O coração de Rute, quando, em meio ao pranto,  
Ela colhia em terra alheia o alheio trigo;  
Quem sabe o mesmo canto  
Que abriu janelas encantadas ao perigo  
Dos mares maus, em longes solos, desolado.  
(MARSICANO e MILTON, 2002, p. 28)

Nas estrofes V, VI e VII, a ligação dos versos com a temática da morte é inevitável: “Não posso ver as flores a meus pés se abrindo (...)/Mas no escuro odoroso eu sinto defluindo(...)/Às escuras escuto...” (MARSICANO MILTON, 2002, p. 27). As ideias parecem remeter a um eu que jaz em seu túmulo. Porém, estaria o eu lírico tratado, realmente morto? Ele não pode ver, pois está em meio à escuridão, mas consegue sentir o que se passa a sua volta. Antes de tudo, conserva sua consciência e pede que a morte dissolva seu corpo e sua alma, talvez porque deles não mais precise. É válido morrer agora, porque a morte não é vista aí como aniquilamento, mas sim como doce libertação. E afinal, o que morre? Morre o corpo, morre o medo, morre a morte como tormento, entretanto algo permanece. Algo, no ser, anseia por ser eterno. Talvez, se a poesia for julgada imortal, também o ser que de sua arte se inebria, imortal se torne.

A poesia de Keats, no entanto, é carregada de ambiguidades. Ao mesmo tempo em que o eu lírico anseia pelo êxtase, parece haver sempre algo que ainda o perturbe e o contenha:

### VIII

Desolado! a palavra soa como um dobre,  
Tangendo-me de ti de volta à solidão!  
Adeus! A fantasia é véu que não encobre  
Tanto como se diz, duende da ilusão.  
Adeus! Adeus! Teu salmo agora tristemente  
Vai-se perder no campo, e além, no rio silente,  
Nas faldas da montanha, até ser sepultado  
Sob o vale deserto:  
Foi só uma visão ou um sonho acordado?  
A música se foi – durmo ou estou desperto?  
(MARSICANO e MILTON, 2002, p. 29)

Sair de si, mesmo que pela morte, seria um desejo, porém, o poema encerra como um retorno do eu à consciência de sua solidão, sentimento de condição marcadamente humana.

### 3. Cecília e Keats: algumas comparações

O primeiro ponto a chamar a atenção entre *Cânticos*, de Cecília Meireles, e “Ode a um Rouxinol”, de John Keats, é justamente seus títulos. Ambos remetem à musicalidade, sendo que no dicionário, o termo cânticos é relacionado à palavra ode (“**cântico**: 1. Hino em honra da divindade. 2. Ode; poema”). Já o termo ode, é referenciado, no mesmo dicionário, como um poema construído para o canto (“**ode**: 1. *Ant.* Poesia própria para canto. 2. Composição poética, laudativa ou amorosa, dividida em estrofes simétricas”).

Além dessa primeira sugestividade, o som e o ritmo também se fazem presentes através das sensações provocadas pelas palavras escolhidas para a construção poética. Cecília, continuamente usa os termos voz, canto, som e ambos também exploram outras construções sonoras que enriquecem a construção poética, como sinestésias e aliteraões. Em Keats essa sonoridade é mais perceptível na versão original em inglês, na qual a pronúncia de palavras como *forlorn*, *fade*, *forget*, vão construindo a sensação de que o poema vai se “arrastando”, se dissolvendo, sonolento e embriagado. Na estrofe II, por exemplo, o quadro dionisíaco construído pelo poeta, através das referências ao vinho “Ah! um gole de vinho refrescado longamente” (MARSICANO e MILTON, 2002, p. 27), às cores, temperaturas e movimentos provocados “Dança e Provença e sol queimando na canção!/Ah! uma taça de luz do Sul, plena



e solar,/Da fonte de Hipocrene enrubescida e pura,/Com bolhas de rubis à beira rebordada/  
Nos lábios a brilhar/...” (MARSICANO e MILTON, 2002, p. 27) estabelece o que Cândido define como “correspondência entre som e um sentido necessário, cuja forma mais complexa é a sinestesia, ou simultaneidade de sensações” (1996, p. 24).

Cecília, por sua vez, utiliza constantemente a repetição de determinadas letras em seus versos, o que compõe a aliteração: “Vê formaram-se sobre todas as águas/ Todas as nuvens./ Os ventos virão de todos os nortes.” (MEIRELES, 1997, p. 15) - repetição das letras “v” e “t”); além de buscar a impressão de continuidade entre os versos, em que a repetição das palavras no início dos versos (anáfora) cria um ritmo cadenciado, circular, como algo que está sempre a girar, sempre infinito: “É a passagem que se continua./ É a tua eternidade./ É a eternidade./ És tu.” (MEIRELES, 1997, p. 15) ou ainda em “Não há nuvens que escureçam./ Não há ventos que te desfaçam./ Não há águas que te afoguem” (MEIRELES, 1997, p. 15).

Em um segundo momento, essa sonoridade explorada pelos poetas, passa a se fundir com uma das principais temáticas exploradas nos poemas, o anseio de liberdade e de êxtase do ser, como se ela própria fosse a propulsora ou a possibilidade desse anseio. Em Cecília:

Adormece o teu corpo com a música da vida.  
Encanta-te.  
Esquece-te.  
Tem por volúpia a dispersão.  
Não queiras ser tu.  
Quere ser a alma infinita de tudo.  
Troca o teu curto sonho humano  
Pelo sonho imortal.  
(MEIRELES, 1997, p. 8)

Em Keats:

A voz que ouço cantar neste momento é igual  
À que outrora encantou príncipes e aldeões:  
Talvez a mesma voz com que foi consolado  
O coração de Rute, quando, em meio ao pranto,  
Ela colhia em terra alheia o alheio trigo;  
Quem sabe o mesmo canto  
Que abriu janelas encantadas ao perigo  
Dos mares maus, em longes solos, desolado.  
(MARSICANO e MILTON, 2002, p. 27)

Nessas duas passagens percebe-se que a música, o som, o canto, são apresentados como uma possível ligação com o eterno, com a dispersão, com o anseio pela fuga de si mesmo, além de, assim como a própria poesia, ser capaz de percorrer o tempo, de ser a voz que percorre distintas épocas, ambientes, vidas. É a música, talvez também uma metáfora à poesia, aquela que permanece, em contrapartida ao ser que se movimenta.

Lado a lado com a sonoridade, caminha então essa outra característica explorada tanto por Cecília, quanto por Keats: o anseio pelo êxtase, no sentido literal da palavra, que é o sair de si mesmo. “Esse teu corpo é um fardo” (MEIRELES, 1997, p. 9) afirma a poesia cecilianas; “Meu peito dói;/ um sono insano sobre mim Pesa,” (MARSICANO e MILTON, 2002, p. 27), assegura a poesia de Keats. A consciência de que algo os aprisiona, - que a princípio parece ser o corpo físico, mas que pode ser simplesmente algum sentimento, alguma dor ou sensação, algo subjetivo e alheio à materialidade (pois mais do que preocupar-se com o objeto em si, ambos os autores estão preocupados com o efeito que o objeto produz) – é a mola propulsora para que se anseie a liberdade do eu, a busca do eterno e do infinito, como já mencionado no artigo anteriormente.

Os dois poetas trabalham com essa temática. Utilizam termos próximos como *vento - fuga, dissolver - dispersão, êxtase - grande sopro*. Porém, percebe-se que Keats explora o tema ligando-o, em alguns momentos, a um contexto humano mais sedutor, ao eu primordial, que em sua fuga, se entrega a um jogo de sensações, sentidos, efusões, às vezes irrefreáveis. Em sua fuga – sonho, fantasia, ou simplesmente um abandonar-se à imaginação -, o poeta britânico dança ao calor do sol, embriagado pela paixão que emana de seu ser liberto. É nesse estado dionisíaco que se bebe da fonte de Hipocrene, que é mitologicamente descrita como fonte de inspiração poética, lembrando mais uma vez que uma das possíveis fugas do eu poderia ser a poesia. Mas a que leva esse devaneio? Segundo a poesia de Keats, ao nada. Após descrever o quadro de êxtase, o poeta traz de volta a poesia o seu teor negativista. Seria a morte, o fim provocado pelo êxtase do ser? Os questionamentos afloram da absorção da poesia Keatsiana, que nos coloca antes de qualquer conceito construído sobre o que quer que seja, a sensação de ambiguidade em tudo, através da qual se movimentam instante e eternidade, pureza e luxúria, vida e morte.

O enfoque de Cecília em relação ao anseio de sair de si é mais ameno. Mais que

êxtase, ela fala em liberdade. O estado de fuga é descrito com a leveza do vento e não com o furor da embriaguez. A morte, na poesia Cecilianiana, mesmo que também seja vista como uma das formas possíveis de fuga do eu, é algo natural e inevitável. E, principalmente, quando a autora fala dessa necessidade e inquietação do ser por transpor barreiras, desfazer amarras, libertar-se, ao invés desse estado levar ao nada, como em Keats, ele leva ao tudo: o ser se torna o sopro que circula, a nuvem, o vento, o mar, *a alma infinita de tudo*.

### **Conclusão**

Talvez tenhamos entre Cecília e Keats, algumas vozes semelhantes, porém ditas de forma diferente. Ambos compartilham a sonoridade poética e algumas temáticas, que nada mais são do que a representação das inquietações, dos questionamentos e dos anseios que, afinal, acompanham o homem desde sempre, independente de seu momento histórico, por serem universais. Entretanto, cada poeta lança as cartas à sua maneira, acrescentando particularidades ao seu próprio jogo de sensações. Ambos são filhos de seu tempo, mas desenvolvem características que marcam suas produções e as tornam únicas.

Certamente, antes de qualquer semelhança ou diferença, a brasileira que resplandeceu no Modernismo com suas pinceladas simbolistas, e o jovem britânico que ajudou a imortalizar o Romantismo inglês (mesmo que só depois de sua própria morte) compartilham, inquestionavelmente, de uma produção apaixonante, extasiante, libertadora, que acima de tudo desperta em seus leitores sensações e emoções marcantes. Afinal, como afirma Cândido, “gente fria, sem paixões, sem intensidade emocional, não faz poesia grande” (1996, p. 65).

### **Referências**

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

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia – Histórias de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/ FFLCH/ USP, 1996.

GOUVÊA, Leila V.B. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

FERNANDES, Moíza de Castro. *EMILY DICKINSON E CECÍLIA MEIRELES: entre o eterno e o efêmero, duas vozes femininas em dois diferentes séculos de poesia*. Dissertação de Mestrado, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2006.

MARSICANO, Alberto. MILTON, John. *John Keats – Nas invisíveis asas da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. 13ª edição. São Paulo: Moderna, 1997.

\_\_\_\_\_. *Viagem: vaga música*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

ROCHA, Paraguassu de Fátima. *Reflexões sobre poesia: um diálogo entre Cecília Meireles e Paulo Leminski*. *Linguagens – Revista das Letras, artes e comunicação*. Blumenau, v. 2, n. 1, p. 87 - 100, jan./abr. 2008.

## **Sebastião no inferno: Trakl e Rimbaud e a ruptura com as formas do ser em poesia**

Paulo Roberto de Almeida<sup>1</sup>  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristina Ribeiro Villaça<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo pretende realizar uma leitura comparada entre as poéticas do poeta simbolista francês Arthur Rimbaud e do expressionista austríaco Georg Trakl, apontando a influência daquele sobre a obra deste último, bem como as similaridades entre ambos, em especial a temática do cromatismo, a melancolia e a ambiguidade. Por fim, visa-se demarcar também os aspectos divergentes e as características e contradições da modernidade presentes na obra de ambos.

Palavras-chave: Poesia; Cromatismo; Modernidade.

**ABSTRACT:** This paper aims to realize a comparative reading between the poetic works of the French Symbolist poet Arthur Rimbaud and of the Austrian Expressionist Georg Trakl, while pointing the influence of the first poet over the other one and also the similarities between them, especially the chromatic thematic, the melancholy and the ambiguity. Lastly, this paper also intends to demarcate the divergent aspect and the characteristics and contradictions of Modernity which are present in their literary works.

Key-words: Poetry; Chromatism; Modernity.

"Mais où est-il, celui dont le chant le liait,  
où le coeur du poète?  
Vent,  
invisible,  
intérieur du vent"  
Rainer Maria Rilke<sup>3</sup>

### **Introdução**

Numa conjuntura que se propõe a reunir duas vertentes significativas da modernidade,

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

<sup>2</sup> Professora titular da Universidade Federal de Juiz de Fora

<sup>3</sup> "Mas onde está ele, aquele/cujo canto os unia,/onde, o coração do poeta?/Vento,/invisível,/interior do vento."

apresenta-se no presente trabalho uma leitura comparada do poeta austríaco Georg Trakl (1887-1914), um dos maiores representantes do *Expressionismo* alemão, contemplando a influência de Arthur Rimbaud (1854-1891), poeta simbolista francês. Pontos de contato se estabelecerão ao longo do estudo, e se alguma explicação preliminar se faz necessária, é porque a ordem de estabelecimento de valores a serem empregados requer uma organização fundamentalmente simétrica, a fim de que, com o entrecruzamento das obras dos dois poetas e da crítica que os cerceia se possam apontar os fatores determinantes da influência formal, espiritual e filosófica da poesia de Rimbaud e do simbolismo francês sobre os escritos de Trakl e o expressionismo alemão no início do século XX.

Há que, necessariamente evidenciar não somente pontos de contato, mas olhares dissonantes sobre um mesmo fazer que, no entanto, não se traduz obrigatoriamente por divergências entre poetas de vivência demasiado similar. Se esses olhares tão-somente se apercebem de coisas distintas é porque a união que os caracteriza nos apresenta diferentes nuances de avançar sobre o próprio fazer poético, sem deixar, contudo, de se perceber que um e outro são faces de uma mesma moeda. E embora Trakl e Rimbaud pertencessem a línguas diferentes e países diferentes, essa limitação geográfica não foi de modo nenhum uma barreira que os desintegrasse de um fazer poético universal embasado no sentimento e na percepção dos modelos de verdade absoluta nos sentidos, abertos a experiências diversas, sejam elas espirituais ou deliberadamente despertadas pelo uso de drogas. Isto posto, dizemos que, se Trakl herda de Rimbaud os sentidos como ponto culminante do seu fazer poético, amplia-os pela ferocidade levada ao extremo em atentar contra a própria vida numa razão de não mais existir se toda a poesia deve ferir o mundo.

## **1. A modernidade**

Em observações a premissas acima apresentadas, Hugo Friedrich, em sua “Estrutura da lírica moderna” (1972), define a poética rimbaudiana da seguinte maneira:

Sua irrupção vulcânica que o joga acima da realidade é, em primeiro lugar, o desafogo deste mesmo impulso eruptivo; e, logo, é a deformação da realidade em imagens que, mesmo irreais, não são sinais de uma transcendência verdadeira (...) Em Rimbaud, o “desconhecido” é um pólo de tensão destituído de conteúdo. A visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente

2

feita em pedaços (FRIEDRICH, 1972, p. 62)

Portanto, a compreensão rimbaudiana do mundo localiza o poema em uma nulidade permanente como estado de vigília poética, num ponto de aproximação com a aspereza das palavras, tornando o frugalmente material em melífluo e absoluto. Assim o poeta emerge do caos para cantar a si próprio e ao mundo de desgraças ocasionadas pela queda de Deus (Nietzsche) num século de maldade e abertura do desespero moderno, tal como bem o definiu Kierkegaard. E tal desespero, em seu cantar, se torna uma espécie de litania que, por sua vez, retorna às bases espirituais dos cultos primitivos e ancestrais:

Acabei por achar  
Sagrada a desordem  
Do meu espírito (RIMBAUD, 2005, p.105).

