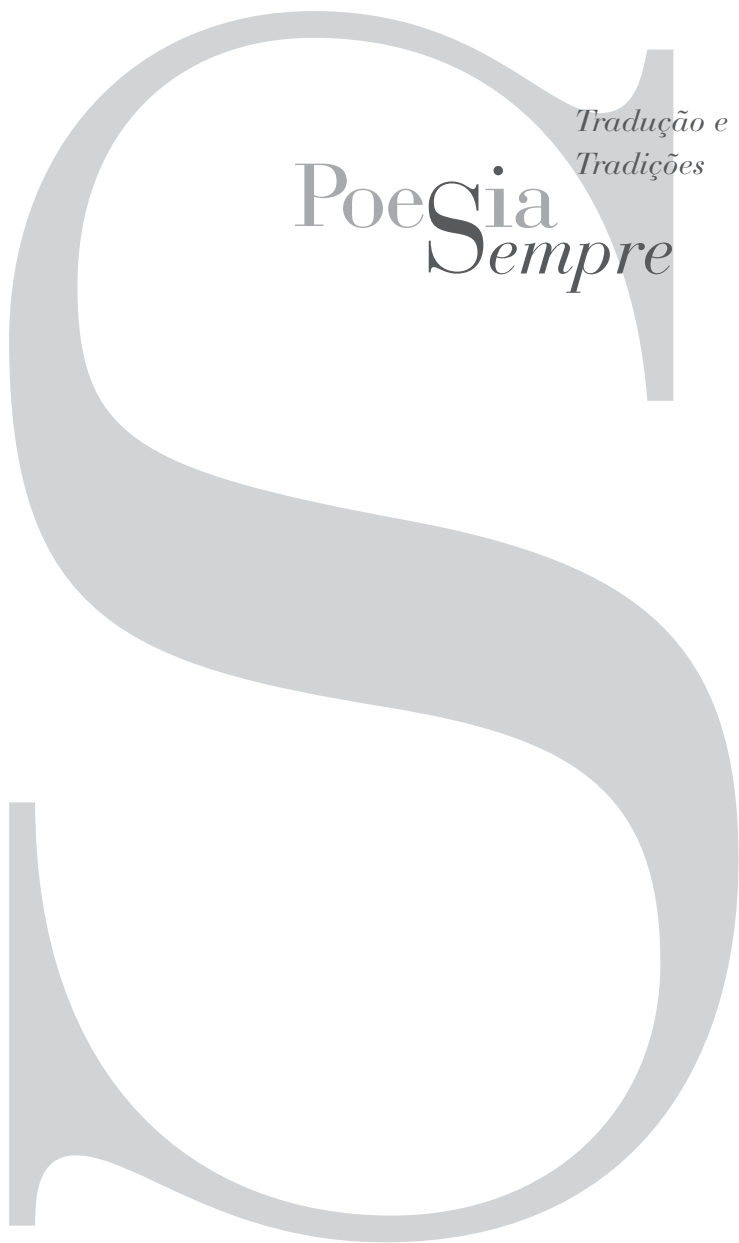


Poesia Sempre

Volume 40 • Ano 20 / 2023

*Tradução e
Tradições*





*Tradução e
Tradições*

PoeSia
Sempre

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidência da República
LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministério da Cultura
MARGARETH MENEZES DA PURIFICAÇÃO COSTA

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidência
MARCO AMERICO LUCCHESI

Diretoria Executiva
SUELY DIAS

Centro de Pesquisa e Editoração
NAIRA CHRISTOFOLETTI SILVEIRA

Coordenação de Editoração
CLAUDIO CESAR RAMALHO GIOLITO

Serviço de Produção de Editoração
PAULA ROCHA MACHADO

EDITORIAL

Curador
ÉRICO NOGUEIRA

Editores
ANDRÉ PACHECO FERNANDES
ELTON GOMES DOS REIS

Produção Editorial
PAULA ROCHA MACHADO

Revisão e Preparação de Originais
MC&G DESIGN EDITORIAL
CARLOS SANTA ROSA
PAULA ROCHA MACHADO

Pesquisa Iconográfica
DANIEL ANDRÉ PACHECO FERNANDES

Revisão de Prova
CARLOS SANTA ROSA

Projeto Gráfico Original
VICTOR BURTON

Projeto Gráfico Adaptado
ADRIANA MORENO

Diagramação e Tratamento de Imagens
ÉLIANE ALVES

Conselho Editorial
ANDRÉ LUIZ DE FREITAS DIAS (ANDRÉ CAPILÉ)
ÉRICO NOGUEIRA
JOÃO BATISTA FERNANDES FILHO (JOÃO FILHO)
LUIZ CARLOS RAMIRO JÚNIOR
MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO
NÍVIA MARIA SANTOS SILVA
PABLO SIMPSON KILZER AMORIM
PEDRO MARQUES NETO
RICARDO CARDOSO DOMENECK
WAGNER SCHADECK
WLADIMIR SALDANHA DOS SANTOS

