
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ISSN 1678-2054 - <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>

Poesia no Século XX

Volume 23
setembro de 2012

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ARTIGOS

- APRESENTAÇÃO..... - 4
- A LÍRICA MODERNA: DIÁLOGOS E PERMANÊNCIA - 5
DANGLEI DE CASTRO PEREIRA (UEMS/PG-USP)
- A POESIA CONTEMPORÂNEA DO RAP: ENTRE O EU (INDIVIDUAL) E O NÓS
(COLETIVO) - 17
CLEBER JOSÉ DE OLIVEIRA (UFGD)
- DIÁLOGOS POÉTICOS: O GUESA, DE SOUSÂNDRADE, E PÃO E FONEMA, DE
CORSINO FORTES - 32
ROBSON DUTRA (UNIGRANRIO)
- O POEMA É UMA COISA, QUE NÃO TEM NADA DENTRO: REFLEXÕES
METALITERÁRIAS NA POESIA DE FERREIRA GULLAR - 44
JOSÉ DINO CAVALCANTE COSTA E LUÍS HENRIQUE SERRA (UFMA)
- ENCENAÇÃO, JOGO E PROFANAÇÃO EM POEMAS DE ANTÔNIO CARLOS DE
BRITO..... - 58
JONATAS APARECIDO GUIMARÃES (PUC-MINAS)
- A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO MODERNO ENTRE O SIMBOLISMO E A
GERAÇÃO DE ORPHEU - 67
RODRIGO XAVIER (UTFPR)
- “AUTOPSILOGRAFIA”: UM GESTO DE INTERPRETAÇÃO À LUZ DA ANÁLISE DO
DISCURSO - 78
VERÔNICA BRAGA BIRELLO E RAQUEL TIEMI MASUDA MARECO (UEM)

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE PELO PROCESSO POÉTICO – TRAÇOS
AUTOBIOGRÁFICOS E DE RESGATE HISTÓRICO NA POESIA DE CHARLES
SIMIC – 87

JANICE INÊS NODARI (UFPR)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO

O volume 23 de nossa revista buscou provocar a discussão da poesia produzida no século XX, observando que se pode caracterizar a poesia na modernidade como resultante do conjunto de poéticas surgidas desde o Romantismo e posteriormente ampliada a sua expressividade em face dos vários contextos de estilo e período durante o século XIX, especialmente pela grande influência de poetas como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Whitman.

A presente chamada enfatiza a análise e a discussão de produções poéticas (especialmente as brasileiras) enquanto formas modernas e dos projetos identitários e/ou culturais de grupos e nações durante o século XX, como é o caso das vozes femininas e homoeróticas, das construções de ideários nacionais (como nas antigas colônias europeias) e de efetivação de outros espaços (Renascença do Harlem, Negritude e o rap, por exemplo). Na proposição feita por Alfredo Bosi sobre a produção poética brasileira, é importante ressaltar a discussão da efetiva permanência da sondagem do tempo subjetivo e da articulação do tema em imagens e em ritmos que se gestam no interior da tradição do verso, especialmente no que se percebe como caudal poemático da modernidade.

Os colaboradores deste número são representantes de diferentes instituições de ensino superior (PUC-Minas, UEM, UEMS, UFGD, UFMA, UFPR, UNIGRANRIO E UTFPR).

Esperamos que esse volume contribua para a discussão dos caminhos da poesia contemporânea.

A Comissão Editorial

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa (responsável pelo volume)

Prof.^a Dr.^a Regina Célia dos Santos Alves

Prof.^a Dr.^a Sônia Pascolati

Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários

Volume 23 (set. 2012) – 1-97 – ISSN 1678-2054

<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A LÍRICA MODERNA: DIÁLOGOS E PERMANÊNCIA

Danglei de Castro Pereira (UEMS/PG-USP)
danglei@uems.br

RESUMO: Nossa preocupação neste trabalho é contribuir para a percepção de que a lírica moderna estabelece um diálogo tenso face à tradição, tendo por base o conceito de “arte mnemônica” de Baudelaire (1999), aspectos da dialética em Hegel (1986), bem como considerações sobre a lírica moderna em Hugo Friedrich (1991) e Berman (1987). A proposta investiga a metalinguagem como uma das faces da lírica moderna, tomando por base o que Octavio Paz (1994) classifica como princípio crítico e como marca da modernidade e elege como corpus específico do trabalho o poema “Mãos dadas”, de Carlos Drummond de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: modernidade; Drummond; tradição.

1. INTRODUÇÃO

A heterogeneidade de possibilidades estéticas em um conjunto de inovações temáticas significativas em relação ao padrão clássico são características marcantes da lírica na modernidade. Pensar a modernidade compreende, neste sentido, verificar em que medida os limites fixos da tradição literária são flexibilizados por uma atitude contestadora, muitas vezes, rebelde. Esta situação faz com que o poeta/artista moderno apresente novas saídas estilísticas para a tradição, sem, contudo, empreender sua negação unilateral ao propor a transformação de procedimentos segmentados estilisticamente ao longo da tradição.

O percurso de síntese e a incorporação de temas polêmicos à tradição figuram como procedimentos temáticos resultantes de um sujeito fragmentado e humanizado. No plano estético a reorganização do verso tradicional, a utilização de um novo padrão rítmico e de uma maior liberdade no processo de criação são fatores interessantes ao pensarmos na lírica moderna como uma nova forma de lidar com a retórica clássica. Pensar o moderno no sentido aqui apresentado, implica em compreender como primordial na modernidade a presença do grotesco. Ao figurar como represen-

tação imperfeita e incompleta do mundo e do Homem nele inserido, para lembrar Victor Hugo (1998), a modernidade conduz o sujeito ao encontro de sua face incompleta, imperfeita, por isso, grotesca. A utilização do grotesco compreende o processo gradativo de humanização do sujeito na modernidade, fato que lança luz a ideia de um herói problemático, seguindo as considerações de Luckas (1991), como marca preponderante da visão moderna de mundo.

Ao mesmo tempo, porém, a humanização progressiva do sujeito e o sentido de rebeldia formal e temática reforçam a argumentação em direção a um conceito mais amplo de modernidade para além dos limites temporais do século XX. Neste século, no entanto, o caráter crítico e irônico assume fator preponderante. A modernidade é entendida, então, como um conjunto de procedimentos estéticos e temáticos que via utilização do grotesco e da humanização progressiva do sujeito indica uma realidade conflitante, questionadora e irônica. Autores como Cervantes, Dante, Shakespeare, entre outros, seriam exemplos de como a tradição moderna pode ser vista dentro de autores que inovam e questionam os limites de uma tradição cristalizada.

Cervantes, por exemplo, retoma o modelo das Novelas de Cavalaria medievais para impor um novo arranjo temático ao gênero, trazendo à baila a influência do popular e dos romances picarescos como uma das fontes para a composição de *Dom Quixote de la Mancha*. O mesmo percurso transformador face à tradição ocorre em Shakespeare e Dante que, cada um a seu modo, filtra a tradição clássica criando obras em que o caráter de síntese é elemento central. A visão crítica diante do homem em *Otelo*, *Hamlet* e *Macbeth*, por exemplo, é redimensionada por uma forma irônica de pensar as relações humanas na Inglaterra pré-industrial no século XVII. Dante, por exemplo, ao eleger Virgílio como guia para sua peregrinação mítica pelo mundo cristão fraciona a visão puramente dogmática, conduzindo ao questionamento à natureza contraditória da figura humana na *Divina Comédia*.

Pensados como exemplos da modernidade estes autores transcendem seu tempo para influenciar novos arranjos estilísticos na literatura do século XIX e, posteriormente, no século XX. Porém a presença do olhar crítico face à tradição é fator preponderante nestas construções e, em nosso ponto de vista, elucida o viés crítico apontado como marca da modernidade, conforme Octavio Paz (1994). O viés crítico na modernidade passa pela ideia de um questionamento à tradição por meio de um olhar reflexivo em busca do alinhamento aos temas artísticos a partir do século XX.

2. MODERNIDADE: UM PONTO DE VISTA HISTÓRICO

O processo reflexivo e irônico indicado na sessão anterior como marca da modernidade possibilita a discussão dos modelos estéticos do passado na arte produzida a partir do século XVII, mormente entendida após a cisão antitética do Barroco espanhol. Hegel (1986), nascido em 1770 e morto em 1831, compreende o dialogo entre valores históricos e o papel do sujeito como agente transformador dos valores sociais como fator importante na modernidade. Para o autor a modernidade, pensada no

século XVIII, é o momento em que o sujeito inserido em dado percurso histórico assume consciência face às demandas sociais e indica o esgotamento da tradição clássica, enquanto forma de expressão em uma sociedade em transformação.

A condição de reflexão sobre a totalidade social a partir do ponto de vista subjetivo – liberdade do *Geist* – é aspecto importante na constituição do percurso dialético em Hegel (1986) e, em nosso entendimento, fator necessário para a tensão sujeito *versus* mundo proposta pelo filósofo como um dos caminhos à modernidade: “nos estados antigos, o fim subjetivo era simplesmente um com o que do Estado; na época moderna, ao contrário, reclamamos uma opinião, um querer e uma consciência próprios. Os antigos não possuíam nada nesse sentido; para eles supremo era a vontade do estado” (HEGEL 1986: 261).

Hegel (1986) pressupõe a atualização dos modelos antigos (clássicos) em um novo conjunto estético como uma das principais distinções da arte moderna em relação à arte dos antigos. Ambientado ao século XIX, Baudelaire (1999) dialoga com as considerações de Hegel (1986) ao compreender nas produções de seu tempo o resultado das transformações sociais ao longo do século XVII e XVIII e admite que na adoção da imperfeição humana no século XIX encontra-se o caminho para a incorporação de novos arranjos temáticos, organizados estilisticamente, por exemplo, na incorporação do popular, na presença gradativa do grotesco e do erótico e, sobretudo, no diálogo conflituoso com o conceito de belo e sublime, expressos tensivamente na focalização da vida cotidiana, cada vez mais evidente na arte a partir do século XIX.

A presença de temas extraídos do contemporâneo, na linha teórica desenvolvida por Baudelaire (1999), resulta na adoção de uma temática retirada do cotidiano e materializada em procedimentos estéticos mais flexíveis que dão a lírica moderna uma maior liberdade face à rigidez dos padrões clássicos. Esta postura assume no uso do verso livre, na utilização do cromatismo e do burlesco e, em alguns casos, na atualização do passado, lembrando as colocações de Baudelaire (1999), um dos elementos centrais da modernidade entendida, nas palavras do poeta francês, como busca por novas formas de expressão artística.

Tendo como ponto de partida as transformações sociais após a Revolução Francesa e a Revolução Industrial no século XVIII, Baudelaire (1999) delimita no relativismo e na subjetividade fatores preponderantes na construção da tradição moderna. Para o crítico (1999) a postura dialética em Hegel (1986) compreende na modernidade o diálogo com a tradição e a atualização desta tradição em novas formas de expressão alinhadas ao tempo presente. Benjamin (2000), retomando considerações de Baudelaire (1999), apresenta ponto de vista semelhante ao considerar a modernidade como atualização crítica do passado, pois, para o teórico alemão:

o exemplo modelar da antiguidade se limita à construção; a substância e inspiração da obra é o objeto da *modernité*. “Ai daquele que estuda outra coisa na antiguidade de que não a arte pura, a lógica, o método geral. Se ele se aprofundar demasiado na antiguidade. . . renuncia. . . aos privilégios que a ocasião lhe oferece”. E nas frases finais do ensaio sobre *Guys* [de Baudelaire]

lê-se: “Ele buscou em toda a parte a beleza transitória, fugaz da nossa vida presente. O leitor nos permitiu chamá-la de modernidade”. Em resumo, a doutrina se apresenta da seguinte forma: “Na beleza colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável sem este segundo elemento”. (BENJAMIN 2000: 17)

Benjamin (2000) vê na confluência entre o “relativo, limitado” e o “eterno, imutável” uma forma de construção da arte literária a partir do século XIX um dos pontos de partida para as inovações formais e temáticas do século XX. Ainda na aresta das ideias do crítico, esta postura, intensificada em arranjos estéticos definidos no século XX, conduz ao diálogo entre tradição e inovação como elemento formativo da modernidade.

Embora Benjamin (2000) e Baudelaire (1999) discutam mudanças do conceito de “belo” na arte moderna, suas reflexões compreendem um esforço em identificar na modernidade o diálogo tenso entre tradição e inovação não só temática como estética. A confluência entre temas do presente “condicionado pela época, pela moda”, na alegoria das gravatas em Baudelaire (1999) exemplifica a presença de elementos universais na modernidade por meio do diálogo com o passado, porém resultantes do aproveitamento desta tradição em caracteres estéticos imutáveis; apresentados como inquietação face à dificuldade de expressão artística a partir do século XVIII em um presente histórico, no qual a fidelidade à tradição Clássica parece não encontrar mais ressonância.

A modernidade, nesse sentido, é expressão da tensão entre uma tradição e os processos internos em sua reorganização e, por isso, a agitação política e social encontra ressonância enquanto temas da modernidade. O desencontro do sujeito em meio a estas transformações sociais agravadas após Revolução Francesa e fortalecimento do mundo burguês e, conseqüentemente, do Capitalismo como regime econômico, bem como o êxodo demográfico nas grandes cidades européias, aparece como temas recorrentes na modernidade. Os “temas modernos” solicitam, no raciocínio de Benjamin (2000) e, antes dele Baudelaire (1999), a atualização dos padrões estéticos do Clássico em direção a um novo arranjo estilístico não só no século XIX, mas, sobretudo, no século XX.

A adoção de uma maior flexibilidade no ritmo poético, a presença de signos retirados do falar cotidiano e de um espaço de representação mimético, em muito agressivo ao sujeito, são exemplos de como a poética na modernidade reorganiza a tradição em uma clara exposição do mundo burlesco, mas, segundo o raciocínio de Benjamin (2000) possível apenas por meio do diálogo entre tradição e inovação. Baudelaire (1999) comenta que:

a Modernidade é o transitório, o efêmero, contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas

passadas está revestida de costumes da própria época. (...) Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento [passado] transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. (BAUDELAIRE 1999: 26)

No diálogo entre inovação e permanência – “transitório” e “imutável” – Baudelaire (1999) admite a reorganização da tradição – “antigo” – na arte moderna e, com isso, indica o caráter transitório dos valores tradicionais, na medida em que a modernidade reorganiza o passado em uma derrisão crítica que reformula e atualiza o passado por meio da mediação estética.

3. “MÃOS DADAS”: DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO NA LÍRICA MODERNA

Entendemos que o caráter inovador da arte moderna advém da apropriação e reorganização estética do passado ao longo da tradição. Não falamos, como alerta Baudelaire (1999), em uma cópia fiel ou em uma aproximação unilateral ao presente histórico, mas no diálogo entre o passado e presente em novos arranjos estilísticos. A caracterização do herói moderno tendo como paralelo o homem comum, a incorporação da oralidade, a adoção do verso livre e a construção de um ritmo mais rápido e icônico são índices das inovações da lírica moderna. Neste sentido, encontramos no poema “Mãos dadas”, de Carlos Drummond de Andrade (2000) um exemplo às ideias de Baudelaire, expressas na lírica do século XX:

Mãos dadas

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não no afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista pela janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.

(ANDRADE 2000: 118)

A leitura de “Mãos dadas” como exemplo do conceito de “arte mnemônica” de Baudelaire (1999) compreende a poética de Carlos Drummond de Andrade como exemplo da dialética tradição e inovação na lírica do século XX. No caso de “Mãos dadas” a teríamos uma lírica que explicita sua filiação ao “tempo presente” e a expressão de questões humanas associadas aos “homens presentes”, fazendo do poema um exemplo do que o poeta francês (1999) delimita por “arte mnemônica”, em “Sobre a Modernidade”. Centrado em aspectos fixados na realidade contemporânea ao século XX o poema questiona os temas sentimentais “suspiros ao anoitecer”, místicos ou ornamentais na alusão aos “serafins”, ao “suicídio” e “paisagem vista pela janela” em um diálogo tensivo com a tradição lírica de fundo subjetivo.

Tavares (2002) comenta que o gênero lírico é produzido em um espaço de sobreposição do caráter individual ao aspecto social em que as emoções aparecem como fio condutor do processo individualizado da expressão linguística. O mesmo processo de individualização do discurso é encontrado nas palavras de Staiger (1975: 57) para quem a “poesia lírica é íntima” em um paralelo com o conceito de “disposição anímica”, de Stimmung (BOLLNOW 1941: 28), onde vemos que na lírica o sujeito apresenta seu olhar individual face ao mundo, porém em um processo individual de reflexibilidade.

A observação subjetiva do mundo em uma estrutura enunciativa em que o caráter rítmico é preponderante faz da lírica uma forma de expressão de caráter individual e emotivo. A presença da subjetividade e da mediação individual nos temas líricos é apresentada desde Aristóteles (2000) como marca primordial do gênero, enquanto recorte subjetivo da realidade circundante. Adorno (2003: 66) comenta que a lírica tem sua essência “precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-la pelo *pathos* da distância (...)” para concluir que “o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal” (ADORNO 2003: 66). A colocação do crítico alemão entra em consonância com o fragmento 34 de Novalis (1988) para quem “tudo aquilo que nos circunda, as ocorrências diárias, as relações costumeiras, os costumes de nosso modo de vida, têm uma ininterrupta, por isso mesmo imperceptível, mas sumamente influência sobre nós. (NOVALIS 1988: 122).

“Mãos dadas” ao optar pela adoção de uma temática que focaliza o “tempo presente” dialoga com o fragmento de Adorno (2003) ao pressupor no processo de reorganização da emoção primária inerente a essência do gênero lírico o resultado da tensão entre o individual e o social. Esta postura entra em consonância com as palavras de Novalis (1988: 122) para quem, mesmo admitindo a presença na lírica de uma afetação sentimental o diálogo com o tempo presente é elemento essencial. Para Novalis, “homens divinatórios, mágicos, genuinamente poéticos, sob relações como são as nossas [do tempo presente], não podem surgir” (1988: 122). Recuperando Hegel (1986) para quem a lírica é uma forma complexa de reorganização da tradição a partir do olhar individual, porém propensa ao diálogo com o tempo Histórico; chega-

mos a ideia de que na modernidade a poesia lírica é “o coro no drama da vida – do mundo. O poema lírico é um coro amavelmente mesclado de juventude e idade, alegria, participação e sabedoria” (NOVALIS 1988: 135).

Vizioli, citando a definição de lírica de Wordsworth, “a poesia é emoção recolhida na tranquilidade” (1993: 143), compreende a poesia lírica no prolongamento da relação conflituosa entre subjetividade e mediação reflexiva. “Mãos dadas”, nesse sentido, é um exemplo deste diálogo imposto pela modernidade às tensões do “tempo presente” em um processo de atualização de um gênero sob as transformações históricas a partir do século XIX e centradas, enquanto tradição estética, no século XX. “Mãos dadas”, neste sentido, é um poema que marca seu posicionamento subjetivo como resultante da aproximação deliberada ao presente da enunciação, cifrado estilisticamente no texto pelo uso do advérbio “não” em um processo anafórico nas duas primeiras estrofes.

A expressão de uma temática comprometida com o tempo presente é sugerida no poema como caminho temático a ser seguido pelos “companheiros” – lidos metalinguisticamente como outros poetas do século XX. Esta postura indica uma interação do texto de Drummond com o leitor em um espaço de reflexão metalinguística (texto/leitor/autores modernistas). Este diálogo explicita as escolhas individuais no poema em uma contraposição aos excessos subjetivos e sentimentais do gênero lírico –segunda estrofe – em direção à lírica comprometida com seu tempo. De outra face “Mãos dadas” dá um exemplo da consciência estética de Drummond ao exprimir, no caráter individual próprio à lírica uma intenção em focalizar “a vida presente” e, neste contexto, atualizar temas e procedimentos de uma tradição que caminha em direção à renovação após o Modernismo de 1922.

Os versos “Estou preso à vida e olho meus companheiros. / Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças / Entre eles, considero a enorme realidade” indicam que o eu-lírico admite a presença da subjetividade na lírica que produz “esperança”, porém o olhar sobre o presente suplanta uma adequação sentimental, fato que possibilita a leitura metalinguística do poema e o alinha aos fragmentos de Novalis (1988), citados há pouco, bem como à definição de poesia de Wordsworth, na medida que propõe a atualização do passado como um dos caminhos construtivos à lírica no século XX. A metalinguagem presente no poema via alusão aos “companheiros” expõe, por outro lado, o processo interno de reflexão face aos procedimentos da lírica no século XX em “Mãos dadas”. As afirmações apresentadas na primeira estrofe do poema contrapostas ao tom dialético das últimas estrofes argumentam, nessa linha de leitura, à construção irônica face à tradição sentimental do gênero lírico, redefinida no poema pela busca por uma identidade temática ao contemporâneo.

Nesta redefinição temática encontramos a explicitação de uma postura tensa face à tradição no poema de Drummond, na medida em que o texto apresenta como necessário uma reorganização dos elementos da tradição lírica na segunda estrofe. Este processo indica a busca por uma identidade dos temas líricos ao presente cronológico e assume, no paralelismo anafórico da segunda estrofe, tons satíricos ao direcionar seu olhar pejorativo ao passado do gênero por meio da “distribuição de cartas

de suicida”, talvez em uma referência a *Cartas do jovem Werther*, de Goethe, bem como à inércia da “fuga para ilhas” ou a abstração contraposta ao contexto histórico contemporâneo, metaforizada satiricamente no poema pela alusão ao “rapto por serafins” temas místicos e sentimentais a serem superados pela postura temática apresentada no poema.

No lugar da lírica sentimental surge, então, a explicitação do verso comprometido com “o tempo presente”, novamente usando termos do poema. A marcação temporal em “Mãos dadas” é depositária ao presente histórico, fato que justifica a eleição deste poema como exemplo do que Baudelaire, no século XIX, delimita como matéria da lírica moderna e, em nosso entendimento, apresenta uma das faces da lírica do século XX. Não se trata, naturalmente, como adverte Benjamin (2000) em uma postura anárquica modulada pela ideia de barbárie, mas em uma forma específica de olhar sobre o real, reorganizando os sentidos da memória em direção a uma visão complexa da realidade sem a preocupação com a perfeição estilística ou adequação aos excessos sentimentais do gênero lírico.

Pensamos, lembrando Baudelaire (1999), a modernidade como resultante da aproximação temática ao presente da enunciação, bem como a atualização de temas extraídos do real imediato em um discurso que reorganiza dialeticamente o tom sentimental da lírica em direção à crítica e à ironia. É na apresentação da relação complexa com o tempo presente que “Mãos dadas” dialoga com o que Baudelaire (1999) conceitua como arte “mnemônica”, sobretudo por indicar a presença da metalinguagem como caminho à construção deste recorte lírico, em muito tenso face à tradição.

Entendemos, nesse sentido, que a atualização temática e a construção de uma nova forma de enfrentamento estético são aspectos importantes a serem observados nas palavras de Baudelaire (1999), recuperadas nas considerações de Berman (1987) e, em nosso entendimento, sugeridas como delineamento temático em “Mãos dadas”.

Vejamos o que nos diz Berman (1987)

Primeiro, a ironia baudelaireana a respeito das ‘gravatas’: muitos poderão pensar que a justaposição de heroísmo e gravatas é uma piada; e é, mas a piada consiste precisamente em mostrar que os homens modernos são heróicos, não obstante a ausência da parafernália heróica tradicional; com efeito, eles são ainda mais heróicos, sem a parafernália para inflar seus corpos e almas. Segundo, a tendência moderna de fazer sempre tudo novo: a vida moderna do ano que vem parecerá e será diferente da deste ano; todavia, ambas farão parte da mesma era moderna. O fato de que você não pode pisar duas vezes na mesma modernidade tornará a vida moderna especialmente indefinível, difícil de apreender. (BERMAN 1987: 139)

Ao apontar a heterogeneidade estética na modernidade como uma tradição em movimento “você não pode pisar duas vezes na mesma modernidade”, Berman (1987) compreende o aparente paradoxo na alegoria da “gravata” em Baudelaire

(1999) como resultante da atualização no foco enunciativo para questões associadas ao homem comum e, por isso, seu heroísmo é construído na exposição de sua trajetória objetiva, enquanto enfrentamento às mudanças abruptas na sociedade, sobretudo, após o século XIX. É desta tensão que a expressão lírica na modernidade apresenta-se como diálogo conflituoso face à tradição por meio da focalização à realidade circundante em um processo de atualização de motivos e estilos, sempre no diálogo com o contexto histórico, do qual é sempre um recorte.

Esta dinâmica, em termos temáticos e estilísticos, faz com que a tradição moderna, construída sobre o pilar da dialética, apresente de forma mais objetiva o espaço empírico, criando alternativas estilísticas capazes de apreender às mudanças sociais, sobretudo a partir do século XIX. Pensar no espaço movediço na modernidade compreende a percepção de Berman (1987) no que se refere à dificuldade em apreensão destas mudanças em uma lírica harmônica em relação ao passado, por isso, em eminência de atualização como visto no poema “Mãos dadas”, o que justifica no poema a focalização do “tempo presente”, da “vida presente” e, portanto, de “homens presentes” em detrimento aos temas tradicionais da lírica.

A compreensão de Berman (1987) de que os homens modernos são heróicos resulta da tensão dialética sujeito versus percurso histórico, o que faz com que a modernidade atualize constantemente a tradição, sem, contudo, negá-la unilateralmente. Baudelaire (1999) e, posteriormente, Berman (1987) admitem, portanto, o sentido de permanência de valores tradicionais na modernidade; mas a apresentam como resultante da reorganização enunciativa, na qual o periférico e o externo são aproximados criticamente ao conteúdo específico do enunciado em um espaço enunciativo movediço, sobretudo após a segunda metade do século XIX e, principalmente, no século XX.

Esta concepção do espaço movediço como fonte temática da modernidade possibilita compreender os diferentes tipos de “gravata” – metáfora para as nuances estéticas em torno de um objeto temático – como inevitáveis na composição da arte moderna, retomando a alegoria de Baudelaire (1999). É no paradoxo entre permanência e inovação estética que compreendemos a alusão ao percurso heróico em Berman (1987) como valorização da força individual do sujeito na modernidade. Visto como expressão artística do heterogêneo e do dissonante a modernidade, seguindo as colocações de Berman (1987), é projeção das imperfeições do homem no século XX objeto temático elegido por Drummond no poema em discussão.