Também Mallarmé buscou, em sua obra, renovar os folios da poesia com o sopro vigoroso das forças primitivas ainda contidas na linguagem como se pode notar nos seguintes versos de “A tarde de um fauno”:

(...) e apenas o vento  
fora dos dois tubos pronto a se exalar adiante  
Que ele dispersa o som numa chuva árida,  
É, no horizonte não deslocado de uma ruga,  
O visível e sereno sopro artificial  
Da inspiração, que volta para o céu. (MALLARMÉ, 1992, p.70)

## 2. A angústia e o desespero

Os Expressionistas, no qual se inclui o nome de Trakl, também buscavam libertar o grito primevo e bestial (o *Uschrei*) preso no interior do homem e recalcado pelas normas e conveniências do decaído mundo burguês. Através da aurora de um século marcado pela peste e pelas guerras, o prenúncio à decadência se antecipa não porque se anuncia somente, mas porque faz com que seus representantes sintam e, dentro dos seus estertores revelem um homem retorcido e amargamente realizado – materialidade abstrusa de uma ligação na qual não se pode precisar início ou fim. A danação do homem surge em si e termina em si

atravessando-o pela existência afora:

O homem possuído por um amor melancólico empenha-se em perseguir um possível da sua angústia, que acaba por afastá-lo de si próprio e o faz morrer nessa angústia ou nessa mesma extremidade, na qual ele tanto receava perecer (KIERKEGAARD, 1979, p. 345).

Dessa forma, na poesia de Trakl o desespero se infiltra na linguagem e também na memória. Sendo assim, não apenas o futuro se apresenta negro, mas também o passado – que geralmente é o refúgio do condenado que na angústia retoma o mito do paraíso perdido – exala a decomposição. Sendo assim, para Trakl, o paraíso perdido, o Éden do qual Adão foi expulso, acabou por se tornar um pomar de frutos apodrecidos ou, como o próprio poeta canta, um campo de guerra semeado de cadáveres:

A tarde soam as florestas outonais  
De armas mortíferas, as planícies douradas  
E lagos azuis, por cima o sol  
Mais sombrio rola; a noite envolve  
Guerreiros em agonia, o lamento selvagem  
De suas bocas dilaceradas.

(...)

Todos os caminhos desembocam em negra decomposição (TRAKL, 2010, p.79).

Como se pode notar, o passeio lúgubre pela paisagem do campo de mortos é lucidamente visual e angustiante, melancólico e aterrador para o homem que, dado toda a vida a contemplar o mundo, vê a estepe e sua súcia de corpos dilacerados, e confirma em si mesmo a vontade de desejo de morte, mas a morte que não é apenas espiritual: Trakl vê o sangue real dos homens a gotejar por sobre a terra e a fermentar o húmus num crescendo de maldade e adubando o terror. A começar pela dicção do próprio poeta que, cuidadosamente, seleciona as palavras – “outonais”, “mortíferas”, “sombrio”, “noite”, “agonia”, “lamento”, “dilaceradas” – tudo no poema parece trilhar uma espiral descendente e decadente que acaba por desembocar “em negra decomposição”.

As malhas da descrição escurecida pela agonia contra si mesmo por estar no mundo caracterizam-se pela poética cortada pelos versos que, crescendo em sofrimento, chegam ao paroxismo dessa mesma angústia, pontuada na decomposição. Assim, as árvores das florestas são as armas, a natureza mantém uma estranha comunhão com a atroz realidade, pois ela nada



faz a não ser observar impassivelmente. O sol, ao invés de cintilar jocosamente e percorrer lépido a abóbada celeste, rola langoroso em funesta trepidação.

O paroxismo do desespero do poeta se dá quando ele percebe a decomposição não só do passado, mas ainda do não-nascido:

Hoje uma dor violenta alimenta a chama ardente do espírito:  
Os netos que ainda não nasceram (TRAKL, 2010, p.79).

Portanto, para Trakl não há futuro, pois “a chama ardente do espírito” alimentada pela dor e desespero consome o próprio ser do indivíduo: o poeta embrenha-se, assim, em um lento e lancinante processo de autodestruição. Dessa forma, “a negra putrefação, porém, é o fim e também o início de um futuro que Trakl desejava, mas sabia não ser possível – o poeta escreve a fé, sem contudo tê-la –, o futuro dos netos que ainda não nasceram” (CAVALCANTI *apud* TRAKL, 2010, p.101).

Já Rimbaud vislumbra uma espécie de redenção: uma espécie de idealidade vazia, na qual o poeta, dada a sua condição de “devorador de fogo” e de subvertedor, inevitavelmente se encaminha. Tal redenção se dá através de um processo da destruição da inteligência da realidade que conseqüentemente engendra um estado de permanente transe no caos da fantasia. Não é gratuitamente, portanto, que Georges Poulet nomeia Rimbaud como “o especialista da evasão” (POULET, 1980, p. 90).

A sacralização do próprio fazer poético em Rimbaud é o resultado da obsessão pela tortura espiritual, descrita no poema “Noite no inferno”, no qual o poeta antevê a loucura da vida quando compara a essa “idealidade vazia”. Detém, por isso, a chave que o levará de volta à lucidez, não sem uma batalha travada aridamente contra a tradição opressora e da herança espiritual da qual não se pode abrir mão. Rimbaud tem consciência, porém, a que simulacros e devaneios estará entregue se, demasiado envolvido pela nulidade lúcida da poesia, afirmar-se em sua realização como o homem que se transforma. Só se explica, portanto, essa criação pelo sonho (também em Trakl o sonho explica a descrição das imagens limitadamente reais para que não se “borrem” os detalhes horrendos do quadro esboçado pelo medo): “A caridade é a chave. Inspiração que prova que eu estava sonhando!” (RIMBAUD, 2006, p.19). Para ambos os poetas, a fantasia é mais real do que a realidade, sendo assim a única forma de conhecimento possível do universo. Como diria Friedrich:

(...) a “deformação” tornou-se, com Rimbaud, o efetivo procedimento da poesia. Na medida em que se pode dizer que ainda existe realidade (ou que podemos medir heurísticamente a poesia com base na realidade), esta é objeto de expansão, desmembramento, afeamento, tensões em contraste, a tal ponto que sempre vem a ser uma passagem ao irreal (FRIEDRICH, 1972, p.76)

E ainda nessa linha de pensamento, Hugo Friedrich também observa sobre Rimbaud:

Mas sua obra mostra-nos uma correspondência completamente clara entre a atitude para com a realidade e a paixão pelo “desconhecido”. Este desconhecido já não pode ser saciado pela fé, pela filosofia ou pelo mito, é – de forma mais intensa ainda que em Baudelaire – pólo de uma tensão que, porque o pólo está vazio, rechaça a realidade. A partir do momento em que esta é vivenciada na sua insuficiência frente à transcendência – mesmo se vazia –, a paixão pela transcendência torna-se uma destruição cega da realidade (FRIEDRICH, 1972, p.76).

Para Trakl, porém, a fantasia nada mais é do que um produto da decomposição e deformação do mundo causadas pela angústia e pela dor intrínsecas à condição humana e que se tornaram ainda mais agudas devido à brutalidade da guerra e da ruína espiritual do homem ocidental ocasionada pelo pragmatismo e materialismo da modernidade. O mundo degenerescente infecta implacavelmente a fantasia e o sonho, não se permitindo assim utilizar estes como redutos de refúgio. A transcendência já se corrompeu no contato com a realidade terrena. O poema “No parque” expressa essa pessimista visão:

Caminhando outra vez no velho parque,  
Oh, silêncio de flores amarelas e vermelhas!  
Vocês também choram, bons deuses,  
E o brilho outonal do olmeiro.  
No lago azulado, ergue-se imóvel  
O junco, e à noite emudece o melro.  
Oh! Então inclina tu também a fronte  
Ante o mármore em ruínas dos ancestrais (TRAKL, 2010, p. 51).

No poema, até mesmo os deuses se lamentam perante a destruição e o fenecimento de suas obras, demonstrando assim o desamparo que a própria transcendência sofre no universo. Enquanto para Rimbaud a ancestralidade permanece pulsante e viva em si (“Tenho dos ancestrais gauleses olhos azuis claros, crânio estreito, imperícia na luta”), para Trakl toda a tradição é um “mármore em ruínas”.

Na poética trakliana à medida que a angústia dilacera a alma, os sentidos vão se despreendendo de qualquer referencialidade com o real empírico. Novamente, Kierkegaard observa de maneira arguta o drama moderno que perpassou poetas como Trakl:

A angústia do nada espiritual reconhece-se precisamente pela segurança vazia de espírito. Mas, no fundo, a angústia está presente, assim como o desespero, e quando se suspende o encantamento das ilusões dos sentidos, desde que a existência vacila, o desespero, que espiava, surge (KIERKEGAARD, 1979, p. 352).

Trakl, diferentemente de Rimbaud, se depara com uma aporia ao buscar refúgio nas camadas acima da realidade imediata. Para o poeta austríaco, existem apenas “anjos apagados” (TRAKL, 2010, p.53).

### 3. Cromatismo

Nos seus poemas, Trakl persegue obsessivamente o azul, que paira sobre as demais cores como a metáfora ideal da assepsia e do paraíso para onde o poeta deve rumar em busca de uma realidade onírica. Esta tão buscada assepsia, representada pela cor azul, é desejável para Trakl na medida em que escapa da putrefação que atinge todas as coisas:

No cristal azul  
Mora o pálido Homem, o rosto apoiado nas suas estrelas;  
Ou curva a cabeça em sono purpúreo.

Mas sempre comove o voo negro dos pássaros  
Ao observador, santidade de flores azuis (TRAKL, 2010, p.53)

Ou ainda no poema dedicado a Karl Kraus:

Branco pontífice da verdade,  
Voz cristalina, onde habita o hálito glacial de Deus,  
Mago enfurecido,  
Sob cujo manto chamejante tilinta a couraça azul do guerreiro (TRAKL, 2010, p.63)

Como bem asseverou Cavalcanti sobre a presença de tal cor na poética trakliana: “A

pureza do azul de Trakl pode estar ligada à ânsia de sua poesia por um mundo ideal. Como escreveu Pellegrini, o austríaco foi ‘um poeta desesperado pela natureza’” (CAVALCANTI *apud* TRAKL, 2010, p.100). O azul, assim, esteriliza o mundo e suas sujidades contidas nos excrementos e na putrefação das formas orgânicas de vida, sujeitas ao desgaste, à decomposição e fenecimento. O azul pode, por isso, ser representado como a infinitude, a busca recorrente de liberdade na vida superior, longe do mundo. Na definição de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser um muro. Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p.107).

Já em Rimbaud, a própria “Alquimia do verbo” sugere um azul lento em expressividade, composto mais por um borrão louco e em desvario. O azul é, pois, o céu, mas não um céu esterilizado, como em Trakl, porém um mais apagado, de medial estação na tarde. O azul é a alga, que se agarra à quilha do barco ébrio desgovernado pela sofreguidão não-tripulada da loucura “tingindo azulados delírios” (RIMBAUD, 1946, p. 82).

O azul é a quintessência rimbaudiana, sua impressão final sobre as coisas. Enquanto em Trakl o azul se mortifica e se descompõe, em Rimbaud tal cor assume o caráter solar da litania, presente em *Uma Temporada no Inferno*.

A angústia sobrevém na libertação: “Foi este momento do despertar que me deu a visão da pureza! Pelo espírito se vai a Deus! Dilacerante infortúnio!” (RIMBAUD, 2006, p.89). A sua vontade férrea fa-lo-á buscar, como vivência, o cromatismo de uma “aurora”, de uma nova espécie de “luz” que revela os aspectos ocultos da realidade, enquanto se posta na linha que entre o sonho e a linguagem. E o brilho alucinante das cores marca a nova divisa na vida-poesia de Rimbaud: a existência além da poesia. A produção poética de Trakl se encerra com sua morte, já Rimbaud marca a interrupção de sua obra pelo silêncio e “enterro de sua imaginação”:

Não raro vejo no céu praias sem fim cobertas de brancas nações alegres. Um grande navio de ouro, acima de mim, agita as bandeiras multicores sob as brisas da manhã.

Criei todas as festas, todos os êxitos, todos os dramas. Procurei inventar flores novas, astros novos, carnes novas, línguas novas. Pensei adquirir poderes sobrenaturais. Bem! devo enterrar minha imaginação e minhas lembranças! Uma bela glória de artista e narrador suprimida! (RIMBAUD, 2006, p.101).

### **Considerações finais**

Mas nenhum dos dois poetas morre e, no lamento concernente à despedida, a cor da universalidade revelada faz com que à memória se some a perenidade dos versos. Sabiam, pois, que a libertação pela morte traz a vida, o convite a se permanecer junto aos deuses, às obrigações de, em cada sentimento de espanto, a canção libertar a longevidade:

Em terra escura repousa o forasteiro santo.  
Dos lábios suaves tomou-lhe o lamento  
Quando feneceu ao florescer.  
Uma flor azul  
Prossegue sua canção na morada noturna da dor (TRAKL, 2010, p.97).

E serão os versos finais de “Sebastião no sonho”, nos quais Trakl falará da derradeira aventura de Rimbaud, acossado e com um carcinoma na perna, morrendo entristecido, sem o amparo das luzes cantadas por toda a vida:

Tatear os verdes degraus do verão. Oh, tão silenciosa  
Ruína do jardim no silêncio marrom do outono,  
Odor e melancolia do velho sabugueiro  
Quando na sombra de Sebastião expirava a voz prateada do anjo (TRAKL, 2010, p.47).

E assim, Rimbaud já havia traçado o caminho da miséria dos poetas: em seu poema “O Adeus”, o outono marca o chicote do vento e os sedimentos que se desprendem da terra, assim como a vida se desprende da carne para tombar pela guerra ou pelo comércio em terras inóspitas. A aventura da alma, pois, terminou com o combate. Resta somente a poesia, cheia de luz e significação, mas também de escárnio pelo que do criador resta. E não haverá comunhão magnífica entre os dois poetas pelos versos que se aproximam, na linguagem da estação? Do outono das almas? O sol sempre será buscado e a linguagem que o poeta deve falar será a linguagem divina. Assim, em Rimbaud:

O outono já! – Mas por que sentir falta dum sol permanente se nos empenhamos na descoberta da claridade divina – longe dos que morrem pelas estações.

O outono. Nossa barca nas brumas imóveis avança para o porto da miséria, a enorme cidade manchada de fogo e lama. Ah! os farrapos podres, o pão molhado de chuva, a embriaguez, os mil amores que me crucificaram! Ela não terminará com o vampiro rei de milhões de corpos e *que serão julgados!* Me imagino com a pele tomada pelo barro e a peste, vermes cheios de cabelos e axilas e o maior deles no coração, estendido entre desconhecidos sem idade, sem sentimento... Teria podido morrer... A terrível evocação! Execro a miséria (RIMBAUD, 2006, p.99).

É pela linguagem, pura poesia, que se dá o nascimento e a rendição. A liberdade do ato criador possibilita Rimbaud e Trakl deliberarem a própria morte e vida, as andanças, as purezas, os mistérios, as angústias e virações. A poesia ultrapassa os ditames do corpo, libera os sentidos, possibilita um contato com o futuro, revela paisagens insólitas. Ela se solidariza com o homem que se entrega pela única possibilidade de viver. É essa a leitura da influência de Rimbaud em Trakl: os versos são vida e morte simultaneamente. Outrossim, há na realidade dos dois poetas aquela “unção” da qual tão bem falou Octavio Paz:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de liberação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1982, p.15-16).

E a essência da “unção da poesia” nos dois poetas reside na transformação da própria realidade através da poesia. Há, assim, uma definição precisa do “diálogo” (entre a poesia e a

realidade), em oposição ao “monólogo” que às vezes também é travado (quando a poesia fala apenas a si mesma, o que torna o poeta uma voz que clama no deserto).