Capa
PASSE, CRISPIJN VAN DE. *TEMERARII ATQVE IMPOTENTIS AMORIS EXEMPLA ALIQUOT ILLUSTRIORA, EX P. OU. NASONIS QUINDECIM METAMORPHOSEOS LIBRIS DEFUNTA, ET TYPIS ELEGENTISSIMIS AB OCULOS POSITA.* [S.l.: s.n.], 160- . 34 p., SOMENTE IL. (BURIL), 16 CM. (METAMORPHOSEON OVIDIANARUM). DISPONÍVEL EM: [HTTP://OBJDIGITAL.BN.BR/OBJDIGITAL2/ACERVO_DIGITAL/DIV_ICONOGRAFIA/ICON1605401/ICON1605401.PDF](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1605401/icon1605401.pdf). ACESSO EM: 31 OUT. 2023.



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Poesia Sempre

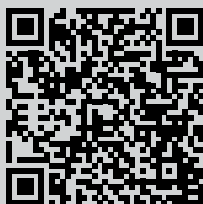
Volume 40
ANO 20 / 2023

*Tradução e
Tradições*

Rio de Janeiro
ISSN 0104-0626

Coordenação de Editoração
Av. Rio Branco, 219, 5º andar
Rio de Janeiro – RJ | 20040-008
editoracao@bn.gov.br
www.gov.br/bn

Confira outras publicações da
Fundação Biblioteca Nacional



copyright© 2022 Fundação
Biblioteca Nacional (FBN)

As imagens utilizadas na revista Poesia Sempre pertencem ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional, salvo aquelas com indicação de proveniência. São publicadas somente imagens autorizadas. Não sendo identificados os detentores, os interessados devem se manifestar. As cópias fotográficas receberam tratamento digital.

As opiniões nos artigos são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poesia sempre. — Ano 1, n. 1 (jan. 1993-). — Rio de Janeiro : Fundação
Biblioteca Nacional, 1993- .
v. : il.

Periodicidade irregular.

Publicada pela Departamento Nacional do Livro até o n. 17 (2002), a partir do
n. 18 (2004) publicada pela Fundação Biblioteca Nacional.
ISSN 0104-0626

1. LITERATURA – PERIÓDICOS. 2. LITERATURA – HISTÓRIA E CRÍTICA -
PERIÓDICOS. I. Biblioteca Nacional (Brasil).

CDD 808

Ficha catalográfica elaborada por Naira Silveira – CRB-7 6250



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Sumário

Palavras iniciais | 7

ENSAIOS | 9

*Apontamentos para uma história
da tradução dos clássicos
gregos e latinos no Brasil*
João Angelo Oliva Neto | 11

*A carreira poética de Horácio:
uma poesia para sempre*
Alexandre Pinheiro Hasegawa | 23

*Ironia e sátira nas anti-
homenagens de João Cabral*
Fabiane Renata Borsato | 33

*Cruz e Sousa: um lugar para
os versos e a prosa de João*
Francine Weiss Ricieri | 49

**POESIA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA** | 67

**POESIA LUSÓFONA
CONTEMPORÂNEA** | 153

RECUPERAÇÃO CRÍTICA | 165

*Ascenso Ferreira: as
vozes no singular*
Felipe Lima Bernardino | 167

RESENHAS | 173

A vida como resistência
Nívia Maria Vasconcellos | 175

Poesia com a força de quilombo
Esmeralda Barbosa Cravançola | 179

*Rodrigo, numa Casa do
Norte, sentindo saudade*
Ederval Fernandes | 183

**TRADUÇÕES
E VERSÕES** | 187

*Goethe – alguns epigramas
venezianos (em dístico elegíaco)*
Tradução de Wagner Schadeck | 189

Quatro poemas brasileiros
Tradução para o inglês de
Pedro Mohallem | 193

*Três elegias proemiais dos
Amores, de Ovídio:
I.1, II. 1 e III. 1*
Tradução de João Angelo
Oliva Neto | 203