Friedrich (1991), ao apresentar as categorias negativas da lírica moderna, admite entre os caminhos estéticos e temáticos desta lírica a contestação ao passado, mas, ao mesmo tempo, entende o sentido de aproximação à tradição como resultado de um diálogo tensivo. Para o crítico “a junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (1991: 15). Para ele as categorias negativas denunciam a relação conflituosa do sujeito após século XVIII face às transformações sociais agravadas pelo esgotamento da fidelidade estética aos padrões clássicos, sobretudo no século XIX e XX.

É por conta desta postura conflituosa – temática e estilisticamente – que a lírica na modernidade reorganiza o “sentir, observar, transformar” (FRIEDRICH 1991: 17) em direção à crítica, muitas vezes, chocando o leitor e criando, com isso, o efeito dramático e questionador face à tradição, sobretudo, na arte do século XX. Para o crítico este procedimento expõe a “necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado” e que não permitem “compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações” (FRIEDRICH 1991: 18).

A desconfiança face ao sentido imediato atribuído ao enunciado e a presença das inovações formais, na lírica moderna produzem o questionamento à tradição, mas, ao mesmo tempo, sua reorganização em um percurso analógico e contraditório tematicamente, configurando o paradoxo apontado nas considerações de Berman (1987). O que Baudelaire (1999) denomina por “arte mnemônica” aproxima-se ao que Friedrich (1991) e Paz (1994) consideram como “arte analógica e dissonante”, na medida em que apresentam o percurso racional como norteador na construção dos caminhos estéticos na lírica moderna. Para Paz,

o que distingue a revolução da idade moderna das antigas não é tanto nem exclusivamente a corrupção dos primitivos ideais, nem a degradação de seus princípios libertadores em novos instrumentos de opressão, quanto a impossibilidade de consagrar o homem como fundamento da sociedade. E esta impossibilidade de consagração se deve à própria índole do instrumento empregado para derrubar os antigos poderes: espírito cético, a dúvida racional (PAZ 1994: 67)

A reflexão e a ironia, nas palavras de Paz (1994) a “dúvida racional”, aparecem como elementos centrais na apresentação da lírica moderna entendida, por isso, como reflexiva nos limites deste trabalho. O diálogo entre tradição e inovação, centrais nas considerações de Friedrich (1991) e Paz (1994), são perceptíveis, de forma antecipada, nas palavras de Baudelaire (1999) o que indica que a modernidade é construída a partir de uma contínua atualização do passado. Entendemos que uma das formas de expressão dessa tensão é a ironia, nas palavras de Paz (1994), “espírito cético” e “dúvida racional”. Concordamos com Paz (1994: 21) para quem a modernidade é reflexiva em relação à tradição, pois “apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo (...) o ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica” e, nesse sentido, que o diálogo entre tradição e inovação é uma das marcas temáticas para a literatura do século XX.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão apresentada neste artigo considera a modernidade como uma tendência amplamente crítica que não só representou o questionamento do papel do homem dentro do universo social a partir do século XVII, como levou à fragmentação da busca pelo equilíbrio clássico e a consequente reformulação desta tradição, estabele-

cendo, assim, um novo paradigma estético-temático que Bauderlaire (1999) denomina por “arte mnemônica”, Friedrich (1991) por arte “dissonante”, Berman (1987) por “arte do tempo presente” e Paz (1994) por “arte analógica”.

É premissa do artigo que a lírica no século XX apresenta uma postura consciente face às transformações temáticas e estéticas do passado, porém, neste diálogo chega à heterogeneidade, entendida, por isso, como irônica.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidade, 2003.
- ANDRADE, C. D. de. “Mãos dadas.” *Antologia poética*. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. 118.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 4 ed. São paulo: Brasiliense, 2000.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BOLLNOW, O. F. *A essência das disposições*. Frankfurt, 1941.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HEGEL, G. F. *Liberdade subjetiva e Estado na Filosofia política*. Cesar Augusto Ramos, org. Curitiba: Editora da UFPR, 1986.
- HUGO, V. Prefácio à *Cromwell*. *Cromwell*. São Paulo: Vozes, 1998.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. São Paulo Perspectiva, 1991.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TAVARES, H. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

THE LYRICAL MODERN: DIALOGUES ARE PERMANENCE

ABSTRACT: My concern in this paper is to contribute for the perception that the modern lyrical modern poetry establishes a tense dialogue with tradition based upon Baudelaire's (1999) concept of the "mnemonic art", dialectic aspects from Hegel (1986) as well as considerations about the lyric modern poetry by Hugo Friedrich (1991) and Berman (1987). I try to investigate metalanguage as a face of the modern lyric poetry upon Octavio Paz's (1994) classifying it as a critical principle and as a mark of the modernity through the analysis of the poem "Mãos dadas" by Carlos Drummond de Andrade.
KEYWORDS: modernity; Drummond; tradition .

Recebido em 16 de abril de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A POESIA CONTEMPORÂNEA DO RAP: ENTRE O EU (INDIVIDUAL) E O NÓS (COLETIVO)

Cleber José de Oliveira (UFGD)
cleberolivera@hotmail.com

RESUMO: Discutiremos, a partir dos conceitos correntes de poesia, aspectos discursivos, com ênfase no discurso lírico do *rap*. Pretendemos, por meio de análises feitas em poemas de *rap*, pensar os aspectos individuais e coletivos presentes num discurso focado quase sempre na primeira pessoa do singular com oscilação para a primeira pessoa do plural. Assim, pretendemos apontar que o *rap* é, na modernidade, a poesia produzida de sujeitos socialmente excluídos.

PALAVRAS-CHAVE: *rap*; discurso subversivo; poesia lírica contemporânea.

A POESIA LÍRICA DO RAP

Eu sou guerreiro do rap, sempre em alta voltagem
Meu rap faz o cântico, dos louco e dos romântico
Pros parceiros, tenho a oferecer minha presença
Talvez até confusa mas real e intensa
O que será será, é nós vamo até o final
E liga eu e os irmãos é o ponto que eu peço
Favela, fundão, imortal nos meus verso
(Racionais MCs 2002)

A princípio o *rap* parece ser uma espécie de desdobramento de poesia lírica que carrega, em seu discurso, um caráter de resistência, uma retórica subversiva. Partindo desse pressuposto, as análises que se seguirão, dos poemas: “Negro Drama” (2002), “Capítulo 4 versículo 3” (1997), “Fórmula mágica da paz” (1998), “Voz ativa” (1996), dos Racionais MCs, e “Brasil com P” (1990) do *rapper* brasileiro GOG, desenvolvem-

se no sentido de lançar luz as seguintes inquietações, a saber: a) o rap é um gênero lírico? b) de que maneira o eu (MC) se configura dentro do rap?

Para responder tais perguntas, entendemos que se faz necessário, agora, apresentar alguns conceitos do gênero poesia. Sobre o que é poesia, diz o Houaiss (2004), “gênero literário (lírico ou dramático) em forma de versos /a arte de compor e escrever em versos” (578). Já o *Dicionário da Língua Portuguesa* (2001) aponta que poesia: “é a arte de comunicar imagens, sentimentos e ideias por meio de uma linguagem em que sons e ritmos se combinam com os significados” (683). Como se vê este último refere-se à poesia como sendo algo que vai além da composição em verso, há toda uma gama de procedimentos cujo intuito principal é comunicar. Nesse sentido, é possível atribuir, com mais facilidade, o status de poesia ao rap, já que, entre outras, comunicar e informar também são características e objetivos deste gênero.

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1977), aponta um conceito de poesia no qual reside o caráter de resistência e subversão envolto à poesia frente aos discursos dominantes:

Na verdade, a resistência também cresceu junto com a “má positividade” do sistema. A partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem a consciência da contradição. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser “um grito de alarme”. (1977: 142)

E continua,

Diante da pseudototalidade forjada pela ideologia, a poesia deverá “ser feita por todos, não por um”, era a palavra de ordem de Lautréamont. Este “ser feita por todos” não pôde realizar-se materialmente, na forma da criação grupal, já que as relações sociais não são comunitárias; mas acabou fazendo-se, de algum modo, como produção de sentido contra-ideológico válida para muitos. E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do pré-romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes. A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia). Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear. (Bosi 1977: 143)

Promovendo um diálogo com as ponderações feitas neste excerto, o mesmo autor, agora, em *Leitura de Poesia* (2003), reafirma o caráter subversivo que a poesia pode tomar para si: “a poesia não é apenas espelho da ideologia dominante, mas pode ser seu avesso e contraponto”. Desse modo, seria o rap o avesso da ideologia dominante? A poesia dos excluídos? O verso da favela?

Entendendo a partir dos conceitos de poesia lírica, vistos logo acima, guardada as singularidades, pode-se dizer que o rap parece se encaixar no viés poético do qual Bosi faz referência, pois traz consigo desde sua origem um inflamado discurso crítico subversivo frente ao discurso dominante, como se pode ver nos trechos abaixo:

Hey, Senhor de engenho
Eu sei, bem quem é você
Seu jogo é sujo
E eu não me encaixo
Eu vim da selva sou leão
Sou demais pro seu quintal
(Racionais mcs 2002)

Preferencialmente preto, pobre, prostituta
Pra polícia prende
Por que pobre pesa plástico
Papel papelão
Pelo pingado
Pela passagem,
Pelo pão,
por que?
(Gog 2000)

Além disso, demonstra também uma reação de resistência frente ao tipo de consumismo que corrompe os valores pregados e difundidos por seus antecessores:

Em troca de dinheiro e um carro bom
Tem mano que rebola e usa até batom
Seu comercial de tv não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Efeito colateral que seu sistema fez
(Racionais mcs 1998)

Conscientemente o rap apresenta a condição histórica de seus produtores:

Pesquisa publicada prova
Preferencialmente preto
Pobre prostituta pra polícia prender
Pare, pense: por quê?
(Gog 2000)

60% dos jovens de periferia
Sem antecedentes criminais
Já sofreram violência policial
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras
A cada 4 horas, um jovem negro
Morre violentamente em São Paulo
(Racionais mcs 1998)

Bosi aponta algumas características da modernidade que são apropriadas para pensarmos o poeta que se expressa no rap.

A modernidade se dá como recusa e ilhamento. A metáfora da avestruz que cobre a cabeça diante do inimigo é eloquente demais para exigir comentário. E o inimigo avança sem maiores escrúpulos. No entanto, se não há caminho, o caminhante o abre caminhando, é a lição do poeta Antônio Machado. Autoconsciência não é paralisia. Baudelaire: “O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro”. (Bosi 1977: 143)

Em meio a toda essa discussão é preciso que se ressalte que o rap, por meio de seus produtores, manifesta o desejo de ser reconhecido como sendo expressão poética de grupos excluídos socialmente, uma arte negra (des)elitizada. Desse modo, pensamos o rap como um discurso lírico, crítico e subversivo. Um texto que prioriza o retrato das vivências de seus próprios produtores e de suas comunidades. A estrutura dessas composições, em grande parte, segue as características encontradas na poesia tradicional, ou seja, é um texto escrito exclusivamente em verso, com certa preocupação com a rima, mas não aquela dos parnasianos.

Contudo, entenderemos a poesia também como sendo “um campo de manifestações muito mais amplo que o que se revelou, a partir do século XVIII, por poema”, viés proposto por Frederico Augusto Garcia Fernandes (2003: 20). Para este autor o rap mantém uma forte ligação com a tradição da poesia oral: “a poesia oral, no caso o rap, deve ser compreendida em seu contexto de produção, pois é nesse contexto que a voz coletiva se faz presente”, o mesmo autor afirma que “a poesia oral e a escrita encontram-se num eixo comum que é o próprio significado de poesia” (Fer-

nandes 2003: 20). Além de lançar luz sobre a questão da oralidade existente no rap, Fernandes aponta também para a questão da voz coletiva que se faz presente no discurso do rap. No decorrer deste capítulo lançaremos também nosso olhar sobre essa questão no intuito de entrever a configuração que se explicita entre o eu e o tu do rap. Dito isto, a seguir, desenvolveremos uma análise do poema “Jesus chorou”, dos Racionais MCs, na qual se observará alguns aspectos poéticos do rap tais como: rimas, figuras de linguagem, lirismo e oralidade. Segue a análise:

O que é o que é?
Clara e salgada,
Cabe em um olho
E pesa uma tonelada
Tem sabor de mar,
Pode ser discreta
Pode ser causada
Por vermes e mundanas
E o espinho da flor
Cruel que você ama
Amante do drama
[...]
O que adianta eu ser durão
E o coração ser vulnerável
O vento não, ele é suave,
Mas é frio e implacável
É quente borrou a letra triste do poeta (só)
Correu no rosto pardo do profeta...
Diz que homem não chora, tá bom, falou
Não vai pra *grunp* irmão, aí, Jesus chorou!
(Racionais mcs 2002)

Nesse fragmento pode ser visto uma referência ao mundo das tradições orais das ‘adivinhas’ de o que é o que é? Em seguida, são apresentados sentimentos conflitantes, por meio da metáfora que utilizam o esquema: lágrima versus vento. Esses elementos são mostrados como de que se misturam e se confundem a lágrima pode ser entendida como sendo a manifestação externo-concreto do mundo interno-abstrato do eu lírico. No mundo conflituoso do eu lírico a lágrima representa e simboliza, ao mesmo tempo, fraqueza e força, derrota e vitória. É sabido que verter lágrimas está na tensão entre a tristeza e a alegria, o eu lírico traz a imagem de Cristo, que segundo a narrativa bíblica chorou antes de sua morte, para, talvez, “atestar” que chorar é um sentimento nobre e humano.

Continuando a análise só que agora com os poemas “Negro Drama”, também dos Racionais e “Brasil com P”, do rapper brasileiro Gog, segue:

Negro drama,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um preto fudido
(Racionais macs 2002)

Pedro Paulo
Profissão pedreiro
Passatempo predileto, pandeiro
Pandeiro parceiro
Preso portando pó
Passou pelos piores pesadelos
Presídios, porões
Problemas pessoais, psicológicos
Perdeu parceiros passado presente
Pais parentes principais pertences
(Gog 2000)

O que se destaca de imediato nas estrofes são as figuras de linguagem, principalmente as aliterações, as rimas e os versos livres. Isso para ficar em alguns exemplos. Aliteração é uma das figuras de linguagem largamente utilizada em poesia, que consiste em repetir fonemas num verso ou numa frase, especialmente as sílabas tônicas de forma a obter um efeito expressivo. Esta figura ajuda a criar uma musicalidade que valoriza o texto literário. Mas não se trata de simples sonoridades destituídas de conteúdo. Geralmente, a aliteração sublinha (ou introduz) determinados valores expressivos. A musicalidade também se manifesta nos trechos entendida aqui como sendo a esfera da rima dentro do processo de criação do *rap*. Como se vê, os fragmentos (apresentados acima) manifestam diversos aspectos poéticos os quais atestam o teor poético dessa produção contemporânea da cultura popular.

RAP: ENTRE A VOZ INDIVIDUAL E A COLETIVA

O *rap* centraliza seu discurso em algo e/ou alguém? Responder essa pergunta, partindo do senso comum, parece fácil: o *rap* fala sobre as classes excluídas e seu cotidiano. No entanto, se lançarmos um olhar mais clínico e aprofundado sobre alguns textos de *rap*, não raro, veremos que quem fala é o MC sobre si mesmo, sobre suas experiências individualmente, ou seja, o discurso está pautado, intencionalmente, numa espécie de centralidade no eu.

Entendendo com T.S. Eliot, o que estamos chamando de centralidade no eu é a manifestação da primeira voz da poesia: “a primeira voz é a voz do poeta que fala consigo mesmo — ou com ninguém” (1972: 123). Para Eliot a primeira voz da poesia em si já é a voz que manifesta o eu privado, o que se expressa para si mesmo ou no

máximo para uma outra pessoa em particular. O mesmo autor afirma ainda que a poesia pode se manifestar por meio de mais outras duas vozes:

A segunda voz é a voz do poeta ao dirigir-se a uma platéia, seja grande, seja pequena. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quanto esta dizendo, não o que diria à sua própria pessoa, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a uma outra personagem imaginária. (Eliot 1972: 123-4)

E aponta que a distinção das vozes poéticas baseia-se na dramaticidade de tais vozes, diz ele:

A distinção entre a primeira e a segunda voz, entre o poeta que fala consigo mesmo e o poeta que fala com outra pessoa, conduz ao problema da comunicação poética; a distinção entre o poeta que se dirige a outra pessoa seja com sua própria voz, seja com uma voz hipotética, e o poeta que cria uma linguagem na qual personagens imaginárias falam entre si, aponta para o problema da diferença entre os versos dramático, quase dramático e não-dramático. (Eliot 1972: 124-5)

Como se vê, a enunciação na poesia lírica (a primeira voz) se dá por meio de um “diálogo” do eu lírico consigo mesmo, que tem condições de inventar e usar códigos para si mesmo. Diferentemente, as outras formas de poesia (a de segunda e terceira vozes) pressupõem interlocutores e, portanto, códigos comuns compartilhados por esses interlocutores a um determinado grupo social com quem ele dialoga.

De fato, o falante comum, inserido num grupo social qualquer: “não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados” (Bakhtin 2003: 300). Parece ser este o caso do poeta que tem que falar com outrem (o de segunda voz e o de terceira voz) – ele usa códigos compartilhados pelos membros deste grupo. Diferentemente, o poeta de primeira voz (o lírico), se levado ao limite de suas potencialidades, seria esse Adão sozinho no paraíso, falando consigo mesmo, encarregado de inventar seus próprios códigos para definir o seu mundo e seus sentimentos.

No rap, esse processo também se manifesta e é de extrema relevância para manutenção da ideologia que é vinculada em seu discurso, pois geralmente seu discurso está pautado na 1ª voz, porém são audíveis nesse mesmo discurso outras vozes. Podemos entender isso como sendo uma espécie de tensão, que até certo ponto é comum, no rap, pois apesar de seu discurso estar centralizado no eu, o mesmo se esforça para trazer o “nós” para a arena discursiva, traz ao mesmo tempo um eu-individual e um eu-coletivo:

Amo minha raça, luto pela cor,
O que quer que eu faça é por nós, por amor
Não entendem o que eu sou, não entendem o que eu faço

Não entendem a dor e as lágrimas do palhaço
Mundo em decomposição por um triz
Transforma um irmão meu num verme infeliz
E a minha mãe diz:
“- Paulo acorda, pensa no futuro que isso é ilusão,
os próprio preto não tá nem aí com isso não,
olha o tanto que eu sofri, que eu sou, o que eu fui,
a inveja mata um, tem muita gente ruim”.
(Racionais mcs 2002)

A gente vive se matando irmão, por quê?
Não me olhe assim, eu sou igual a você
Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho,
[...]
Pra todas as famílias, aí,
Que perderam pessoas importante (morô meu)
Não se acostume com esse cotidiano violento,
Que essa não é a sua vida,
Essa não é a minha vida (morô mano!)
Procure a sua paz
(Racionais mcs 1998)

Os fragmentos acima nos mostram a tensão que se desenvolve na esfera discursiva do rap porque, ao mesmo tempo em que fala de si para si mesmo, busca também falar ao outro. Essa atitude (do falar ao outro e a si mesmo) é assim descrita por Bakhtin,

toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (1995: 113)

A imagem da palavra como ponte, proposta por Bakhtin, é complementada pela noção de diálogo inconcluso. Cada fala é parte de um grande diálogo:

A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra

entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (Bakhtin 2003: 348)

Ainda na esteira de pensamento de Bakhtin (2003), todo enunciado, continuamente, nas mais diferentes circunstâncias, responde, de uma maneira ou de outra, aos enunciados que o precederam. Dessa forma, “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinaram tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (Bakhtin 2003: 300).

Assim, como viver representa estar em atitude responsiva, visto que não somos seres passivos, pois interrogamos, respondemos, questionamos, concordamos, discordamos etc. Nesse sentido, fica mais fácil de entender o porque das atitudes dos *rappers* quando entram em cena num palco produzindo e reproduzindo gestos com as mãos, braços e pernas, o corpo como um todo, tudo é expressão dialógica. Além disso, o *rap* quando busca a forma dialógica polifônica de enunciação parece buscar também a ampliação do diálogo entre o eu lírico e sua comunidade, ou melhor, suas comunidades já que: “periferia é periferia em qualquer lugar” (Racionais mcs 1998).

Como se constata, o *rap* busca estar sempre em uma situação de interação, procura ver-se manifestando no outro e vice-versa. Desse modo, busca complementar, talvez de senso crítico, aqueles que não conseguem compreender que é só por meio de uma união que alcançarão seus objetivos.

O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações contemplam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se. (Bakhtin 2003: 323)

Por isso que

A palavra, a palavra viva, indissociável do convívio dialógico, por sua própria natureza quer ser ouvida e respondida. Por sua natureza dialógica, ela pressupõe também a última instância dialógica. Receber a palavra, ser ouvido. É inadmissível a solução à revelia. Minha palavra permanece no diálogo contínuo, no qual ela será ouvida, respondida e reapreciada. (Bakhtin 2003: 356)

Desse modo, as relações sociais, históricas e discursivas que se realizam cotidianamente nas diferentes esferas da sociedade, assim como as que acontecem no universo marginalizado da periferia evidenciam a necessidade humana de ser sujeito do discurso e não apenas objeto dele.

Para observar os procedimentos dialógicos apontados acima, analisaremos os versos de “Fórmula mágica da paz” e “Capítulo 4 versículo 3”, poemas integrantes do disco *Sobrevivendo no Inferno* (2008); e “Negro Drama”, do disco *Nada Como um Dia*

Após o *Outro Dia* (2002); todos dos Racionais MCs. Com isso, acreditamos consolidar nossa afirmação de que o rap faz uso de um discurso lírico. Entendemos um discurso lírico como sendo aquele que, recorrendo a um discurso denso, expressivo e com musicalidade e ritmo, permite, artisticamente exprimir as emoções, os sentimentos, os desejos ou os pensamentos íntimos que nascem ou se apresentam ao “espírito”, ou seja, ao mundo interior do “eu” numa espécie de autorreflexão que pode se manifestar de forma interna ou externa seguindo a seguinte fórmula: um eu que pode ter como interlocutor ele mesmo ou um segundo indivíduo, sempre apresentando um discurso centralizado no eu e em suas experiências. Vejamos:

Essa porra é um campo minado
Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui,
Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
A minha vida é aqui e eu não consigo sair.
É muito fácil fugir mas eu não vou.
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou.
Eu gosto de onde eu sou e de onde eu vim,
Ensino da favela foi muito bom pra mim.
(Racionais 1998, grifos nossos)

O trecho explicitamente apresenta isto que estamos chamando de centralidade no eu. O MC fala de si pra si mesmo, vide grifos. Fala dos dramas, das angústias, das alegrias e ensinamentos que obteve no lugar onde mora, o qual é, ao mesmo tempo, seu “tudo”: “minha área é tudo que tenho/ a minha vida é aqui” e seu “nada”: “essa porra é um campo minado / quantas vezes eu pensei em me jogar daqui”. Muitas vezes, no rap, o lírico chega ao estágio de autorreflexão, a expressão interior do eu, e se faz presente como podemos ver neste outro trecho de “Fórmula mágica da paz”:

Choro e correria no saguão do hospital.
Dia das criança, feriado indo pro final.
Sangue e agonia entra pelo corredor.
Ele tá vivo! Pelo amor de Deus doutor!
4 tiros do pescoço pra cima, puta que pariu a chance é mínima!
Aqui fora, revolta e dor, lá dentro estado desesperador!
Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu subconsciente:
“E aí mano Brown cuzão? Cadê você? Seu mano tá morrendo o que você vai fazer?”. Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo, mais um
(Racionais mcs 1998, grifos nossos).

Vê-se configurada aqui a primeira voz da poesia descrita por Eliot. A voz que fala consigo mesmo. A utilização das aspas dá ênfase ao discurso lírico que centraliza o eu. No limite, o texto toma proporções de uma espécie de monólogo interior, vide grifos. O texto segue:

Puta desespero, não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar.
[...]
Na parede o sinal da cruz.
Que porra é essa?
Que mundo é esse?
Onde tá Jesus?
[...]
Porra, eu tô confuso. Preciso pensar
Me dá um tempo pra eu raciocinar
Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá,
Minha ideologia enfraqueceu
Preto, branco, polícia, ladrão ou eu,
Quem é mais filha da puta, eu não sei!
Aí fudeu, fudeu, decepção essas hora...
A depressão quer me pegar vou sair fora
(Racionais mcs 1998).

Nesse trecho o eu lírico se questiona e questiona a realidade na qual está inserido. Parece entrar numa espécie de colapso interior em que seus valores e sua ideologia parece não fazer mais sentido. Eis aqui um bom exemplo do discurso lírico do rap, a centralidade no eu.

No poema “Negro Drama”, também é possível observar o aspecto de centralidade:

Negro drama,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um preto fudido
(Racionais mcs 2002, grifos nossos)

O trecho acima é o início do poema. A centralidade no eu novamente está presente, ainda que, num primeiro momento, possa parecer que o texto está na terceira pessoa. Com efeito, a estrutura textual de “Negro Drama” é dividida em duas partes, a primeira é enunciada por Edy Rock (integrante vocalista dos Racionais mcs) que apresenta o conflito do jovem negro a partir de uma visão ampla, diríamos mesmo genérica. Ainda que forte e cheia de denúncia, a enunciação desta primeira parte é menos agressiva do que a da segunda parte; esta como veremos, mais próxima da típica enunciação do rap. Eis um trecho da primeira parte que enfatiza esse aspecto genérico de que falamos acima:

Negro drama,
Cabelo crespo,
E a pele escura,

A ferida e a chaga,
A procura da cura,
[...]
O drama da cadeia e favela,
Túmulo, sangue,
Sirene, choros e vela,
(Racionais 2002)

Na segunda parte, o enunciador é Mano Brown, que então toma o discurso para si, falando sobre a condição do negro de modo autobiográfico, isto é, usando elementos de sua própria vida na favela para dar caráter ainda mais denso à centralidade do eu, de que falamos. Aqui a entonação é mais agressiva. Eis um trecho:

Crime, futebol, música... Caralho,
Eu também não consegui fugir disso aí.
Eu sou mais um.
Daria um filme!
Uma negra e uma criança nos braços,
Solitária na floresta
De concreto e aço.
Veja, olhe outra vez,
O rosto na multidão,
A multidão é um monstro,
Sem rosto e coração.
(Racionais mcs 2002, grifos nossos)

O trecho grifado é apresentado sob a entonação da fala comum, sem a modulação dramática e violenta da voz que caracteriza o *rap*. A partir da segunda estrofe o relato vai adquirindo um tom mais inflamado, mais cantado, numa crescente retórica cada vez mais agressiva e contundente. Mais para o fim do poema, outros integrantes do grupo cantam também, acompanhando Brown – evidenciando novamente a tensão discursiva, vista acima, entre o eu-individual e o eu-coletivo que se configura no o *rap*. Essa característica também pode ser encontrada em “Capítulo 4 versículo 3”:

Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro e eu tenho muito munição
Talvez eu seja um sádico
Um anjo um mágico
Juiz ou réu
Um bandido do céu
E a profecia se fez como previsto
1997 depois de Cristo
A fúria negra ressuscita outra vez

Racionais capítulo 4 - versículo 3
(Racionais mcs 1998)

Novamente vemos a fórmula lírica configurada. Um “eu” que se manifesta como uma espécie de enviado que ressurgue, autodenominando-se como “A fúria negra” para terminar uma, já iniciada, missão (busca por liberdade? Direitos iguais? Dignidade?).