Dessa forma, se Rimbaud influencia Trakl pelo diálogo incessante com a vida, a poesia será esse diálogo aberto, prenhe de sensações extremas e caóticas e de lidas corruptíveis. Ambos os poetas cultivam uma visão terrivelmente carregada de elementos e símbolos: caminham em direção a uma nação inatingível, mas que precisa ser buscada. E se em Rimbaud a liberdade geográfica começa onde a poesia expira (já que abandonou a poesia a fim de vagar pelas imensidões africanas), em Trakl a verdadeira liberdade está no contato com as coisas momentâneas, com a realidade imediata que também caminha para o fim e para a decomposição apocalíptica a qual todo o mundo está condenado. Ambos, portanto viajam, movimentam-se e caminham para um destino por eles desconhecido que tanto pode conduzir ao céu azul quanto a uma temporada no inferno.

## Referências

BRICOUT, Bernadette. *O olhar de Orfeu*. Trad. Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

KIERKEGAARD, Soren. *Diário de um sedutor. Temor e Tremor. O desespero humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

- MALLARMÉ, Stephan. *Poemas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- POULET, Georges. *La poésie éclatée: Baudelaire/Rimbaud*. Paris: PUF, 1980.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- RIMBAUD, Arthur. *Obra completa*. Trad. Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Galimard, 1972.
- TRAKL, Georg. *De profundis*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2010.



**Solidão provisória e versos sujos para tempos sombrios:**

**Luiz de Miranda e Ferreira Gullar**

Ângela Vieira Campos<sup>1</sup>

RESUMO:

Este ensaio focaliza a poesia de Luiz de Miranda e Ferreira Gullar com o objetivo de pensar o corpo que aí se evidencia em sua complexidade e resistência durante o regime político militar brasileiro na década de 70.

PALAVRAS-CHAVE:

Poesia; corpo; resistência; ditadura

ABSTRACT:

This essay focuses on Luiz de Miranda's and Ferreira Gullar's poetry aiming to thinking about the body, your complexity and resistance during the dictatorial political system in Brazil in the 1970s.

KEY-WORDS:

Poetry; body; resistance; dictatorial political system

No artigo intitulado *Pequeno relato da minha frágil memória*<sup>2</sup>, o poeta gaúcho Luiz de Miranda relata que, imediatamente à publicação do AI5, foi decretada a sua prisão em função de sua participação, como militante, na luta contra a ditadura militar. Sua peça de teatro *Povo, Palavra, Amor, Liberdade* foi censurada e tirada de cartaz. O poeta foge com dois amigos, embrenhando-se nas matas do rio Ibicuí, dormindo ao relento por dezoito dias. Depois exila-se no Uruguai. Em 1971, Luiz de Miranda retorna ao Brasil, é preso e torturado por diversas vezes. Em 1972, em virtude de sua ligação com a esquerda latino-americana, viaja pelo

---

<sup>1</sup> Professora e pesquisadora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da FALE/UFJF.

<sup>2</sup> <http://orbital.starmedia.com/poetamiranda/entrevista.html>

Uruguai, Argentina e Chile. Finalmente, em 1975, o poeta fixa residência em Buenos Aires e conhece o poeta maranhense Ferreira Gullar.

Inicia-se, desse modo, uma longa amizade que se estende da condição de exilados às concepções de poesia que certamente se convergem em função da opção pela abordagem social, por uma cuidadosa seleção vocabular e pela tecitura de imagens que conferem aos poemas um intenso lirismo. Esses aspectos das poéticas-irmãs as distanciam do poema discursivo engajado, podendo-se atribuir também a Luiz de Miranda o que de melhor herdou Ferreira Gullar do movimento concretista: um cuidado com a espacialidade do texto e com a sonoridade dos versos facilmente observados nos poemas desses dois autores.

O livro *Solidão Provisória*, de Luiz de Miranda e o *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, foram escritos nesses tempos sombrios de ditadura militar e, mais do que formularem uma nova canção do exílio, os livros apontam para um fazer poético o qual poderíamos denominar de poesia em estado de alerta; tomando, portanto, de empréstimo uma expressão de Luiz de Miranda. Esse estado de alerta concerne a uma forma de atuar politicamente com o próprio corpo. Desse modo, ao tecer uma análise das duas referidas obras, vamos considerá-las como inscrições do corpo no poema, ou seja, buscamos evidenciar as múltiplas experiências vividas por esse corpo alerta e suas potencialidades poéticas.

Assim como Luiz de Miranda, o poeta maranhense também relata as suas memórias no artigo intitulado *A história do poema*. (GULLAR, 2001, vii-x) O *Poema Sujo* foi escrito em 1975 e significou, no período, o que Gullar denomina de testemunho final, pois temia ser morto em Buenos Aires e escreveria seus versos antes de o seu corpo, em estado de alerta, ser calado. Temos, portanto, nas palavras de Ferreira Gullar:

Transferi-me em 1974 para Buenos Aires, cidade mais acolhedora e próxima do Brasil, mas, desgraçadamente, logo a situação política se agravou, desencadeando-se a repressão às esquerdas e aos exilados. À minha volta, os amigos começaram a ser presos ou fugir. Com o passaporte vencido, não poderia sair do país, a não ser para o Paraguai e Bolívia, dominados por ditaduras ferozes como a nossa. Enquanto isso, novos cadáveres eram encontrados próximos ao aeroporto de Ezeiza, alguns deles destruídos a dinamite. Sabia-se que agentes da ditadura brasileira tinham permissão para entrar e sair no país e capturar exilados políticos. Sentia-me dentro de um cerco que se fechava. (GULLAR, 2001, vii)

## 1. Corpo rebelde

O livro *Solidão Provisória* compõe com outros três livros de poemas o que Luiz de Miranda denomina de “Quarteto dos anos de chumbo”. São eles: *Andança*, primeiro livro

publicado na década de 60; *Memorial*, de 1973 e *Estado de alerta*, publicado em 1981, trazendo poemas escritos entre 1976 e 1979.

O sujeito poético mostra-se, nos poemas da obra em análise, como um corpo insubordinado, rebelde, isto é, que recusa o silêncio e, conseqüentemente, a morte dos afetos e o abandono dos companheiros. Esse corpo rebelde pretende aceder ao movimento revolucionário. Observamos, assim, nos versos seguintes, a inscrição do corpo do poeta:

Meu corpo, de cabelos  
ossos e fome  
se morto, é um metro  
e sessenta e nove no chão  
mas, em pé, a mesma  
medida de rebeldia e solidão  
(MIRANDA, 1992, p.320)

No ensaio intitulado *Revolta, Revolução, Rebelião*, o poeta-crítico Octavio Paz (PAZ, 1996) estabelece a distinção entre os três termos e valoriza, principalmente, a figura do rebelde. O revolucionário configura-se como um homem de idéias, o que procura a mudança violenta das instituições, ataca as tiranias, põe em xeque a totalidade da ordem. Já o rebelde traz a marca do herói maldito, do poeta solitário. A palavra rebelião origina-se de *bellum*, evoca a guerra civil e as minorias. Nasce sob o signo do romantismo, pois são rebeldes os que transgridem as leis sociais, os que desafiam os tiranos e não a ordem propriamente dita.

No poema “Declaramento”, um dos primeiros do livro *Solidão Provisória*, o sujeito poético apresenta-se como o rebelde solitário que se dirige à pátria amada; o poema é paixão, uma “canção incendiada”. Além disso, o corpo vivo de “grávida rebeldia” aponta para a sua pátria ausente, por isso ao seu redor tudo é ruína, as palavras estão sufocadas e a mão do poeta está armada para o soco contra o silêncio estabelecido:

Onde te ausentas, pátria amada  
neste espaço de ar  
escasso e poluído  
nada se deita  
é hol de uma casa saqueada  
paiol de cinza no coração[...]  
Meu reino é por ti  
minha mão única e unida  
não se divide  
é soco que fere seco  
o silêncio estabelecido.  
(MIRANDA, 1992, p.321)

Como o próprio poeta assinala: “*Solidão provisória* não trata da solidão como um sentimento intimista, mas como uma limitação social, um isolamento, decorrente de um momento histórico, de um sistema político.”(MIRANDA, 1992, p.312) Por conseguinte, o corpo poético cuja voz escutamos dedica os seus versos aos revolucionários que “lutam contra a tirania e padecem da solidão”(MIRANDA,1992, p.317).

O livro foi escrito no período de 1973 a 1976 e, embora datado, lança-se ao futuro, a todos nós que vivenciamos hoje as tiranias de uma lógica econômica brutal, referendada por um dispositivo político corrupto, quando não, omissa em relação aos mecanismos do Capitalismo Mundial Integrado cujos meandros sutis adentram-nos subjetivamente, quando impelidos por um modo individualista e consumista de nos posicionarmos em nossas relações sociais e políticas.

Retornando ao momento político em que o livro é escrito, consideramos nessa leitura a solidão enquanto “asfixiamento das liberdades individuais”, para retomar as palavras do poeta em seu prólogo. (MIRANDA, 1992, p.311) A solidão, na obra de Miranda, apresenta o significado concreto de um canto pela liberdade. O poeta traz em sua voz clara, declarada, o desejo de comunicar-se com milhares de brasileiros em silêncio e além disso, de buscar um movimento coletivo para a transformação de uma realidade de miséria, de doenças, de analfabetismo, de ostracismo cultural e de submissão política.

O poeta Ferreira Gullar escreve em dezembro de 1976, na cidade de Buenos Aires, o prefácio para o livro *Solidão Provisória*. Entre as observações do poeta, cabe sublinhar o elogio que dirige a Luiz de Miranda e à sua escrita de compromisso existencial, compromisso efetivo com o próprio tempo. Nesse sentido, a poesia significa um movimento para a vida, uma luta corporal na qual não cabe o conformismo com o isolamento. Uma poética lírica na qual a solidão acaba por se mostrar mesmo como um tempo provisório. Nesse sentido, referendamos as palavras do escritor maranhense que afirma, ao ler Luiz de Miranda “ não há isolamento, nem submissão, nem falsa euforia na poesia”. (GULLAR apud MIRANDA, 1992, p.315)

No poema “Ressaibo”, (MIRANDA, 1992, p. 333-335) o poeta riograndense demonstra um sentimento de mágoa, de ressentimento, ao perceber-se desamparado. Dentro da “densa solidão”, a fragilidade do corpo revela-se como “um doloroso mover de ossos”.

Miranda protagoniza um Quixote que caminha contra o vento alheio do mal político e da duração amarga do período ditatorial. Delineia uma cena de separação na qual reconhece o abandono fatal em: “Vamos um pouco subtraídos / de nossa verdadeira linguagem/ nesta margem da vida/sob o peso das perguntas na gaveta/ o salário na ante-sala da fome.” Reduzida a linguagem, resta ao poeta cantar contra o medo, convocar os corpos dos companheiros. Assim sendo, há uma visível alusão à poesia social de Drummond que tantas vezes evidenciou o medo, apontando que já não há mãos dadas no mundo, mas flores amarelas e medrosas. Contrapondo-se a essa perspectiva em que solidão significa o corpo só, o poeta gaúcho lança uma voz cujo canto acontece nas frestas, nas falhas das engrenagens do poder político militar, “uma luz menor debaixo da sombra”, para usar os versos de Miranda. Assim o canto coletivo, que agencia os múltiplos corpos dos demais solitários, aparece como um novo poder solidário capaz de transcender a solidão e o medo.

Vamos separados companheiro  
mas não o tanto  
para que se dobre a parada deste canto  
como se dobra o inteiro amor  
de quem ama a esperança  
e vive a aparência de sangue que há na espera  
[...]  
Valia haverá no coro de uma canção  
um solidário poder  
cresce dessa solidão  
para que o viver abandone  
o seu domicílio de silêncio  
e caminhemos juntos  
a recompor o tempo  
com armas e livros de pouso  
(MIRANDA, 1992, p. 334-335)

Como assinalamos anteriormente, a poesia de Luiz de Miranda deixa-nos entrever um corpo rebelde que se movimenta em direção à configuração de um corpo revolucionário à medida que sai de si e convoca um canto geral, ao transformar-se num poeta viajante que descortina as paisagens políticas e literárias da América-Latina. Esse corpo revolucionário evidencia-se também a partir da sua conexão com o ato de pensar, o qual é apresentado como um peso que acompanha o poeta, ainda que se modifique a geografia. No Brasil, sob o AI5 ou sob a ditadura de qualquer país latino-americano, pensar significa trazer à luz as “sombras arquivadas da memória”. Temos então no poema “Conjugação Direta”:

O peso de quem pensa  
é pedra mais dura  
não é boca fechada  
que consente  
a manhã tampada de cinza  
[...]  
Não há sobreaviso que melindre  
o que vai à cabeça  
aí se aloja e palpita  
a linha limpa da resistência  
como a faca que desata  
como quem ataca o medo  
nos túneis do seu segredo  
(MIRANDA, 1992, p.350)

Em *Solidão Provisória*, além de escrever o poema “Indagação latina” sobre o assassinato do líder chileno Salvador Allende, o poeta ainda faz referências a outros amigos, como Miguel Angel Bustos e Chico Urondo, o primeiro assassinado e o segundo desaparecido desde 1976, ano seguinte à escrita do poema *Buenos Aires, Buenos Aires*. Observamos também o poema dedicado ao dramaturgo Paulo Pontes, intitulado *Dezembro em voz baixa*. Diante da angústia da morte, o poeta adverte os outros amigos: “sossega Gullar, sossega Boal, hoje é solução!”(MIRANDA, 1996, p.340)

Resta-lhe “um horizonte de palavras inflamadas”, mas não apenas as palavras, também o seu corpo revolucionário, a sua respiração confundem-se com o peso das armas e com a velocidade do fogo. Em alguns poemas, o sujeito poético utiliza as imagens da mão projetada para o soco, das armas e dos livros como instrumentos do corpo e do pensamento. Esses elementos mostram-se capazes de projetá-lo para um tempo futuro, distante dos ressaibos do seu tempo provisório a partir do qual se pronuncia. No poema intitulado “As armas”, evidenciamos, portanto, a relação entre a arma de fogo e o poder do corpo revolucionário/irado do sujeito poético, o qual, como aponta Miranda, não está morto, apenas quieto, em estado de alerta:

As armas no guarda-roupa  
são perdidas na ferrugem  
sem gatilho ou mira  
ou algo que evidencie sua ira  
são onde a vida é sem telha  
ou cobertura  
as armas mofam  
não os que atiram.

As armas movidas à respiração  
são mais que um cavalo  
às vezes mais que uma idéia  
a velocidade de seu fogo  
move-se a estampidos (...)  
(MIRANDA, 1992, p.343)

Consideramos ainda o pensamento do poeta-crítico Octavio Paz (PAZ, 1996) ao afirmar que o revolucionário compreende o tempo como primazia do futuro, crença no progresso, na destituição das hierarquias e das tradições. Nesse sentido, o revolucionário concebe a história como marcha, como um tempo retilíneo do amanhã por conhecer. O corpo rebelde, por outro lado, como a figura do maldito e do inconformado, retoma o tempo circular do mito:

Por sua vez a palavra guerreira, rebelião, absorve os antigos significados de revolta e de revolução. Como a primeira, é protesto espontâneo frente ao poder; como a segunda, encarna o tempo cíclico que põe acima o que estava abaixo em um girar sem fim. (PAZ, 1996, p. 265)

A relação entre poesia e história mostra-se bastante evidente nos ensaios de Octavio Paz. Os pressupostos teóricos pazianos vão, nesse sentido, ao encontro da perspectiva da poética de Miranda em *Solidão Provisória*.

No ensaio intitulado *A consagração do instante* (PAZ, 1996, p.51-74), Octavio Paz afirma que a poesia tanto está subordinada à história quanto a engendra. Todo dizer do poeta mostra-se como um dizer social, uma vez que seu discurso se insere no tempo histórico, responde sempre às demandas de um lugar, de um povo. Mesmo se o poeta nega ou ignora a história, o tempo sucessivo e inexorável fará de sua solidão o seu testemunho e, por vezes, os poetas irão referendar as instituições sociais de seu tempo.