VÁRIA | 209

*Maria contemplada: a
unidade poética rilkiana*
Wagner Schadeck | 211

Palavras iniciais

Depois de *Semana de Arte Moderna de 1922* e *Cânones da Poesia Brasileira*, apresento aos leitores *Tradução e Tradições* – número em que se lerão “Apontamentos para uma história da tradução dos clássicos gregos e latinos no Brasil”, de João Angelo Oliva Neto; “A carreira poética de Horácio”, de Alexandre Hasegawa; “Cruz e Sousa: um lugar para os versos e a prosa de João”, de Francine Weiss Ricieri; e “Ironia e sátira nas anti-homenagens de João Cabral”, de Fabiane Borsato. Ou seja: começa-se com a instigante história da tradução dos clássicos gregos e latinos no Brasil, passa-se à consideração de um dos poetas mais canônicos, centrais e indispensáveis da tradição poética ocidental, e, num salto de séculos, termina-se com dois dos mais importantes e originais poetas brasileiros de sempre – refiro-me a João da Cruz e

Sousa e João Cabral de Melo Neto –, que partilham com o seu confrade latino a mestria formal, o rigor da construção, e a compreensão da poesia como técnica.

Em seguida, poesia ela mesma, não discurso sobre poesia – refiro-me às sempre muito aguardadas seções de poesia brasileira e poesia lusófona contemporânea.

Na seção “Recuperação crítica”, Felipe Lima Bernardino escreve sobre Ascenso Ferreira, e há resenhas e traduções especialíssimas – ao que se segue um verdadeiro presente aos nossos leitores: a tradução completa de *A vida de Maria*, de Rainer Maria Rilke, precedida de ensaio introdutório, a cargo de Wagner Schadeck, a quem agradeço a fidalguia.

Boa leitura!

O curador

ENSAIOS

A
P O E T I C A
D E
ARISTOTELES
T R A D U Z I D A
D O G R E G O E M P O R T U G U E Z .



L I S B O A
N A R E G I A O F F I C I N A T Y P O G R A F I C A .
A N N O D E M . D C C . L X X I X .

Com licença da Real Meza Censoria.

Apontamentos para uma história da tradução dos clássicos gregos e latinos no Brasil

JOÃO ANGELO OLIVA NETO¹

Tratarei aqui, de modo abrangente e genérico, das traduções em português dos textos da Antiguidade greco-latina publicadas em livro no Brasil, num intervalo de tempo que se inicia na década pouco antes da de 1940, e se estende até hoje. Tenho em mente poder determinar os momentos decisivos que nesse período desencadearam o aparecimento sistemático de traduções dos textos da Antiguidade greco-latina, e não exatamente rastrear todas as traduções publicadas, que é tarefa importante, mas digna em verdade de trabalhos mais alentados do que um artigo, como uma base digital de dados, a que se podem somar mestrado acadêmico e até doutorado² com prazo e extensão muito maiores. Boa parte do artigo será dedicada a listas de traduções de textos da Antiguidade greco-latina publicadas em livro no Brasil, que, áridas que sejam, aproveitarão a quem porventura descobrir ali uma tradução de que não tinha conhecimento, que

poderá encontrar nas bibliotecas. Já não será, portanto, um artigo de todo inútil. Ademais, quando mencionar os tradutores, não cuidarei das pessoas, da biografia, bem entendido, mas, quando for possível, dada a impossibilidade de frequentar a biblioteca por causa da pandemia, mencionarei sua proveniência institucional e de como ela interfere nos fins a que os tradutores e, quando for o caso, também os editores, deram a suas traduções, isto é, a que público prioritário se destinavam. Não será tampouco o caso de fazer aqui a resenha dos livros, nem tampouco a crítica das traduções, embora uma e outra sejam necessárias. O período a que me dedico tem duas fases: uma que se estende dos anos finais da década de 1930 até 1971, outra de 1971 até hoje. Adriane da Silva Duarte (2016, p. 44), colega classicista e pesquisadora de história da tradução dos clássicos gregos e latinos no Brasil, em artigo seminal e hoje obrigatório a quem se dedica à matéria, agrupa, a

¹ Livre-Docente do Departamento de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo.