Portanto, o que se deve entender no rap é que mesmo apresentando um discurso, como vimos, focado no eu, ele é constituído por um desejo que visa à coletividade, ou seja, é uma ideologia construída para consolidar um lócus de enunciação que ecoa a partir da periferia rumo ao centro, por isso pode-se dizer que a voz que ecoa do rap assim como a da *literatura marginal* não é focada num “eu-individual”, numa voz isolada, numa única voz, pelo contrário está sempre focada num “eu-nós”. Sendo assim, não é um equívoco pensar o rap como sendo uma espécie de manifesto da periferia, o qual é construído, sobretudo, a partir da crença no poder da palavra escrita e cantada como forma de demonstrar pertencimento a uma comunidade e de libertação do indivíduo oprimido:

Aí você sai do gueto mais o gueto nunca sai de você, morô irmão?
Você tá dirigindo o carro, o mundo todo tá de olho em você,
Sabe por quê? Pela sua origem, morô irmão,
É desse jeito que você vive é o negro drama
Aí, o rap fez eu ser o que sou
[...]
Mas aí, se tiver que voltar pra favela, eu vou voltar de cabeça erguida,
Porque assim que é, renascendo das cinzas, firme e forte, guerreiro de fé
(Racionais mcs 2002)

Desse modo, o rap parece ser, dialeticamente, um movimento que ao usar expressões tão típicas do seu meio, “transgride e rompe com as barreiras de vedação do discurso” (Foucault 1996:10). Esses “narradores” têm representação empírica porque ao contar uma história fazem com que ela se aproxime do real, pois os temas de seus poemas estão consubstanciados em sua própria vivência, o mundo da periferia, assim seu relato ganha uma maior autenticidade, como se vê na citação acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Às análises, aqui promovidas, se voltaram para o discurso lírico do rap e descortinamos que no tipo de discurso vinculado no rap há o que chamamos de centralidade no eu, ou seja, o rap, em termos gerais, tem o discurso centrado na figura do enunciador – o MC – no entanto, esse mesmo discurso individual busca sempre o “nós”, ou seja, uma dimensão coletiva. Isso se dá devido ao foco do discurso do rap ser as vivências e as experiências do eu – enunciador no mundo excluído e violento das periferias, um

espaço comum a muitos outros que se identificam e se vêem retratados nesse discurso. Identificamos ainda que no discurso do rap existe uma espécie de conflito interno do eu-enunciador que se dá devido à tensão entre o falar a partir da favela versus falar pela favela, neste último caso, entendemos, que falar pelo outro é tirar sua voz. Além disso, observou-se que o rap mantém uma crença no poder de transformação social por meio da palavra, do discurso engajado. É, sem dúvida, a tentativa de rechaçar a exclusão e toda e qualquer forma de violência física, social e racial.

Assim sendo, pode-se dizer, então, que esse discurso é consciente, marcado pela subversão, rebeldia, transgressão e insubordinação ao sistema do opressor. É assinalada também, por uma autoafirmação manifestada numa expressão própria, uma linguagem própria que reflete uma nova forma, do negro brasileiro, de se (re)pensar e (re)agir, um 'novo' olhar sobre o social, agora sob a ótica do oprimido. Conclui-se, portanto, que o rap é a manifestação poética, uma espécie de poesia revoltosa, produzida por sujeitos cerceados de seus direitos mais básicos tais como educação, saúde e cidadania.

OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

———. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

———. *Leitura de Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. 148-167.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz em performance*. Tese. UNESP/Assis, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GOG. *CPI da favela*. Trama, 2000.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

RACIONAIS MCs, *Raio X do Brasil*. Zimbabwe, 1993.

———. *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra, 1998.

———. *Nada melhor que um dia após o outro*. Cosa Nostra, 2002.

XIMENES, Sergio. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Ediouro, 2001.

THE CONTEMPORARY POETRY OF RAP: BETWEEN THE I (INDIVIDUAL) AND THE WE (COLLECTIVE)

ABSTRACT: We discuss, from the current concepts of poetry, discursive aspects, with emphasis on

rap's lyrical discourse. We intend, through the analysis done in rap poems, thinking and uncover aspects of individual and collective gifts in a speech focused almost always the first person singular to swing to the first person plural. Thus, we intend to point out that rap is, in modern poetry produced in socially excluded individuals.

KEYWORDS: rap; subversive discourse; contemporary poetry.

Recebido em 5 de abril de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DÍALOGOS POÉTICOS: O GUESA, DE SOUSÂNDRADE, E PÃO E FONEMA, DE CORSINO FORTES

Robson Dutra (Unigranrio)
robson.dutra@oi.com.br

RESUMO: A partir do conceito de “épica” e da múltipla discursividade produzida por este gênero literário, este texto reflete sobre o herói e discursividade acerca dele em *O Guesa*, de Sousândrade, e *Pão e fonema*, de Corsino Fortes, bem como os diferentes contextos literários neles representados. Pretende também estudar como o índio brasileiro e o nativo caboverdiano tornaram-se alegorias de identidades pessoais que representam identidades nacionais e, a partir da teoria pós-colonial, observar novas maneiras de representação da história e da ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Herói; “Épica”; Identidade nacional; Pós-colonialismo.

Um dos pontos notórios de aproximação entre Brasil e África foi a leitura atenta, num momento inicial, de escritores brasileiros naquele continente e, mais recentemente, uma produtividade literária que abole os limites atlânticos que nos separam. Nomes como Pepetela, Paula Tavares, Noémia de Sousa, José Craveirinha e Mia Couto, entre muitos outros, são unânimes em reconhecer os laços que unem a literatura brasileira à de seus países, em épocas muito anteriores à da globalização de nossos dias.

Em Cabo Verde, o acesso a obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa foi uma reação ao isolamento imposto pela política salazarista que, em *Claridade*, marco da modernidade crioula, absorveu políticas de resistência no combate e na consolidação de uma identidade nacional por meio da assunção do real social, cultural e antropológico daquele arquipélago. Resulta daí a opção de os claridosos mirarem-se no “modelo de afirmação mestiça no qual a África buscava identidade” (Ribeiro 1992: 701), expresso por heróis, malandros e mestiços anônimos brasileiros em substituição ao modelo ultrapassado do navegador solitário que a literatura colonial cultuava em pleno século XX.

Nesse sentido, o Modernismo brasileiro representou uma ruptura com o paradigma estético-literário europeu na busca de uma tradição local que se contrapusesse a elementos exógenos e deterministas do colonialismo. Assim, deu destaque aos componentes indígena e negro na formação não apenas da brasilidade, mas de uma americanidade que ecoou nas literaturas africanas de língua portuguesa, contribuindo para forjar sua independência literária. Tais procedimentos se revelaram através de uma discursividade própria, tanto do Brasil quanto dos países africanos que, cientes de seu lugar como sujeitos da História, interrogaram o cânone colonialista, tecendo em suas fissuras narrativas que dessem conta de seus percursos.

Esta contraposição se deu através de uma reação ao modelo “épico” clássico que, reafirmamos, era ainda vigente no imaginário colonial e repassado às colônias como forma de manutenção do *status* do dominador. Na verdade, tal contradiscursividade encontra-se no esvaziamento deste gênero literário, de modo que ao referir-se à épica e a seus protagonistas, Erich Auerbach (1997) assinala que heróis clássicos como Aquiles ou Ulisses representam duas figuras contrastantes. Apesar das diferenças entre o herói de morte gloriosa e aquele cujo ímpeto o leva a buscar a pátria, o que fica nítido em Homero é o quanto as representações de ambos correspondem ao que havia de melhor no imaginário cultural grego de então, visto que seus protagonistas se entregam aos seus desejos, não obstante o poder absoluto de suas divindades. Auerbach nos faz entrever um certo individualismo nessa poesia, à qual se soma uma relativa liberdade de ação das personagens, à despeito de seu destino.

Tal individualidade é atenuada em Virgílio, tido como cultor de uma “épica artificial” em contraste com a “épica espontânea” de Homero. Todavia, Auerbach adverte que a desqualificação de Virgílio em relação a Homero é errônea, pois não leva em conta as grandes diferenças entre a Grécia do século IX A.E.C. e a Roma dos primórdios da era cristã. Assim, Aquiles e Ulisses são considerados em seu caráter individual, num sistema de relações que não existe em Enéias, uma vez que este herói não é retratado individualmente, mas em relação à coletividade, à promessa de fundação de uma nova nação. Essa característica se revela em epítetos como “o de pés ligeiros” e “industrioso”, respectivamente aos gregos, e o de “piedoso” e “patriarca” com que Virgílio ressalta a responsabilidade social de Enéias

O objetivo de Auerbach é estabelecer uma ligação entre o tipo de caracterização heroica, em Virgílio, com a idealização católico-medieval que através de Jesus Cristo – uma figura também piedosa e paternal – representa aquele que abre mão da individualidade em prol do bem coletivo. Sendo assim, “ao entrar na consciência dos povos da Europa, a história do Cristo mudou fundamentalmente a concepção do destino do homem e sua maneira de descrevê-lo” (Auerbach 1997: 26). Tal assertiva mostra que, se para Aquiles e Ulisses interessava o mundo visto, para o filho de Deus interessa apenas o etéreo que metaforiza o futuro ideal.

Tais considerações nos levam a perceber a permanência do ideal “paternalista” na épica portuguesa que, séculos depois de gregos e romanos, corresponderia aos ideais renascentistas e expansionistas de um mundo para além de suas fronteiras. Vasco da Gama é um herói modelar que evidencia a capacidade de os autores renascentistas

em recriar paradigmas do período clássico (D’Onofrio 2004: 242). Ao narrar as aventuras do descobrimento, tendo como eixo principal sua viagem às Índias, Camões instaura um herói português quimérico, obstinado, seguro e dedicado à árdua tarefa de levar os ideais moralizantes de sua nação aos gentios (D’Onofrio 2004: 245).

Podemos perceber alguns traços da constituição “épica” e à maneira como respondem a ideais culturais, sociais e políticos de heroísmo ou de comportamento coletivo de seu tempo que, evidentemente, passaram ao imaginário colonial português e ao diálogo estabelecido entre os escritores que prestigiamos: Sousândrade e Corsino Fortes, através de *O Guesa* e *Pão e fonema*, respectivamente. Como veremos, ambos encerram em suas obras muitas das inquietações, angústias não apenas do Modernismo, mas do Pós-Modernismo que, via de regra, oscilam em torno de noções de centramento, descentramento, estilização, bem como a de um novo discurso sobre/para suas nações.

É a partir do percurso do herói, personagem sob a qual se constrói densa discursividade épica, que nos propomos a refletir sobre o modo como estes escritores participam do espaço pós-colonial pelo desmonte da mentalidade vigente e da regeneração pela via literária das identidades nacionais. Para tanto, iniciamos nosso estudo detendo-nos brevemente sobre o herói e a multiplicidade de significados que lhe é inerente.

Ao discorrer sobre a nova concepção do herói, surgida no século XIX, Lukács resalta a busca por uma analogia entre o mundo descrito pela ficção literária e o processo de individualização que causou conflitos do homem com o mundo. O amor e as aventuras se tornaram temas dominantes do romance, gênero em que o herói confrontou a ordem social estabelecida. Lukács diferencia a épica do romance a partir das relações com o meio, apontando que o surgimento de novos tempos rompeu definitivamente o universo harmônico em que o homem se integrava à natureza e à coletividade, redimensionando os laços entre civilização e arte e explicando como as formas artísticas se estruturam.

Os traços distintivos do herói são oriundos, portanto, do processo de ruptura: na Antiguidade clássica ele se associava ao todo que constituía sua vida, seguindo um percurso que o conformava ao seu espaço. No entanto, acabou por se defrontar com evidências que apontaram para sua “problematização”, dando início ao processo de humanização do herói, o que o fez envidar esforços para vencer as adversidades da vida e da simultaneidade passou a ter com um mundo exterior em constantes alterações. Por isso, o romance é definido como a epopeia de um tempo em que “a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade” (Lukács 2001: 55).

Muito embora estes postulados refiram-se ao romance, é possível estabelecermos um diálogo eficaz com a poesia de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade (1833-1902), visto que o poeta maranhense também discorreu sobre seu tempo a partir de características sociais como fragmentação, diluição e desigualdade. Criador de uma

linguagem representativa de um processo de fragmentação expresso por metáforas, orações reduzidas e fusões vocabulares que se distanciam da práxis romântica, o escritor revela um olhar transformador que antecipou a expressão modernista.

Graduado em Letras em Letras pela Sorbonne, onde também cursou Engenharia de Minas, Sousândrade viajou pela Europa e repúblicas latino-americanas para, posteriormente, fixar-se em Nova Iorque, onde editou *Obras poéticas* e alguns cantos d’*O Guesa*, seu poema “épico”. Esta experiência foi fundamental para sua percepção do mundo capitalista e do grande desenvolvimento industrial que fundamentam as teses de Luckács e de Auerbach. Foi ao longo dela que o poeta deu-se conta do ônus de uma democracia calcada no capitalismo e na competição comercial entre os habitantes da cidade grande, o que lhe permitiu comparar esta metrópole com um Brasil ainda sob o regime imperialista, fato que, de acordo com seus biógrafos, foi fundamental para seu exílio, dado, sobretudo, seus ideais republicanos.

O *Guesa*, poema de treze cantos escritos em cerca dez anos, utiliza recursos expressivos que denotam necessidade de mudanças através da criação de neologismos e de metáforas vertiginosas que dialogam com as premências de um novo mundo. Tal se depreende na errância que caracteriza a personagem-título, fazendo audíveis em seu percurso as vozes dos “perdedores” da história. Ademais, ao caracterizar o poema como uma “epopeia latino-americana”, Humberto e Haroldo de Campos alargam a semântica do “épico”, tornando tal gênero uma forma de expressão de textos considerados “menores”. Daí que, para Costa Lima, “Sousândrade é o único poeta brasileiro que, antes do modernismo, antecipou formas que só depois se desenvolveriam dentro do acervo poético internacional. Só ele não foi mero reflexo de correntes europeias. Por isso mesmo ele se tornou o mais incompreendido dos poetas pré-modernistas” (Campos 2002: 410).

Os irmãos Campos consideram Sousândrade o “João Batista da poesia moderna” dada a tendência “profética” com que encara os novos tempos. Na obra, o autor narra a jornada de um jovem índio muísca, chamado *Guesa*, cujo significado é “sem lar”, “errante”, que, aos quinze anos de idade, é oferecido a *Bochicha*, o deus-sol. Após ser separado de seus pais e lançado a uma série de peregrinações, o jovem termina nas mãos de sacerdotes que lhe extraem o coração, recolhendo seu sangue em vasos sagrados. Sousândrade intui sobre os tempos modernos e desloca o protagonista, após a fuga dos sacerdotes, para *Wall Street* e ao caos capitalista ali instalado a partir das primeiras décadas do século XX. Assim, o jovem empreende um processo de deambulação similar ao do poeta, com quem se confunde no heroísmo sacrificial por uma América livre do jugo colonialista e do capitalismo liberal de então. Dessa maneira, torna-se óbvia a associação entre o espaço real e ficcional que se confundem com o próprio cenário do inferno ao exprimirem uma realidade indizível.

No que se refere à estrutura “épica” contradiscursiva, vemos que esta corresponde ao poema em geral, exceto nos dois fragmentos enxertados nos Cantos II e X, denominados por Augusto e Haroldo de Campos como “A dança de Taturema” e “O inferno de *Wall-Street*”.

A leitura atenta de Luiza Lobo propõe a criação de um novo tipo de gênero poético, crítico e tragicômico, por ela denominado “nova épica”, uma vez que um poema não deixa de ser épico apenas porque o autor não lhe reconhece a categoria, sendo, “primordialmente, uma forma de narrativa” (Lobo 1982: 101). Para ela, a leitura diferenciada da epopeia se apoia no princípio de construção e desconstrução da épica clássica, o que nos permite entrever o processo de constante reescrita aplicado aos XIII Cantos do poema, sobretudo em relação aos fragmentos mencionados. Neste sentido, um dado editorial importante é o fato de o texto ter sido reeditado diversas vezes, até chegar à versão “definitiva”, provavelmente em 1884.

No que se refere ao princípio de construtividade, Lobo ressalta que *O Guesa* parte de uma estrutura épica clássica composta por proposição, invocação, dedicatória e a narração iniciada *in media res*. Tal se comprova a partir dos versos iniciais que atuam como paráfrase do “Canto I” de *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, acrescentando que, “sem dúvida, *O Guesa* é o maior exemplo de mescla estilística existente no Brasil antes do Modernismo” (Lobo 1982: 14).

Este princípio de construção e desconstrução é que faz com que *O Guesa* nos ofereça novas possibilidades de leitura, como o hábil manejo de elementos “épicos” que revelam como este gênero, – cuja maior característica foi uma escrita monoglótica que serviu a interesses da “cultura oficial”, para usarmos a terminologia de Bakhtin – foi submetido à consciência irônica da tragicomédia que possibilita uma nova forma de leitura do mundo.

Com efeito, o texto de Sousândrade lança mão de elementos “épicos”, sem totalmente ser “épico”, mas sim a fusão de outros gêneros literários, como o lírico, o trágico e o cômico em postura “sacrificial, testamental” (Lobo 1986: 92). O texto faz também referência a outros textos, como vemos adiante, como por exemplo, ao *Childe Harold’s Pilgrimage*, de Byron, sendo o traço distintivo entre eles a “voz” e o “pé”. Como enunciado, *O Guesa* tem o seu firme e, por isso, não se lamenta tanto quanto Harold, vivendo com lirismo em “voz baixa”:

Pois ha, entre o Harold e o Guesa,
Diferença grande, e qual é;
Que um tem alta voz
E o pé bot,
‘Voz baixa’ o outro, firme o pé.’
E cometas, aos aerólitos,
Passando, sacodem pelo ar...
Vêde os vagabundos
Mimundos
Que ostentam rodar e brilhar!
(Sousândrade 2003: 19)

Ao irem além do padrão clássico da epopeia, os fragmentos citados ressaltam, tragicomicamente, um aspecto caricatural do homem que, “problematizado”, oscila

entre dois espaços bastante distintos: o inerente ao do verso decassílabo heroico tradicional e o do inferno de *Wall Street*, numa trajetória característica dos tempos que Sousândrade bem conheceu ao deixar sua pátria para interagir com o mundo e que, n’ *O Guesa*, revela os esplendores e misérias do Novo Mundo, indo dos Andes à Floresta Amazônica; da Venezuela à Europa; da África ao Maranhão, culminando na chegada à *Wall Street* nova-iorquina.

Semelhantemente, a dimensão temporal no poema é sincrônica, revisitando o passado mítico e a era colonial até chegar à contemporaneidade, rompendo, portanto, com a linearidade do tempo histórico. Personagens clássicas, como Ulisses e Enéias, são mescladas a figuras da história sul-americana, como os incas Manco Capac e Mama Occlo e seres mitológicos como Tellus e Coelus. A estes, Sousândrade acrescenta “exploradores” de diversas ordens, como o colonizador espanhol Francisco Pizarro e banqueiros europeus da Casa Rothschild, com destaque para Stock Minotauro, um monstro que alegoriza o dinheiro e a insaciável fome de lucros que rege o mundo capitalista.

Assim, Sousândrade aponta para a heterogeneidade do real, ou seja, para o fato de que o que nos é imputado como realidade nada mais é que uma convenção coordenada por sua própria ontologia e explicitada por uma lógica estrutural que, na obra em questão, é desconstruída. Ademais, ao discorrer sobre um idealismo que, no entanto, é refutado no cotidiano, o escritor tanto critica quanto propõe um novo padrão social que é definido pelos irmãos Campos da seguinte maneira: “ao invés do isolamento e da marginalidade, ‘ele na tempestade s’envolvia / social...’, fazendo assim ‘o corpo de delito / do seu tempo” (Campos 2002: 76), numa alusão à mescla entre sátira e utopia presentes na epopeia. O escritor condena as formas de opressão e de corrupção, satiriza as classes dominantes, revelando suas fraquezas, propondo um sistema de governo baseado na República de Platão, e no sistema comunitário dos incas.

Parte dessa desconstrução se dá pelo questionamento dos gêneros literários, de modo que, ao mesclar o épico ao trágico e ao cômico, o escritor faz com que essas “inserções tornem-se trechos particularmente em desacordo com o cenário da floresta amazônica”, tanto que reservou um capítulo à parte apenas para o *limerick* (Lobo 1986: 15).

O capitalismo desenfreado da Bolsa de Valores assinala esfacelamento, exclusão e opressão que fazem de *Wall Street* o altar onde o jovem indígena é oferecido em sacrifício, revelando tempos que prescindem de heróis. Assim, seu projeto de escrita pós-colonial questiona o discurso dominante, descentralizando as estratégias discursivas através da investigação, releitura e reescrita da história através de um processo subversivo que revitaliza a percepção do passado, questionando, por conseguinte, os legados canônicos, históricos e literários. O denso processo de criação desses novos campos literários resulta em estratégias que revelam transformações na literatura em seus diversos estágios, provando que o hibridismo é uma de suas resultantes dos diversos processos históricos, uma vez que sua combinação com práticas discursivas já existentes dá origem a novas manifestações das diferentes línguas e culturas.

A partir deste novo contexto é que desponta o nome de Corsino Fortes, um dos mais proeminentes de Cabo Verde que, na senda aberta por Sousândrade, liberta-se das marcas coloniais que tentaram prolongar o clima de “portugalidade” ao século XX. Segundo Ana Madalfa Leite, embora haja um espaço temporal significativo entre os escritores épicos clássicos e os africanos do século XX, pode-se afirmar que parte da literatura produzida na África é marcada por uma discursividade épica pela qual:

formalmente, os poemas épicos africanos aglomeram vários gêneros, microgêneros ditirâmbicos, canções populares, amplificando-se e orientando a matéria histórica para o mito. Segundo Moussa Sow, se o conto ou outras variantes asseguram uma função de informação na literatura oral, e se por outro lado o mito explica as origens, a epopeia realiza tudo isso em simultâneo: é gênero político que usa todas as funções para manter vivas as imagens de uma identidade comunitária e nacional. (1987: 38)

No caso caboverdiano, estas considerações se somam à geografia do país que, por sua vez, resulta no cotidiano de seu povo. Constituído por dez ilhas, este arquipélago atlântico está a 455 km da costa ocidental da África, muitas de natureza vulcânica, fato que as define como a barlavento e a sotavento. A falta de chuva e o vento leste oriundo do Saara, como tematizados anteriormente em obras literárias que mostram dificuldades de longos períodos de estiagem e de fome. As múltiplas paisagens também assinalam algumas diferenças socioculturais, resultando daí a marca mais expressiva do hibridismo cultural: o crioulo, língua decorrente do intercâmbio entre portugueses e africanos.

Nascido em 1933 na Ilha de São Vicente, Fortes teve uma vida profissional diversificada: foi professor secundário, delegado do Ministério Público e Juiz de Direito, em Angola. Como membro fundador do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde) lutou pela mobilização e conscientização da juventude caboverdiana, tendo, também, frequentado a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, onde teve contato com outros africanos e as utopias de libertação das nações africanas (Laban 1982: 385). No pós-guerra, foi Ministro e Secretário de Estado, embaixador em Portugal e em outros países, atividades que foram conjugadas a uma escrita literária, cujo principal objetivo é o romper paradigmas anteriores.

O escritor ampliou os debates acerca dos novos culturais de seu país através de uma “épica” onde se fazem audíveis as vozes não só da história, mas do caboverdiano, bem como as experiências do eu-lírico. *Pão e fonema* representa os valores da terra. “Pão” faz alusão à fome que ainda é um fantasma no campo material, ao passo que “fonema” remete a uma fome metafórica da palavra sobre o qual se assenta a expressão da liberdade e da cultura agrilhoadas pelo colonialismo. Assim, acabam por significar a identidade deste país a partir da deambulação feita pelo olhar do escritor que, tal qual o de Sousândrade, percorre as realidades diferentes.

Os versos de Pablo Neruda que abrem esta epopeia africana revelam como Fortes teve a intenção de voltar-se às questões nacionais, como no fragmento a seguir em

que se vale da mesma maneira com que o poeta chileno se refere ao seu povo: “Aquí nadie se queda inmóvil. / Mi pueblo es movimiento. / Mi patria es un camino” (Fortes 1980: 1).

Para Mesquitela Lima (1980: 68), os versos de Neruda revelam a mundividência de um escritor ligado a um povo que por muito tempo foi acusado de indolente, mas que, todavia, não se “queda imóvel”, pois todo ele é movimento e a sua “pátria é um caminho” a ser percorrido. Ao longo dos três cantos do poema, as condições de vida e a expectativa do povo são mostradas a partir de um caráter epicizante que é mostrado logo no princípio da obra, na “Proposição”:

Ano a ano
 crânio a crânio
Rostos contornam
 o olho da ilha
com poços de pedra
 abertos
 no olho da cabra
E membros de terra
 Explodem
Na boca das ruas
 Estátuas de pão só
 Estátuas de pão sol
Ano a ano
 crânio a crânio
tambores rompem
 a promessa da terra
Com pedras
Devolvendo às bocas
As suas veias
 De muitos remos
(Fortes 1980: 3).