A palavra poética, por outro lado, não se circunscreve à história, paradoxalmente, transcende-a, porque, por ela, o poeta converge suas experiências sociais e individuais para uma temporalidade que está situada antes da história, num momento arquetípico, mítico, no fundo de cada homem. A poesia sempre diz-se a si mesma e, ao dizer-se, sempre aponta para uma outra coisa, para a revelação do instante que nos traz o gosto de uma liberação, que nos conduz a outras terras, a outros céus, a outras verdades.

Pensar em *Solidão Provisória* significa experimentar esse paradoxo de uma obra historicamente datada a revelar instantes em que a poesia pulsa em seus versos plenos de história, porque consagram instantes, acontecimentos e relampejos de cada um de nós. Pela singularidade dessa linguagem, o poema faz-se movimento solidário, fraterno, manifesta nossa condição, revela-nos o que somos. A potência da palavra de Miranda mostra-se plenamente em seus breves poemas quando o sujeito poético reverencia a linguagem e sobrepõe-se aos tempos passado-futuro, para fazer brilhar o acontecimento presente, a agoridade da poesia. Podemos evidenciar tais aspectos no poema “Inquirição”:

Indago ao mar azul  
azul            digo  
das roupas frente ao céu  
numa paisagem que mais é  
                 amaragem  
de um verbo sendo amar  
(MIRANDA, 1992, p.326 )

Ou ainda em “Poética isolada”:

Não existe solidão na poesia  
as palavras apenas quietas  
ou inquietas transitam  
como sombras sonâmbulas  
do que detrás da morte e da vida  
                 é escrito  
com a lucidez precisa do infinito  
(MIRANDA, 1992, p. 338)

A poética de *Solidão Provisória* irmana-se ao *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar na medida em que ambos os textos atualizam o sentido dos corpos que neles se apresentam. Se em Miranda, o corpo poético desdobra-se entre a rebeldia e a revolução, projetando-se por uma linguagem de extrema força e lirismo; o corpo, nos versos sujos de Gullar, mostra-se como uma inscrição da memória do poeta, de sua infância e juventude e, simultaneamente, a visão angustiada de seu momento presente. Trata-se de um corpo metonímico, porque tudo no poema encaixa-se, guarda-se, como justifica o verso: “uma coisa está em outra.”(GULLAR, 2001, p.66)

Assim, nas memórias de um certo José Ribamar entrevemos um corpo sujo, o seu próprio corpo solitário e exilado, um corpo escancarado em seus órgãos, ossos, peles; exposto



em seus movimentos viscerais. Podemos mesmo dizer de um corpo cuja vida “nada vale”, não obstante pulsa clandestina, combatente. Por essa vida, percebemos o olhar do exílio, do corpo na cidade estrangeira que mira o próprio país, a cultura brasileira em seus matizes atravessados pelo romantismo, pelas vanguardas e pelo modernismo. Juntamente às tendências estéticas nas artes, observamos no poema a visão histórico-política brasileira que está inserida na história mundial, do mesmo modo como o sujeito poético, nordestino, encontra-se na Argentina, mas revela os costumes sociais brasileiros: “uma coisa está em outra.”(GULLAR, 2001, p.66)

Como poeta, entretanto, Gullar viaja no tempo, sobrepõe-se a ele, numa visão simultânea do passado e do presente. O autor procede a uma montagem na qual suas memórias são interrompidas pela consciência crítica de seu corpo acuado, desterrado, prisioneiro. Um corpo que, a despeito da visão clara sobre seu encarceramento político entre duas ditaduras, a brasileira e a argentina, mostra-se insurreto no espaço onde aprendera a escutar a outra voz da poesia. Trata-se da outra margem da linguagem que consagra o instante, para lembrar Octavio Paz, (PAZ, 1996, p.51-74) onde a resistência política e a liberdade estão asseguradas. Onde o corpo do poeta encarnou-se no verbo para enfrentar, com o auxílio dos amigos, o regime militar.

Vinicius de Moraes levou uma cópia do poema ao Brasil, após ser lido para um grupo de poetas exilados. No Rio, Vinicius reuniu um grupo de amigos para ouvir o poema gravado por Gullar. As cópias do poema multiplicaram-se e foram ouvidas por muitas pessoas. O *Poema Sujo* antecipou o fim do seu exílio, como nos relata Ferreira Gullar no prólogo de seu livro:

De fato, poucos meses depois, o *Poema Sujo* estava nas livrarias, suscitando a iniciativa de escritores, jornalistas e amigos para obter do regime militar a garantia de que eu pudesse voltar ao Brasil sem sofrer represálias. [...]A resposta foi não. Mas eu já estava cansado do exílio, com dois filhos doentes e uma saudade insuportável. Voltei, fui levado ao DOI-CODI, submetido a um interrogatório de 72 horas ininterruptas, acareações e ameaças (ameaçavam de seqüestrar um de meus filhos internado numa clínica psiquiátrica)[...] De qualquer modo, devo ao *Poema Sujo* o fim antecipado do meu exílio. (GULLAR, 2001, x)

## **2. Corpo-facho, corpo-fátuo, corpo-fato**

Podemos dividir o poema-livro de Ferreira Gullar em quatro partes as quais intitularemos respectivamente: 1ª Corpo prisioneiro (começa em “turvo turvo” até “meu

coração de menino”); 2ª Montagens da memória (começa em “claro claro até “sopra-a nas árvores de São Luís”) ; 3ª Temporalidades: visões do pai e visões da cidade ( começa em “Não seria correto dizer”até “numa cidade tão pequena”). Por fim, temos a a 4ª parte e também conclusão do poema (começa em “O homem está na cidade” até “quitandas, praças e ruas”). Como nos relata Gullar, a conclusão de seu poema foi escrita depois que seu primeiro fôlego terminara. Dadas as delimitações do nosso artigo, abordaremos somente a primeira parte do *Poema Sujo*.

A primeira parte que intitulamos “Corpo Prisioneiro” inicia-se com os primeiros versos do poema: “turvo, turvo” e termina com a expressão “meu coração de menino”. Após esse último verso, o texto apresenta uma pausa para depois retomar o jorro inicial de outra perspectiva.

Os primeiros versos do poema-livro evidenciam a precipitação da palavra poética a partir do turvo, do sujo, do que ainda não pode ser visto. O corpo prisioneiro do sujeito-poético tem na mão a possibilidade de um sopro, de uma criação contra o muro escuro da própria angústia ou mesmo da ausência de formas da linguagem.

turvo turvo  
a turva  
mão do sopro  
contra o muro  
escuro  
menos menos  
menos que escuro  
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo.  
(GULLAR, 2001, p.3)

O poema está dirigido a uma segunda pessoa, a uma mulher a qual pode ser identificada, nos primeiros versos, pelo órgão genital feminino, apresentado em linguagem chula. Ao contrário dos grandes poemas épicos, a musa no *Poema Sujo* está destituída de sua áura, de sua relevância inspiradora, pois o sujeito poético nem sequer recorda o seu nome. Além disso, o poeta vai cantar uma vida ordinária, cotidiana, em suas memórias de São Luís do Maranhão. Os relatos mostram-se bastante distantes dos feitos heróicos, matéria da grandiloquência poética. No *Poema Sujo*, as imagens vêm ao leitor como fragmentos e sua intensidade revela um sujeito poético que se desenha entre a angústia do presente e a nostalgia do seu corpo no passado.

bela bela  
mais que bela  
mas como era o nome dela?  
Não era Helena nem Vera  
Nem Nara nem Gabriela  
Nem Tereza nem Maria  
Seu nome, seu nome era...  
Perdeu-se na carne fria  
(GULLAR, 2001, p.04)

Imediatamente à evocação de sua musa anônima, o sujeito poético adentra as memórias da cidade de São Luís, desvelando-nos um mundo em ruínas, uma vivência que, vista agora do presente, aparece como resíduo em objetos enferrujados que se perderam por entre as frestas do tempo. Trata-se de uma poética da degeneração, do apodrecimento, de cenas em apagamento, mas que insistem no poema e chegam ao leitor em flashes, visualmente, e em odores, sinestesticamente:

Um prato de louça ordinária não dura tanto  
e as facas se perdem e os garfos  
se perdem pela vida caem pelas falhas do assoalho e vão conviver com ratos  
e baratas ou enferrujam no quintal esquecidos entre os pés de erva-cidreira (...)  
Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas balcões de quitandas  
pedras da Rua da Alegria beirais de casas cobertos de limo muros de musgos”(GULLAR, 2001, p.5)

A partir desses dados cotidianos, dessas ruínas, podemos observar que o corpo do sujeito poético vai “se encarnando”, vai se concretizando à proporção que a vida explode no texto com seus inúmeros substantivos concretos instalados no seu enunciado. Observamos, assim os versos: “Não sei de que tecido é feita a minha carne e essa vertigem/ que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás e mijo(...)”(GULLAR, 2001, p. 5)

O poeta também menciona a sua filiação poética: nem parnasiana, nem simbolista, mas a moderna cuja linguagem aproxima-se da fala, da voz das pessoas e de seus barulhos, uma poética que se pronuncia do escuro do corpo, isto é, da carnadura, da presença concreta de um corpo o qual Gullar descreve como “um corpo facho sem chama”. (GULLAR, 2001,p.5) Essa expressão se justifica, porque o poeta ainda busca a própria encarnação, embora facho, luminoso, encontra-se apagado, sem forças, o corpo demora a acontecer:

Mas que é o corpo?  
Meu corpo feito de carne e de osso.  
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,

flexível armação que me sustenta no espaço  
que não me deixa desabar como um saco vazio  
que guarda as visceras todas funcionando  
(GULLAR, 2001, p.8)

O corpo do poeta torna-se mais denso, mais concreto a cada verso. Esse fato pode ser observado não só por meio das imagens. O corpo ou os corpos no *Poema Sujo* têm cheiros, os mais diversos. Odores que se misturam àqueles exalados nas grandes cidades. O corpo ou os corpos deixam também seus líquidos, suas secreções no poema:

cheiros de umbigo e de vagina  
graves cheiros indecifráveis  
como símbolos  
do corpo  
do teu corpo do meu corpo  
(...)  
Meu sangue feito de gases que aspiro  
dos céus da cidade estrangeira  
com a ajuda dos plátanos  
e que pode – por um descuido- esvair-se por meu  
pulso  
aberto  
(GULLAR, 2001, p.9)

Do corpo-facho ao corpo-fátuo há uma mudança significativa de compreensão dessa concretude. O fátuo pode ser identificado, num primeiro momento, a um corpo efêmero, transitório, portanto frágil e mortal. Pode ser entendido ainda como aquele corpo néscio, que ignora a origem de um sofrimento ou de uma situação política, por exemplo; o que é tolo e cuja transição se fará para o corpo-fato. Este último significa o corpo do poeta crítico, o corpo concreto, referencial em suas medidas de tamanho e volume. Significa também o corpo cuja situação de clandestino transforma-se num fato político, numa nova representação, isto é, um corpo combatente, histórico. Mas por que prisioneiro, já que não se trata de um texto de memórias do cárcere?

Podemos justificar essa condição de prisioneiro em função da própria circunstância de exílio forçado: o poeta encontra-se em terra estrangeira, sente-se ameaçado de morte por, pelo menos dois governos: o brasileiro e o argentino; sente-se encurralado, sem emprego ou passaporte. Trata-se de um sujeito cuja vida mostra-se muito mais do que clandestina. Trata-se de uma vida ordinária, nua, banalizada, sem perspectivas, imersa na angústia.

O corpo-fato do sujeito poético vai sendo criado à medida que ele observa a sua própria constituição física, quando consegue deslocar a palavra chula do seu sentido

tradicionalmente entendido como sujeira, e abre seu próprio corpo para a vibração das intensidades do erotismo, rediviva em seus versos:

língua no cu na boceta cavalo-de-crista chato  
nos pentelhos  
corpo meu corpo-falo  
insondável incompreendido  
meu cão doméstico, meu dono  
cheio de flor e de sono  
meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio  
de tudo como um monturo  
de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias  
sambas e frevos azuis  
de Fra Angelico verdes  
de Cézanne  
matéria-sonho de Volpi  
(GULLAR, 2001, p.11)

O sujeito poético guarda em si outros corpos, assim como há múltiplos poemas dentro do poema. Encontramos aqui um corpo individual, familiar que se guarda no corpo nordestino que, por sua vez, guarda-se no mundo. Desde as dimensões mais singulares às universais, o corpo-fato relaciona-se também ao ato de pensar, entretanto, antes do pensamento, o corpo nascido na Rua dos Prazeres mostra-se como volição, portanto, tem no coração o seu órgão fundamental, capaz de circunscrever mais uma vez, metonimicamente, o próprio poeta:

esse coração oculto  
pulsando no meio da noite, da neve, da chuva  
debaixo da capa, do paletó, da camisa  
debaixo da pele, da carne,  
combatente, clandestino aliado da classe operária  
meu coração de menino  
(GULLAR, 2001, p. 12)

A angústia da solidão provisória do poeta evidencia-se em seu poema e na sujeira que ele traz como emblema. Trata-se não só da pobreza local, precipitada pela descrição das casas, ruas e esgotos, mas principalmente da reflexão dessa cena ordinária da pequena cidade basileira em contraste com as ações políticas e com as sombras da segunda-guerra mundial. Desse modo, podemos verificar esse contraponto e, atravessando-o, esse olhar crítico do poeta cujo corpo mostra-se, no presente, diferenciado da lembrança dos corpos de seus familiares, inseridos no mundo restrito de suas necessidades individuais. A angústia do sujeito-poético advém da opção por esse outro olhar mais denso, de uma existência coletiva, na qual as pessoas estão interconectadas por uma experiência ao mesmo tempo social e física em relação

ao poder político instituído pelo golpe militar, distantes, portanto, de sua legitimidade política. Nas palavras de Gullar:

Sob as sombras da guerra:  
a gestapo, a wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg catalinas torpedeamos a quinta-coluna  
os fascistas os nazistas os comunistas o repórter esso a discussão na quitanda o  
querosene o sabão de andiroba o mercado negro o blackout as montanhas de metais  
velhos o italiano assassinado na Praça João Lisboa o cheiro de pólvora os canhões  
alemães troando nas noites de tempestade por cima da nossa casa. Stalingrado  
resiste.  
Por meu pai que contrabandeava cigarros, por meu primo que passava rifa, pelo tio  
que roubava estanho à Estrada de Ferro, por seu Neco que fazia charutos ordinários,  
pelo sargento Gonzaga que tomava tiquira com mel de abelha e trepava com a janela  
aberta. (GULLAR, 2001, p. 7)

A escrita que se descortina ao leitor no *Poema Sujo* mostra-se indubitavelmente como uma luta corporal entre o sujeito poético e a cidade experienciada no presente e também revitalizada pela memória do corpo. Do mesmo modo, os poemas de Luiz de Miranda em *Solidão provisória* refletem a singularidade de um poeta que se aventura pelas paisagens urbanas, como podemos destacar no poema “Buenos Aires, Buenos Aires”:

Em Buenos Aires      entardecemos  
Em Porto Alegre      entardecemos  
Aqui e lá permanece o provisório  
A surpresa a costurar  
nossos espaços em branco

Por detrás desse tempo aparente  
outro tempo se inaugura: o presente  
O presente sempre presente  
até os gritos apagados  
pois neles vibra um acordo não desfeito  
um silêncio afogado

Pelos cantos da casa  
um olhar clínico investiga  
os desaparecimentos e os suicidas  
e os que com vida se anunciam  
pelo nome

Ao longo de Nuestra América  
a tábua da lei  
não obedece ao coração  
é cordão  
engolfado de uma adolescente tristeza

O presente vem arreado  
de arredores móveis  
que liberam o frio da alma  
O andamento das folhas

sob o vento  
O medo triste de morrer  
antes do tempo

Ao longo de Nuestra América  
uma estatística de coragem  
caminha e se proclama  
de quem de só não desanima  
e nos ensina o lado oposto  
do desgosto