² Cito aqui a tese *A literatura latina no Brasil: uma história de traduções*, de Thaís Fernandes, 2017.

partir da Independência, os tradutores brasileiros em três momentos que assim denomina: 1) a era dos patriarcas, que ocorre durante o Império; 2) a era dos diletantes, que se desenrola no século XX; e 3) a era dos doutores, que resulta do advento das universidades, começa também no século XX e se estende até hoje. O período de que me encarrego neste artigo corresponde aos períodos 2 e 3 da divisão feita por Adriane da Silva Duarte, mas, como logo se verá, tem implicações também no período 1. Adriane concentrou-se sempre nos tradutores, ao passo que procurei investigar o que ensejou as traduções, e nesse sentido a primeira questão é por que escolher os finais da década de 1930? Pois bem, John Milton, bem a propósito, responde:

As décadas de 1930 e 1940 representaram um período de crescimento considerável para a indústria do livro no Brasil. Foram, às vezes, apontadas como o período dourado da indústria do livro e da tradução no Brasil; viram a expansão da Editora José Olympio [...]. Mas a Editora Globo, de Porto Alegre, era provavelmente a companhia mais importante entre as que publicavam ficção traduzida e, de 1931 a 1956, publicou uma quantidade considerável de ficção traduzida (Milton, 2002, p. 25-27).

John Milton cita a importância, ainda na década, da editora Martins, fundada em 1941, e do Clube do Livro, que começou a funcionar em 1943. Assim, ainda que se possam caracterizar os tradutores por sua inserção intelectual, o movimento ensejador das traduções não proveio dos tradutores eles mesmos, e não porque fossem diletantes (e de fato eram, como Adriane da Silva Duarte (2016, p. 50) bem diz, em “ao menos duas das acepções do termo, *i.e.*, eram amantes das artes e da literatura e a elas se dedicaram não por ofício principal, embora alguns desses tradutores tenham vindo a sobreviver de sua arte”. O impulso inicial para as traduções não proveio dos tradutores, uma vez que eles careciam de organização centralizada capaz de dar-lhe início. Na verdade, creio, o movimento proveio das editoras ou, melhor dizendo, de outras organizações da sociedade intermediadas por editoras, cujos dirigentes, ao que tudo indica, tinham interesse e acreditavam haver no país condições políticas, econômicas e culturais de publicar livros, dentre os quais, coleções de clássicos da literatura universal, o que incluía os considerados mais importantes dentre as letras da Antiguidade. Foi bem assim que ocorreram dois fatos editoriais relevantes para a tradução dos clássicos, que se dão nos anos próximos à década de 1940: 1) a publicação das traduções de autores antigos na coleção Biblioteca Clássica da Athena Editora,³ de São

³ A Athena Editora pertencia a Pietro Petraccone, importante líder antifascista entre as colônias italianas no Brasil e simpático ao movimento trotskista, o que corrobora a hipótese de que partia de grupos organizados em torno de ideias o impulso ou o movimento de formar editoras ou de nelas estabelecer coleções para as quais se arrematavam tradutores. Relata Bottmann que Berenice Xavier, autora da referida tradução de Tácito e de outros títulos para a editora, era irmã de Lívio Xavier, um dos fundadores da Liga Comunista Internacionalista, embora, afirma Bottmann, não fosse ela mesma militante. Disponível em: <https://www.goodreads.com/author/show/4496221.DeniseBottmann/blog?page=25>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Paulo (Suetônio, *As vidas dos dozes Césares*; tradução de Sady-Garibaldi,⁴ 1937, e Tácito, *As histórias*; 2 volumes, tradução de Berenice Xavier, 1937), a que logo se somam as traduções que Carlos Alberto Nunes fez da *Odisseia*⁵ e da *Ilíada*, de Homero, e 2) o início da publicação das traduções dos clássicos da literatura universal pelas Edições Cultura na Série Clássica de “Cultura”: “Os Mestres do Pensamento” em Literatura, Filosofia, Religião e História, sob a direção de José Perez.⁶

Ainda que a publicação das traduções pela Athena Editora naqueles anos seja menos extensa, restrita a apenas quatro livros,⁷ literariamente, se podemos assim dizer, é mais relevante, segundo creio, porque as traduções de Berenice Xavier, Sady-

Garibaldi e Carlos Alberto Nunes eram traduções contemporâneas, novas, e não repescagem das traduções do século XIX. Nesse sentido, destacam-se em particular as de Carlos Alberto Nunes, porque, ao contrário das que fizeram Berenice Xavier e Sady-Garibaldi, eram diretas do grego e assim depois de muito tempo – desde as já tão decantadas traduções de Manuel Odorico Mendes em 1828 (*Odisseia*) e 1874 (*Ilíada*) – não só foram as primeiras traduções poéticas integrais das epopeias homéricas publicadas no Brasil, senão porque *foram também na época as mais recentes traduções poéticas integrais desses poemas em português!* Ora, as traduções de Nunes, além de serem *novas* porque tinham acabado de ser escritas e publicadas, foram novas porque

⁴ De Sady-Garibaldi consegui descobrir que nasceu em Rosário (RS), no começo do século XX. Transferiu-se ao Recife, onde se iniciou no jornalismo, depois transferiu-se ao Rio de Janeiro. Dedicou-se a escrever sobre Karl Marx, compôs poesia e fez tradução. Faleceu em 1959.