Como ainda observa Mesquitela Lima (1980: 70), a estrutura interna da “Proposição” nos apresenta toda a temática que o escritor deseja desenvolver, ou seja, o encadeamento dos três cantos através de uma estrutura rítmica que se alterna, como, por exemplo, nas repetições dos primeiros versos, “ano a ano” e “crânio a crânio”, que denotam a estrutura cíclica vivenciada pelo habitante daquelas ilhas. Tal se revela também na opressão da natureza que resulta em pobreza e no sofrimento presentes logo no primeiro canto, intitulado “Tchon de pove tchon de pedra” (“Chão de povo, chão de pedra”). Não obstante este cenário, ouvem-se tambores que anunciam mudanças que, num futuro promissor, resultarão na derrota de diversas formas de repressão.

Corsino Fortes constrói um texto contradiscursivo cujas personagens mostram-se livres da marca homérica do herói. Ao contrário, sua “epicidade” está em princípios propostos por Hesíodo, ou seja, os do herói “húmus”, aquele cuja trajetória depende necessariamente do suor do seu rosto, da luta cotidiana contra toda a sorte de infortúnios a que está assinalado e que decorrem do processo de enfretamento à “problematização” destas personagens do cenário em que se inscrevem.

No poema “De boca a barlavento”, que inicia o primeiro canto, temos as precárias condições de trabalho a que o caboverdiano é submetido e que expressas em versos como “a minha mão de milho e marulho/ O deserto abocanhe a minha carne de homem/ E caranguejos devorem esta mão de semear”. A intensidade destes versos culmina no uso do recurso gráfico abaixo, cujo objetivo é denotar a dor e a opressão.

Pela artéria do meu sangue que g
o
t
e
j
a.
(Fortes 1980: 7)

A semântica do verbo “gotejar” é expressa visualmente, numa concepção da poesia do século XX. A este recurso se soma o princípio “calibanesco”, ou seja, o uso da língua do colonizador para resgatar a cultura e, principalmente, a identidade do povo de Cabo Verde que não abre mão de sua língua natal para se expressar.

Sendo assim, em *Pão & Fonema*, Fortes emprega dois instrumentos dialetais: o português e o crioulo, apresentados ao leitor num texto híbrido que, acima de tudo, não recusa seu hibridismo. O fato de não haver um glossário que elucide os termos crioulos usados no texto explicita a atitude de resistência ao desestruturar o modelo formal do colonizador, uniformizando sua cultura com a dele, como Pepetela faz, por exemplo, na “Dedicatória” que abre o romance *Mayombe*. Nela, o escritor equipara o mito de Prometeu ao de Ogum, a divindade africana que molda o ferro, ao iniciar uma “épica” centrada nos guerrilheiros angolanos, ou seja, nos que tiveram de empunhar armas para a derrota ao colonialismo.

Numa aparente contradição, a atitude de resistência parece afastar a “epopeia” de Fortes do gênero clássico, entretanto, aproxima-se dele ao relatar o percurso de vida do povo da ilha de barlavento associando-o à estrutura seguida por Dante Alighieri em n’*A Divina Comédia*. Ao rememorar o passado, relatar as condições presentes e expor as perspectivas para o futuro, o eu-lírico conduz o leitor de *Pão & Fonema* a fazer uma excursão, cujo roteiro se assemelha a espaços como “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”.

Nessa estrutura ternária, o primeiro canto “Tchon de pove, tchon de pedra” equivale ao “Inferno”, visto que os cinco poemas que o compõe abordam as vicissitudes presentes em barlavento, como fome, seca, pobreza, aculturação e, principalmente, a passividade da população mediante esses problemas. Para além disso, o eu-lírico declara que o tema central do componente “infernado” da “epopeia” são as dificuldades decorrentes da situação geográfica e sociopolítica do arquipélago.

No poema “De boca a barlavento”, Corsino Fortes mostra como a arte está submetida ao sofrimento, pois “o sangue que goteja a árvore e o arbusto arrastam as vogais e os ditongos para dentro das violas, a fim de formar um poema com geometria de sangue” (1980: 7) e revelar as dores por que passam seus protagonistas. Adiante, em “Carta de Bia d’ideal”, a população, que deveria resistir, assiste ao espetáculo da miséria com “dor de cara contente”, sobretudo por ignorar suas raízes e sua história.

O poema “Conto”, terceiro integrante do “Inferno” de *Pão & Fonema*, concentra parte significativa dessa problemática, uma vez que o autor concilia a tradição “épica” com o prosaísmo moderno. A voz das crianças ou a mão que cozinha unem-se à imagem da terra natal nua ou coberta apenas com chita, tecido incapaz aplacar o frio dos dias de inverno. Tal quadro remete, portanto, à imagem de uma nação desvalida “sem no na nos nas”. Daí que os versos “estavas estás” (Fortes 1980:15) mostram que o desamparo não caracteriza somente o estado presente, pois os tempos verbais utilizados, como o pretérito imperfeito e o presente do indicativo, denunciam a continuidade de um sofrimento decorrente do passado.

O segundo canto, intitulado “Mar & Matrimónio”, corresponde à fase do “Purgatório”. Há aí um período de transitividade em que as vicissitudes ainda estão presentes, mas, no entanto, surgem expectativas positivas para o futuro. Os pés continuam nus, “nus de árvore nus de tambor” (Fortes 1980: 23); o eu-lírico, por sua vez, ainda que precise partir para garantir a subsistência, deixa sua marca na terra, mostrando que a partida resultará num regresso antes “inimaginado”:

E com membros loucos de marulho
Dobrei as calças
Sobre o alto mar
E parti
De coração a bombordo
Mas antes muito antes
De hipotecar
Meu litro de sangue
E partir
Plantei o polegar
Junto da tua árvore
oh ídolo de pouco terra (Fortes 1980: 26).

O drama do expatriado repete-se em “Emigrante” que mostra que embora o corpo peregrino se cubra de sangue, o eu-lírico sabe que a sua voz será como onda de violão na praia e ajuntará a última fome à primeira. O quadro é completado pela dor da parturiente, assinalando que “toda a partida é potência na morte e todo o regresso é infância que soletra” (Fortes 1980: 40).

O clima de euforia se intensifica no terceiro canto, cujo título é “Pão & Patrimônio”. O poema “Do nó de ser ao ónus de crescer” mostra que o leitor está preste a ingressar no paraíso, de modo que, Para Mesquitela Lima (1980: 85), além da beleza fônica dos fonemas, o conteúdo é profundamente filosófico, pois trata do ser agrilhado que se levanta e caminha para a libertação de sua própria ação. O povo renova suas forças, contribuindo para uma mudança de estado: os pés nus dançam ao som do batuque.

Em “De rosto a sotavento”, vê-se que as dificuldades resultaram em vitória, posto que a fome decorrente se converteu em prosperidade. No canto, o leitor dá-se conta que também transitou por mundos distintos, formados pela conciliação do clássico a elementos da modernidade que resultam num novo padrão.

Desse modo, a leitura de textos da literatura brasileira e africana torna-se lugar de configurações não apenas dos sujeitos nacionais, mas do colonizador e de seu legado, o que implica a alteração de modelos que os rompem e carnalizam através da incorporação de culturas, bem como de formas menores” (Leite 2003: 37) que re(e) laboram a língua portuguesa.

Pode-se analisar o processo de colonização através de vertentes desestabilizadas de pressupostos colonialistas. Tal processo nos habilita a examinar a produção de contradiscursos que expressam resistência e estratégias de resgate da autonomia. É por estudos sistematizados dos encontros e confrontos coloniais que podemos avaliar o impacto da colonização e constatar a construção de uma crítica em relação a interpretações culturais etnocêntricas que têm como parâmetro as excelências da civilização ocidental, deixando de lado o obscurantismo de tal hegemonia. Através da interrogação dos mecanismos coloniais e de sua lógica, despontam subsídios interpretativos e um saber histórico indispensáveis à compreensão dos procedimentos literários utilizados nestas obras literárias.

Sousândrade e Fortes propõem em épocas e “épicas” caracterizadas por uma intensa fragmentação que as identidades se consolidarão a partir de um exercício de aceitação das diferenças. A transgressão efetuada acaba, ainda que contraditoriamente, por associar-se ao pensamento de Aristóteles de que, como fingidor, o poeta é induzido a assumir uma dessas três maneiras de imitação: quer como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou que parecem ser, ou, por fim, como deveriam ser.

OBRAS CITADAS

- AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA LIMA, Luis. “O campo de uma experiência antecipadora”. Augusto de Campos & Haroldo de Campos. *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental*. São Paula: Ática, 2004.
- LABAN, Michel. *Cabo Verde: Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1982, 2 v.
- LEITE, Ana Mafalda. *A Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.
- . *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- LIMA, Mesquitela. “Pão & Fonema ou A Odisséia de um Povo”. Corsino Fortes. *Pão & Fonema*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1980.
- LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.
- LUCKÁCS. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Letras, 1992.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. “O jardim das Hespérides e o reino de Pasárgada: a recepção do neo-romantismo português e do Modernismo brasileiro na literatura de Cabo Verde. *Separata da miscelânea de estudos em honra do Prof. A. Costa Ramalho*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1992.
- SOUSÂNDRADE. Joaquim de. “O Guesa”. Frederick Williams & Jomar Moraes, orgs. *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade*. São Luís: AML, 2003.

POETICAL DIALOGUES: “O GUESA”, BY SOUSÂNDRADE, AND “PÃO E FONEMA”, BY CORSINO FORTES

ABSTRACT: From the concept of “epic” and the multiple discourses this literary gender produces, this text ponders about the hero and the discourses about him in *O Guesa*, by Sousândrade, and *Pão e Fonema*, by Corsino Fortes, and the different contexts that emerge from them. We also intend to study how a Brazilian Indian and Cape Verdian natives have become allegories of personal identities that represent national ones, and from post colonial theories on to observe new possibilities of representing history and fiction.

KEYWORDS: Hero; “Epic”; National identity; Post Colonialism.

Recebido em 29 de maio de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O POEMA É UMA COISA, QUE NÃO TEM NADA DENTRO: REFLEXÕES METALITERÁRIAS NA POESIA DE FERREIRA GULLAR

José Dino Cavalcante Costa e Luís Henrique Serra (UFMA)
luis.ufma@gmail.com

RESUMO: Ferreira Gullar é, sem alguma dúvida, um dos grandes mestres da Literatura de língua portuguesa. Sem medo de errar, ele ousa mudar sua linguagem de forma brusca e abrupta mostrando sua eterna preocupação com o ato poético. É fato que esse poeta dedica ao ofício do poeta uma especial atenção, ensinando a seus leitores uma das mais inquietantes indagações acerca da poesia: como fazer poesia? Que musas ou experiências merecem uma poesia? Neste estudo, mostraremos que a poesia de Gullar é um centro de discussões sobre a literatura e seu futuro enquanto obra literária. PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Ferreira Gullar; Metaliteratura; Ofício de poeta.

A poesia é, de fato, o fruto
de um silêncio que sou eu, sois vós,
por isso tenho que baixar a voz
porque, se falo alto, não me escuto.
(Ferreira Gullar – *Em Alguma Parte Alguma*)

INTRODUÇÃO

Boa parte das investigações e leituras que se realizam sobre a poesia de Ferreira Gullar, poeta maranhense, estão ligadas a dois aspectos importantes do universo gullariano: primeiro, e o mais saliente, diz respeito à questão do percurso poético e ideológico que o literário cursa ao longo de sua carreira partidária: seus poemas de cunho demagógicos e militantes, que marcam boa parte de seus primeiros livros, estão em constante análise pela Crítica Literária; o segundo aspecto versa sobre as mudanças no formato da linguagem, implementadas pelo poeta em seu percurso criativo, desde as experiências de desintegração da linguagem, em *Luta Corporal*, da década de 50 (1953), passando pela poesia popular, com os cordeis *História de um*

valente, *Quem matou Aparecida* e o conhecido *João Boa-Morte, Cabra Marcado para Morrer*, de 1962 e 1966 e pela poesia neoconcreta, como *Mar Azul, Formigueiro, Girasol* dentre outras, para que, daí, então, formasse-se um poeta com vieses existencialistas e marcante, como demonstra em seu último livro de poesias *Em Alguma Parte Alguma* (2011). Contudo, nas visões centradas nesses dois aspectos, é possível sentir a ausência de um não menos importante aspecto da poesia do maranhense, o aspecto metaliterário, que, para nós, é um dos mais recorrentes em seus poemas.

O eu-lírico que se expressa em Gullar é um eu-lírico consciente de seu fazer literário. Não são raras as vezes que nos deparamos, no universo gullariano, com uma poesia calçada pelo discurso metaliterário. Um eu-lírico que, como poucos, discute sobre o processo de formação, criação e leitura da literatura, sobretudo, do poema, como manifestação primeira da Literatura. E o mais importante, mesmo com as constantes experiências artísticas feitas pelo poeta ao longo de sua trajetória literária, jamais o tema do fazer literário fica em segundo plano. Como veremos, não importa a coletânea de poemas que se leia de Ferreira Gullar, todas trazem um grande número de poemas que tratam do fazer literário, misturados, de contínuo, às reflexões aprofundadas do eu e o outro.

Isso tudo, talvez, se dê pela própria formação do poeta maranhense: crítico literário, profundo estudioso das artes em geral, Gullar problematiza o ato da criação literária das mais diversas maneiras, sendo a poesia, em algumas abordagens, instrumento de luta contra os opressores que crescem sobre a fraqueza dos oprimidos, sobretudo em tempos de convulsões sociais, e, em outras, o poema é um escape ao existir, uma maneira deleitosa de sentir-se humano, um lugar de lembranças, lugar de sentir-se um ser dentro de uma atmosfera anômala e amorfa como é a atmosfera pós-moderna.

É fato que a grande parte dos poetas modernos e pós-modernos trazem em seu cabedal de criações literárias reflexões sobre a literatura. Isso, talvez, se dê graças à mudança do próprio conceito de arte que se tornou volátil após as inúmeras reflexões feitas no início do século XX. Com o advento das vanguardas européias, que influenciaram muitos de nossos importantes artistas brasileiros, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Carlos Drummond de Andrade, o próprio Ferreira Gullar entre outros. O conceito de arte não era mais o acadêmico, feito sob rigorosos preceitos estéticos, mas sim, a arte tomava ares de liberdade, de salvadora de identidades nacionais, muito mais do que no movimento romântico, sobretudo no Brasil, um país profundamente influenciados pelo que vinha de fora. O conceito de poesia, a partir de então, tornou-se um conceito muito mais abrangente e livre de convenções acadêmicas.

Neste estudo, trataremos da poesia de Ferreira Gullar sobre o seu aspecto metaliterário. Observaremos, por meio de um leve debruçar sobre o universo gullariano, um eu-lírico sempre indagador, reflexivo e inquietante com relação à arte e suas mais diversas relações. Selecionamos poemas e trechos de poema em que o caráter metaliterário é evidente, trazendo em seu núcleo, inúmeras reflexões sobre o papel da Literatura frente à realidade que lhe serve de matéria prima. Com isso, Será possível

observar as relações existentes entre o sentido dessas poesias e a realidade social brasileira. Esse aspecto da literatura de Gullar justificará muitos dos seus pontos de vista, tanto políticos quanto sociais.

1. A METALITERATURA: ALGUMAS CONCEPÇÕES

É válido, antes de entrarmos mais profundamente em Ferreira Gullar, nos determos mais no conceito de Metaliteratura para que possamos entender os objetivos reais desse poeta ao discursar sobre o poema e o poeta. Iniciaremos, portanto, com um importante conceito criado por Barthes. Ele nos alerta que:

A lógica nos ensina a distinguir, de modo feliz, a linguagem objeto da metalinguagem. A linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação. Assim – e este é o papel da reflexão lógica – posso exprimir numa linguagem simbólica (metalinguagem) as relações, as estruturas de uma linguagem real (linguagem-objeto). (BARTHES, 2007: 27)

Nessa esteira, Barthes lembra que a Literatura, durante muito tempo, não se viu como um objeto a ser tratado, algo no qual se poderia debruçar e dar atenção. Mas isso muda com o Modernismo, ou antes disso, com o Romantismo, conforme lemos:

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 2007: 26-27)

Arribas (s/d) afirma que o conceito de metaliteratura é emprestado da Linguística, sobretudo de Roman Jakobson com o seu conceito de metalinguística. O conceito de que a língua tem como uma de suas funções mais importantes a de explicação do próprio código linguístico acaba resvalando na Literatura, criando, um conceito teórico de metaliteratura. Nas palavras do próprio autor:

La Metaliteratura es el resultado de extender la función metalinguística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste em definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el

procedimeiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una funcións metaliteraria dentro da literariedade” (ARRIBAS, S/D: 457)

A metaliteratura seria, desse modo, a reflexão, no texto literário, sobre a própria literatura, bem como do seu modo de produção, o papel construtor do leitor, frente à obra, e a receptividade, a criação do sentido pelo leitor.

O poeta serve como um *professor*, um guia, um mestre, que orienta seus leitores à importância da literatura para o mundo e sua história, bem como, um crítico literário que reflete sobre a produção do texto literário. O predomínio dessa função em um texto (prosa ou verso), ainda segundo Arrias (s/d), nos leva a uma nova tipologia textual, que é o texto literário metalinguístico.

O dicionário eletrônico de termos literários *E-dicionário de Termos Literários* define metaliteratura como:

qualquer texto pertencente a determinado gênero literário que trata outros textos ou gêneros literários, sendo exemplo um romance que tem como temática a poesia, como também as obras de um gênero literário que se voltam para si mesmas, ou seja, para a essência do gênero onde elas próprias se inscrevem, adquirindo, assim um caráter *autoreflexivo*, como são exemplo os romances que reflectem sobre o próprio processo de escrita do romance e a sua ficcionalidade. Estão assim contidos neste termo conceitos como os de metadrama, metaficção e metapoesia.

Desse modo, é importante dizer que a metaliteratura é uma reflexão, um olhar sobre o próprio ato, uma clara e lúcida visão sobre o que se faz, o que se diz. O discurso metaliterário tem um importante objetivo ao fazer essa reflexão: segundo Harmuc (2003), o poeta ou o prosador quer desenvolver a própria literatura, evoluir sua forma, seu conteúdo, seu olhar sobre o real, o poeta tenta achar novas dimensões para serem visitadas, do que a dimensão do imediato. O recurso da metaliteratura é o chamado do poeta com relação a sua obra, é a busca pela resposta as suas indagações existenciais.

Não são poucos os artistas que enveredam pelo caminho da crítica, da metaliteratura. Esse parece ser um dos aspectos mais expressivos na poesia moderna, podendo, assim, colocá-lo como um ponto a ser marcado na caracterização do movimento Pós-modernista, ou como vimos em Barthes, ainda modernista. Só para citar dois exemplos como ilustração disso, temos Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* e Mário de Andrade com *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*.

2. A METALITERATURA NA POESIA DE FERREIRA GULLAR

De posse desses conceitos é importante vê-los na poesia de Ferreira Gullar. Vejamos quais são as contribuições do poeta maranhense a Literatura; como que a poesia pode ser desenvolvida com mais vigor, segundo a ótica do poeta? Quais as indagações do poeta acerca do que é poesia, e a que nível podemos sentir essa angústia do ato literário em Ferreira Gullar? Essas questões carecem de uma reflexão sobre a poesia e o universo de Ferreira Gullar, embora a que aqui faremos seja sucinta, ela abre para uma nova perspectiva e análise do universo lírico de Ferreira Gullar.

Gullar, ao longo de sua carreira, fez inúmeras tentativas estéticas, o que resultou em movimentos literários, como o concretismo e, por vezes, em fracassos literários, como foi o *Poema Enterrado*, que se tratava de uma instalação no Rio de Janeiro em que as pessoas poderiam entrar para encontrar diversos cubos de madeiras guardados um dentro do outro. No último dos cubos, havia um papel escrito *Rejuvenesça*. Na verdade, essa tentativa extrema do concretismo da poesia acabou não dando certo, visto que a instalação acabou sendo estragada pela chuva, que fora intensa no dia de seu lançamento.

Pelo percurso literário que Ferreira Gullar traça, observamos um poeta inquieto com a padronização, indagador, intemeroso, forte, de posições bastante eloquentes, contundentes e reflexivas acerca da Literatura e do seu fazer. Vale lembrar um dos primeiros e mais interessantes testes que Ferreira Gullar fez em sua linguagem: embora não tenha sido o primeiro livro lançado pelo poeta maranhense, em *A Luta corporal*, Ferreira Gullar rejeita a forma natural das palavras, sua formação, e lança um livro de poesias feitas a partir das desconstruções da linguagem, da fragmentação dela. O poeta, na obra desfaz e refaz as palavras, desintegrando-lhes e dando-lhes formas, e por vezes, conteúdos novos e incompreensíveis, como nesse trecho do poema “Roczeral”:

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita
FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra (GULLAR 1983: 113)

Gullar, depois de destruir a linguagem, tenta reconstruí-la, dando-lhe novas formas, novos conteúdos. O poeta, em suas poesias experimentalistas, busca uma linguagem sem igual, rompe com todas as formas pré-existentes na Literatura para mergulhar num diálogo com a arte concreta, unindo duas formas de artes que não conversavam tão perto, como é a arte da palavra e a arte da forma (artes plásticas). Essa atitude nos remete a pensar em uma reflexão bastante interessante sobre o fazer poético na poesia gullariana. Nesse experimento, Gullar olha para a poesia e despreza a forma

canônica, metrificada muito mais do que fizeram os modernistas. É interessante observarmos o que escreve Costa (2004):

Gullar, na obra *A luta corporal*, refaz sua poética e conduz sua ruptura com um modelo clássico de composição, no qual se privilegiava a “forma perfeita”, com verso rimado e métrica rígida. Pelo processo de fragmentação do discurso, Gullar, num gesto corajoso, reelabora o espaço ocupado pelo signo e explora os vazios e os brancos da folha, a exemplo do que fez Stéphane Mallarmé. (COSTA, 2004: 182) (grifos originais).

Esse diálogo, como sabemos, leva Ferreira Gullar à arte concreta e mais tarde à arte neo-concreta, movimento literário e artístico que encabeça junto com Haroldo de Campos. Antes, em se tratando do caráter metaliterário, Gullar propõe então o dessecamento da palavra. Com sua proposta, Ferreira Gullar mais uma vez reflete sobre a literatura mostrando que ela deveria acompanhar o mundo que lhe está em volta. Com as revoluções tecnológicas, a poesia deveria abandonar o jeito já consagrado há milênios e embarcar em uma experimentação que lhe trará nova roupagem: tudo deveria ser destruído, rompimento total com o passado, para que nascesse uma poesia mais moderna, mais alinhada com o seu tempo, com sua realidade, uma vez que muito mais rapidamente muda a sociedade, que a essas alturas, estava mergulhada em um mar de revoluções políticas e sociais.

Mais adiante, em *Dentro da Noite Veloz*, de 1975, as ideias revolucionárias, que já davam seus primeiros suspiros nos romances de cordel, eram coroadas com poemas ricos em rima, linguagem facilitada e um tom demagógico. Mesmo profundamente influenciado pelas ideias marxistas, e pelo comunismo na Rússia, Ferreira Gullar não pôde deixar de pensar na Literatura, no ato do fazer poético.

Contudo, agora, a poesia, mais do que nunca precisaria ser aplicada (utilitária), precisaria ser uma voz da população, visto que o mundo estava convulso, mergulhado em profundas transformações internacionais, como a independência dos países africanos; a revolução cubana feita por Fidel Castro e Ernesto Che Guevara; vários embaixadores de nações amigas do Brasil sendo seqüestrados e o golpe militar que fora dado nove anos atrás, havia chegado a sua face mais dura com o AI-5, em 1968. Gullar, em meio a esse universo, esse turbilhão do tempo, grita por revolução como um ativista. A poesia deveria crescer junto com o povo, em busca do sonho da liberdade. Agora, a poesia de Gullar estava madura, e, portanto, ela deve ser uma arma afiada e potente:

Meu povo e meu poema crescem juntos
Como cresce no fruto
A árvore nova
(...)
No povo meu poema está maduro
Como o sol
Na garganta do futuro

Meu povo em meu poema
Se reflete
Como a espiga se funde em terra fértil
Ao povo meu poema aqui devolvo
Menos como quem canta
Do que planta
(GULLAR 1983: 217)

A poesia e o povo devem crescer juntos em meio a tantas transformações. Agora, a poesia é o próprio povo, a voz do povo encontra espaço e amplia-se na poesia, sobretudo gullariana. Com essa transformação, a poesia deve estar pronta para uma um outro nível, um nível de relação jamais vivido, um nível sem igual, um caminho de jargões populares, calões e verdade *nua e crua*, diarréica. No poema *A Bomba Suja*, a realidade brasileira, como na prosa de Graciliano Ramos, Guimarães Rosas e Raquel de Queirós, passa a ser ingrediente principal, chocante, antiliterário do poema, anti-heroico, o poema se torna denunciador:

Introduzo na poesia
A palavra diarréia
Não pela palavra fria
Mas pelo o que ela semeia.
Quem fala em flor diz tudo
Quem me fala em dor diz demais
O poeta se torna mudo
Sem as palavras reais
(GULLAR 1983: 218)

O poeta é chamado à luta. A poesia deve ver a realidade, a poesia não pode estar presa a um mundo fantasioso, o poeta não pode pensar está fora dessa realidade que afeta a vida de todos, e como ele é o único que tem o poder da palavra reveladora, este passa a ser conclamado à luta, ele deve lutar, deve ver qual sua verdadeira função no meio da opressão. Em *Volta pra Casa*, o eu-lírico, depois de um dia comum, reflete qual o papel do poeta nesse contexto:

Às vezes pensas
com nostalgia
nos anos de guerra.
o horizonte de pólvora,
o cabrito. Mas a guerra
agora é outra. Caminhas
Tua casa está ali. A janela

acessa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram.
Terá o mundo de ser para eles
este logro? Não será
teu dever mudá-lo?
Aperta o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia.
(GULLAR 1983: 222-223)

Continuado nessa idéia, um dos poemas mais contundentes de Gullar é *Não Há Vagas*. Nele, a função metaliterária é muito evidente, o poeta deve esquecer o homem sem estômago, a mulher de nuvem (os idealizados, que não existem, os intocáveis), a fruta sem preço e olhar para o Brasil, denunciar aquilo que está massacrando o povo. O eu-lírico conclama a arte para uma luta revolucionária, reveladora, insita aos poetas para abrirem seus poemas em favor do povo, do homem que esmerilha o seu dia de aço e carvão, em favor do funcionário público.