Em Buenos Aires  
Miguel Angel Bustos, Chico Urondo  
E Juan Gelman  
estabelecem um regime poético  
e resistem ao mal nascido  
Às sombras do coração  
Com palavras secretas  
os poetas  
inauguram seus poemas  
dentro da agonia dos que não esperam amanhecer  
e escrevem  
àquelas ruas de adeuses tão graves  
e amigos mortos  
e renúncia iluminada debaixo da esperança  
ou rumor de armas, livros e coração  
se ouve a quilômetros

Em Buenos Aires entardecemos  
a morte prematura  
prepara duras insônias  
e a alma triste de Ferreira Gullar exilado  
elege outra luta corporal  
onde estamos lado a lado

Em Porto Alegre  
por detrás desse tempo aparente  
se aquecem a coragem  
os bens noturnos da alegria  
e o silêncio denso se movia  
carregando mortos pela vida adentro

(Buenos Aires, 1975)

(MIRANDA, 1992. p. 355)

Como no *Poema Sujo*, o poema de Miranda também apresenta uma linguagem prosaica, discursiva a traduzir um jorro de pensamento e também o dobrar-se do canto poético à força da morte prenunciada nos quatro cantos da América Latina: em Buenos Aires, em Porto Alegre, em São Luís. Ambos os poemas demonstram uma concepção do espaço urbano como esse lugar da aventura, conceito que se depreende a partir do ensaio de Adrián Cangi





A função de uma poética urbana consiste em captar as forças das mudanças, os climas instáveis e por vezes insólitos dessas mesmas forças. Trata-se da transformação da experiência do corpo, como podemos observar nos versos:

Com palavras secretas  
os poetas  
inauguram seus poemas  
dentro da agonia dos que não esperam amanhecer  
e escrevem  
àquelas ruas de adeuses tão graves  
e amigos mortos  
e renúncia iluminada debaixo da esperança  
ou rumor de armas, livros e coração  
se ouve a quilômetros

O corpo pulsa, agoniza, escreve traduzindo-se pelo coração e pelos objetos que lhe servem de extensão, como as armas e os livros. O corpo também caminha, deambula entre os territórios urbanos e os territórios da memória: “ sem ele não há José Ribamar Ferreira/ não há Ferreira Gullar e muitas coisas acontecidas no planeta/ estarão esquecidas para sempre/ corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato.” (GULLAR, 2001. p. 10)

As poéticas de Miranda e de Gullar consituem e expressão da intensidade do viver, do perigo de existir, do campo de batalha que é o corpo desejanste, em seus movimentos físicos e políticos. Corpo insubmisso que viaja na memória, se desloca pelas paisagens, pelos territórios do desejo. Como um sismógrafo, capta as intensidades muitas vezes permeadas de angústia e de morte, nisso consiste o estado de alerta na poesia suja de Gullar e no tempo provisório de Miranda. Cabe ao poeta captar por meio da sensibilidade de um corpo em deriva uma conexão excêntrica com a cidade, na construção de uma poética do urbano que, a exemplo desses poetas, traduz-se por uma linha de fuga combatente, clandestina, entre duas ditaduras, num período de excessão que infelizmente retorna sempre com novas facetas e velhos procedimentos.

## Referências

- ALVES, José Edil de Lima. *Entrevista com Luiz de Miranda*. Disponível em <http://orbita.starmedia.com/poetamiranda/entrevista.html> . Acessado em 05 de julho de 2010.
- CANGI, Adrián. En la sombra de la ciudad. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000)
- GULLAR, Ferreira. Prefácio. Apud: Solidão Provisória. In: *Poesia Reunida (1967-1992)*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- GULLAR, Ferreira. A história do poema. In: *Poema Sujo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- MIRANDA, Luiz de. Solidão Provisória. In: *Poesia Reunida (1967-1992)*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Riode Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- MIRANDA, Luiz de. *Pequeno relato da minha frágil memória*. Disponível em <http://orbita.starmedia.com/poetamiranda/entrevista.html> . Acessado em 05 de julho de 2010.
- PAZ, Octavio. Revolta, Revolução, Rebelião. In: *Signos em Rotação*. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 261
- PAZ, Octavio. A consagração do Instante. In: *Signos em Rotação*. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.51
- VILLAÇA, Alcides. Em torno do *Poema Sujo*. In: *Poema Sujo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

**Toward a Footnoting Grammar: Eliot's *The Waste Land* and Tolson's *Libretto for the Republic of Liberia***

André Cechinel<sup>1</sup>

ABSTRACT: from the reading of *The Waste Land*, by T. S. Eliot, and *Libretto for the Republic of Liberia*, by Melvin B. Tolson, this essay intends to discuss the poetic strategies underlying the explicative footnotes the poets added to their poems. After bringing together the work of Eliot and Tolson, the text proposes, then, some initial comments concerning the implicit role played by the “explicative notes,” and their complicating function within an apparently closed literary system.

Keywords: Eliot; Tolson; footnotes.

RESUMO: a partir da leitura de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, e *Libretto for the Republic of Liberia*, de Melvin B. Tolson's, este ensaio se propõe a discutir algumas questões relacionadas às notas explicativas que os poetas adicionaram aos poemas. Após a aproximação do trabalho de Eliot e Tolson, o ensaio lança, então, alguns apontamentos teóricos sobre a função desestabilizadora desempenhada pelas notas de rodapé dentro de um sistema literário aparentemente fechado.

Palavras-chave: Eliot; Tolson; notas.

Whenever critics discuss Melvin B. Tolson's *Libretto for the Republic of Liberia* (1953), the name of Anglo-American writer T. S. Eliot is immediately taken into consideration, especially in relation to his five-part poem *The Waste Land* (1922). First of all, as Tolson himself repeatedly mentions, he was deeply influenced by the works of the so-called Moderns, whose poetic strategies he carefully investigated throughout his life:

[...] at the end of that time I had read and absorbed the techniques of Eliot, Pound, Yeats, Baudelaire, Pasternak and, I believe, all the great Moderns. God only knows how many ‘little magazines’ I studied, and how much textual analysis of the New Critics (in GIBSON: 1973, p. 89).

In fact, what we have here is Tolson's explicit intention of bringing together his poetry and that of the Moderns. Besides that, critics such as Joy Flasch usually emphasize the role

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina e professor de Teoria Literária e Literatura na Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC).

played by Tolson's reading of *The Waste Land* on the writing of the *Libretto* itself: "A few years later, however, when Tolson picked up a copy of Eliot's *The Waste Land*, in a New York bookstore, he knew that his course lay ahead rather than in the past" (1972, p. 74). Finally, as another example, we could recall the very fact that, after concluding his poem, Tolson asked Allen Tate to write the preface for the book, probably as an attempt to establish a formal connection between him and the *New Criticism*, a school under direct influence of Eliot's writings.

In any case, apart from "external" or even political links, the lines of Tolson's *Libretto for the Republic of Liberia* can be clearly associated with Eliot's project in *The Waste Land*. As Edward Brunner mentions, "[...] passages were apt to shift, Pound-like, without warning from English to French or Spanish or German, as well as into transcriptions from Japanese or Arabic or Russian or African dialects" (2001, p. 144). As any reading of Eliot's epic can promptly show, the five sections vary from English to German, French, Italian and Sanskrit, that is to say, the poem creates an environment that gathers different literary traditions, an experiment that certainly precedes Tolson in his own linguistic aggregation. In addition to that, in terms of length, the *Libretto* once again seems to be affiliated to Eliot's and Pound's epical inclinations: essentially fragmentary, the book is divided into 8 sections, following the sequence of a musical scale (DO, RE, MI, FA, SOL, LA, TI, DO). Of course, last but not least, the *Libretto* displays a complex network of literary and non-literary allusions, as if recalling Eliot's lessons in his critical essays – if no writer can be seriously read when disconnected from his greater tradition/institution, nothing works better than an intertextual system to reconnect this tradition to the poet's individuality.

Still, one point that may demand special attention is the fact that Tolson's *Libretto* somehow "repeats" Eliot's footnoting technique made famous in his 1922 book. In other words, after finishing the revision of *The Waste Land* (some specialists argue that it was a requirement of the publisher), Eliot added to his lines a series of explicative footnotes, with the possible purpose of clarifying the implicit – or even explicit - references present from the first to the last section of the poem. However, as George Williamson points out, "[...] more important than the explicatory aspects of the notes is their inconclusive nature" (1998, p. 120), that is to say, the poet may be somehow "distracting" the reader from the truly significant

issues underlying what is being said in the sections. Be it as it may, what interests us here is the information that Tolson's *Libretto* immediately refers to Eliot's footnoting: according to Brunner, the notes are an essential part of the entire poem, and like Eliot's, "[...] they represent a further extension of the forms available to the poet of the symphonic epic" (2001, p. 148). One thing is for sure: it is from the understanding of what Eliot's and Tolson's notes do not explicitly mention that the reader can better benefit from their function in the poems. In this sense, approaching this footnoting procedure may help us grasp Eliot's and Tolson's literary strategies.

\*\*\*

Liberia?  
No micro-footnote in a bunioned book  
Homed by a pedant  
With a gelded look.  
Tolson, *Libretto*

The first two lines of Eliot's *The Waste Land* go like this: "April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing." As many readers instantly recollect, the image of the "lilacs" is really central here: if the poem can be read as a mixture of "proper" and "improper" desires, as suggested by Harriet Davidson (in MOODY: 1994b, p. 126), the lilacs are precisely among the elements that cause tension, confusing the limits between life and death, for instance. According to Harold Bloom (and many others), "[...] the mention of 'lilacs', as well as several other important details in the poem, echoes Walt Whitman's elegy for Lincoln, "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd" (1999: p. 41). It is essential to paraphrase this point: one of the most imperative passages in Eliot's *The Waste Land*, the opening lines, is said to echo the imagery present in Whitman's poetry. As B. C. Southam (1996, 140) mentions in his systematic analysis entitled *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, the allusion to Whitman is close to being obvious, even though it might be read as if referring to other poets as well. Curiously enough, Eliot's notes on *The Waste Land*, supposed to make explicit the poet's sources, never mention Whitman's name.

Naturally, the question from which we cannot escape is the following: why is it that Eliot's footnoting device simply does not reveal the reference being made in the beginning of the first section? To put it another way, are the notes reliable enough, or should we look

3

exactly for the kind of hidden game that, precisely for not being given, these notes can certainly reveal? The answer concerning Whitman in particular – of course, not an ultimate one – perhaps could be found in Eliot's essays on poetry and criticism. In “Tradition and the Individual Talent” (1922), Eliot defends that any serious poet must undergo “[...] a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality” (2002, p. 103). Needless to say, in Eliot's account Whitman is the very expression of personality, that is, a symbol of confessional poetry, totally indifferent toward the tradition that precedes him. As a result, to quote Whitman would be, at the same time, to somehow “contradict” what is being stated in his critical essays. The reason why Eliot refers to Whitman in spite of his imposing romantic “I” would be an interesting topic for another discussion, but it clearly has to do still with the very concept of tradition itself.

Undoubtedly, the notes on *The Waste Land* send the reader frequently back to the poem, since Eliot's comments seem to be vague and quite dismissive. In the first remark, for example, the poet sustains that any reader interested in the incidental symbolism (as he calls it) of the poem should investigate Jessie L. Weston's *From Ritual to Romance* rather than the notes, for the book on the Grail legend “[...] will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do” (2002, p. 51). First of all, Eliot frees himself from the responsibility of explaining to his readers the eventual meanings of the lines, in a movement that shows again his tendency toward impersonality rather than eccentricity – one may reach the conclusion that *The Waste Land* is not a poem written by T. S. Eliot, but a literary happening that is not totally clear even to the name that signs it. Moreover, this discretion of his can be seen even in the revision carried out by Pound, which ended up cutting the poem to its half. As we know, Eliot not only accepted all suggestions, but also dedicated the poem to Ezra Pound, *il miglior fabbro*. In any case, Eliot continually welcomes some eventual “intruders,” and his notes, intended at first to clarify, actually seem to mystify the position occupied by the poet himself.

Another note that has obtained singular attention from the critics is the one regarding the presence of the Theban seer Tiresias in the poem. In Eliot's own words, “Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in

the poem, uniting all the rest. [...] What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem” (2002, p. 53). On the whole, *The Waste Land* is famous for its fragmentary aspect, which makes it even difficult for us to identify who is the "protagonist" in the poem, assuming that there is one. Still, although we cannot plainly articulate who is who in the poem, Eliot emphasizes that there is a congregating element, a “personage/spectator” who is said to “unite all the rest.” To reinforce Eliot’s observation on the centrality of Tiresias in *The Waste Land*, critics like Williamson indicate that “[...] ‘I Tiresias’ is the only explicit identification of the speaker in the poem, and there is a reason for it” (1998, p. 142). In other words, Tiresias is the only figure capable of saying “I,” of affirming his own identity: I Tiresias, old man with wrinkled dugs / Perceived the scene, and foretold the rest — / I too awaited the expected guest (lines 228 – 230). Tiresias’ privileged position in the poem would result, then, from the personal identification which allows him to perceive the scene and foretell the rest.

Critics usually diverge in their reading of Eliot’s note on the Theban clairvoyant. On the one hand, there are those who completely support the poet's reading of Tiresias’ vital role in *The Waste Land* – as Southam points out, “[...] some go as far as to identify Tiresias’ vision with that of the poet himself” (1996, p. 172). In David Moody’s reasoning, “Tiresias means death. His seeing without love, passion or pathos, is the dead heart of *The Waste Land*: what the poet must pass beyond or perish” (1994a, p. 92), that is to say, the other characters meet in Tiresias due to his objectivation of everything he sees. On the other hand, some readings show a certain disbelief in relation to this note (or the notes in general): Hugh Kenner, for example, right after quoting Eliot's note on Tiresias, declares that “[...] in fact we should do well to discard the notes as much as possible; they have bedeviled discussion for decades (1960, p. 129) – for Kenner, the notes are simply dismissive, and they were added “[...] as a consequence of the technological fact that books are printed in multiples of thirty-two pages” (p. 129). Whatever the case may be, the discussion is usually held in these terms, that is, whether Eliot's note is reliable or not.

What critics sometimes miss, once again, is the implicit and subtle game that Eliot operates in this note, which should not (and actually does not) rely on our acceptance or denial of its validity. Surely, before judging the note – before agreeing or disagreeing with it – it is relevant to recall who Tiresias really is according to the mythology. In brief, Eliot's

comment directs our attention to a prophet that is a man but also a woman, an old man with wrinkled female breasts (line 219). Equally important, Tiresias is a blind man who can “see,” someone that, although throbbing between two lives (line 218), can recognize what is to come for the inhabitants of the “waste land.” A blind man/woman who can see: indeed, what could this prophet possibly unify being himself some sort of complex fusion? And yet, due to this complexity, what character would not find in Tiresias some kind of connection? Indeed, Tiresias can create a sense of whole because he is anybody/everybody, whereas this union, in its turn, cannot be more than a fragmentary one. As Graham Hough explains, “[...] Tiresias is not a single human consciousness, but a mythological catch-all, and a unifying factor of no effect whatever” (in BLOOM: 1999, p. 49) – and still, this is exactly why he unites all the rest.

As we can see, Eliot’s notes on *The Waste Land* form a group of carefully chosen and ambiguous words, not intended to clarify (as we can at first assume), but rather to imprison the reader in a complex set of literary references. This is the very point when Tolson’s footnoting apparatus can be put together with that of Eliot’s: contrasting with the number of annotations added by the latter, Tolson seems to transform the technique into some sort of “machine of inclusiveness.” Similarly to Eliot, Brunner reports that “[...] the prim demeanor of these notes is usually misleading, especially when one follows the trail of their allusion” (2001, p. 145). Nevertheless, this deceptive nature of Tolson’s footnotes must not be confused with any incapacity of manipulating his references; on the contrary, it is the very ability of dealing with the materials that makes the notes both confusing and significant. Quoting again Edward Brunner, who so cautiously interpreted Tolson’s footnoting system, the notes “[...] are packed with dynamite information, and they unfold upon and within one another, developing their brief but devastating scenario” (p. 150). Naturally, this dynamite only offers risk - the risk we indeed want to take – if the reader is skilled enough to activate it.