⁵ Muito tenho pelejado para determinar a data da primeira edição da *Ilíada* e a da *Odisseia*, de Carlos Alberto Nunes: na edição sem data da *Ilíada*, da Athena Editora, diz o tradutor em “Nota”: “Esta tradução da *Ilíada* foi escrita de acordo com a reforma ortográfica luso-brasileira consubstanciada nas normas do Vocabulário da Academia das Ciências de Lisboa. [...] Eis por que se corrigiram, agora, alguns nomes que figuram com diferente grafia na tradução da *Odisseia*, publicada em 1941, nesta mesma coleção, e que, para uniformidade dos textos, serão também alterados nas edições subsequentes daquela obra” (p. 445). Estabelece-se, assim, o ano de 1941 para a primeira edição da *Odisseia*. A “reforma” a que se refere Carlos Alberto Nunes deve ser o Acordo Ortográfico de 1945, convenção ortográfica assinada em Lisboa em 6 de outubro daquele ano entre a Academia das Ciências de Lisboa e a Academia Brasileira de Letras, e não o Formulário Ortográfico de 1943, da Academia Brasileira de Letras, que fundamentou seu Vocabulário Ortográfico. O acordo de 1945 não foi ratificado pelo Congresso brasileiro, o que parece explicar que Carlos Alberto mencione o *Vocabulário ortográfico da Academia das Ciências de Lisboa*. A *Ilíada* traduzida por Carlos Alberto Nunes é, pois, posterior a 1945.

⁶ José Perez nasceu em Araraquara (SP) em 27 de abril de 1893. Exerceu o magistério, sendo professor do Colégio Estadual e da Escola Normal de Pirassununga (SP). Fez a introdução das fábulas de La Fontaine. Pertenceu à Sociedade Paulista de Escritores. Faleceu a 2 de março de 1966. Bibliografia: *Questão judaica*; *Questão social* (ensaios); *A psicologia social do Dom Quixote* (São Paulo, 1936); *A sabedoria do Dom Quixote* (São Paulo, 1937); *Prefácio às Fábulas de La Fontaine* (São Paulo); *Ensaio* (por Montaigne, tradução, São Paulo). In: Menezes, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*, s.v.

⁷ Refiro-me às publicações entre 1937 e o início dos anos 1940, a que corresponde aquele período douado a que se refere John Milton. Ora, é evidente que a Athena Editora publicou posteriormente vários outros títulos, inclusive gregos e latinos. Aliás, republicaria a *Ilíada* e a *Odisseia*, com traduções de Odorico Mendes e já não mais de Carlos Alberto Nunes, cujas traduções de Homero seriam publicadas pela Ediouro/Tecnoprint e mais tarde pela Melhoramentos. Tendo Carlos Alberto Nunes escrito uma epopeia nacionalista, *Os Brasileiros*, em 1938, pergunto-me se isso não teria desagradado a Pietro Petraccone, proprietário da Athena Editora.

continham o que voltava a ser, depois de muito tempo, importante novidade, que é terem sido compostas “no metro original”, conforme consta na capa e no frontispício, ou seja, foram compostas em hexâmetros datílicos vernáculos. Acomodar em português o hexâmetro datílico grego, que é um verso longo, fez com que a *Odisseia* e a *Ilíada* passassem a ter pela primeira vez em português o mesmo número de versos que os poemas originais, diferentemente do que ocorre nas traduções decassilábicas em versos brancos e nas traduções em oitava rima. Os livros da coleção vinham no formato 18,5 x 13 cm, e a *Odisseia* e a *Ilíada* traziam ambas antes do Canto I a mesma brevíssima notícia sobre os poemas homéricos extraída da *História da literatura grega* (*Geschichte der Literatur griechischen*, 1923) de Wilhelm Nestle (1865-1959), sem indicação de edição e página. A *Odisseia* trazia no fim uma relação das personagens principais, e a *Ilíada* trazia a “Nota”, que já mencionei, sobre a ortografia utilizada.