O funcionário público
não cabe no poema
com seu salário de fome
sua vida fechada
em arquivos.
Como não cabe no poema
o operário
que esmerila seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras

– porque o poema, senhores,
está fechado: “não há vagas”
Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço

O poema, senhores,
não fede
nem cheira.
(GULLAR 1983: 224)

Aqui, a crítica é feroz, objetiva. A Arte, a poesia, a Literatura estão preocupadas com que lhe não é realidade, a Literatura está olhando para trás, em vez de para frente. O poeta é um capitão revolucionário que arregimenta um tipo de poesia (e

poetas) nova (os), que olhe pra frente, que olhe para si, para o povo, uma poesia que sai dos salões e vá gritar nas ruas do mundo. O poema é como uma bandeira criada com restos de dor e de sofrimento resultantes da injustiça social implacável. Com essa bandeira, o poeta escapa da ilusão e deságua em um novo amanhã invisível, sem opressão, sem tristeza e sem injustiça. É o que sugere o eu-lírico em “Agosto 1964”:

Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida
meu reduto, meu reino.
Do salário injusto
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira
(GULLAR 1983: 233)

Notemos a mesma ideia em “Boato”

Espalharam por ai que o poema
É uma máquina
Ou um dilema
Que o poema repele tudo que nos fala à pele
(...) que o poema só aceita
A palavra perfeita
Ou rarefeita
Ou quando muito aceita a palavra neutra
Pois quem faz o poema é um poeta
E que lê o poema é um hermeneuta
(...)
Como ser neutro, fazer
Um poema neutro
Se há uma ditadura no país
E eu estou infeliz?

Ora, eu sei muito bem que a poesia
Não muda (logo) o mundo
Mas é por isso mesmo que se faz poesia:
Porque falta alegria.

E quando há alegria

Se quer mais alegria!
(GULLAR 1983: 253-254)

Em *Dentro da Noite Veloz* essa idéia perpassa quase toda a poesia. Gullar parece ter escrito o livro para dizer, para chamar as artes à luta, a conscientização. Vemos o mesmo tom ideológico revolucionário e metaliterário em, *No Corpo, A Poesia, Pôster*, entre outras.

Contudo, *Dentro da Noite Veloz*, não consegue esgotar o tom metaliterário do poeta. Em *Na Vertigem do Dia*, de 1980, Gullar incendeia o mundo literário e traduz a poesia como subversiva, mas, porém, a classifica como único caminho para mudar a realidade. Quando ela chega, tudo muda, tudo se transforma. Vejamos em “Subversiva”:

A poesia
quando chega
não respeita nada.
Nem pai nem mãe.
Quando ela chega
de qualquer de seus abismos
desconhece o Estado e a Sociedade Civil
infringe o Código de Águas
relincha
como puta
nova
em frente ao Palácio da Alvorada.

E só depois
reconsidera: beija
nos olhos os que ganham mal
embala no colo
os que têm sede de felicidade
e de justiça

E promete incendiar o país

(GULLAR, 1983: 440)

Porém, para Gullar, a poesia não se resume a uma arma panfletária para as ideias de liberdade e revolução. Como dissemos no início, em um outro estágio de sua poesia, agora mais intimista, subjetiva, mais altruísta, a identidade do poeta, mais uma vez, carece de significados, mais uma vez, a voz do mestre poeta se ascende em meio de um outro tipo de revolução, agora íntima, solitária. Em *Barulhos*, livro lançado em 1987, o ofício de poeta parece, num olhar desmedido para dentro, não ter sentido, uma vez que as épocas de revoluções já cessaram, direitos já foram adquiridos, vidas

já foram salvas, e agora, o que o poeta vai fazer com sua potente habilidade, o que *poemar*? O que fazer? O poema agora é como uma nuvem. Lemos no poema que dá nome ao livro:

Todo poema é feito de ar
apenas:
a mão do poeta
não rasga a madeira
não fere
o metal
a pedra
não tinge de azul
os dedos
quando escreve manhã
ou brisa
ou blusa
de mulher.

O poema
é sem matéria palpável
tudo
o que há nele
é barulho
quando rumoreja
ao sopro da leitura.

(GULLAR 2007: 14)

Gullar, com seu fôlego de poeta, responde todas essa indagação como um mestre, que versa sobre a arte como ninguém: em *Não-Coisa*, arrebatada todas as questões. No poema, a poesia tem sua contribuição mais preciosa, dada pelo mestre maranhense. Nos versos iniciais, as indagações que nasceram em *Barulhos* são todas respondidas em tom de maestria pelo poeta metaliterário:

O que o poeta quer dizer
no discurso não cabe
e se o diz é pra saber
o que ainda não sabe.

Uma fruta uma flor
um odor que relume...
Como dizer o sabor,
seu clarão seu perfume?

Como enfim traduzir

na lógica do ouvido
o que na coisa é coisa
e que não tem sentido?

A linguagem dispõe
de conceitos, de nomes
mas o gosto da fruta
só o sabes se a comes

só o sabes no corpo
o sabor que assimilas
e que na boca é festa
(GULLAR 1999: 23)

Como o poeta trará pela palavra a sensação das coisas? Aqui, o ofício de poeta é problematizado em busca do verdadeiro sentido da arte, da literatura, que é refletir e trazer sentidos novos e comuns a todos os seres humanos. Nessa perspectiva, o poeta deve ser aquele que conhece como ninguém a alma humana, os segredos desse tesouro guardado no corpo e na mente de cada um de nós. Gullar, porém traz a lume a habilidade do poeta de destrancar a alma humana por meio dos sentidos, que só poderão ser livres pela poesia: “No entanto, o poeta / desafia o impossível / e tenta no poema / dizer o indizível” (GULLAR, 1999: 23).

Para desvendar esses segredos, o poeta necessita subverter a ordem das coisas, ousar, desfazer-se de suas credices, entre muitas outras sugestões dadas pelo mestre, que são mais bem dadas pelas próprias palavras dele:

subverte a sintaxe
implode a fala, ousa
incutir na linguagem
densidade de coisa
sem permitir, porém,
que perca a transparência
já que a coisa é fechada
à humana consciência.

O que o poeta faz
mais do que mencioná-la
é torná-la aparência
pura — e iluminá-la.

Toda coisa tem peso:
uma noite em seu centro.
O poema é uma coisa
que não tem nada dentro
(GULLAR 1999: 23-24)

Finaliza dizendo que independente de qual for a época, independente de qual for a revolução, de qual for o poeta, Gullar diz que a voz da poesia não pode se apagar, tem sempre que está em voga, lutando, querendo mudar ao mundo e a si mesmo, todas as reflexões são válidas, afinal de contas, são reflexões que visam melhorar a poesia, e deixá-la mais atual, mais utilitária, mais forte, mais representativa da humanidade. Gullar, como que querendo perpetuar o fazer poético, finaliza dizendo: “a não ser o ressoar / de uma imprecisa voz / que não quer se apagar / essa voz somos nós”(GULLAR 1999: 24).

ALGUMAS ÚLTIMAS PALAVRAS

Nesta breve leitura da poesia de Ferreira Gullar já podemos observar um eu-lírico bastante preocupado com o fazer poético, sua continuação, sua definição. Ferreira Gullar é um poeta que está sempre ligado à problematização da arte, e da Literatura, sobretudo a poesia, que está na esteira de suas preocupações mais visíveis. Muitas vezes, como vimos, o ofício de crítico de arte extrapola os limites do científico, do técnico, do acadêmico para desembocar no de poeta. Ferreira Gullar parece sempre preocupado com o papel do poeta ante as transformações sociais e culturais pelas quais passa o mundo. Para o metaliterário, a poesia deve acompanhar essas transformações, correndo o risco, caso não acompanhe, de se tornar abstrata e incompreensível. Desse modo, Gullar sabe usar a poesia como poucos a fim de alcançar seus fins ideológicos e filosóficos.

O poeta é um indagador e ao mesmo tempo um formador de opiniões. Graças a essa característica, a poesia de Gullar sofre profundas transformações que nos levam a níveis cada vez mais altos de pensamento e sensações. Na verdade, são essas indagações que marcam a poesia do poeta maranhense, as respostas a elas fazem de Ferreira Gullar um poeta admirável e acima de tudo, militante da poesia, um cavaleiro incansável da arte.

OBRAS CITADAS

ARRIBAS, J C. *Las estructuras formales de la metaliteratura*. Disponível em: http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulos?articulo Acesso em: 27 de julho de 2011.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMENIETZÍ, E. Z. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

COSTA, L. C. “Cor(P)oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oiticica”. *Revista emTese* (Belo Horizonte) 1.9 (jul.-dez. 2005): 181-189.

E-DICIONÁRIOS DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CÉIA. Disponível em: ww.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1567&Itemid=2. Acesso em 02/ agosto/ 2011

GULLAR, F. *Toda poesia (1950/1980)*. São Paulo: Circulo do livro, 1983.

_____. *Muitas Vozes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. *Barulhos*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

HARMUCH, R. A. “Quando chapéus turbam percursos.” *Revista Letras* (Curitiba) 61 (jul.-dez. 2003): 387-385.

O POEMA É UMA COISA QUE NÃO TEM NADA DENTRO: THE METALITERATURE IN FERREIRA GULLAR'S POETRY

ABSTRACT: Ferreira Gullar is with no doubt one of the great masters of Literature in Portuguese. With no fear of making mistakes he dares change his language suddenly and abruptly showing his eternal concern with the poetic act. Surely this poet dedicates a special attention to the poet's craft, teaching his readers one of the most troubling questions about poetry: how to make poetry? Which Muses or experiences deserve a poem? In this study, We show that Gullar's poetry is a standpoint for discussions about literature and its future while a literary work.

KEYWORDS: Poetry; Ferreira Gullar; Metaliterature; Poet's craft.

Recebido em 29 de maio de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ENCENAÇÃO, JOGO E PROFANAÇÃO EM POEMAS DE ANTÔNIO CARLOS DE BRITO

Jonatas Aparecido Guimarães (PUC-Minas)
jonatasaparecido@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura de alguns poemas de Antônio Carlos de Brito, publicados no livro *26 poetas hoje*. Desse modo, procura-se visualizar seus textos sob o signo da marginalidade, sem, entretanto, enquadrá-los em uma pretensa homogeneidade estética da chamada Poesia Marginal. Para tanto, utiliza-se dos conceitos de “encenação”, “jogo” e “profanação” para se analisar os procedimentos de deslocamentos discursivos presentes nos poemas como forma de se questionar mecanismos ideológicos de poder presentes no contexto sócio-histórico de produção.

PALAVRAS-CHAVES: Antônio Carlos de Brito; Encenação; Jogo; Profanação.

A Poesia Marginal sempre foi um assunto que provocou diversas polêmicas, dividindo opiniões entre aqueles que reconhecem uma legitimidade estética de suas poesias e aqueles que se posicionam contra tal série poética. Quanto a este último grupo, Medeiros (1998: 59) afirma que entre as principais críticas usadas para negar-lhe o valor literário estariam a escrita desliteralizada, sem trabalho poético, a idolatria do eu, o corriqueiro, o fato de que nela haveria uma justaposição arte/vida, entre outros. Essa discussão leva ainda a outra questão delicada: qual seria a proposta estética que define esse grupo? Tal pergunta é complexa, uma vez que, como ressaltam Bueno e Miranda (2000: 452), os marginais se caracterizam pela ausência de vanguardas ou ideais estéticos e pela dispersão dos poetas. Isso tornaria difícil eleger elementos base que determinariam a estética de todos os poetas que compõem esse grupo devido à sua grande heterogeneidade.

Por esses motivos, a proposta deste artigo é empreender a análise de alguns poemas de Antônio Carlos de Brito, o *Cacaso*, presentes no volume *26 poetas hoje*, sob a ótica da Poesia Marginal. Ao realizar a proposta de leitura desse poeta em particular, busca-se observar a sua realização textual específica, de forma a fugir do risco de possíveis generalizações de se fazer uma análise da Poesia Marginal enquanto um

grupo homogêneo. Entretanto, entende-se que a observação desse autor sob o signo da marginalidade pode oferecer chaves de leitura para seus textos, uma vez que esteve profundamente envolvido nesse contexto, realizando inclusive publicações teóricas sobre o assunto. Por essa mesma razão, talvez esse olhar sobre o particular possa permitir um caminho inverso e deixar vislumbrar certos aspectos do contexto geral.

Contudo, o enfoque específico sobre poeta assumindo a perspectiva da marginalidade termina por levar novamente à questão que divide a crítica quanto à qualidade literária. Essa querela é uma discussão complexa, pois a validação ou não da escrita marginal envolve a própria concepção do que é literatura e, nesse âmbito, quais seriam os critérios utilizados na avaliação. Obviamente, não se intenta aqui colocar um ponto final nesse impasse. Porém, é importante perceber que a delimitação do conceito de poesia com que se trabalha é imprescindível ao se realizar uma leitura interpretativa, pois isso estará na base de todo o trabalho analítico.

Nesse sentido, talvez a definição de literatura apresentada por Antonio Candido em seu famoso texto “O direito à literatura” possa ser elucidativo na realização de uma análise sobre Poesia Marginal. O teórico, discorrendo sobre os direitos humanos, defende que existiriam os “bens compressíveis” e os “bens incompressíveis”. Estes seriam bens que não podem ser negados, que são essenciais à sobrevivência humana; aqueles seriam bens supérfluos que, portanto, poderiam ser suprimidos. Para ele, a literatura estaria no grupo dos bens incompressíveis, sendo indissociável de toda e qualquer cultura humana:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. [...] Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. (CANDIDO 2004: 175)

Com essa definição o autor argumenta que a literatura teria o poder humanizador de ação e transformação nas sociedades. Os registros poéticos, dramáticos e ficcionais nasceriam de impulsos característicos a cada sociedade. Sobre esse ponto de vista, a literatura seria inerente à ação humana e não só estaria presente na sociedade, como também seria constitutiva de qualquer manifestação cultural. Cabe lembrar que Candido, como um intelectual moderno, defende que existem produções culturais mais complexas em relação a outras, a observar o nível de elaboração com que são construídas. Mas importa aqui ressaltar que em sua definição a literatura está indissociavelmente atrelada à existência humana e à sua visão de mundo.

Respeitando as devidas diferenças, Cacaso, que também era professor universitário, e Heloísa Buarque de Holanda parecem dialogar com essa visão. Ao se referirem ao contexto de produção e de circulação da Poesia Marginal, eles afirmam que:

Neste caso, estar fazendo poesia é mais importante do que o produto final. Esta atitude ambígua consolida, no plano ideológico, a necessidade vital de retomar a criação, de não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes, de resistir. Forma de preservação de individualidade, essa poesia dispersa é muito mais uma busca de reconhecimento e identidade, maneira precária de dizer que estamos vivos, do que um acontecimento literário. (BRITO 1974: 83)

Embora a visão dos autores apresente uma diferença em relação à de Antonio Candido no que se refere aos aspectos formais da organização poética, as duas definições são semelhantes ao apresentar a literatura enquanto um agente de ação e transformação e como uma necessidade vital, “um modo de dizer que estamos vivos”. A literatura seria algo inerente à vida humana, estando presente em suas diversas organizações sociais desde a mais cotidiana até a mais complexa. Nessa linha de raciocínio, ela poderia ser vista como um elemento estruturante de determinado grupo, de forma que participa de sua constituição identitária e de sua visão de mundo. Especificamente na visão de Cacaso e de Holanda, a poesia dos marginais estaria intimamente ligada ao contexto de produção e seria uma forma de resistência. Ou seja, no período histórico atuante como uma pressão cerceadora da liberdade individual, a poesia surge como uma forma de resistência.

Talvez seja essa a proposta textual presente no poema “Grupo escolar”. Nesse texto, o eu poético apresenta um ambiente onírico e conturbado, no qual se visualiza a figura de um general: “Sonhei com um general de ombros largos que fedia / e que no sonho me apontava a poesia / enquanto um pássaro pensava suas penas / e já sem resistência resistia.” A caracterização do general nesses versos e nos subsequentes é a de uma pessoa dura, fétida e grosseira. O fato de ele apresentar a poesia juntamente ao “pássaro que já sem resistência resistia” faz projetar-se um ambiente de repressão. Cerceado em sua liberdade de voar, as penas do pássaro tornam-se ambíguas: são aquilo que lhe reveste o corpo e, principalmente, as punições a que está sujeito. Assim, mais que a repressão, o poema constrói um cenário de tortura e de morte, no qual o eu poético vê “que o tempo galopando evaporava”. Todavia, a poesia ainda irá se afigurar como uma forma de edificação: “poesia, esta química perversa, / este arco que desvela e me repõe / nestes tempos de alquimia.”

Observando-se a etimologia da palavra perverter (do latim *per*: através de, por entre, por meio de; *vertere*: voltar, virar, desviar) pode-se dizer que, ao se definir a poesia como “perversa”, esta não é descrita como algo ruim, mas como a instauradora de outro caminho, de um desvio em relação ao duro contexto vivido. Desse modo, sendo vista como uma possibilidade outra, ela de certo modo “repõe” e reconstrói a integridade do eu poético pela possibilidade de afirmação de sua subjetividade através da escrita e do registro desse momento.

A cena de tortura, tão presente nos marginais, também pode ser vista no poema “Aquarela”:

Aquarela

O corpo no cavalete
é um pássaro que agoniza
exausto do próprio grito.
As vísceras vasculhadas
principiam a contagem
regressiva.
No assoalho o sangue
se decompõe em matizes
que a brisa beija e balança:
o verde – de nossas matas
o amarelo – de nosso ouro
o azul – de nosso céu
o branco o negro o negro

A forte descrição do pássaro que agoniza no cavalete e tem suas vísceras vasculhadas traz claramente a imagem de uma tortura desumana, que, com a “contagem regressiva”, leva à morte. Como se vê, em ambos os poemas se faz alusão ao contexto histórico de repressão em que eram comuns as torturas. Sobre isso, Bueno e Miranda (2000: 451) afirmam que a Poesia Marginal surge a partir do momento em que “o Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, intensifica os mecanismos ditatoriais de controle político”. Entretanto, visualizando ambos os poemas citados, não se trata de uma construção colada no referente, como dizem algumas críticas realizadas aos marginais, e sim uma elaboração estética edificada conjuntamente com fatos históricos.

Maingueneau, refletindo sobre o contexto da obra literária, afirma que esta se realizaria a partir de uma situação de enunciação em que um eu se dirige a um tu ancorado em um aqui, agora. Dando continuidade a seu pensamento, o autor argumenta que não seriam apenas fatores externos que constituiriam o contexto da obra literária. Desse modo, como uma forma de articulação, ele propõe o conceito de “cenografia”:

Em primeiro lugar, apreendemos o contexto da obra como campo onde o escritor se posiciona, depois como veículo. Porém, enquanto enunciado, a obra também implica um contexto: uma narrativa, por exemplo, só se oferece por um narrador inscrito num tempo e num espaço que compartilha com seu narratário. Deve-se levar em conta essa situação de enunciação, a *cenografia* que

a obra pressupõe e, em troca, válida. Ao mesmo tempo condição e produto, ao mesmo tempo “na” obra e “fora” dela, essa cenografia, constitui um articulador privilegiado da obra e do mundo. (MAINGUENEAU 2001: 121)

Conforme ressaltado pelo autor, esse conceito, que poderia ser aplicado tanto na prosa como na poesia, permitiria enxergar a conjunção entre obra e mundo sem reducionismos referenciais. Portanto, a escrita literária teria um contexto duplamente articulado em que se situa historicamente, mas constrói as condições para a enunciação de sua própria textualidade. Isso significa dizer que em seu processo enunciativo se entrecruzam diversos discursos sociais, que são contrapostos e questionados a partir do confronto, não havendo, portanto, necessariamente uma homologia entre o contexto sócio-histórico e o contexto interno da obra. Paulino e Walty (2005: 8) afirmam que o texto literário seria o espaço privilegiado para o trânsito dos vários textos estabelecidos socialmente, de modo que, promovendo a encenação do processo enunciativo, o discurso desterritorializado muitas vezes volta-se contra a própria enunciação encenada.

Sob essa perspectiva, o poema “Aquarela” se constrói na integração entre elaboração estética e factualidade histórica pelo caráter encenativo de sua construção. O próprio título é sintomático a esse respeito, uma vez que, de modo irônico, agrega à sua enunciação a canção de exaltação à pátria “Aquarela do Brasil”, cujo caráter ufanista apresenta o país como uma terra de belezas e riquezas naturais. No mesmo sentido, a exaltação nacional romântica de Castro Alves também é trazida à cena no verso “que a brisa beija e balança”, o qual joga com o poema “Navio Negreiro” nos versos “Auriverde pendão de minha terra, / Que a brisa do Brasil beija e balança”. Esse recurso irá encenar o discurso nacionalista empregado pelos governos militares como uma forma de exaltar o regime. Assim, no momento em que se “pintam” as cores da bandeira no sangue que se espalha pelo assoalho, tal discurso tem sua valia colocada em questão pelo desvelamento de sua falsidade e crueldade. É como se o eu poético mostrasse a tentativa de esconder a verdadeira face do Regime por trás das “belas” cores da bandeira. Desse modo, o eu poético pinta toda uma situação controversa, exibindo a imagem que se desenha sobre o “cavalete”, no sentido ambíguo com que esse termo se demonstra: como ferramenta de trabalho do pintor e como instrumento de tortura.

Nesse contexto de opressão, duplamente articulado pela conjunção entre as dimensões sócio-histórica e poética, a poesia se afigura como uma possibilidade de fala para o pássaro “exausto do próprio grito”. Um modo de se reafirmar a subjetividade a partir de seu lugar de enunciação, a poesia seria uma forma de resistência de um “eu” que, cerceado de seu poder de fala, encontra-se esmagado pelo poder político.

Em seu livro *Profanações*, Giorgio Agamben explicita os mecanismos de consagração e de profanação nas religiões. Para ele a religião seria aquilo que promove a separação, tratando-a ao longo de sua explanação como algo relacionado não apenas à esfera mística, mas também a sistemas estabelecidos de poder, tal qual o Capitalis-

mo. Logo, a religião seria a instituição que tem por função estabelecer a separação entre as esferas sagrada e profana: “*religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos” (AGAMBEN 2007: 66). O filósofo também afirma que, nessa perspectiva, a consagração seria o ato de subtrair algo ao uso comum dos homens, tornando-o intocável. Já a profanação seria a sua devolução à esfera humana pelo contato e pelo uso: “E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN 2007: 65). Por conseguinte, “ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (AGAMBEN 2007: 68).

Agamben, nesse momento, irá defender que uma das formas de profanação seria o rito. Como tal, esse mecanismo quebraria a interdição promovida pelo sagrado através do jogo:

Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. [...] Da mesma forma que a *religio* não mais observada, mas jogada, abre a porta para o uso, assim também as potências da economia, do direito e da política, desativadas em jogo, tornam-se a porta de uma nova felicidade. (AGAMBEN 2007: 67)

Observando tais proposições acerca do jogo e da profanação, esse parece ser o trabalho realizado nos poemas de Cacaso. Em “Aquarela” se afigura um sistema político em que o direito à nação, à fala e, por consequência, à subjetividade são interditados em nome da sacralização do poder instituído. Entretanto, ao retomar o uso da palavra, o eu poético joga com os discursos nacionalistas opressores, desvelando a sua verdadeira face. De tal forma, o jogo encenativo empregado pelo poema profana tais discursos, rompendo com seus dispositivos de poder e restituindo à sociedade o direito à nação, à fala e à subjetividade. Assim, a linguagem lúdica empregada ao longo dos versos possibilita atenuar-se a visão de uma cena cruel, sem que, entretanto, se perca o poder da denúncia ali realizada. Em tudo isso, a poesia se afigura sempre como uma possibilidade outra, como o “perverso” citado em “Grupo escolar”.

Esse trabalho estético com o jogo também é bastante evidente no poema “Jogos florais I”:

Jogos Florais I

Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico.
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre:
a água já não vira vinho,
vira direto vinagre.

Como o próprio título indica, o poema se elabora a partir dos jogos que se desdobram em seus versos. Explicitamente, ele traz à cena a poesia “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, e a associa à canção “Tico tico no fubá” e ao episódio bíblico do primeiro milagre de Jesus, a transformação de água em vinho. Assim sendo, ao constituir sua cenografia, o poema encena várias outras cenas enunciativas que são colocadas em tensão com o discurso de autoafirmação governamental. No primeiro verso, evoca-se *ipsis litteris* o poema de Gonçalves Dias, que se constrói como uma exaltação romântica ao Brasil. No entanto, a sua conotação elevada é desfeita no segundo verso ao se entrecruzar esse modo enunciativo com a canção popular “Tico tico no fubá”. Já no terceiro e quarto versos, parece se operar uma troca de papéis: o sabiá, exaltado em “Canção do Exílio” como uma figura majestosa, é caracterizado como a ave que “come o fubá”, como uma ave ladra (em alusão metafórica ao Regime Militar), o que seria originalmente o papel do tico tico.

Na segunda estrofe, por sua vez, integra-se o discurso político do Milagre Econômico ao discurso bíblico. Com isso, a campanha estatal que procurava projetar no governo a imagem messiânica de provedora de um milagre em favor do povo tem seu discurso desterritorializado pelo jogo poético que o destitui de sua autoridade. A ideia de um Brasil rumo à Modernidade agora é substituída por um “milagre moderno”. Mas tal milagre, em contraposição à passagem bíblica, caracteriza-se negativamente pela criação de algo ácido.

Como se nota, o jogo enunciativo do poema profana a ideia de nação que havia sido colocada sobre o pedestal do Estado para posse exclusiva deste. É passível dizer que a linguagem poética em questão opera uma inversão de poder, na medida em que o regime ditatorial é destituído de seu lugar de fala, e a posição de sujeito enunciativo é assumida agora pelo eu poético. Sob esse viés, o jogo profanatório utiliza-se da cenografia pela potencialização da articulação entre o contexto interno e externo do poema, de forma a tornar essa articulação matéria de sua criação estética.