From the beginning, Tolson’s *Libretto for the Republic of Liberia* shows an inclination toward the mixing of boundaries between what is traditionally taken as more relevant and what is not. In other words, most preconceived arrangements are strongly questioned, and the oppositions we may take for granted (such as big/small, strong/weak) are immediately included in a movement of revision. Right in the initial lines of the poem, for instance, when



defining what Liberia “is,” Tolson announces that the country is not a micro-footnote in a bunioned book (line 2); Liberia is, instead, the quicksilver sparrow that slips / The eagle’s claw! (lines 7 – 8). Later on, other passages reiterate this early sensation regarding the altering of conventional roles: ‘Africa is a rubber ball; / the harder you dash it to the ground, / the higher it will rise’ (lines 173 – 175); or even ‘The mouse / as artist paints a mouse that chases / a cat’ (lines 202 – 204). As a matter of fact, lines like these abound throughout the *Libretto*, and in general they express some kind of dependency between the elements involved: ‘Where would the rich cream be / without skim milk? The eye can cross / the river in a flood’ (lines 209 – 211). Again, in a way the “opposites” are seen as part of the same structure of thought.

If the poem inverts – or at least puzzles – what we could initially understand as more or less important, this means that the location of the lines themselves must be read with distrusting eyes. To illustrate this movement of inversion, we may quote moments in the poem that question Liberia's peripheral position in relation to a given center (most of the times represented by Europe): *Liberia?* / No side-show barker’s bio-accident” (lines 9 – 10); “*Liberia?* / No pimple on the chin of Africa (lines 33 – 34); finally, No lamb to tame a lion with a baa (line 36). In this sense, what is being said is that one cannot take for granted long-established functions; as the lines of the SOL section mention, The rich man’s weights are not the poor man’s scales. To each his coole – that is, every place has its own meaning, which should be read not in terms of comparison, but of singularity. This idea is particularly true for Tolson’s footnotes: it is possible to conclude that the notes for the *Libretto* might be read as being the poem itself, whereas the poem is sometimes transformed into a micro-note to the footnoting apparatus. In Brunner’s words, “Tolson is processing information through the footnotes, taking advantage of their ‘secondary’ role to import disturbing material that has been kept out of the record” (2001, p. 150).

Thus, since the notes maintain a certain autonomy in respect to their most immediate referent, it is clear that their function will not be that of a complete subservience; just the opposite, as a proof of their “self-sufficiency,” the notes reveal notions relatively hidden in the sections, as if betraying their “unofficial” status. As has been noted before, Tolson might be taking advantage of the general idea that the footnoting scheme is secondary, and this is why the notes turn out to be the spot through which the poet can “digress.” In brief, the notes

express more “open” comments, “personal” remarks that offer interesting insights even on the references being made – the footnotes seem to be the space of evaluation *par excellence*. In the note for line 367, for example, while explaining the origin and the meaning of the word “*pəsiq*” (“divided”) in the poem, Tolson says that it seems to me that this linguistic symbol gives us a concrete example of the teleological – perhaps the only one. [...] Of course the protagonist of the poem uses them (“*paseq*” or “*pasiq*”) for his own purpose on another level. We can reach two vital conclusions from this note: first, as we can easily notice, “it seems” expresses a highly personal analysis of the line, as if in agreement with the common “lightness” of footnotes in general; second, this same “I” (Tolson’s?) infers that there is a protagonist for the poem, opening a discussion that may bring us closer to Eliot’s reading of Tiresias as being the unifying element of *The Waste Land*. In any case, the footnote is not neutral, and its impression has consequences on the understanding of the *Libretto*.

On the whole, the notes added to the *Libretto* form a chaotic group, which not only mixes an incredible set of different languages (as noted earlier, varying from English and French to African dialects), but also combines literary traditions taken so far as irreconcilable. If Eliot refers the reader most of the times to the so-called “high tradition” (Ovid, Dante, Shakespeare etc), Tolson, on the other hand, combines this very tradition with popular sayings and “micro” texts, as if celebrating the contamination that Eliot tried so hard to escape from in his notes. In short, by putting everything together in his literary network, Tolson is problematizing the nature of history itself, and not only imitating the famous Modern (Eliot’s, Pound’s, etc.) technique of footnoting the text. In his preface to the *Libretto*, Allen Tate points out that doubtless, Mr. Tolson does not expect his *Libretto* to have a musical setting; or if he does, one wonders what an audience would make of it (in TOLSON: 1970, p. 09). This is an interesting point: a song that cannot be sung, that is to say, the only song capable of questioning the legitimating role played by history. In this way, if Tolson’s notes are not reliable – and they are certainly not – this is because they do not wish to be so; in truth, these notes want to absorb anything, for the exposition is a never-ending one.

\*\*\*

It has been suggested so far that readers of both Eliot's *The Waste Land* and Tolson's *Libretto for the Republic of Liberia* should not rely so much on the apparent neutrality of the footnotes; instead, the notes must be taken as a strategic system which, under the mask of a "secondary" role, reveals interesting questions related to the poems. Just like Eliot's placing of Tiresias as a central "personage" in the poem is not an occasional act, Tolson's inclusive movement cannot be seen only in terms of an attempt to show his erudition, an inclination directed to the following of "modern" literary codes. As Robert M. Farnsworth points out, "*Libretto* opens with a question, '*Liberia?*' The answer is that it is more than a place or a nation. It is an aspiration toward freedom, a means of embodying the vision of a man who saw himself speaking [...] ultimately for all the people of the world" (1984, p. 164). In the same way, the notes are chaotic because their movement is that of inclusion, not of control, that of freedom, not of mere academicism.

As a matter of fact, both Eliot and Tolson somehow "lose" control over their footnotes, but this very point results from two different paths the poets take in relation to their intertextual grammar. On the one hand, in order to systematize certain privileged tradition, Eliot veils some of his references – as in the case of Whitman's "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd" – to better emphasize others. Indeed, an interesting exercise would be, for example, to think of Whitman's disappearance in comparison to the exposition of Tiresias as a grounding element. In any case, on the other hand, instead of hiding, Tolson tries to cover and recover references from diverse literary traditions, as if embracing the so far "impossible" reconciliation of items. It is important to mention again that Tolson's notes are not just repeating a common practice among Modern poets: as Flasch says, "[...] he had mastered traditional form, and he now used it as a basis for his experiments with a new form, even perhaps a new language" (1972, p. 80). The technique may be basically the same, footnoting the text, but the purpose is obviously a distinct one.

Generally speaking, the analysis of footnoting strategies is essential for different reasons. First of all, as it was observed before, footnotes reveal aspects that the work itself may leave implicit for obvious motives, as is the case with both Eliot's *The Waste Land* and Tolson's *Libretto*. Second, the notes most of the time are located in a bordering site; in the lines of a poem, for instance, what position does the note represent? Is the note part of the

poem itself? Is it something that should be understood as marginal or intrusive? Who is speaking in the note? Is it the author? Is it the protagonist? Of course, these questions have no particular answer, but they certainly have to do with the function of the author in a text, or even with the nature of a text itself. Finally, on some occasions, the purpose of the footnotes may be that of blurring the very stability of the work, and in order to understand this articulation between text and “subtext,” the reader needs to pay particular attention to the position the notes occupy. Not an easy task.

## References

- BLOOM, Harold. *Bloom's Major Poets: T. S. Eliot*. New York: Chelsea House Publishers, 1999.
- BRUNNER, Edward. *Cold War Poetry*. Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- ELIOT, T. S. *The Waste Land and Other Writings*. New York: The Modern Library, 2002.
- FARNSWORTH, Robert. M. *Melvin B. Tolson 1898 – 1966: plain talk and poetic prophecy*. Columbia: University of Missouri Press, 1984.
- FLASCH, Joy. *Melvin B. Tolson*. New York: Twayne Publishers, 1972.
- GIBSON, Donald B. (ed.). *Modern Black Poets: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc, 1973.
- KENNER, Hugh. *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. London: W. H. Allen, 1960.
- MOODY, David A. *Thomas Stearns Eliot: Poet*. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. London: Cambridge University Press, 1994.
- SOUTHAM, B. C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace & Company, 1996.
- TOLSON, Melvin B. *Libretto for the Republic of Liberia*. London: Collier-Macmillan LTD, 1970.
- WILLIAMSOM, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis*. New York: Syracuse University Press, 1998.

## **Navalha**

Greicy Bellin<sup>1</sup>

Doía. Doía, mas tinha o poder. A cada gota de sangue, ela se orgulhava. Era o seu poder.

Era incontrolável, uma compulsão que não tinha fim. Aquela necessidade de controlar a sua dor. Doía, mas ela suportava. Uma questão de poder.

Em todos os momentos, aquele desejo estranho, dominador. Era o seu sangue, a sua pele. E a navalha, sempre ali. O seu algoz de todas as horas.

Tinha dezessete anos e controlava a sua dor. Aquela dor que a acompanhava há muito tempo, desde aquele dia que a marcara. Agora, quem se marcava era ela. Nos braços, nas pernas, nas costas. O fio cortante da angústia que a dilacerava.

Não tinha medo. O corte, o alívio, o sangue vermelho escarlata que escorria por sua pele. Ele era a comprovação de sua coragem. Às vezes, seu estômago embrulhava e ela ficava tonta, hipnotizada pelo vermelho vivo que escorria de sua pele aberta. E nunca tinha medo.

Quando tinha nove anos, seu padrasto a fazia sentar-se no colo dele enquanto assistia à televisão. Em questão de segundos, ela sentia algo endurecer no meio de suas nádegas. Depois, ele ia a seu quarto durante a noite, e obrigava-a segurar um negócio duro por baixo da calça. Ele prometia o presente mais bonito se ela ficasse calada. Todas as noites, ele voltava. Chegava com aquele sorriso ameaçador, e obrigava-a a fazer coisas estranhas. Ela queria pedir ajuda, mas a vergonha vencia.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.

Aos doze anos, uma mancha avermelhada na calcinha. Agora, era uma mulher. Daquela vez, foi diferente. Seu padrasto entrou no quarto e tirou o membro para fora. Doeu. Doeu muito. Depois que ele saiu, o sangue vermelho escarlate no lençol branco. Uma pomba.

Sua mãe achou que ela estava mentindo e lhe deu uma surra que a deixara marcada por semanas. Dentro dela, um rasgo violento, uma fissura indelével. Aquela dor que a dilacerava, como um corte inflamado em sua pele.

Precisava ter o controle. Nos braços, nas costas, as cicatrizes. Sua arma principal, a navalha, roubada do padrasto. Tinha também um canivete e um pequeno punhal. Certa vez, sua mãe descobrira uma mancha de sangue no lençol. Era de um corte que havia feito na barriga. Horas depois, ouviu a mãe chorando na cozinha enquanto cortava a carne para o almoço com um enorme facão. Dias depois, o padrasto foi embora.

Voltava da escola a pé todos os dias, sob o sol esmaecido do fim da tarde. Naquele dia, foi diferente. Ao virar a esquina de sua casa, um rapaz apareceu de repente, vestindo roupas sujas e rasgadas, com uma expressão feroz no rosto. Me passa tudo ou te corto, falou ele, atravessando o canivete no pescoço dela. Ele tinha um canivete. Ela também tinha um canivete.

Me passa tudo ou te corto, sua putinha, falou ele, a voz tremendo de indignação. O canivete. Ela também tinha um canivete.

E de repente, a dor. Sem explicação, intensa, insuportável, a dor. O sangue vermelho escarlate tingia seu uniforme branco. O rapaz saindo correndo, assustado, com o canivete ensangüentado na mão.

Ela acordou no dia seguinte, no hospital. Sua mãe ao lado, chorando. Não se lembrava de nada, só do sangue e da dor. Olhou para sua barriga; havia um grande curativo por baixo da roupa branca do hospital.

Teve alta alguns dias depois e a imagem persistia em sua cabeça: me passa tudo ou te corto. O canivete atravessado no pescoço dela. Me passa tudo ou te corto, sua putinha.

E ele a cortara, como ela também o fazia. Mas nunca doera tanto. Agora, ela mais parecia um fantoche. O corte na barriga era a prova da covardia. Contemplava-o, hipnotizada, com vergonha. Depois, a cicatriz. Mas desta ela não se orgulhava.

Persistia aquela sensação incômoda, doentia, como nos dias em que seu padrao mexia com ela. Persistia aquela tristeza cortante, como nos dias depois que se tornara mulher. Era a dor, e a navalha, sempre ali. O seu algoz de todas as horas.

Doía, mas ela precisava ter o poder. Doía, mas era necessário, para ter o domínio de sua angústia.

Para ter o controle de sua dor.

## **Vestido de Renda**

Greicy Bellin<sup>1</sup>

Sentados em volta do fogão à lenha nas noites frias de julho, nossos cabelos ficavam de pé e um calafrio percorria nossa espinha quando minha avó contava essa história incrível, que acabou virando lenda.

Há muito tempo morava naquele lugarejo o seu Olegário, que tinha uma filha linda, a Albertina. Tão bonita que o pai a tinha prendido dentro de casa, com medo de confusão. Saía na rua só para ir na missa de domingo, e era aquele fervor. Cabelo preto ondulado, comprido, olhos grandes cor de mel, boca carnuda e um colo perfeito, sempre realçado pelo decote do vestido. Uma beleza, a guria.

Pedido de casamento não faltava, mas era arisca que só vendo. Seu prazer era ficar enfiada em casa lendo aqueles romances do século XIX. Foram os livros, diriam depois de muita cachaça no boteco, quando se metiam a falar da vida dos outros. Mas tadinha da menina, não tinha como adivinhar.

Foi num baile em uma cidade próxima. As irmãs insistiram tanto para que ela fosse que o seu Olegário concordou. Pra quê. Chegando lá, era a guria mais linda da festa. Usava um vestido de renda branco, que contrastava com o cabelo de índia. Muito bonita. Logo começaram a convidar para dançar, mas ela não queria nem saber.

Era romântica, igual às heroínas dos romances que lia. Sonhava com homens muito diferentes daqueles que viviam na sua cidade, ou nas cidades vizinhas. Efeito dos malditos livros, diriam depois.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2010).



A verdade é que eram todos uns toscos, inclusive seu pai. Tinha pena da sua mãe. Anos vivendo com um homem que mais parecia um javali, cheio de pelos e que grunhia enquanto dormia. Só por Deus mesmo.

O homem dos seus sonhos deveria ser moreno, com o cabelo escuro e meio comprido. Por isso ela se apaixonou quando viu o forasteiro. O caboclo, além de bonito, era articulado, tinha boa conversa. E não era burro: logo que viu a Albertina já foi se engraçando. Tirou ela para dançar, e ninguém acreditou quando viu essa guria rodando no salão com um homem desconhecido.

A menina ficou louca pelo forasteiro. Depois que conheceu ele no baile, saía de casa escondido para namorar. Sabe-se lá o que iam fazer no meio do mato... No boteco era só comentário maldoso, até porque o desconhecido ia lá tomar uns goles, jogar um carteadado. Era ligeiro, o desgraçado. Mal tinha chegado na cidade e conquistado a prenda mais bonita do lugar. Tinha nego com raiva, e até com inveja. Era bom de papo, e inteligente. No baralho não tinha pra ninguém.

Diz que um dia marcaram de se encontrar, e lá foi a Albertina, com o vestido de renda branco que tinha usado no baile. Sentou num banquinho que ficava embaixo de uma árvore pra esperar o forasteiro. Começou a se inquietar quando viu que tinha passado da hora dele chegar, e ficou mais nervosa ainda quando viu que estava anoitecendo. Um vento frio começou a soprar, mas tinha levado casaco, então dava pra aguentar.