A publicação das traduções dos clássicos da literatura universal pelas Edições Cultura no final dos anos 1930 e início dos anos 1940, ao contrário do que ocorreu com as traduções publicadas pela Athena Editora, foi mais importante como fato editorial por dizer respeito a mais de dez autores da Antiguidade clássica (além dos clássicos de cada língua moderna), e não apenas a Tácito, Suetônio e Homero, mas como fato literário foi menos significativa porque na absoluta maioria dos casos as traduções em português que então se publicavam já tinham sido publicadas no século XIX ou até mesmo antes. Não se tratava de novas traduções, feitas em português contemporâneo por tradutores contemporâneos, ainda

que diletantes, mas eram traduções anteriores e às vezes até quinhentistas, como as de Leonel da Costa, extraídas quase sempre de edições portuguesas dos séculos XVIII e XIX, que, atualizadas às normas da língua portuguesa vigentes a partir de 1940, eram impressas em edições monolíngues de pequenas dimensões (17,5 x 10 cm), precedidas sempre de um prefácio de José Perez e de graciosa ilustração do autor antigo a bico de pena, feita e assinada por Tarsila do Amaral. Em outras palavras, percebe-se com clareza que a ideia do diretor da coleção, José Perez, assumida pela editora, ou inversamente, que a ideia da editora ou de um daqueles grupos organizados, capitaneada por Perez, foi no menor período de tempo possível pôr à disposição do público brasileiro traduções em português dos clássicos da literatura universal em edições acessíveis ao grande público. Na falta de maiores informações sobre as editoras, pois esta história está de fato por escrever, pode-se apenas fazer conjecturas: as editoras podem ter-se servido de traduções antigas que estavam em domínio público para não remunerar os tradutores; ou talvez não houvesse à disposição das editoras tradutores de grego (principalmente) e de latim em quantidade suficiente para que produzissem traduções diretas e idôneas em tempo hábil, segundo as necessidades delas; ou talvez as duas coisas. Restringindo-me aos autores antigos gregos e latinos, apresento em ordem cronológica os títulos da coleção referentes às obras clássicas antigas que pude obter (creio, porém, que são apenas estas). Nota-se a prevalência de títulos latinos (oito) sobre os gregos (quatro). A data entre parênteses indica a data da primeira publicação:

- *Odes Anacreônticas*; tradução clássica portuguesa de Francisco da Silveira Malhão; prefácio de José Perez. São Paulo: Edições Cultura, 1940. Número 3 da coleção (1804).
- Horácio, *Obras completas* [*Odes*, *Épodos* [sic], *Carne secular*, *Sátiras e epístolas*]; traduções de Elpino Duriense [*Odes*]; José Agostinho de Macedo [*Epodos*]; Antônio Luís de Seabra [*Sátiras e epístolas*]; e Francisco Antônio Picot [*Carne secular*]; prefácio de José Perez: Horácio e a glória da reprodução eterna. São Paulo: Edições Cultura, 1941. Número 15 da coleção. (*Odes*, 1807; *Epodos*, 1806; *Carne secular*, 1893; *Sátiras e epístolas*, 1846).
- Lucrécio, *Da natureza das coisas*; famosa tradução de Antônio José de Lima Leitão; prefácio de José Perez. São Paulo: Edições Cultura, 1941 (1853).
- Cícero, *Obras*; célebres traduções clássicas do padre Antônio Joaquim da Congregação do Oratório de Lisboa; prefácio de José Perez: Cícero e o problema das letras clássicas. São Paulo: Edições Cultura, 1942. Número 14 da coleção (1779-1780).
- Safo, *Lírica*; tradução de Jamil Almansur Haddad; prefácio de José Perez: Safo e a primeira revolução das mulheres. São Paulo: 1942. Número 22 da coleção. Como Jamil Almansur Haddad,⁸ o tradutor, nasceu em 1914; tudo indica que esta tradução, provavelmente indireta, tenha sido feita adrede para esta publicação, o que é excepcional.
- Xenofonte, *Ciropedia*; tradução do original grego de João Félix Pereira; prefácio de José Perez: Xenofonte e a Ciropedia, seguido de Biografia de Xenofonte. São Paulo: Edições Cultura, 1942. Número 10 da coleção (1854).
- Eurípides, *Tragédias. Alceste*; tradução do Barão de Paranapiacaba (1908); *Hipólito*; “antiga versão portuguesa direta do grego” (primeiro publicada em 1803); *Medeia*, tradução de J. S. Mendes Leal Júnior; *Ifigênia em Áulide*, tradução de Antônio José Viale [dois excertos] (1868).
- Salústio, *Obras: Guerra Catilinária; Guerra Jugurtina*; tradução de José Vitorino Barreto Feio; prefácio de José Perez: História e estilo em Salústio. São Paulo: Edições Cultura, 1943. Número 31 da coleção (1825).
- Virgílio, *Obras completas: Bucólicas*, tradução de Leonel da Costa Lusitano (1761); *Geórgicas*, tradução de Antônio Feliciano de Castilho (1867); *Eneida*, tradução de Odorico Mendes (1858); prefácio de José Perez: Virgílio, imitador e modelo. São Paulo: Edições Cultura, 1943. Número 26 da coleção.
- Juvenal, *Sátiras completas*, 2. ed.; antiga tradução portuguesa de Francisco Antônio Martins Bastos; prefácio de José Perez: Sátira e filosofia da história.