A mesma postura parece que pode ser percebida mesmo nos poemas “pornográficos” de Antônio Carlos de Brito. Esse seria o caso do poema “Busto renascentista”:

Busto renascentista

quem vê minha namorada vestida
nem de longe imagina o corpo que ela tem
sua barriga é a praça onde guerreiros se reconciliam
delicadamente seus seios narram façanhas inenarráveis

em versos como estes e quem
diria ser possuidora de tão belas omoplatas?

feliz de mim que frequento amiúde e quando posso
a boceta dela

Nesse momento, é trazida à tona a questão da sexualidade, ou seja, o obsceno é trazido à cena do tratamento poético. Como uma das principais interdições da sociedade, o simples ato de se mencioná-la seria considerado uma das principais transgressões possíveis nos tempos da ditadura. Porém, esse assunto que deveria ser mantido à margem da sociedade é eleito pelo eu poético como elemento de sua construção lírico-pornográfica.

Além disso, percebe-se que esse poema coloca em jogo a própria instituição literária. Como afirma Maingueneau, “suporte de um ato discursivo socialmente reconhecido, a obra é enunciada através de uma instituição, no caso, um gênero de discurso determinado que ele próprio, num nível superior, mobiliza essa vasta instituição que é a literatura” (2001: 122). Analisando por esse aspecto, tal poema (e não apenas ele como todos os outros abordados neste artigo) parece questionar o discurso socialmente constituído da instituição literária, como se questionasse: qual o objeto de sua criação estética? Na esteira dessa pergunta, a construção metalinguística faz mesclarem-se a sublimidade renascentista, narrativas heroicas “inenarráveis” e a descrição erótica da mulher, que, nos últimos dois versos, ganha uma tonalidade chula. Com isso, mais uma vez, o que está em voga é a saída do eu enunciador de uma posição de assujeitamento frente a uma instituição opressora ao fazer uso da palavra. Nesse caso, é a poesia que será dessacralizada e arrancada de seu lugar de veiculadora de mensagens sublimes e de formas elevadas, sendo profanada e restituída ao uso comum da sociedade como uma forma de resistência. Em outras palavras, utilizando a linguagem empregada pelos próprios marginais em suas reivindicações, a poesia não será mais propriedade de uma centralidade intelectual, mas também estará nas margens da sociedade, será marginal.

Como se vê, nesses poemas não parece se tratar propriamente de uma idolatria do eu como afirmavam os críticos apontados por Medeiros (1998). O posicionar-se do eu como centro de seu discurso adquire um escopo social por sua postura profanatória. Em outros termos, isso quer dizer que a própria possibilidade de posicionamento do eu como centro de seu discurso torna-se uma forma de afirmação social, na medida em que a pressão sociopolítica vigente no período promovia o seu apagamento em nome de uma pretensa unidade ideológica.

Nos textos aqui citados, os discursos autoritários das instituições governamental e literária têm seus mecanismos de poder dissolvidos pelo jogo que encena suas ideologias. Igualmente, em tais textos há uma dimensão existencial de sujeitos que se perguntam como sobreviver em contextos em que a repressão extrema lhes esmaga. Talvez isso permita afirmar que, mesmo que se relacionem a uma situação histórica bastante específica, esses poemas realizem uma leitura do mundo que se estenda a

outros contextos. Afinal, ao longo da história, sempre houve aquele cuja palavra lhe fosse tolhida, sempre houve marginalizados.

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMADIO, Aline. “Reside a poesia nos fatos?” *Estação Literária* 5 (2010): 1-8. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL5Art2.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

BUENO, Antônio Sérgio & Wander Melo Miranda. “Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira.” Sílvio Castro. *História da Literatura Brasileira*. V. 3. Lisboa: Alfa, 2000. 443-466.

BRITO, Antônio Carlos de & Heloísa Buarque de Holanda. “Nosso verso de pé quebrado.” *Argumento* (Rio de Janeiro) I. 3 (jan. 1974): 81-94.

BRITO, Antônio Carlos de. “Antônio Carlos de Brito.” Heloísa Buarque de Holanda, org. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura. Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. 169-191.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Play it again, marginais.” Cecília Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento, orgs. *Poesia hoje*. Niterói: Editora da UFF, 1998. 53-68.

PAULINO, Graça & Ivete Walty. “Leitura literária: enunciação e encenação.” Hugo Mari, Ivete Walty e Zélia Versiani, orgs. *Ensaio sobre leitura*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. 138-154.

SOARES, Débora Racy. *A palavra violentada: lucidez e sombra em versos de Cacaso*.” *Revista Literatura em Debate* 4.6 (jan.-jul. 2010): 89-104. Disponível em: <<http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/6L6.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

STAGING, GAME AND PROFANATION IN ANTÔNIO CARLOS DE BRITO'S POEMS

ABSTRACT: This article intends to read some of Antônio Carlos de Brito's poems published in *26 poetas hoje*. Thus, I try to frame his poems under the mark of marginality, without putting them in a false aesthetic homogeneity addressed as Marginal Poetry. To such purpose I use the concepts of “staging”, “game” and “profanation” to analyze the procedures of discursive displacements found in the poems as a way to question ideological mechanisms in the social and historical production context.

KEYWORDS: Antônio Carlos de Brito; Staging; Game; Profanation.

Recebido em 31 de maio de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO MODERNO ENTRE O SIMBOLISMO E A GERAÇÃO DE ORPHEU

Rodrigo Xavier (UTFPR)
rodrigoaxavier@msn.com

RESUMO: O presente artigo propõe uma leitura dos poemas “Final” (Camilo Pessanha), “Impressões do Crepúsculo” (Fernando Pessoa) e “16” (Mario de Sá-Carneiro), a fim de investigar seus pontos de convergência, propondo-se a afirmação de que os textos em questão são representativos de uma nova maneira de se perceber o sujeito na viragem do século XIX ao XX, apresentando-os como produções emblemáticas de um novo conceito de *mimesis* que se estabeleceu a partir da ruptura de Kant com a tradição metafísica cartesiana.

PALAVRAS-CHAVE: *Mimesis*; Representação do Sujeito Moderno; Geração de Orpheu.

“Je suis un autre”

Rimbaud

O século XX é consagrado por inúmeros teóricos a palco onde ocorreu o ápice das transformações estéticas iniciadas na *Belle Époque*, que viriam a rascunhar aquilo que se desenharia nas décadas subsequentes e que receberia a alcunha de Modernidade. O ano de 1900, que inaugurara o referido século, foi marcado pela morte de pelo menos três grandes importantes artistas para a construção do prenúncio dessa modernidade aqui referenciada. Oscar Wilde, Eça de Queirós e Friedrich Nietzsche apresentaram em suas obras marcas de uma estética novecentista que já apontava para uma mudança de paradigmas narrativos e filosóficos que, a exemplo de Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, na Literatura, Monet, Degas, Cézanne, na Pintura, e Wagner na música, (citando apenas alguns destes artistas) demarcaram limites e não-limites da arte que se imporia a partir daquele momento. Segundo Peter Gay, ao discorrer sobre a indelével marca deixada por esta geração, afirma que “A despeito

de todas as diferenças visíveis” os modernistas partilhavam de dois atributos que lhe eram fundamentais, a saber: “o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais [...]; o compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio” (2009: 19).

O exame desta revolução estética que se inicia no século retrasado — no terreno das artes — vem ao encontro das releituras acerca das perspectivas conceituais a respeito da teoria da *mimesis*, uma vez que a construção de um conceito de subjetividade está inserido na discussão sobre a problemática da representação. A respeito deste aspecto, é no horizonte de uma reconsideração acerca da *mimesis* que surge o termo “representação-efeito”, investigado pelo teórico Luiz Costa Lima em seu texto *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Segundo o autor, “dentro da própria tradição do pensamento moderno, é legítimo pensar em um segundo sentido de representação, denominada representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém e que impede que se confunda *mimesis* e *imitativo*” (Lima 2000: 98).

Percebe-se que não se busca a afirmação de um novo conceito, mas, antes, abrir espaço a outra modalidade de representação, sendo destacada, segundo Lima “a sua perduração, no quadro hoje clássico dos tempos modernos, clandestina” (Lima 2000: 98). Embora já se mostrasse presente no pensamento de Descartes, é apenas com Kant que a representação-efeito obtém um campo de legitimidade, pois a unidade necessária ao cogito cartesiano assegurava-se por um ideal geométrico cujo modo de representação baseava-se na equivalência entre uma “cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva, i.e., capaz de reproduzi-la, e por isso, determiná-la” (Lima 2000: 99), equivalência que tende a eliminar todos os resíduos de uma resposta subjetiva. Uma vez que ocorre na filosofia kantiana, por meio das três críticas, a legitimação de diferentes áreas da experiência humana – com a distinção irreduzível entre as faculdades da mente –, a representação-efeito adquire um campo de atuação próprio que, ao contrário do que se dá em Descartes, não é, ao final, subsumido sob outra forma de representação que procurasse garantir a unidade do sujeito. Segundo Kant, (Kant 1980: 173) “essa tentativa, de resto empreendida dentro de autêntico espírito filosófico, de introduzir unidade nessa diversidade de faculdades, é vã”. Ou seja, é com a Terceira Crítica de Kant, no âmbito da experiência estética, que a representação-efeito encontra definitivamente seu solo. O juízo estético, um juízo reflexionante, ao contrário do juízo determinante que é próprio ao conhecimento científico, não se caracteriza pela adequação do objeto a esquemas ou a conceitos, mas pelo sentimento causado no sujeito diante da presença do objeto. Tal é o efeito que está em jogo no juízo reflexionante, repercutindo uma forma singular de representação, que tem como um dos traços principais uma alteração no funcionamento da faculdade da imaginação, se comparado ao uso que dela faz o entendimento quando produz juízos determinantes.

A imaginação, na visão kantiana, deixa de ser meramente reprodutiva para ganhar uma força de produção: o que produz não mais se destinará a servir à legislação do entendimento, pois ela se entrega a uma atividade de apresentação que não se deixa

cessar pela subsunção a qualquer conceito. É esse jogo, o equilíbrio de forças entre entendimento e imaginação, que causa o sentimento de prazer concernente ao juízo de gosto. Nele, é realçado o caráter de apresentação da faculdade imaginativa, a qual ultrapassa a função basicamente reprodutiva que obtinha na Primeira Crítica. Daí o nexos, destacado por Luiz Costa Lima, entre representação-efeito e a ideia de um sujeito fraturado, pois a primeira só pode obter um lugar que não seja meramente provisório se essa diversidade de formas de experiência não for reconduzida à unidade de uma determinada faculdade de conhecimento. A fratura apontada por Luiz Costa Lima configura-se como uma recuperação do sujeito, ou melhor, como uma espécie de reconsideração de um papel que tendia a ser expulso de cena juntamente com a representação: Segundo Lima, “Contrapomo-nos deste modo a toda uma corrente do pensamento contemporâneo, bem ou mal chamada de desconstrucionista, cuja leitura radicaliza o ostracismo do sujeito e suas representações” (2000: 152).

A representação-efeito, pois, proporciona pensar tais elementos e condições de acordo com os nexos e o jogo que estabelecem entre si, sem que, por exemplo, a faculdade produtiva da imaginação elimine toda a representação, sem que a presença de uma subjetividade ativa destrua a objetividade do fato, sem que o componente narrativo oponha-se ao científico. O sujeito fraturado não se constitui apenas como um sujeito que unifica e comanda suas representações, senão, nas palavras de Costa Lima, “é percebido no exercício de sua dupla função: apresenta e recebe; produz e suplementa” (2000: 284)

Ao tomarmos os referidos conceitos de ‘representação-efeito’ e ‘sujeito fraturado’, analisaremos a presença dessas modalidades representativas em três poemas escritos na viragem do século XIX ao século XX, “Final” de Camilo Pessanha, “16” de Mário de Sá-Carneiro e “Impressões do Crepúsculo” de Fernando Pessoa, buscando afirmar que, mesmo antecedendo cronologicamente o período em que essa qualidade representativa de fratura se solidifica como consenso teórico entre aqueles que saúdam uma época pós-moderna, os referidos poemas já apresentam a categoria da representação-efeito e do sujeito fraturado. Além disso, retomaremos a ideia apresentada por Peter Gay no início deste texto, procurando certificarmo-nos de que são também estes poemas corolários da geração de autores franceses decadentistas.

Publicado em *Clepsidra*, coletânea dos poemas de Camilo Pessanha publicada em 1922, o poema final, intitulado apenas “Final”, constitui uma espécie de epitáfio dos demais textos que o antecedem e, ao mesmo tempo, pode ser lido como um poemaprenúncio da nova estética que ora se anunciava naquele Portugal finissecular. Trata-se, ao primeiro olhar, de um aparente representante da escola simbolista, carregado das construções estilísticas que apontam para imagens sugestivas, hiperbólicas sinestésias e notória preocupação formal verificável no rigor métrico empregado em seus quartetos de versos dodecassílabos, entrecortados por versos unitários alexandrinos e encerrados novamente por um último verso dodecassílabo. Iniciemos uma leitura do poema a começar pela primeira estrofe.

Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,
— Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,
Represados clarões, cromáticas vesânias,
No limbo onde esperais a luz que vos batize,

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.

O eu lírico inicia o poema com um chamamento, por meio do vocativo “Ó cores virtuais”, apresenta o tom de aparente apelo entre um Eu que no contato com seu interlocutor solicita determinada tomada de postura frente aos acontecimentos. Este interlocutor parece estar submerso em uma espécie de entremundo, um mundo lúgubre, circunscrito a essa natureza pela ocorrência do verbo ‘jazer’ e pelo jogo da *physis* materializada em “vermelhos de hemoptise”, *versus* o vir-a-ser, o subjetivo e o incorpóreo, representados em “cromáticas vesânias”. O sangue, os espectros de luz, a loucura psicodelicamente multicolorida residem em um limbo, um lugar de expurgo, de purificação, de abandono dos pesos passados, onde espera ser batizada pela luz que não está presente naquele lugar de resignação. Ao mesmo tempo em que há espera, “no limbo onde esperais” há também desesperança na transformação: “as pálpebras cerrai, ansiosas não veleis”, verso que sugere a manutenção da escuridão, mesmo com a chegada da luz e o abandono das expectativas, mesmo com a promessa da redenção. As “cores virtuais” não seriam representantes daquele mundo em que segundo o poeta Carlos Drummond de Andrade (2001: 54) o poeta deve penetrar “surdamente”? Não se constitui esse lugar como aquele no qual reinam as palavras, mudas, em estado de dicionário, esperando pelo seu resgate para que o poema possa ser escrito? Parece-nos que sim. Contudo, é também o mesmo lugar em que as próprias palavras cerram as suas pálpebras, e não velam por nenhuma mudança vindoura. Começa Camilo Pessanha por construir uma espécie de antilírica do poema, já que o anunciado é prenúncio do silêncio:

Abortos que pendeis as fronteiras cor de cidra,
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,
E escutando o correr da água na clepsidra,
Vagamente sorris, resignados e ateus,

Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.

Na segunda estrofe, percebe-se uma intensificação dessa nulidade de possibilidades por meio da personificação atribuída aos “abortos”. O que foi abortado, que ainda não ganhara o direito à vida, pende suas cabeças, cismando, sondando, não em lugar qualquer, mas nos “bocais dos museus”. Há aí neste ponto a evidência de estabelecimento de um jogo que não esteve presente na primeira estrofe. A presença do antigo em contraposição ao moderno, a sua ruptura com o conservadorismo representado pela figura do museu, contrasta com a presença da imagem da clepsidra, que em princípio figuraria como a metáfora da passagem do tempo. No plano denotativo, a palavra clepsidra tem sua origem no grego (*kleps-udra*) cujo verbo *kleptô* (roubar,

enganar, dissimular) e o nome *udor* (água, em várias acepções e, muito concretamente, água da clepsidra), e significa relógio de água para marcar o tempo atribuído aos oradores. É a partir desse primeiro plano que se estabelece o segundo, o plano conotativo ou simbólico. Designando no plano denotativo a ideia de marcação do tempo correspondente à passagem da água no relógio, a palavra adquire no plano conotativo a acepção de todo o escoamento do tempo em nossas vidas.

Contudo, na concepção significativa sugerida na obra de Pessanha, adquire o vocábulo outras dimensões no plano conotativo, que vão além da imagem de escoamento do tempo captada numa primeira instância. Para isso cumpre observar que o som final da palavra clepsidra (-IDRA) se associa à palavra hidra (que é uma variação do termo grego *-udra*) sendo na língua oral quase impossível não associá-lo à Hidra num plano mitológico. Sabe-se que a Hidra é uma serpente marinha gigantesca com sete ou nove cabeças que nascem à medida que são decepadas e isso era para os antigos símbolos da inutilidade da vontade e do esforço humanos. A Hidra simboliza em suas múltiplas cabeças, os vários vícios do homem e sua fragilidade perante eles. A partir dessa percepção simbólica da clepsidra de que todo esforço é vão, associamos a ideia de resignação e abandono da fé, presente no verso que fecha a segunda estrofe. Além de fechar os olhos e não esperar mais nada, sugere o eu lírico que também não se pense e não se elocubre sobre o que nos é desconhecido “cessai de cogitar, o abismo não sondeis”:

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,
Que toda a noite errais, doces almas penando,
E as asas lacerais na aresta dos telhados,
E no vento expirais em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis. (Pessanha 1997: 47)

A última estrofe amplia os aspectos oníricos e subjetivos já presentes nas estrofes anteriores e, embora seja a estrofe mais significativamente representativa de uma estética simbolista, encerra em seus versos a ideia total de abandono dos modelos estéticos anteriores, apontando para a necessidade de que algo novo se erija. Os sonhos são “não sonhados”, errantes, laceram suas asas na materialidade do mundo físico, as almas que se resignaram anteriormente continuando penando, e tudo que parece restar é a desistência. Não basta que se adormeça. Também não basta deixar de dizer. É preciso fenecer, não respirar. É necessária uma nova estética que esteja pautada na ideia da representação-efeito, pois que há no poema de Camilo a presença de um sentimento de que não é mais possível representar a realidade por meio do modelo ora consagrado, porque o sujeito que constrói essa representação também já não é o sujeito de feições cartesianas, já não é aquele capaz de transformar a realidade a partir de uma visão centrada e íntegra, pois que ele próprio como sujeito anda cindido, fraturado e impossibilitado de representar o mundo da mesma maneira.

Em 1914, no único número da *Revista Renascença*, Fernando Pessoa não somente inaugura sua atividade como poeta de língua portuguesa, mas funda uma espécie de

corrente estética a partir da publicação do seu poema “Impressões do Crepúsculo”, o Paulismo, designado pelo teórico Georg Rudolph Lind como a “arte de sonho moderna” (1970: 36). A título de esclarecimento, essa estreia de Pessoa na poesia sucede sua já anterior contribuição como ensaísta, uma vez que entre abril e novembro de 1912 o escritor cunhou artigos publicados na *Águia*, intitulados respectivamente: “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (abril), “Reincidindo” (maio) e “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” (novembro). Já se anunciava ali, profeticamente, o surgimento de um “Super-Camões” já que as grandes figuras de escritores, tão necessárias à prognose de uma época de florescimento, não haviam aparecido de maneira decisiva no cenário das letras portuguesas até aquele momento. Ironicamente, levando-se em consideração que Pessoa abusara neste episódio do uso de uma certa falsa modéstia, iria ele conclamar a si mesmo o maior poeta português depois de Camões, afirmação cujo mérito não cabe ser julgado, mas que serve ao propósito desse estudo como elemento que sustenta outra afirmação, ora mais significativa: Pessoa, em “Impressões do Crepúsculo”, já anunciava a questão da fratura do sujeito — que será consubstanciada posteriormente pelo surgimento da heteronímia — bem como poetiza um novo conceito de transcendentalismo pan-teísta, segundo o próprio autor “uma metafísica dos novos tempos” (Simões 1951: 155), fato que vem ao encontro da teoria da representação-efeito, já apresentada em momento anterior, pois para Pessoa “O Transcendente é e não é ao mesmo tempo, existe à parte e não a parte da sua manifestação, é real e não real nessa manifestação. [...] A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo” (Simões 1951: 157). Em “Impressões do Crepúsculo”, esse transcendente aparece metamorfoseado na representação do pântano. Tragamos o poema à baila para procedermos com a leitura:

IMPRESSÕES DO CREPÚSCULO

Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
 Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
 Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...

Tão sempre a mesma, a Hora!...
 Balouçar de cimos de palma!...
 Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
 Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
 Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
 Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora?
 Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo
 Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...
 Címbalos de Imperfeição... Ó tão antiguidade
 A hora expulsa de si-Tempo! Onda de recuo que invade
 O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
 E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...

Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...
A sentinela é hirta - a lança que finca no chão
É mais alta do que ela... Para que é tudo isto... Dia chão...
Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns...
Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...
Fanfarras de ópios de silêncios futuros... Longes trens...
Portões vistos longe... através de árvores... tão de ferro!
(Pessoa 1980: 71)

Apresenta o poema um conjunto de palavras e expressões que se situam no âmbito de um campo semântico próprio do simbolismo, assim como viu-se no poema de Camilo Pessanha. Palavras como “pauis (paul é um pântano, água estagnada), ânsias, empalidece, corre um frio carnal, estagnado, grito de ânsia, pasmo de mim, desfalecer, oco, dia chão, sentinela hirta, silêncios futuros” apontam para qualquer coisa de estático, projeção focada sobre uma aparente atmosfera opressiva, mas sobretudo conotam a sensação de que tudo plasmado na presente representação está plasmado em sonho. “Tão sempre a mesma, a Hora!...” constitui-se como verso emblemático do poema, já que caracteriza esse elemento estático, inerme, podendo configurar o tédio de viver. Neste contexto do tédio, o próprio eu lírico, tomado desse sentimento, chega ao ponto em que uma alienação total de si mesmo substitui-se-lhe: “O mistério sabe-me a eu ser outro...”, pontando para a apresentação da sua fratura como sujeito da representação. Os versos: “Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora? / Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo / Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...” apontam para a questão que está levantada na proposta central dessa proposta de leitura: O que o eu lírico representa como anseio, é diferente daquilo que ele deseja, ou seja, há uma parcial contradição entre os termos, mas essa contradição aponta para uma consonância posterior, que reside no fato de que o que se está buscando naquele momento é uma nova forma de representar, da qual não se tem conhecimento suficiente para que certezas sejam afirmadas. Daí a contradição aparente. Fica, todavia, claro que os modelos antigos, desgastados, vão sendo criteriosamente elencados por meio das imagens construídas, essas representações vão se esmaecendo a ponto de virarem artefatos do ‘real’ passado, o qual se quer deixar para trás.

Essa representação que é ao mesmo tempo imagem e miragem do mundo ‘real’, pois é estabelecida sob a lógica do sonho, que embora comum aos poemas simbolistas, em Pessoa ganha uma dimensão especial, uma vez que parece ser através da capacidade do poeta português em fazer do sonho um processo essencial de criação, que lhe é possível a concepção da heteronímia, cuja gênese já se encontra anunciada no poema em questão. Segundo José Gil: “compreende-se (em Pessoa) que toda a técnica do sonho seja um processo essencial para o ‘devir-outro’, e como que uma etapa decisiva na gênese dos heterônimos” (1987: 140). “Impressões do Crepúsculo” apresenta-se-nos, pois, como uma possibilidade de inauguração do processo de heteronímia, apresentada oficialmente ao público somente em *Orpheu I*.

Esse processo de criação poética, que ora não pode ser analisado à exaustão, pertence ao mesmo cenário analisado até o momento, apontando para a necessidade de que seja processada, também esteticamente, uma cisão no interior do sujeito para que a partir dessa ruptura plasme-se uma nova categoria de representação já denominada aqui como ‘representação-efeito’.

Encerrando essa breve análise sobre a eleita tríade de poemas ditos ‘inaugurais’ de uma nova postura acerca da representação do sujeito moderno, chega-se ao poema “16”, de autoria de Mário de Sá-Carneiro e publicado em *Orpheu I*, no ano de 1915, faz parte também de *Indícios de Ouro*, livro contendo 32 poemas de Sá-Carneiro, organizado postumamente por amigos, incluindo Fernando Pessoa, e publicado em 1916. Assim como já se pôde perceber no poema de Pessoa em relação ao texto de Camilo, o eu lírico em 16 também não se dirige a um interlocutor. Trata-se de um sujeito autorreflexivo, assolado pelas mesmas angústias fundamentadas, talvez, pela inconstância de ‘ser no mundo’. A presença do sonho como *locus poeticus* de onde se posiciona o eu lírico, aparece mais uma vez aqui em contraposição a uma realidade anunciada pela presença de elementos isolados do mundo exterior, do mesmo modo em que ocorrera em *Impressões do Crepúsculo*:

16

Esta inconstância de mim próprio em vibração
É que me há de transpor às zonas intermédias,
E seguirei entre cristais de inquietação,
A retinir, a ondular... Soltas as rédeas,
Meus sonhos, leões de fogo e pasmo domados a tirar
A torre d’ouro que era o carro da minh’Alma,
Transviarão pelo deserto, muribundos de Luar -
E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...
Nos oásis, depois, hão de se abismar gumes,
A atmosfera há de ser outra, noutros planos:
As rãs hão de coaxar-me em roucos tons humanos
Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...

* * *

Há sempre um grande Arco ao fundo dos meus olhos...
A cada passo a minha alma é outra cruz,
E o meu coração gira: é uma roda de côres...
Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo...
Já não é o meu rastro o rastro d’ouro que ainda sigo...
Resvalo em pontes de gelatina e de bolôres...
Hoje, a luz para mim é sempre meia-luz...

.....
.....

As mesas do Café endoideceram feitas ar...
Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai ele a valsar
Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...

(Subo por mim acima como por uma escada de corda,
E a minha Ansia é um trapézio escangalhado...).
(Sá-Carneiro 1915: 36)

As semelhanças entre “16” e o poema de Pessoa não se restringem a certa natureza de representação, captada por meio da leitura da manifestação do eu lírico, coincidentes inclusive na representação de um sujeito autorreflexivo. Apontaremos outros pontos de convergência entre os textos no propósito de identificar a presença do mesmo *leitmotiv*.