Neste ponto da história, minha avó arregalava os olhos pra meter medo na gente. O fato é que a coitadinha da Albertina, enquanto esperava o namorado, ouviu um barulho estranho e se virou para ver o que era. Foi então que viu um cachorro preto, muito esquisito, de orelhas grandes. Ele uivou bem alto e avançou pra cima dela. A guria não pensou duas vezes e subiu no galho da árvore, tomada pelo horror. Pediu socorro, mas ninguém acudiu. Noite fechada, no meio do mato, quem é que vai ajudar? Ainda mais quando saem pra fazer coisa errada. Ao subir na árvore, a Albertina deixou pra fora um pedaço da renda do vestido, e seu terror foi tremendo quando o cão misterioso avançou pela última vez e arrancou um pedaço da renda, levando o pano entre os dentes. Ela desceu da árvore chorando, e foi embora

morrendo de medo de encontrar o cão no caminho para casa. Mas nada era igual ao ódio de ter levado um cano do forasteiro.

Dizem que passou a manhã seguinte na cama, falando que estava pestiada. No início da tarde, a mucama veio entregar um bilhete do namorado. Com raiva, a Albertina falou que não ia encontrar com ele de jeito nenhum. Mas ao final do dia mudou de ideia ao pensar que ele poderia ter acontecido alguma coisa, ou ter estado doente. Mulher é bicho burro mesmo, ainda mais na idade dessa guria, em que os hormônios falam mais alto do que a razão ou o medo.

Ao ver o forasteiro, levou um susto. O encontro era no mesmo lugar onde tinha aparecido o cão feroz. Queria contar tudo pra ele, mas de tudo esqueceu quando bateu os olhos no homem. Estava abatido, desganhado e com olheiras profundas. Deitou sua cabeça no colo dela, falando que estava cansado. Ela até começou a contar da noite passada, mas não deu cinco minutos e o caboclo estava no sono mais profundo, roncando de boca aberta. A Albertina começou a fazer carinho na cabeça dele, alisando os longos cabelos negros. Sentiu um frio na espinha que fez gelar seu coração. Entre os dentes do forasteiro, dava pra ver nitidamente a renda branca do vestido que ela usava na noite passada!

## As Janelas

Luciana Novaes Maciel<sup>1</sup>

As janelas... Sempre as janelas... O que leva uma pessoa a pintar janelas? Janelas fechadas... Guardando algum segredo que se esvai com a luz do dia? Ou apenas porque alguém ainda não acordou? Janelas escancaradas, cerradas, quebradas.

As janelas são engraçadas... são ótimas cópias reduzidas das portas. Reduziu-se tanto que muitas de suas funções foram também reduzidas. Um exemplo? Não entrar (normalmente) pela janela. Minha avó dizia que dá azar. Deve ser porque se corre o risco de cair e quebrar o pé... Ou a cabeça. Lembro uma vez que perdi a chave da porta. A solução foi pular a janela (nem foi azar).

As janelas... Elas podem dizer muito de uma pessoa. Pelo menos acho que sim. Minha mãe sempre abre todas as janelas da casa logo quando levanta. E as mantém abertas até o último momento, quando suas pálpebras querem se fechar. Ela diz que o ar tem que circular e por isso suas janelas estão sempre escancaradas. Já o Wal, amigo **bem** próximo, as prefere cerradas... Luz acesa. Emília prefere dormir com as janelas abertas, assim como papai.

As janelas abertas apresentam o mundo. É através delas que vemos o mundo que queremos. Ahn? Perguntaria os mais apressados. Calma, já explico. Domingo nublado: um dia preso em casa ou um dia pra se assistir aquele filme que há muito você ensaiava? E assim matar aquela vontade, sem graça, de comer uma bacia de pipoca e brigadeiro.

As janelas... Como não pude pensar em nada tão engenhoso assim?

Há muito tempo que as janelas auxiliam... O gatinho, cansado de nada, se deita na janela pra ver tudo o que acontece no mundo lá fora. O casal, apaixonado, flertava pela janela nos tempo de minha avó.

As janelas nos permitem sentir a suave brisa, inesperada, de uma tarde de verão. Ou sentir o leve e adocicado cheiro das flores na primavera. Nos mantêm protegidos no inverno. É só fecha-las e o vento frio espera do lado de fora.

As janelas são como pessoas... De todos os tamanhos e jeitos. Não importa se abertas ou fechadas para o mundo exterior, elas sempre cumprem sua função, seja de agradar, seja de proteger.

Já percebeu que elas sempre estarão presentes. Seja ela grande ou pequena, de madeira ou de metal... Até no desenho da criança.

As janelas... sempre penso muito em uma janela como metáfora. Por que os olhos são as janelas da alma?!? Você conhece uma pessoa pelos olhos... Concordo. Mas nem sempre elas estarão abertas naquele momento. Por muitas vezes é preciso se esperar e desvendar os segredos de um coração para que as janelas dos olhos se abram.

Será que o senhor Egon Schiele ainda espera por um segredo?

---

<sup>1</sup> Graduanda pela Universidade Federal de Juiz de Fora - Faculdade de Letras

## Despertei

Pamella Oliveira<sup>1</sup>

*Quem sou eu para falar de amor;  
Se o amor me consumiu até a espinha.*  
(Chico Buarque)

Despertei. E, sem abrir os olhos, senti que ele saía da cama pé-ante-pé para não me acordar, senti quando me olhou, já de pé, e senti o seu riso, talvez provocado pelo rímel mal tirado na véspera e que agora me deixava com aspecto de panda. Abri os olhos ainda a tempo de vê-lo encostar a porta para que não me acordasse com todo o barulho que ele costuma fazer de manhã, sem saber que eu despertava só pela ausência do cheiro dele na cama. Ouvi o rádio, ouvi meu horóscopo e o dele, com direito a comentários, depois ouvi o hit do momento, que ele cantava mais alto que o rádio e ri. Hoje fazia 4 meses desde que ele entrou na minha vida e eu não conseguia sair do êxtase que ele me proporcionava todos os dias desde que chegou. Eu não queria mais trabalhar, nem ir pra faculdade, nem ver meus amigos (por vezes nem me lembrava que tinha), só queria vê-lo, e só isso. Esqueci da minha família e vez ou outra minha mãe ligava reclamando minha ausência. Eu não me importava.

Me sentia a pior das espécies por não ter tido a oportunidade de fazer com que ele fosse o primeiro homem a quem eu pudesse pertencer de fato. Sim, fui eu quem não teve a oportunidade. Na nossa primeira vez tudo aconteceu depressa, sem que eu pudesse, nem mesmo, dar conta do que acontecia: as horas passavam rápido, os meus pais no quarto ao lado, o hotel, a cama, a saia levantada, os suores. Esqueci todos os meus temores e o ele poderia julgar sobre meu corpo quando ele ajeitou sua cabeça entre as minhas pernas e me deixou, por alguns segundos, sem nenhuma visão ou noção do mundo e com formigas no corpo todo. A ansiedade não deixou que nos lembrássemos de pequenos detalhes artificiais e, pela primeira vez, pude sentir todo aquele líquido dentro de mim, e sabia que não me

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras pela UFJF.

pertencia. Não me pertencia antes, mas fazia parte de mim agora, como se estivesse entranhado em mim a partir daquele momento.

E ele se mostrava, a cada dia, uma pessoa mais insuportavelmente idêntica ao que eu sempre idealizava. Cada gesto, toque ou palavra era displicentemente previsto por mim. Ele tinha tudo que eu sempre quis achar em um homem: as mãos grandes, os dedos largos, braços protetores, um cheiro único e irresistível que superava qualquer perfume. Todos os seus passos eram detalhadamente antevistos por mim. Eu sabia de tudo o que ele fazia e eu era sua dona. Ele me pertencia por completo. Já não existia ele sem mim, eu sabia. Até mesmo quando ele me irritava era da forma que eu sempre achei que seria e que eu não saberia mudar caso eu pudesse. Mesmo que muitas vezes eu sentisse que não o conhecia, ainda assim eu sentia que sabia tudo que eu precisava saber. Nunca o ouvi falar de seus pais, seu passado era como se não existisse. E não existia. Sua vida começou comigo assim como a minha começou com ele.

Então, naquele dia, eu me levantei. Tirei o pijama e coloquei uma roupa confortável. Era sábado. Tinha sol. Na mesa, algumas panquecas e ele. Tudo meu e eu me senti rainha. E só me disse uma palavra, que foi tão cortante que talvez fosse melhor que tivesse me escrito uma tese: “Acabou”. Olhou pra mim após ter rido ao sair da cama, me encarou como se não tivesse dividido a cama comigo naquela noite, me disse como se nossas roupas não dividissem o mesmo armário ou como se não vivêssemos a mesma vida agora. Não tive nenhuma reação imediata, não chorei, não gritei, nem nada que eu sempre pensei que pudesse fazer nesse caso, embora com ele eu jamais houvesse pensado em um fim. Era surreal um fim. Me disse que eu esperava demais. Eu sentia demais. Eu não abri a boca e ele se levantou. Tive vontade de perguntar o porquê e sabia que nem ele saberia, ele não estava pensando direito, ele estava confuso. Era isso e eu precisava livrá-lo desse pensamento medonho que era me deixar sozinha nessa vida que já havia se adequado de maneira tão uniforme à dele que eu não poderia mais separá-las sem graves sequelas para mim.

Entrei no quarto enquanto ele arrumava suas coisas calmamente e tentava me explicar o quanto eu havia me mostrado obsessiva. De costas, ele não podia ver enquanto eu lentamente desligava o abajur da tomada. Arrumou suas camisas de cores mais escuras por baixo enquanto eu ajeitava a luminária na minha mão direita. Agora, vagorosamente, dobrava

e colocava as camisas claras sobre as escuras, e eu me aproximava dele com um desejo enorme de abraçá-lo, mas eu sabia o que devia ser feito. Enquanto ele dizia o quanto eu seria feliz quando encontrasse outra pessoa, eu descia minha arma de encontro a cabeça dele, mais precisamente na área da têmpora para que ele desmaiasse rápido.

No primeiro golpe, só sangue e nenhuma reação. Caído na cama, agora ele me olhava com olhos secos de pavor e surpresa. Expressão que eu nunca mais me esqueceria, tamanha cicatriz que me causou, mas eu sabia que era o certo a fazer. Ele estava fora de si. Eu era a vida dele agora, não existia nada além de nós. Ajoelhei em cima de sua barriga e continuei a bater e bater e bater e bater até não haver mais com o que e eu já não mais reconhecer seu rosto. E quando olhei não reconheci mais. Deitada ao seu lado eu disse o quanto eu queria ter aproveitado mais os nossos momentos e como eu queria que aquilo fosse só um sonho. Mas ele não me respondeu nada, apenas me ouviu.

Então, despertei. E, antes mesmo que ele pudesse acordar, peguei a luminária.

## O quadro de Estela

Edmon Neto de Oliveira<sup>1</sup>

Estela diz: Por que Manotop?

Manotop diz: pq eu sou mano, saca? Mano top, ta ligado?!

### **Festival de Gramado 2003, show do Oswaldo Montenegro**

*Homem golpeia mulher com facadas. Laudo diz que caso é grave.*

Duas mil setecentas e três mensagens na caixa de entrada. A indisciplina virtual de Estela chegou ao ponto de deixá-la a beira de uma paralisia nas mãos, que agora sofrem pelo desempenho frente ao teclado alienígena. Somam-se a isso os movimentos tortos na cadeira, a má postura, a indisposição de cumprir as exigências de um cotidiano de policiamento pela culatra: ela aponta a arma para o seu dia, mas tudo vaza ao seu encontro. Enquanto queima populações de mensagens de erro, cavalos de tróia e mapas astrais há semanas rejeitados, ela toma ciência de que está realmente só, armada com a única convicção de que a qualquer momento pode cair em sobressalto. Na página principal de sua conta, Estela mantém, indeletáveis, dezenas de mensagens de alguém que loga como Manotop, cuja escrita deixaria sonâmbulos filólogos, gramáticos, peripatéticos e tarados da poética moderna e, sim, já deixou angustiada essa professora, que teve como primeiro estranhamento nessa relação amorosa, a decepção ortográfica. Entretanto, nada impede que, às quintas, enquanto Pedro e Luiza praticam o verbo nadar em aulas humanistas de violão e pintura, ao mesmo tempo em que seu marido debulha notas promissórias, xeques, contra-xeques e atitudes empreendedoras, ela saia para dar aula no dia em que seu nome não aparece na planilha da coordenadora pedagógica e que, mesmo assim, Estela arruma-se como se fosse a propósito de lecionar em turma que dá gosto, quando então parte com Manotop rumo a escola com letreiros de neon,

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora

sauna e teto espelhado. Costumam não conversar, praticam em linguagem muda e inefável o que todos já sabemos.

Estela perde-se em conjeturas quando revê as primeiras mensagens trocadas com o jovem, a reserva no hotel em João Pessoa para aquele congresso sem diploma, o terror repentino de abrir um e-mail do marido, o qual diz: *Tenha um bom dia, meu amor*, ignorado há meses, mas sem ter deixado de fazer efeito destroçante nas ideias da mulher, o que talvez fosse diferente caso o bilhete fosse lido no dia em que fora enviado. Ela vislumbra levar ao fim irrevogável a aventura de ter outro homem, por isso está disposta a fechar esse ciclo; se for preciso, pela mesma via em que o começou: sala de bate papo, pseudônimos, endereço de e-mail e finalidades. Para isso, basta redigir um texto polido, frio e objetivo, coisa que Estela sabe fazer muito bem, pois carrega alguma prática dos tempos de faculdade, aqueles que foram encobertos pelo desgaste da licenciatura, pelo peso de educar dois filhos, pelo marido, pela empregada e por Manotop, pacote completo que a fez tender para a hostilidade acadêmica, um direito alienável. Após três anos de ultraje, o frescor poético dos dias de crepúsculo em que caminhava sem vergonha com o amante pelas praias de Parati, o tempo em que a saúde lhe favorecia e as poucas rugas eram-lhe sinônimo de charme, tudo isso havia acabado. Entrementes, Estela considera a vantagem de poder escrever tudo o que havia decorado previamente, sobretudo a vantagem de poder pensar no que quer escrever, já que conversar feito adulto com quem ainda nem tem idade para o diploma universitário – lugar inalcançável para o michê –, é sempre incompatível com a necessidade de dialogar nos mesmos domínios linguísticos do rapaz. Por vezes, a professora sente-se impossibilitada de ser racional, atitude tão cara à vida de mulher que se biparte para viver o que em determinado momento julga o melhor, prometendo a si mesma que só acontecerá dessa vez, não obstante o par razão e emoção ser tão vulgarizado em nossa história, ela há de saber isso.

O teclado está mais familiar, apesar de a tecla de espaço travar a ponto de deixar a escrita de Estela todacontínua. A irritação da mulher se torna mais aguda na medida em que ela conserta o texto e vai percebendo que não é daquela maneira que pretendia começar. Ela poderia ser firme e ir logo dizendo: *Nossa história terminou, não me procure mais. Adeus*. Manotop leria o e-mail assim que acordasse do sono da tarde: ele demora a digerir o conteúdo



da mensagem, mas acata a decisão da mulher, ainda que talvez seja educado retribuir com um *de boa, vamos ficar bem*, e continuar o frisson de seus dias sem que isso o afete. Estela sairia do escritório aliviada: ela enfeita sua casa para uma noite especial com a família, anima-se com os empregados, exclui os mimos da segunda relação, decidida a levantar o rosto, fugir das noites de repulsa ao marido e olhar de verdade para os filhos e para o espelho, assim como ela fora há três anos, assim como ela havia se esquecido de como era, assim como quando não precisava escrever uma carta de adeus, porque seu marido estava ali presente, ainda que da mesma maneira que se encontra esta página em branco que Estela, presa em reminiscências, ainda luta para vencer.