⁸ Jamil Almansur Haddad nasceu em São Paulo, em 14 de outubro de 1914. Estudou no Colégio Sírio-Brasileiro, na Escola Americana e no Mackenzie College. Doutorou-se pela Faculdade de Medicina de São Paulo em 1938. Foi livre-docente de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia de São Paulo e professor de Estudos Brasileiros da Universidade de Beirute e Damasco. Foi crítico, ensaísta, poeta, historiador, teatrólogo, antologista e tradutor. Faleceu em São Paulo, em 4 de maio de 1988.

São Paulo: Edições Cultura.

Número 30 da coleção (1839).

- Ovídio, *Obras*, 2. ed.; traduções de Antônio Feliciano de Castilho (*Os Fastos* [1862]; *Os amores* [1858]; *A arte de amar* [1862]); prefácio de José Perez: Ovídio, espelho da decadência romana. São Paulo: Edições Cultura, 1945. Número 27 da coleção.
- Terêncio, *Comédias*; tradução clássica portuguesa de Leonel da Costa Lusitano; prefácio de José Perez: Terêncio e o Teatro de Classe. São Paulo: Edições Cultura, 1945. Número 43 da coleção (1788).

Nos termos da periodização proposta por Adriane da Silva Duarte, temos numa mesma coleção, seja pela Athena Editora, seja pela Edições Cultura, tradutores patriarcas, como Manuel Odorico Mendes (e seus contemporâneos portugueses do século XIX) aparecendo lado a lado com tradutores diletantes de meados do século XX. Ademais, as traduções são precedidas apenas de sumariíssimo prefácio, carecem de comentários e não possuem notas explicativas de nenhuma natureza.

Depois dessas duas, outras três editoras sobressaíram-se pelas mesmas razões que temos visto, que é publicar traduções novas ou republicar traduções antigas. Pois bem, a primeira a mencionar é a W. M. Jackson Inc., que a partir do fim dos anos de 1940 e principalmente nos anos de 1950, deu a lume a famosa coleção “Clássicos Jackson”, em 40 volumes, que, contemplando clássicos da literatura universal, reservou lugar para alguns autores gregos e latinos. Todavia, a editora na maioria dos casos republicou traduções brasileiras

e portuguesas antigas, algumas das quais já republicadas pelas Edições Cultura. Em outras palavras, o procedimento da editora W. M. Jackson foi o mesmíssimo das Edições Cultura, a saber, *maiormente* republicar sem o texto original (quando havia), sem notas e sem prefácios originais, mas com novos prefácios, as traduções já antigas dos textos gregos e latinos. Digo “maiormente” porque, como se viu, a tradução de Jamil Almansur Haddad para os poemas de Safo fora feita especialmente para a coleção da Edições Cultura. Desse modo, vêm outra vez a lume (as datas entre parênteses indicam a primeira publicação):

- Xenofonte, *Ciropedia*; tradução de João Felix Pereira; prefácio de Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. Volume 1 da coleção (1854).
- Cícero, *Orações*; tradução do padre Antônio Joaquim; prefácio de Altino Arantes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1949. Volume 2 da coleção (1779-1780).

Às vezes, suprimiu-se um livro das obras completas antes publicadas, como neste caso, de que se suprimiram as Bucólicas de Virgílio:

- Virgílio, *Geórgicas*, tradução de Antônio Feliciano de Castilho (1867); *Eneida*; tradução de Manuel Odorico Mendes (1858); prefácio de Nelson Romero. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1949. Volume 3 da coleção.

Em outros casos reuniram-se num volume só dois autores:

- Horácio, *Sátiras*; tradução de Antônio Luís de Seabra (1846); e Ovídio, *Os Fastos*, tradução de Antônio Feliciano de Castilho (1862). Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. Volume 4 da coleção.
- *Teatro Grego*; Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*. Rei Édipo. Sófocles, *Antígone*. Eurípedes, *Alceste*; *Electra*; *Hipólito*; prefácio e tradução de João Batista de Melo e Souza.⁹ Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950. Volume 22 da coleção.
- Homero, *Ilíada*; tradução de Odorico Mendes; prefácio do Pe. Augusto Magne. Rio de Janeiro, São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1952. Volume 21 da coleção
- E *Os Anaes de Tácito*, traduzidos por José Liberato Freire de Carvalho; 2 volumes. Paris: Casa de J. P. Aillaud, 1830, que saíram 127 anos depois em outro formato, com atualização ortográfica contemporânea e outro prefácio. Tácito, *Anais*; tradução de J. L. Freire de Carvalho; prefácio de Breno Silveira. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1957. Volume 25 da coleção.