Os versos “Meus sonhos, leões de fogo e pasmo domados a tirar / A torre d’ouro que era o carro da minh’Alma, / Transviarão pelo deserto, muribundos de Luar — / E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...”, que compõem a seção intermediária da primeira estrofe no poema de Sá-Carneiro, retomam a temática onírica apresentada pelo poema do ainda ortônimo Pessoa. Ademais, coincide ainda a presença dos vocábulos “ouro”, “alma”, além da recorrência do “*Balouçar de cimos de palma!...*”, ora substituído em 16 pelo “baloiçar de palma...”. Os elementos entram em sintonia no sentido de que apontam para uma tendência que lhes é notadamente comum, a saber, o anúncio de que o apelo feito por Camilo no poema *Final* de Clepsidra, encontrava ressonância e reverberava na tentativa da construção de uma nova possibilidade de representação, uma *mímesis* que se configuraria a partir de um jogo entre interior e exterior, sujeito e objeto, indo ao encontro da proposição apriorística de Kant na terceira crítica, na qual o conceito de belo reconhece uma nova dimensão de sua representatividade por conta do seu deslocamento do objeto para o sujeito. Por outro lado, a impossibilidade de representar o mundo tal qual se propunha pela compreensão da *mímesis* enquanto *imitativo*, não se opera apenas por conta desse deslocamento, senão nasce da própria impossibilidade de se representar o mundo exterior desconsiderando o aspecto onírico, ou em termos freudianos, inconscientes e, portanto, fragmentários de sujeito não mais integralmente cognoscente.

Todavia, não consiste a novidade desse diálogo no que foi explicitado aqui até agora. A evidência mais significativa de que a poesia da Geração de Orpheu anunciava uma mudança efetiva nos paradigmas representativos dessa nova configuração do sujeito moderno se anuncia no poema a partir dos versos finais da primeira estrofe. O simbolismo preconizado pela geração francesa que trouxe à luz da história os nomes citados no início desse texto (Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, entre outros), é posto em suspenso pelos signos da crise da representação, quando irrompem no poema os versos “A atmosfera há de ser outra, noutros planos: / As rãs hão de coaxar-me em roucos tons humanos / Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...”. A negação acerca da permanência do caminho que vinha sendo trilhado pela literatura

portuguesa até aquele momento se apresenta pelo anúncio de que “a atmosfera há de ser outra” e de que “Já não é o meu rastro o rastro d’ouro que ainda sigo...”. O resvalar nas pontes de gelatinas e bolores, aponta a final convergência da poética de Sá-Carneiro com Pessoa, o encontro crepuscular deste com a luz apresentada por Mario, porque para ele “Hoje, a luz [...] é sempre meia-luz...”. O ponto máximo de representação da investigada fratura em 16 dá-se no terceto que antecede os versos finais. “As mesas do Café endoideceram feitas ar... / Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai ele a valsar / Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...”. A loucura nas “cromáticas vesânicas” do poema de Camilo, e as “fanfarras de ópios” nas *Impressões*, dão lugar às mesas que endoidecem e ao ápice da fratura, metaforizado pela queda de um braço que, ao vestir uma casaca, com autonomia subjecta, vai separado de seu corpo bailar nos salões reais.

Não foi propósito desse trabalho esgotar as possibilidades de leitura dos poemas selecionados, mas, sobretudo, chamar à atenção para o fato de que eles possibilitam uma investigação que aponta para o reconhecimento de aspectos que dizem respeito aos novos contornos que constituíram a estética literária na viragem do século XIX ao XX. Além disso, resgata-se a ideia de que os referidos textos recuperam a problemática da fratura do sujeito cognoscente cartesiano, bem como são representativos para uma análise que privilegia a discussão kantiana da “representação-efeito”, bem como seus desdobramentos no que diz respeito ao estudo da *mímesis* moderna.

OBRAS CITADAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio D’Água, 1987.
- KANT, Immanuel. *Introdução à Crítica do Juízo. Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIND, Georg Rudolph. *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editora Inova, 1970.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e Poesias Dispersas*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SÁ-CARNEIRO, Mário. 16: *Orpheu*, Lisboa, n. 1, Revista trimestral de Literatura 1915. Edição Fac-símile. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/67991299/Revista-Orpheu-N%C2%BA-1-pdf-rev>>. Acesso em: 28 maio. 2012.

THE REPRESENTATION OF THE MODERN SUBJECT BETWEEN THE SYMBOLISM AND THE ORPHIC GENERATION

ABSTRACT: This article proposes a reading of three Portuguese poems: Final (Camilo Pessanha), “Impressões do Crepúsculo” (Fernando Pessoa) and “16” (Mario de Sá-Carneiro) to investigate their points of convergence, proposing to claim that’s own production are representative of a new way to think the conception of subject at the turn of the nineteenth to the twentieth century, presenting them as a signal of a new production and the *mimesis* conception, it is established by the break of a Cartesian metaphysics tradition after Kant’s critical positioning.

KEYWORDS: *Mimesis*; Representation of Modern Subject; *Orpheu’s* Generation .

Recebido em 31 de maio de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

“AUTOPSILOGRAFIA”: UM GESTO DE INTERPRETAÇÃO À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO

Verônica Braga Birello e Raquel Tiemi Masuda Mareco (UEM)
ve_mione@hotmail.com

RESUMO: Este estudo tem por objetivo propor um gesto de interpretação do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, com base nos estudos da análise do discurso de linha francesa, observando os efeitos de sentidos produzidos pelo poema. Por meio do movimento de descrição-interpretação, observamos que o poema percorre uma linha tênue entre o fingimento e a sinceridade, entre a emoção e a razão, demonstrando a contradição constitutiva do sujeito poeta. Além disso, “Autopsicografia” mantém uma relação interdiscursiva com outro poema da mesma obra: *Isto*, que, aparentemente, funciona com uma espécie de resposta ao poema analisado.

PALAVRAS-CHAVE: análise do discurso; literatura; discurso literário.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Cancioneiro foi uma obra de Fernando Pessoa publicada postumamente que, segundo Mendes (1979), vinha sendo planejada pelo próprio poeta para ser editada com todos os poemas que não fossem de autoria de seus heterônimos. Um dos poemas que compõem essa obra é “Autopsicografia”, que direciona seus sentidos para uma linha tênue entre o fingimento e a sinceridade, entre a emoção e a razão, dando liberdade para que leitor direcione sua interpretação tanto para um lado como para outro. Por isso, esse poema é um dos mais conhecidos e analisados, devido a sua riqueza, tanto nas rimas e métrica, dispostas em sua estrutura, quanto na complexidade e na multiplicidade de sentidos que suas palavras podem produzir.

Considerando que “Autopsicografia” pode ter inúmeras interpretações, dependendo do posicionamento teórico-metodológico do sujeito analista, propomos um gesto de interpretação embasado na Análise do Discurso de linha francesa (AD), observando, prioritariamente, os efeitos de sentido produzidos pelo poema. Esse gesto

de interpretação inclui uma análise dos aspectos formais e estruturais, com o intuito de investigar como essas formas e estruturas podem produzir diferentes efeitos de sentido, visto que, conforme Pêcheux (2008: 53), toda sequência de enunciados é linguisticamente descritível como uma série de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação. É nesse espaço [nos pontos de deriva dos sentidos] que pretende trabalhar a análise de discurso.

Este artigo foi organizado em quatro partes: na primeira, apresentamos os objetivos e as bases da AD, linha teórica escolhida para a análise de nosso *corpus*, comentando, brevemente, o conceito de efeito de sentido. Em seguida, uma contextualização sobre a expressão de Fernando Pessoa na literatura portuguesa. Na terceira parte, trazemos as análises e as discussões e, por fim, apresentamos as conclusões a que chegamos por meio das análises.

ANÁLISE DO DISCURSO (AD)

A Análise do discurso é um ramo da linguística que surgiu na França nos anos 1960 e que, segundo Brandão (1998: 83), nasceu da necessidade de superar o quadro teórico de uma linguística frasal, visando observar como, na materialidade linguística, inscrevem-se as condições sócio-históricas de produção. Sendo assim, Mariani (1998: 23), complementa que essa perspectiva teórico-metodológica tem como objetivo principal compreender os modos de determinação histórica dos processos de produção dos sentidos, sob o olhar de uma semântica de cunho materialista.

O precursor da AD, Michel Pêcheux, propôs em seus estudos um quadro epistemológico que inclui o materialismo histórico, a linguística e a teoria do discurso, o qual é atravessado pela psicanálise e sua teoria da subjetividade. Diante desse quadro epistemológico, Orlandi (2005: 26-27) explica que a AD busca compreender como um objeto simbólico produz sentidos. Essa compreensão explicita relações entre sujeitos e sentidos, produzindo novos gestos de interpretação.

Calcada, portanto, no materialismo histórico, a AD concebe o discurso como uma manifestação, uma materialização da ideologia decorrente do modo de organização dos modos de produção social. (MUSSALIM 2001: 109). Por refletir no entremeio das ciências humanas e sociais, a AD provoca uma permanente reterritorialização de conceitos ligados às teorias da linguagem e da ideologia (MARIANI 1998: 24).

Na AD, trata-se o sentido como um “efeito de sentido” e não um sentido existente em si mesmo, pois conforme Possenti “o (efeito de) sentido nunca é o sentido de uma palavra, mas de uma família de palavras que estão em relação metafórica (ou: o sentido de uma palavra é um conjunto de outras palavras que mantêm com ela uma certa relação)” (2009: 372).

Por isso, “os sentidos são produzidos face aos lugares ocupados pelos sujeitos em interlocução” (FERNANDES 2007: 21). Dessa forma, o lugar socioideológico ocupado

pelos interlocutores é que pode determinar o sentido de uma palavra, já que “a multiplicidade de sentido é inerente à linguagem” (ORLANDI 1988: 20).

Complementando as afirmações acima, Orlandi (2005: 30) explica que os dizeres são efeitos de sentido produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz. Além disso, acrescenta a autora, “o que é dito em outro lugar também significa nas ‘nossas’ palavras” (ORLANDI 2005: 32). A autora explica, ainda, que a AD trabalha “com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade” (ORLANDI 2005: 16).

Nas palavras de Pêcheux, “todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso” (2008: 53).

A EXPRESSÃO DO POETA NA LITERATURA PORTUGUESA

Segundo Galhoz (2006), Pessoa foi reconhecido em Portugal durante alguns momentos, porém morreu quase desconhecido. Um dos momentos em que agitou a literatura portuguesa foi no lançamento da revista *Orpheu* com o intuito de dar os primeiros passos em direção ao modernismo português. Por ocasião do lançamento da revista, a primeira geração do modernismo em Portugal ficou conhecida como “Orfismo”, segundo Abdalla Júnior e Paschoalin (1994). Porém, mesmo com a publicação dessa e de outras revistas como *Centauro*, *Athena*, *Contemporânea* e *Presença*, que tiveram textos escritos por Pessoa e que tinham como principal objetivo “escandalizar o burguês”, como explica Abdalla Júnior e Paschoalin (1994: 135), o autor permaneceu desconhecido do grande público de sua época.

O modernismo português se acentua em meados da década de 20, assim como no contexto histórico e social a Europa passava por um período de instabilidade, a beira da crise de 1929, e da I Guerra Mundial. No que diz respeito à literatura, se antes os poetas cantavam a ideia que tinham da realidade, a partir desse momento eles cantam a realidade cosmopolita. Um exemplo disso seria, segundo Abdalla Júnior e Paschoalin (1994), a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Pessoa que tornou-se um exemplo clássico da tendência modernista do futurismo.

Fernando Antônio Nogueira Pessoa (1888-1935), possui uma vasta obra e ficou conhecido como o “poeta das máscaras” pelo fato de possuir muitos heterônimos, a citar: Caeiro, Reis, Campos, Vicente Guedes, Bernardo Soares, Antônio Mora e ainda outros, e “é a heteronímia que o ajuda, talvez, a tornar possíveis as coincidências e os afastamentos simultâneos de sua vivência poética” nos explica Galhoz (2006: 39). Mendes (1979) também aborda a questão tão peculiar dos heterônimos de Pessoa, assim como Galhoz, compartilha da ideia de que esses diversos personagens não che-

gam a ser independentes, e a desagregação do “eu” do poeta é o que conduz a ele, o romancista.

Entretanto, Fernando Pessoa também produziu uma obra assinada por ele mesmo, chamada de “obra ortônima, dentre as quais figura o poema com o qual trabalharemos nessa análise.

Camocardi (1996) explica que Fernando Pessoa não faz uso somente de conceitos, ele se expressa também por símbolos. A temática de sua obra como um todo é o pessimismo, o desencanto em relação à vida. E é principalmente nas obras de “*Cancioneiro*” que a alma do poeta se exprime de forma mais sutil. Nos poemas assinados pelo próprio poeta o que mais se evidencia é o distanciamento entre o sentimento e a razão. E é na busca de si, dentro de si que temos a contextualização do poema analisado neste trabalho.

Na primeira edição de *Cancioneiro*, foi publicado um apontamento de Fernando Pessoa, mostrando o todo emblemático presente na obra do poeta, que dizia: “Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior uma paisagem...” (GALHOZ 2006: 101)

Nesse comentário, Pessoa demonstra uma inquietação quanto à relação entre o interior e o exterior, materializada na obra do autor como a razão, que ele traz de dentro de si e a emoção que pode sentir, de acordo com situações que presencia (exterior), ou ainda, esse exterior pode significar o sentimento dos outros (os leitores) diante do que eles pensam ser o sentimento do poeta, como discutiremos a seguir no decorrer das análises.

ANÁLISE E DISCUSSÕES

O livro *Cancioneiro* é composto por poemas ortônimos, dentre os quais selecionamos um para nossa análise: “Autopsicografia”, uma dialogia entre fingimento e sinceridade.

Na AD, perspectiva teórico-metodológica elegida para este estudo, não há uma metodologia pronta, a qual se aplica a quaisquer *corpora*. O analista é que, diante de seu *corpus*, constrói seu dispositivo de análise. Conforme Orlandi (2005: 60), a construção desse dispositivo deriva da alteração da posição do leitor para o lugar em que se mostra a alteridade do cientista, a leitura outra que ele pode produzir, trabalhando (n)os limites da interpretação.

Em nosso movimento descritivo-interpretativo de análise consideramos que os sentidos se materializam no discurso, e podem se transformar na medida em que são ressignificados na história, já que a linguagem é dinâmica, tanto nos aspectos estrutural e sintático, quanto no aspecto cultural, que se modifica com o passar dos anos

e conforme as condições de produção, que incluem a nacionalidade de produção e recepção da obra, visto que a memória histórica pode ser diferente mesmo que o poema não tenha de ser traduzido neste caso do português de Portugal para o português do Brasil.

Verso	Divisão silábica	Rima
1	O/ Poe/ta é/ um/ fin/gi/dor. 1 2 3 4 5 6 7	A
2	Fin/ge/ tão /com/ple/ta/men/te 1 2 3 4 5 6 7	B
3	Que /Che/ga a /fin/gir/ que é /dor 1 2 3 4 5 6 7	A
4	A/ dor/ que /de/ve/ras/ sen/te 1 2 3 4 5 6 7	B
5	E os/ que/ lêem/ o/ que/ es/cre/ve 1 2 3 4 5 6 7	C
6	Na/ dor/ li/da/ sen/tem/ bem, 1 2 3 4 5 6 7	D
7	Não /as/ du/as /que e/le /te/ve, 1 2 3 4 5 6 7	C
8	Mas/ só/ a/ que /eles/ não/ têm. 1 2 3 4 5 6 7	D
9	E a/ssim/ nas/ ca/lhas/ de/ ro/da 1 2 3 4 5 6 7	E
10	Gi/ra/, a en/tre/ter a/ ra/zão, 1 2 3 4 5 6 7	F
11	E/sse/ com/boi/o /de/ cor/da 1 2 3 4 5 6 7	E
12	Que/ se/ cha/ma/ co/ra/ção. 1 2 3 4 5 6 7	F

Como demonstrado acima, o poema é formado por três quartetos de versos que apresentam rimas interpoladas. A partir da escansão realizada é possível dizer que o poema apresenta versos em redondilha maior. Para a análise de discurso, conforme explica Orlandi (2005: 69), o que interessa não é apenas a organização linguística do texto, mas como o texto organiza a relação da língua com a história no trabalho significativo do sujeito em sua relação com o mundo.

Nessa perspectiva, podemos observar que o poeta, na organização de seu texto, busca a perfeição que, aparentemente, na visão dele tem relação com a simetria,

conforme vimos acima: mesmo tipo de rima em todas as estrofes, mesmo número de sílabas em todos os versos, número igual de versos por estrofe e, poderíamos até ousar em dizer que a opção por três estrofes, também significa, uma vez que três quartetos são doze versos e o número doze pode representar a perfeição, o equilíbrio representado.

Observamos também que, apesar de parecer representar o próprio poeta, o poema é escrito em terceira pessoa, mantendo uma certa distância, talvez com a pretensão de poder escrever da posição de poeta, mas podendo estar ao mesmo tempo dentro e fora dessa posição, ora produzindo um sentido geral (todos os poetas), ora produzindo um sentido de que esse poeta é o próprio Pessoa (quando fala da dor, ou das dores, como se soubesse a fundo como é).

Em relação ao título do poema, “Autopsicografia”, pode promover pelo menos duas hipóteses de interpretação: a) uma que o divide em três palavras: *Auto* – de si próprio, *Psico* – vem do grego *psykhê*, que significa alma, e *grafia* que também tem origem no grego *graphos*, que significa escrita; b) outra que divide o título em duas palavras: *Auto* – de si próprio e *psicografia* - capacidade mediúnica de escrever o que foi ditado por espíritos. Na primeira hipótese, poderíamos dizer que o poeta quis representar a escrita de sua própria alma; na segunda, poderíamos pensar que o poema poderia ser uma mensagem psicografada, pelo poeta, de si mesmo. Para pensarmos nessa última hipótese, teríamos que considerar que Pessoa não está mais neste mundo e que manda uma mensagem de seu espírito, através de seu próprio corpo (metaforicamente falando). Nas duas hipóteses, os sentidos são direcionados para a expressão mais íntima de si mesmo (do poeta), materializados pela palavra *auto*.

Entretanto este poema foi publicado em *Cancioneiro*, livro de Fernando Pessoa e não de um de seus heterônimos. O poeta diz que não sabe quantas almas tem, considerando cada um de seus heterônimos uma alma diferente. Portanto, para escrever algo que representasse a alma de Pessoa, uma autopsicografia: sua própria alma ditando o que deseja ver materializado no poema.

Na primeira estrofe, observamos uma exceção dentre as regularidades formais apresentadas nesse poema: o primeiro verso é o único que, exceto os últimos versos de cada quarteto, termina com um ponto final. Isso nos indica que o seu conteúdo é uma afirmação completa. Todos os versos que decorrem vem afirmar tal ideia: a de que o poeta é um fingidor.

Nessa estrofe há um jogo entre os sentidos e os sons das palavras “fingidor”, “fingir” e “dor”, produzindo uma cacofonia: o poeta é um fingidor, que “finge dor”. Após essa afirmação, o poeta encerra a estrofe com uma contradição: “a dor que deveras sente”. Portanto, a dor que fingia sentir, ele realmente sentia.

A segunda estrofe inicia-se com a conjunção “e”, que produz um sentido de continuidade do que se estava sendo dito. Nesta estrofe, o poeta continua a falar sobre sua dor, que passa a ser na verdade duas dores. Essas duas dores mencionadas no verso sete são as dores que o poeta tem realmente, mas que não são sentidas pelos leitores. Os leitores só sentem a dor que o poeta finge ter, segundo o verso oito.

Logo podemos perceber três dores mencionadas no poema: uma dor que o poeta finge ter e que é sentida pelos leitores e duas dores que o poeta teve realmente, mas que não é sentida pelos leitores.

É nesta estrofe em que percebemos o único verbo no pretérito perfeito, em oposição aos outros verbos que estão todos no presente. Este verbo marca uma contraposição entre a ação da autopsicografia que ocorre no presente, e o passado da ação dos poetas de escreverem poemas.

A última estrofe do poema é iniciada por “e assim” construção que produz um efeito de conclusão, de fechamento para as ideias apresentadas até o momento. Esse verso é metafórico e diz que nos trilhos do trem esse trenzinho de brinquedo que se chama coração gira a entreter a razão. Em seguida, encontramos o verbo “entretreter” no infinitivo na última estrofe, produzindo um efeito de continuidade, de algo que como um círculo se repete, como se fosse girando sempre os opostos razão e coração. Em que o coração seguiria para entreter a razão.

Razão e coração rimam entre si na última estrofe assim como fingidor rima com dor na primeira. É possível relacionar esses dois pares rimáticos que se evidenciam, o fingidor e a razão e a dor com o coração. São duas esferas opostas que se relacionam durante todo o poema. Abdalla Júnior e Paschoalin (1994: 139) trazem uma citação de Pessoa, que pode nos ajudar a interpretar essa relação do poeta com a razão e com o coração: “O que em mim sente, ‘stá pensando”. Nesse dizer, o poeta não diz que não sente, mas que sente com a razão, com o cérebro, com a mente, ou seja, seu sentir é racional. Podemos perceber esse “sentir racional” no poema que o segue no livro e que mantém uma relação interdiscursiva com o poema analisado: *Isto*.

“Autopsicografia”	<i>Isto</i>
O poeta é um fingidor. Finge tão completamente Que chega a fingir que é dor A dor que deveras sente.	DIZEM que finjo ou minto Tudo que escrevo. Não. Eu simplesmente sinto Com a imaginação. Não uso o coração.
E os que lêem o que escreve, Na dor lida sentem bem, Não as duas que ele teve, Mas só a que eles não têm.	Tudo o que sonho ou passo, O que me falha ou finda, É como que um terraço Sobre outra coisa ainda. Essa coisa é que é linda
E assim nas calhas de roda Gira, a entreter a razão, Esse comboio de corda Que se chama coração.	Por isso escrevo em meio Do que não está ao pé, Livre do meu enleio, Sério do que não é Sentir? Sinta quem lê!

Isto, aparentemente, produz um efeito de resposta ao poeta, autor de “Autopsicografia”. Apresenta vários paradoxos ao se explicar, se defender. Ele diz que sente,

mas não com o coração, que o coração ele não usa, ele sente com a imaginação. Ele tira o esperado, o comum seria que o poeta usasse o coração. Mas o fato de usar a imaginação, de sentir com a razão, não faz dele um fingidor, é essa a idéia defendida pela primeira estrofe.

Então ele fala sobre “sentir” no último verso, e que quem deve sentir é o leitor, novamente usando uma paráfrase, assim como em “Autopsicografia” em que o leitor é citado como “os que lêem o que escreve” aqui “quem lê”. Ele diz que é isso que o poeta faz ao escrever, que ele busca outras coisas que não estão ao seu alcance se não pela imaginação, e ele tem ciência disso.

Gostaríamos de ressaltar que não pretendemos que nossa análise seja única, correta, pois, conforme a Análise do Discurso, o mesmo objeto pode ser alvo de diversas interpretações e análises, visto que, para essa linha teórica não há a interpretação correta, mas várias possíveis; assim como não há um sentido único, mas vários sentidos possíveis de serem produzidos a partir de um mesmo discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão provocada por “Autopsicografia” é se o poeta finge ou não finge durante sua escrita, ou seja, um poema é necessariamente a materialização do sentimento do poeta? Ou este pode, com sua habilidade linguística, escrever de modo a tocar os leitores sobre um sentimento que ele nem tem?

O jogo de palavras com a “dor”, as “dores”, presentes no poema, dá margens a diversas interpretações. Poderíamos pensar que ao iniciar a escrita do texto o poeta finge uma dor. Nesse fingir, sua imaginação ganha asas, e o poeta começa a realmente sentir aquela dor que no início era só fingimento. E essa segunda dor é a dor de imaginar a dor.

O poema aborda também a relação leitor-poema-poeta, principalmente a partir da segunda estrofe. O verso 6, “na dor lida [os leitores] sentem bem”, conforme nossa interpretação, produz um sentido de que os leitores sentem-se bem ao imaginar que a dor que leem é a dor sentida pelo poeta, criando assim uma aproximação do leitor com o autor da obra, por meio do poema. Mas, na verdade, a dor que eles leem não é a dor sentida pelo poeta, que, em se processo de criação tem duas dores: a de fingir e a de imaginar que sente aquela dor.

Aparentemente, Pessoa trata do processo de criação de um poema, que é um processo árduo, doloroso e que não basta ter uma inspiração, um sentimento, pegar uma caneta e começar a escrever. A criação de um poema é um processo mental, que exige pensar, repensar, imaginar, mas os sentimentos, as emoções também fazem parte desse processo. Parece-nos que, segundo a metáfora no final do poema, sua criação é feita na luta entre razão e emoção. A razão tentando dominar as palavras do poeta e a emoção tentando entreter a razão, numa espécie de círculo vicioso que não tem princípio nem fim, mas sim uma continuidade. Portanto, o poeta não é um

fingidor, mas um ser capaz de sentir ou imaginar sentimentos e representá-los por meio das palavras.

OBRAS CITADAS

ABDALLA JÚNIOR, B. & M. A. Paschoalin. *História Social da Literatura Portuguesa*. Ática, 4.ed São Paulo 1994.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 7 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

CAMOCARDI, E. M. *Mensagem: História, Mito, Metáfora*. São Paulo: Arte & Ciência 1996.

FERNANDES, C.. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

GALHOZ, M. A. *Fernando Pessoa: Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

MARIANI, B. *O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais 1922-1989*. Rio de Janeiro: Revan; Campinas: Unicamp, 1998.

MENDES, J. *Literatura Portuguesa IV*. Lisboa: Verbo, 1979.

ORLANDI, E.P. *Discurso e leitura*. Campinas: Cortez/Editora da Unicamp, 1988.

ORLANDI, E.P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 2 ed. Campinas: Pontes, 2005.

PÊCHEUX, M. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. 5 ed. Campinas: Pontes, 2008.

POSSENTI, S. “Teoria do Discurso: um caso de múltiplas rupturas.” Fernanda Mussalim & Anna Christina Bentes, orgs. *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos*. 4 ed. Vol. 3. São Paulo: Cortez, 2009. 353-391.