Um grito de pânico é ouvido e o quadro de Rembrandt entorta na parede. É o telefone celular que anuncia uma mensagem de texto: *Preciso t ver hj*. Rapidamente, Estela firma os quadris na poltrona e, como se estivesse despertando de uma hipnose aparentemente irreversível, digita palavras com ferocidade homicida, frases curtas que relembram a condição dos dois amantes, coisas que deixaram de dizer um ao outro, outras que disseram sem ser precisadas, segredos, mágoas e porquês, todas as outras coisas em que a fraqueza da mulher adúltera a impede de dizer cara-cara por medo de pedras. Estela ainda se despede de Manotop com o lugar comum de dizer que enquanto durou deu certo, convicta de que não haverá carteiros para perscrutar o conteúdo da carta, e que o e-mail chegará sem a rotina dos selos, da motocicleta e do cão raivoso na espreita. Cega pelo afã de liberdade, atordoada e burra, responde àquela mensagem carinhosa de bom dia enviada pelo marido com as palavras febris dirigidas a Manotop. Escreve no celular uma resposta para o suposto ex-amante com os seguintes dizeres: *Tem e-mail pra vc*. Então ela deixa-se cair na voltaire de Luiza, certa do tédio.

Mais tarde, lida a mensagem enganosa em seu escritório, o marido de Estela entrará pela porta da sala fingindo naturalidade, querendo mostrar-se amável e desinformado até o momento em que ouvir a deixa daquela puta, pois ele não quer se precipitar, porque acredita ser um grande engano que sua mulher em poucas palavras dará por encerrada a questão; Manotop chegará aos tropeços na casa da amante, curioso para saber o conteúdo do e-mail que ele não recebeu e o porquê do sumiço nas últimas semanas – ele está disposto a assumir o relacionamento para toda família e não é do tipo que desmaia com poças de sangue; a

professora estará às gargalhadas com os filhos, contando mais uma vez como conheceu o pai deles no festival de Gramado, depois de preparar um banho a espera do marido e o jantar especial que ela administra pensando estar absolvida de todos os pecados.

A cena final acontecerá quase instantaneamente. O marido entra primeiro, beija a mulher na testa, brinca com Pedro e Luiza. Logo em seguida, a campainha toca, a empregada atende a porta e os olhares das três pessoas da santíssima libertinagem se alternam. A deixa, portanto, não precisa ser dita, a peripécia de Estela estará formada, o que sucede a partir de então testemunhamos todos os dias em todos os lugares, todas as pessoas são protagonistas, todos os textos são repetidos, não será diferente com a professora, o marido e o garoto de programa. Se houver morte, não será novidade, por isso não se faz necessária a nossa presença; deixemos então que eles brancos se entendam nesse futuro que é daqui a pouco, porque neste exato momento, excessivamente reflexiva, estabelecendo metas para uma vida que ela julga digna, Estela se debruça no sofá desejando apenas tomar um banho e comprar ela mesma as flores para o jantar da noite, tentando não transparecer aturdida diante dos empregados, buscando a melhor maneira de chamar os filhos para uma conversa casual, disposta a encontrar-se mais uma vez, reciclar-se pela décima, gastar sem cansaço até a última gota de seus planos débeis, de seu tempo, de sua essência, de sua felicidade.

### **Para se ler sozinho à noite**

Luciana Novaes Maciel<sup>1</sup>

O medo é algo muito estranho.

Tenho medo de várias coisas... baratas (bem, na verdade, tenho nojo delas), insetos voadores e pequenos, que gostam de luz, lacraias (me arrepio só de pensar naquilo)... E fantasmas...

Não sei dizer ao certo, se realmente é um fantasma o que eu vi. Sei que fiquei muito assustada e... me tremo toda só de pensar no que ouvi.

Não sei se consigo contar exatamente o que aconteceu. Até hoje algumas partes veem em flashes. Estava sozinha e tive tanto medo que preferi, muitas vezes, fechar os olhos ou me esconder atrás da árvore.

Não consegui correr logo pra casa... minha pernas não conseguiam coordenar outro movimento além de tremer. Meus joelhos chegaram a ficar doloridos de tanto que se bateram... mas apesar de tentar Pará-las, não consegui.

Estava na fazenda de minha tia... belíssima. O terreno se expandia para além das serras ao redor... muito verde... pomares, rio, piscina, sauna, sossego, descanso... tudo que me interessava no momento. Ah! Além disso, como em toda boa fazenda, tinha curral, vaquinhas, cavalos e casinha de fazer queijos. A casa mesmo ficava no vale, centro de tudo.

Naquele dia estava bastante empolgada... ia esquecer todo o sossego e ir a uma festa na cidade. Só de pensar, ficava toda animada e eufórica. A festa seria um sucesso, todos comentavam. Sentia um frio na barriga ao ouvir os comentários. Seria uma noite maravilhosa.

Os preparativos para aquela noite foram bem elaborados... tomei um longo banho quente, fazendo questão de massagear cada parte de meu corpo (isso me relaxava). Escolhi um vestido vermelho bem soltinho e bastante confortável e sapatos sem salto, acessórios e maquiagem bem leves.

---

<sup>1</sup> Graduanda da Universidade Federal de Juiz de Fora - Faculdade de Letras

Depois de pronta, me olhei no espelho para me certificar o quanto meu vestido me valorizava. Quando vi minha imagem, tão delicada, senti um leve arrepio quente subir por minha espinha. E me arrepiei ao lembrar uma antiga história ouvida muito tempo antes.

Sorri de mim mesma. Como máquinas podem ligar sozinhas? Ainda mais essas antigas de moer cana. Meneei a cabeça para me concentrar na festa. Retoquei o batom e me senti pronta para dançar a noite toda.

A festa foi uma delícia... a música estava muito boa e animada. Havia muito tempo que não me divertia tanto.

Como não conhecia muito gente na cidade, fui com uns parentes emprestados que todo mundo sempre tem nessas cidades pequenas. (Eles sempre são apresentados como bisneto do primo do marido da irmã de seu bisavô. É tanta informação que a gente prefere acreditar a fazer uma árvore genealógica mental para confirmar).

Dancei muito... todos fizeram questão de dançar várias músicas comigo. Claro, afinal eu era a novidade. Depois de muitas danças... vários pisões no pé e muita água, resolvi que minha cota de ânimo estava esgotada. A única coisa que queria era minha cama. Como ainda eram quase duas horas da manhã e eu era a única nessas condições, decidi que iria embora sozinha. Me despedi do pessoal e recusei várias ofertas de ser acompanhada até em casa. Não queria acabar com a festa de ninguém...

Ao me encaminhar para a saída do salão, João, o mais alegre do grupo, correu em minha direção perguntando se eu realmente não queria companhia. Com expressão preocupada e temerosa, ele fez questão de me lembrar que o caminho que eu iria percorrer era conhecido como mal-assombrado. Sorri e me despedi dizendo que não tinha medo de fantasmas. Tudo eram imaginação e histórias inventadas para assustar as pessoas.

Ainda apreensivo ele disse que era pra eu tomar cuidado com minhas palavras e se despediu, juntando-se novamente ao grupo. Senti que todos me olhavam, por isso preferi nem olhar pra trás.

O caminho não era longo, rapidinho chegaria em casa e enfim na minha cama. Após a subida do morro, enxergaria a fazenda... E me peguei pensando na expressão de medo de João. O caminho estava claro mesmo sem muitos postes de iluminação. A lua estava cheia e

muito brilhante. Me lembrei de um filme de lobisomem que vi... era a mesma lua e só faltou o uivo para me sentir no cenário do filme.

“Como sou boa...”

Chegando ao topo da serra, parei um pouco para admirar a imagem de um céu tão fascinante. Me perdi em pensamentos, tentando formar desenhos com as estrelas... Fui desperta por um ruído que parecia muito próximo de mim. Olhei ao meu redor e não vi nada. Pensei comigo mesma que não tinha motivos de cair nessa história. Eram apenas invenções e não tinha porque ter medo. Olhei para a lua e fiquei observando o que poderia estar desenhado na sombra que tem nela. Sua luz prateada fazia com que eu não quisesse tirar os olhos dela. E tudo se silenciou. Não existia mais nada além da lua e do céu estrelado.

Tive um leve arrepio ao sentir uma suave brisa em minha nuca desnuda. Me assustei, não era uma brisa comum, foi mais como um toque gelado. E olhei ao meu redor... não tinha vento... o ar estava parado. E de novo ecoou em minha mente o ruído. Agora bem definido, era como a risada de uma criança. E quando me virei, tive aquela impressão fria de um vulto claro, que parecia correr.

Resolvi, um pouco trêmula, que seria melhor continuar meu caminho até em casa. A descida foi povoada de pensamentos e impressos de ser seguida por olhares, ocultos pela noite clara. Tinha certeza que ouvi um riso infantil naquela serra, mas queria acreditar que foi apenas impressão. Agora faltava pouco para chegar e depois de uma boa noite de sono, me esqueceria disso.

Estava na estradinha e percebi um movimento bastante estranho entre os animais. Os cachorros latim muito, o gado estava bastante agitado. Olhei em cada canto para tentar descobrir o que causou tanto alvoroço. E ao olhar num monte próximo percebi um cavalo correndo muito. E na duração de um piscar de olhos, notei uma pequena luz crescente. Não sabia o que era e apesar de minha apreensão, continuei olhando, parada no mesmo lugar. Sabia que estava com medo, mas me paralisei.

Essa luz cresceu bastante e tinha um aspecto circular... mas parecia que pegava fogo... E começou a se aproximar de mim... o som era de um monte de lenha pegando fogo. Dava pra ouvir com clareza o estalar da madeira... e a medida que essa bola se aproximava eu sentia em meu corpo todo, seu violento calor. Tentei dar um passo ao lado e ela se manteve imóvel.

Tentei pensar em algo, mas a única coisa que passava em minha cabeça era o desespero e o pavor. Queria ir embora dali... mas minhas pernas não me obedeciam... tentei gritar, mas não saiu som algum. Os arrepios vinham em ondas e percorriam todo meu corpo, me dando uma sensação ainda mais assustadora. E a bola de fogo continuava próxima de mim... comecei a entrar em pânico. Apesar de a fumaça me invadir os pulmões, tomei todo o fôlego que consegui e gritei. O grito foi tão sonoro... cheio do meu desespero...

E junto com meu grito, pude ouvir ecoar de novo o risinho infantil. Senti algo gelado em minhas mãos...

E num sobressalto... acordei.

**Soneto**

Luciana Novaes Maciel<sup>1</sup>

Sentir... É sempre uma necessidade

O sentir. Carinho, paixão, amor.

O gosto, o desejo, o sabor mexe

Com o coração da gente.

Muito se canta sobre o amor presente,

Ou sobre a dor que ele causou no ausente.

Sempre são esquecidos os momentos

Vividos a dois. O sorriso com

Gosto de mar e brilho de luar.

A emoção e o encanto, que antes asas

Dava; agora é desilusão, sombras.

Os amantes são injustos. Na dor

Se prendem e esquecem que há sempre nova

Chance para se sentir de novo o amor.

---

<sup>1</sup> Graduanda em letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora

ITALO, Calvino. *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

## **Se Um Viajante Numa Noite de Inverno.**

### **(Para uma Poética do Leitor)**

Francisco Wellington dos Santos Saldanha<sup>1</sup>

Apesar de suas origens cubanas, Italo Calvino é um dos escritores italianos mais importantes do pós-guerra. Mudou-se para a Itália ainda na infância, crescendo na cidade de San Remo. Desde o início dos anos 40 e até meados dos anos 50, pertenceu ao Partido Comunista. Foi ativo membro da resistência italiana durante a Segunda Guerra Mundial.

No texto de Italo Calvino, o autor deixa bem claro o que é necessário para se fazer uma boa leitura de maneira que ao começar a ler o leitor não pare até o final do livro. Primeiramente o leitor deve procurar um lugar adequado que seja tranquilo, onde ninguém possa atrapalhar, depois deve relaxar e se concentrar, e principalmente deixar os problemas de lado, encontrar uma posição agradável, a maneira mais confortável para ler, pois tudo isso é fundamental para o leitor desfrutar o melhor possível de um bom livro.

O autor explicita maneiras, dá dicas importantes que fará com que o leitor ao começar a ler se interesse cada vez mais pelo livro, tornando-se um verdadeiro “Viajante” da sua história. Ao citar as necessidades da preparação do ambiente para uma boa leitura, Calvino transmite a importância da leitura para a vida, mesmo que você não tenha anseios de novas experiências, mas pelo fato de evitar algo que não lhe agrade nessa vida.

<sup>1</sup> Especialista em Semiótica Aplicada à Literatura (UECE)



Os acontecimentos narrados em um livro farão com que você se torne Um Viajante Numa Noite de Inverno, desde que siga os passos de Italo. *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno* é um livro complexo e interessante.

O personagem principal da obra é o Leitor, e sua missão é ler livros. Só que, estranhamente, todos os livros que ele lê são interrompidos de forma misteriosa por motivos dos mais diversos. E nessa colagem de textos, nesse emaranhado de romances que começam e não terminam. O leitor sente-se indignado junto com o personagem, pois também tem interesse em saber o que aconteceria além do que foi lido, ao mesmo tempo que se sente curioso em saber o que vai acontecer com o Leitor, e também em seu envolvimento com a Leitora.

De forma crítica e bem-humorada, Calvino ficcionaliza muitas das técnicas narrativas modernistas: o uso da repetição, da folha em branco (referência crítica à vanguarda), do pastiche, etc; e superpõe, parodiando talvez, diversos gêneros da literatura: policial; psicológico; revolucionário; de amor; erótico; fantástico; abstrato; metafísico; exótico. Estes dez romances já existem, apresentar somente partes (resumos) deles e os intercalar com a história de um leitor que os lê é uma astúcia de Calvino. Primeiro: ele evita ter que escrever romances enormes, laboriosos, de uma única idéia, que poderiam afastar o leitor contemporâneo, educado por imagens e acostumado a obter as informações em poucos minutos; Segundo: é uma forma de resistência, uma ironia positiva, e, principalmente, à desorganização e à inconsistência da linguagem, das imagens e do mundo; Terceiro: o escrever breve é mais produtivo, do ponto de vista de formação de um leitor médio, do que romances com quinhentas páginas. Afinal o hábito da leitura se adquire lendo.

*Se Um Viajante Numa Noite de Inverno* reproduz este mecanismo - busca e perda do fio da história, dez vezes. Esta estrutura modular, combinatória, mecânica, resulta numa força investigativa incrível, interromper os romances sempre no momento mais interessante, instiga não só o Leitor, mas também os leitores a buscar um fim para as histórias. É um jogo de combinação que Calvino nos propõe, e o valor do jogo encontra-se na própria busca, no exercício consciente e constante de encontrar uma orientação (o fio da meada) no texto. Dentro do jogo somos estimulados a criar um final para cada livro interrompido e desafiados a tentar descobrir entre eles uma coerência narrativa; tal como existe nos capítulos que relatam

a jornada do Leitor em busca do fim da história. Neste tipo de literatura o leitor é transformado também em autor, não se limita apenas a reconstruir a narrativa, ele a cria e a inventa de novo, de forma totalmente imprevisível. A particularidade da literatura está no fato de que ela constitui uma comunicação: o autor não tem como precisar o que ele teve a intenção de dizer. Feito estas ressalvas, nos sentimos um pouco mais à vontade para exercer nossa apropriação do texto.

Italo envolve o leitor em sua narrativa onde o autor esmiuça as mais importantes escolas literárias do século XX, além de inverter a ordem tão costumeira das narrativa(início, meio e fim), assim revelando para o leitor as inúmeras leituras as quais uma obra de literatura pode ser submetida. Poderíamos classificar o livro *Se um viajante numa noite de inverno* como um romance-ensaio. O leitor como parte importante nesta construção de sentido é levado por escadas em espiral, tomadas narrativas e muitas vezes um não fechamento da própria narrativa. Para os leitores menos acostumados com esta modalidade a proposta de Italo Calvino para o romance pode causar inicialmente um desconforto estético, mas sobretudo sua obra é um grande elogio à literatura e as suas provocativas inquietações ao leitor.

#### **Referências:**

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura, Uma introdução*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ITALO, Calvino. *Se um viajante numa noite de inverno*. 1º ed. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.