“AUTOPSILOGRAFIA”: AN INTERPRETATION GESTURE BASEDO ON DISCOURSE ANALYSIS

ABSTRACT: This study aims to propose an act of interpretation of the poem “Autopsicografia”, by Fernando Pessoa based on studies of French discourse analysis observing the effects of meaning produced by the poem. Through the movement of description-interpretation we observed that the poem runs a fine line between sincerity and hypocrisy, between emotion and reason, showing the constitutive contradiction of the subject poet. Furthermore, there is an interdiscursive relationship between “Autopsicografia” and another poem of the same book, “Isto”, that apparently works like a response to the analyzed poem.

KEYWORDS: discourse analysis; literature; literary discourse.

Recebido em 12 de abril de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE PELO PROCESSO POÉTICO – TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS E DE RESGATE HISTÓRICO NA POESIA DE CHARLES SIMIC

Janice Inês Nodari (UFPR)
jinodari@yahoo.com

RESUMO: Exemplo de manifestação artística, a poesia é entendida como fenômeno de representação da percepção individual do que é visto no plano coletivo. O objetivo deste trabalho é analisar dois poemas de Charles Simic à luz de contribuições oriundas da geografia humanística e mostrar que o que aparece no plano privado (lugar) é subjetivo, ao passo que o que aparece no plano público (espaço) é objetivo na poesia do autor iugoslavo. Ambos os planos combinados constroem uma possível compreensão da História. A poesia de Simic sugere uma tentativa de definir o indefinível, de construir uma identidade fragmentada pelos horrores da Segunda Guerra Mundial.

PALAVRAS-CHAVE: Simic; geografia humanística; resgate histórico; identidade.

1. O AUTOR

Nascido em Belgrado, antiga Iugoslávia, em 1938, Charles Simic imigrou com a família para os Estados Unidos em 1954. O fato de ter nascido e crescido em um país da Europa sob os efeitos da 2ª Guerra Mundial e ter testemunhado várias atrocidades cometidas contra sua família e mesmo outras pessoas moldou sua maneira de ver a vida e influenciou sua produção poética. Charles Simic publicou seu primeiro livro em 1967 e seus poemas são facilmente reconhecidos pelo estilo único, com enigmas cuidadosamente construídos, e onde fato e fantasia apresentam-se como atores em um palco, interagindo e se complementando. Além de poeta e tradutor, Simic é também ensaísta e filósofo, e recebeu vários prêmios por suas contribuições literárias, dentre os quais se destaca o Prêmio Pulitzer de Poesia em 1990.

Os poemas analisados neste trabalho foram extraídos das obras *Selected early poems* (“Prodigy”) e *The Voice at 3:00 a.m.: selected late and new poems* (“Two dogs”)

e têm em comum o fato de apresentarem retratos fragmentados dos horrores da guerra de forma surreal (marca registrada de seu estilo), e estarem carregados de símbolos de compreensão plural. Apresentam também cenários onde passado e presente se confundem e dão margem à compreensão de que a identidade do poeta encontra-se fragmentada, e é alimentada e construída por essas recordações.

A conexão íntima entre literatura e história não nos deixa esquecermos os conflitos que aconteceram e ainda acontecem no mundo. Em 1989 caía o Muro de Berlim que separava a cidade em duas partes: a ocidental, que sofreu forte influência de Estados Unidos, Inglaterra e França, e a oriental, sob influência da extinta União Soviética. Este muro foi erguido logo após o fim da 2ª Guerra Mundial e se manteve como um marco, uma cicatriz visível de um dos eventos mais catastróficos da humanidade. Charles Simic escreveu sobre os horrores desta guerra, de um ponto de vista bem pessoal, de testemunha sobrevivente, e em sua poesia confirma a estreita ligação entre literatura e história, onde a primeira é registro da segunda.

2. A HISTÓRIA PESSOAL

Charles Simic reconhece que a poesia, como área de estudos, tem sido detestada por estudantes e mesmo por críticos literários que não entendem como alguém em sã consciência pode escrever sobre poemas em uma época em que não temos mais deuses e heróis para glorificar. Tal atitude de desgosto resulta especialmente da emergência do poema lírico, mais recentemente em prosa, e pelo fato de o foco dos poemas ter passado a ser a obsessão dos poetas com o “eu”. De acordo com Massaud Moisés, a poesia “é a expressão do “eu” (*self*) por meio de palavras polivalentes, ou metáforas” (2003: 87), e sua linguagem é essencialmente conotativa. Além disso, “a atitude do poeta é pois uma atitude de debruçamento sobre si próprio, uma atitude contemplativa não sem analogia com a do filósofo” (MOISÉS 2003: 84). Ao contemplar ideias subjetivas e particulares, porém, ele está também contemplando ideias absolutas e gerais, próprias do grupo no qual se insere como sujeito, escrevendo, portanto, o que é representativo desse grupo.

Como arte, a poesia nunca deixou de ter como propósito o de ser uma fonte inesgotável de paradoxos sobre a própria arte e a condição humana, e nesse sentido apresenta-se atemporal e imortal. Há que se considerar que, dentre as artes, a poesia é a que mais diz sobre a natureza humana, e, por conseguinte, conversa com as demais áreas do conhecimento. Nela encontramos tentativas de explicação para o inexplicável.

Nos poemas de Charles Simic, escritor iugoslavo naturalizado norte-americano, o mundo está cada vez mais complexo e sua poesia, altamente simbólica, mostra esse panorama. Seus poemas tem um alto teor biográfico, pois apresentam normalmente experiências pessoais e *snapshots* (instantâneos) de situações de guerra, principalmente por ter sido ele vítima da destruição nazista na Europa. O autor faz também frequentes referências ao espaço e ao lugar descritos em seus poemas, aspectos es-

tes que são o foco deste trabalho de análise. Antes, porém, vale recuperar o que postula o geógrafo humanista sino-americano Yi-Fu Tuan sobre tais conceitos.

De acordo com Yi-Fu Tuan, o termo “lugar” pode ser definido de várias formas, apesar de ser normalmente associado a um objeto estável que chama nossa atenção (1983: 179). Para um adulto, um lugar pode adquirir significado profundo ao longo do tempo, à medida que sentimentos são adicionados a ele (1983: 37), ou seja, é pelas experiências vividas em determinado lugar que este se torna um “lugar”.

“Espaço”, por sua vez, é definido de acordo com as relações interpessoais que um ser humano pode estabelecer. É um símbolo de amplidão e considerado um sinal comum de liberdade no mundo ocidental. No aspecto positivo, sugere futuro e um convite para a vida, enquanto que no aspecto negativo, espaço e liberdade tornam-se uma ameaça, já que estar aberto e livre significa estar exposto e vulnerável. Nesse sentido, e complementando o conceito, o *lugar* pode ser entendido como o *espaço* fechado e humanizado (TUAN 1983: 61).

Aplicando-se tais noções aos poemas de Charles Simic temos exemplos para esses conceitos. Vejamos o poema “Two dogs”:

Two dogs

An old dog afraid of his own shadow
In some Southern town.
The story told me by a woman going blind,
One fine summer evening
As shadows were creeping
Out of the New Hampshire woods,
A long street with just a worried dog
And a couple of dusty chickens,
And all the sun beating down
In that nameless Southern town.

It made me remember the Germans marching
Past our house in 1944.
The way everybody stood on the sidewalk
Watching them out of the corner of the eye,
The earth trembling, death going by...
A little white dog ran into the street,
And got entangled with the soldiers' feet.
A kick made him fly as if he had wings.
That's what I keep seeing!
Night coming down. A dog with wings.

(SIMIC 2003: 42)

Simic faz menção às figuras de dois cães em seu poema: um cão já velho e medroso *afraid of his own shadow*, cuja estória é contada por uma mulher quase cega, na primeira estrofe, e um cão “alado”, na segunda estrofe. A visão de um velho cão em uma cidadezinha sem nome ao sul dos Estados Unidos faz o poeta recuperar a memória de uma experiência vivida por ele durante a ocupação alemã em 1944. Em tal ocasião, *out of the corner of the eye*, a morte passando a marchar ao som dos pés dos soldados, ele havia visto um cão branco correr para o meio da rua, enroscar-se nos pés dos soldados, ser arremessado com a violência de um chute para o ar, e voar *as if he had wings*. Passado e presente confundem-se nesse poema, já que as realidades da primeira e segunda estrofes são igualadas pela introdução semântica da segunda estrofe: *It made me remember...* (l. 10). Mesmo assim, enquanto que na primeira estrofe há a referência repetida a uma cidadezinha ao sul dos Estados Unidos (ou seria no nordeste em função da referência a New Hampshire?), sem nome, ou seja, podendo ser qualquer lugar, ou melhor, qualquer espaço, pois a falta de familiaridade com este não lhe permite mencionar o nome, na segunda estrofe há a referência a sua casa, em 1944, um lugar bem conhecido. E para o leitor atento, é como se a lembrança do passado fosse mais vívida, palpável, real do que a visão do presente.

A realidade de um cão medroso “vista” por uma mulher cega na primeira estrofe é narrada em um cenário configurado como sendo um lugar de tranquilidade em uma cidadezinha qualquer. Temos aí a esfera privada, um ambiente que transmite segurança. Já na segunda estrofe aparece a perspectiva de uma criança testemunhando um de tantos atos de violência por parte de soldados alemães a um cão. Nessa estrofe, o lugar que faz parte da memória do eu lírico é a rua próxima a sua casa. Lugar este que poderia remeter a boas lembranças, de brincadeiras com os amigos, por exemplo, não tivesse ele sido ocupado por desconhecidos, transformando-se em um ambiente público, onde qualquer coisa pode acontecer, uma vez que a terra treme, *death going by...* .

Os espaços presentes nas duas estrofes são diferenciados. Em uma perspectiva mais ampla, temos na primeira estrofe o sul dos Estados Unidos, região que sofreu muito com a Guerra Civil de 1861 a 1865 (sem esquecer que o norte também sofreu, e que ambas as regiões aparecem mencionadas no poema). Já na segunda, temos a Iugoslávia invadida por alemães durante a 2ª Guerra Mundial. Ambas apresentam espaços que foram “invadidos”, saqueados. Ambos são espaços onde os sujeitos encontram-se expostos e vulneráveis. Não se pretende propor aqui uma topoanálise dos espaços apresentados nos poemas, no entanto, que, de acordo com Gaston Bachelard, seria “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (2008, p. 28), pois se pretende estabelecer a distinção entre espaço e lugar de acordo com a geografia humanística.

Mesmo assim, concorda-se com Bachelard quando este defende que em “seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço” (2008:

28). E quando espaços específicos, que foram vitimados pelo sofrimento, aparecem em um poema, a menção não é aleatória.

O medo é o sentimento predominante nas duas estrofes. Enquanto que na primeira estrofe ele é representado pelo cão atormentado por sua própria sombra – que pode representar o próprio poeta/eu lírico, inquieto por suas lembranças da guerra, na segunda estrofe este sentimento é intensificado por conta do registro histórico e temporal: o ano de 1944 e as reticências que deixam o verso 14 em aberto, como uma memória que insiste em se apresentar, uma memória dos horrores da guerra quando se via a morte passando ao lado, uma memória que se faz presente e mesmo futuro, uma vez que não está encerrada.

Nas palavras de Tuan, o medo é um sentimento complexo no qual se distinguem dois elementos: o sinal de alarme e a ansiedade (2005: 10). Poderíamos muito bem entender o cão velho e medroso da primeira estrofe como sendo uma espécie de decalque do cão branco e desavisado que se vê no meio de soldados marchando e é chutado, e que é mencionado na segunda estrofe. E nesse sentido, podemos muito bem entender que esta pode ser uma metáfora para o que o poeta sofreu, algo que ainda se faz recorrente em suas memórias. Há também referência a uma das propostas da poesia, e como apresentado por Bachelard: “[a] poesia nos dá não tanto a nostalgia da juventude, o que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. Oferece-nos imagens como deveríamos imaginá-las no ‘impulso inicial’ da juventude” (2008: 50). Ou seja, mesmo tendo os horrores de uma guerra presentes na memória, é a imagem surreal de um “cão voador” que o eu lírico/autor/testemunha se lembra.

Ainda de acordo com Tuan, o medo

[é] um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação. Comumente acontece quando um animal está em um ambiente estranho e desorientador, longe de seu território, dos objetos e figuras conhecidas que lhe dão apoio. A ansiedade é um pressentimento de perigo quando nada existe nas proximidades que justifique o medo. A necessidade de agir é refreada pela ausência de qualquer ameaça (2005: 10).

O sinal de alarme é “ativado” pela visão de um cão velho (que lembra o cão branco de sua infância) e causa ansiedade, o que por sua vez faz com que passado e presente se misturem. Temos o poeta se lembrando de sua infância e para isso vale apresentarmos uma explicação de Yi-Fu Tuan acerca do universo dessa fase do crescimento: “[o] mundo das crianças é um frágil constructo de fatos e fantasia” (Tuan, 2005: 28). Justificativa esta plausível para que houvesse a mistura entre o registro histórico (... *the Germans marching / Past our house in 1944*) e a lembrança fantasiosa (*A dog with*

wings.). Ambas as referências combinadas, ainda que misturando fato e fantasia, constroem uma paisagem do medo. Ainda de acordo com Tuan,

[o] medo existe na mente, mas, exceto nos casos psicológicos, tem origem em circunstâncias externas que são realmente ameaçadoras. “Paisagem”, como o termo tem sido usado desde o século XVII, é uma construção da mente, assim como uma entidade física mensurável. “Paisagens do medo” diz respeito tanto aos estados psicológicos como ao meio ambiente real (2005: 12).

Observada a explicação, esta paisagem do medo é presente no poema “Two dogs”, e também aparece no poema “Prodigy” apresentado na sequência.

Prodigy

I grew up bent over
A chessboard.

I loved the word endgame
All my cousins looked worried.

It was a small house
near a Roman graveyard.
Planes and tanks
shook its windowpanes.

A retired professor of astronomy
taught me how to play.

In the set we were using
the paint had almost chipped off
the black pieces.

The white king was missing
and had to be substituted for.

I'm told but do not believe
that that summer I witnessed
men hung from telephone poles.

I remember my mother
blindfolding me a lot.

She had a way of tucking my head
suddenly under her overcoat.

In chess, too, the professor told me,
the masters play blindfolded,
the great ones on several boards
at the same time.
(SIMIC 1999: 140)

Neste poema, o eu lírico apresenta fatos de sua infância em meio ao caos da guerra e da destruição resultantes desta. Temos um menino que crescera debruçado sobre um tabuleiro de xadrez, cujas regras um professor de astronomia havia lhe ensinado. Seus primos mostravam medo ante a presença de tanques e aviões a lançar bombas que balançavam os peitoris das janelas, ao contrário dele.

O que deve ser levado em consideração é que este menino/poeta/testemunha mostra uma compreensão da guerra que normalmente apenas um adulto que a enfrentou (novamente o resgate da memória) demonstra, se analisada a forma como ele descreve e mistura as referências ao jogo e à guerra. No jogo que ele usava, o rei branco *had to be substituted for* e as peças pretas apresentavam marcas de uso constante, com a tinta descascando. A memória do jogo e de suas peças é “invadida” pela lembrança de guerra, quando a mãe deste menino lhe cobria os olhos para que ele não visse homens enforcados dependurados de postes. O menino/eu lírico já nem lembra mais disso, uma vez que *I’m told but do not believe / that that summer I witnessed / men hung from telephone poles*. Há lembranças que mantemos e outras que apagamos, e essa pode ter sido uma das apagadas. A impressão que fica é que dentre as memórias retidas estão os jogos e brincadeiras (xadrez, a mãe cobrindo seus olhos...) e não as lembranças ruins (a guerra, os bombardeios, os enforcados...). De acordo com Tuan “para sentir medo das coisas do meio ambiente a criança deve ter a noção, ainda que rudimentar, de objetos que são permanentes e que existem independentemente dela. Os primeiros objetos permanentes no mundo instável das crianças pequenas são os outros seres humanos” (2005: 21). Tal compreensão ainda está se formando para nosso pequeno poeta, e mesmo assim encontram lugar na poesia do eu lírico adulto, em um constante processo para tentar fazer sentido das lembranças e ajudar na construção da identidade.

O ato de ter os olhos cobertos pela mãe é relacionado a uma informação passada ao menino pelo seu mestre: a de que os grandes jogadores de xadrez também jogam com os olhos vendados, e os melhores em vários tabuleiros ao mesmo tempo. Tal situação nos remete ao fato de que a guerra é também um jogo, com dois oponentes, jogando em um mesmo tabuleiro (uma mesma área ou espaço a ser conquistado, muitas vezes) e com um único objetivo: o de ganhar com estratégias calculadas. Há momentos, porém, em que em um jogo de xadrez, e por extensão em uma guerra, não há vencedores. Há apenas o *endgame*, e nessa situação os dois lados saem derrotados. No caso da 2ª Guerra Mundial foi o que aconteceu às nações envolvidas.

Há ainda a negação de uma memória em oposição à outra. O menino/eu lírico/poeta nega ter visto homens enforcados, apesar de lhe terem dito que ele os viu: *I’m*

told. Já o fato de que os bons jogadores de xadrez jogam de olhos fechados de acordo com seu mestre (*the professor told me*) não o é, mesmo que não haja referência de que ele já tenha visto bons jogadores jogando, muito menos dessa forma. A referência direta a alguém lhe contando uma estória aparece também em “Two dogs”, fazendo menção à estória de um cão com medo de sua própria sombra contada a ele pela mulher quase cega. As menções diretas, portanto, não são negadas pelo poeta. Em outras palavras, isso equivale a dizer que quando o poeta/eu lírico é testemunha de algo, não há como negar a lembrança. Já quando alguém lhe fala sobre um fato passado, esse se assemelha a uma fantasia. Pode-se entender esse processo como a defesa ao argumento de que a história permanece na memória quando dela somos sujeitos, quando dela tomamos parte ativa.

A presença de um rei no tabuleiro (*the white King*) corrobora a ideia do “jogo”, e apresenta-se como um metáfora para um rei de verdade, que não comanda e precisa ser substituído, apesar de ser uma das mais importantes e necessárias peças do jogo. Em qualquer jogo, assim como na guerra, pode haver um ganhador e um perdedor. No caso da guerra, as peças pretas do jogo de xadrez representam os soldados que lutam pelos objetivos de um ‘rei’ e são perdidos. Tal situação nos mostra que as memórias da infância, ligadas à fantasia, se encontram tão ou mais fortes do que aquelas ligadas a fatos, comprovando o que Tuan afirma acerca do mundo da criança como sendo um frágil constructo de fatos e fantasia.

Em relação aos conceitos de “lugar” e espaço”, propostos por Yi-Fu Tuan, temos que o lugar onde o menino/poeta jogava xadrez é visto como ambiente seguro, apesar dos bombardeios e das bombas balançando o peitoril das janelas próximas. Neste lugar, as memórias são claras, não são questionadas, e são lembradas na fase adulta. Quando temos o menino/poeta com sua mãe passando pelas ruas onde se veem soldados marchando ou homens enforcados, temos o “espaço” perigoso, que mesmo já tendo sido percorrido, não é seguro, e as lembranças relacionadas a ele são difusas, vagas, perturbadoras e, por vezes, negadas (*I’m told / but do not believe*), pois são relacionadas a sofrimento. É como se o eu lírico/poeta/testemunha afirmasse que se algo lhe é contado, ele não acredita, ele acredita no que vê, no que viveu. Em outras palavras, seu registro pessoal é confiável.

O que fica latente neste poema é que há diferenças entre o que a testemunha vê e o que dizem que ela viu, algo que acontece durante períodos de guerra. Além disso, momentos de silêncio fazem-se frequentes, algo que acontece após um bombardeio, por exemplo. A guerra é a atmosfera do poema. Por ser ela a atmosfera reinante, a ansiedade torna-se permanente, havendo necessidade de controle, por mais ilusória que possa ser a sensação. Aí entra o jogo de xadrez, com uma utilidade mais humanitária em tempos de guerra. Como jogo, ele é um ritual, e de acordo com Tuan, é isto que o ritual tem

em comum com o procedimento científico ou a ação prática eficaz: procede de acordo com regras definidas e predizíveis. Em tempos de

incerteza, a execução de gestos predeterminados pode ser em si mesma tranquilizadora, e a sensação de certeza é profundamente aumentada quando se acredita que os gestos individuais e coletivos transmitem poderes sobrenaturais (2005: 114).

Ou seja, ao jogar xadrez há uma impressão, mesmo que ilusória, de controle. A rua da sua casa pode estar tomada por soldados e homens enforcados, bombardeios podem estar balançando o seu mundo, mas a sensação de controle oferecida pelo jogo de xadrez lhe traz segurança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em ambos os poemas, escritos em prosa, o poeta mistura-se ao seu texto escrito para mostrar a instabilidade do mundo real ou fictício, passado ou atual, que ele viu e recria. As lembranças dos horrores da guerra são tão recorrentes que a linha que separa presente e passado já não se sustenta. Seu fazer poético, sua arte, funciona como uma espécie de alerta para o que acontece ao ser humano em tempos de conflito. O resultado é um ser fragmentado, que está no presente e é alimentado pelas lembranças do passado, um ser cujo registro individual de acontecimentos coletivos auxilia na montagem da “big picture”, um ser que sobrevive dos relatos de terceiros mas que não se identifica como indivíduo se seus próprios relatos não são considerados.

“Two dogs” e “Prodigy” têm sua grandeza devida não só ao arranjo artístico das palavras e das figuras de linguagem empregadas, mas ao fato de que presente e passado confundem-se de forma poética. Por meio do processo de representação (subjetividade, fragmentação, memória), o poeta mostra que tanto no presente quanto no passado, o homem corre o risco de repetir dramas e tragédias. Mesmo assim, Simic mostra-se otimista, já que a presença de crianças, jogos e brincadeiras é constante em seus poemas, como ilustrado também nos dois exemplos analisados. É nas crianças que ele deposita esperanças ao mesmo tempo em que alerta que elas são as maiores vítimas. Com isso confirma também as palavras de Bachelard de que “a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar” (2008: 14).

Já a escolha pelo poema em prosa é justificada por ser esta a forma para a voz e o material que vão até as origens poéticas das quais Simic se serve: as histórias folclóricas da Europa (BUCKLEY 1996: 96). “A eliminação de quebras de verso, a eliminação da aparência e do artifício de uma poesia mais tradicional permitem que outro artifício se apresente, um artifício que na superfície e na aparência permitem uma maior credibilidade inicial” (BUCKLEY 1996: 98). E esta forma, muito semelhante a das histórias contadas, dá a impressão de um relato-testemunho de eventos da infân-

cia do autor. A forma, nesse caso, não seria um aspecto outro além do conteúdo, mas ajudaria este a se revelar.

Mesmo apresentando essa estrutura em narrativa, o sentido das ações e dos detalhes presentes nos poemas é mais sugestivo do que exato, e apresenta uma ligação pessoal com a História de forma ampla (BUCKLEY 1996: 103), pois é testemunho desta. Mesmo assim, faz-se relevante mencionar que a linguagem austera e direta usada pelo poeta soa muito mais como a de um homem falando para si mesmo do que de um homem falando a outros homens (BOND 1996: 156). É como se o eu lírico/poeta ainda estivesse em processo de compreensão do que testemunhou, e o processo criativo da poesia o ajuda a entender o que viu e viveu. Assemelha-se muito mais a um processo de construção de identidade pela poesia de cunho autobiográfico do que a reescrita da História propriamente dita. A poesia é para si, muito mais do que para os outros.

Já a literatura, como área maior onde a poesia de Simic se insere, apresenta-se como representação e ferramenta de memória coletiva para a humanidade. Ao fazer isto, ela ajuda a criar uma nova compreensão da história como sendo passiva de acontecer tanto na esfera pública quanto na privada, onde histórias pessoais ajudariam a escrever a história coletiva. Ainda, segundo Le Goff, “[o] passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história” (2003: 25). A história, portanto, nasceria da necessidade humana de deixar lembranças, assim como a poesia.

Se não fosse pela documentação literária, as histórias individuais que ajudam a construir o registro coletivo teriam desaparecido gradualmente de nossas consciências porque deixam suas marcas nos corpos e mentes percíveis das pessoas. Como bem colocado pelo geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan, sofreremos de “cronomiopia”, e para retificá-la precisamos “ler documentos históricos antigos, porque neles encontraremos farta evidência da angústia causada por mudanças sociais, econômicas e até tecnológicas” (2005: 344), um dos exemplos destas mudanças sendo a guerra, qualquer tamanho que ela tenha. E sendo o medo não apenas uma circunstância objetiva, mas uma resposta subjetiva (TUAN 2005: 334), encontramos na poesia os registros que mantêm presentes essa resposta, e quiçá, nos acordem para as situações que o alimentam.

OBRAS CITADAS

Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Bond, Bruce. “Immanent distance: silence and the poetry of Charles Simic.” Bruce Weigl, ed. *Charles Simic: Essays on the Poetry*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1996. 156-163.

Buckley, Christopher. "Sounds that could have been singing: Charles Simic's *The World Doesn't End*." Bruce Weigl, ed. *Charles Simic: Essays on the Poetry*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1996. 96-113.

Le Goff, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

Moisés, Massaud. *A criação literária. Poesia*. São Paulo: Cultrix, 2008.

Simic, Charles. *Orphan factory: essays and memoirs*. Ann Harbor: The U of Michigan P, 1997.

———. *Selected early poems*. New York: George Braziller, 1999.

———. *The voice at 3:00 a.m.: selected late and new poems*. Orlando: Harcourt, 2003.

Tuan, Yi-Fu. *Espaço e Lugar. A perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

———. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

THE CONSTRUCTION OF IDENTITY THROUGH THE POETIC PROCESS – AUTOBIOGRAPHIC TRAITS AND HISTORIC RESCUE IN CHARLES SIMIC'S POETRY

ABSTRACT: As an example of artistic manifestation, poetry is understood as a phenomenon of representation of the individual perception upon what is seen on the collective scope. The purpose of this paper is to analyze two poems by Charles Simic by the light of the contributions from humanistic geography, and show that what appears on the private sphere (place) is subjective, while what appears on the public sphere (space) is objective in the Yugoslavian poet's poetry. Both spheres combined built a possible understanding of History. Simic's poetry suggests an attempt to define the indefinable, an attempt to build an identity fragmented by the horrors of the Second World War.

KEYWORDS: Simic; humanistic geography; historical rescue; identity.

Recebido em 18 de abril de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.