Os três títulos seguintes não foram publicados pela Edições Cultura:

- *A Ilíada de Homero em verso português*, por Manoel Odorico Mendes; editor e revisor Henrique Alves de Carvalho; Rio de Janeiro, Typographia Gutenberg, 1874, que saiu novamente quase 80 anos depois em outro formato, sem notas, sem texto latino, com atualização ortográfica contemporânea e outro prefácio.

E, assim como haviam feito as Edições Cultura, há traduções que, ao que tudo indica, parecem ter sido feitas adrede para a coleção:

- Heródoto, *História*; tradução de J. Brito Broca;¹⁰ prefácio de Vítor de Azevedo, 2. volumes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952-1953. Volumes 23 e 24 da coleção.

⁹ No *Dicionário literário brasileiro*, de Raimundo Menezes (1978, p. 654), João Batista Melo e Souza informa, sem indicar editora, que no mesmo ano de 1949 publicou tradução de *Tragédias Gregas* e de *Teatro Grego*: o segundo é o livro da coleção da Clássicos Jackson. Entretanto, Denise Bottmann, em postagem de junho de 2012 em seu *blog* “Não Gosto de Plágio: um blog contra plágios de tradução e variedades várias” (Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2012/06/nao-fui-eu-foi-sim.html>), endossada depois por Willamy Fernandes Gonçalves (2020, p. 340), informa: “[...] por mais expressa que tenha sido sua [de João Batista de Melo e Souza] responsabilidade na edição, seleção, organização, prefácio e notas, as editoras [a Jackson e a Ediouro, que republicaria mais tarde o livro] fizeram ouvidos moucos (ou olhos vendados) e lhe tascaram [i. e. atribuíram] a autoria das traduções compiladas” e cita palavras do próprio Melo e Souza: “Tais considerações justificam, à saciedade, a preferência dada, na elaboração do presente volume, às traduções em prosa de algumas tragédias entre as mais famosas do teatro ateniense. Por exceção insere-se apenas uma em verso solto (o *Hipólito*, de Eurípides), completando-se destarte a série agora apresentada com um trabalho antigo, de tradutor português desconhecido, que venceu com certa galhardia as dificuldades do empreendimento” (grifo meu, que indica que as traduções já existiam, mas não se lhe indicam a proveniência).

¹⁰ Informa Willamy Fernandes Gonçalves (2020, p. 34) que a tradução de Brito Broca é indireta, feita por intermédio da tradução francesa setecentista do historiador Pierre Henri Larcher. Com efeito, nada na biografia de Brito Broca indica que tivesse formação em grego antigo, nem sequer existe outra tradução do grego feita por ele.

Os livros da editora W. M. Jackson, se não são sempre acurados quanto à informação sobre a tradução e os tradutores, ao menos traziam a data da edição, o que não acontecia com a maioria dos livros da editora Ediouro/Tecnoprint nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Ademais, assim como a editora W. M. Jackson, a Ediouro/Tecnoprint é híbrida, porque várias traduções são repescadas no século XIX, no Brasil e em Portugal, como as de Homero, Horácio, Juvenal, Ovídio, Virgílio. Salústio, Júlio César (feita por Francisco Sotero dos Reis, que não mencionei), aquelas do mesmíssimo *Teatro Grego*, tão problemático, ao passo que outras foram feitas por tradutores sobre os quais nas presentes restrições nada posso avançar, como David Jardim Júnior, para o latim, e Cássio M. Fonseca, para o grego.

Bem mais importante que estas é a editora Cultrix,¹¹ de São Paulo, e sua coleção Clássicos Cultrix, porque finalmente, a partir do fim dos anos 1950, alguns clássicos da literatura ganharam traduções contemporâneas, as quais disponho em ordem alfabética por não poder saber a data da primeira edição de todas elas, embora creia que sejam da década de 1960.

- Apuleio, *O asno de ouro*; tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.
- *A poética clássica* (Aristóteles, *Poética*; Horácio, *Arte poética*; Longino, *O sublime*); tradução direta do grego e do latim por

Jaime Bruna; introdução de Roberto de Oliveira Brandão; 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

- Cícero, *Das leis*; tradução de Otávio T. de Brito. São Paulo: Cultrix, 1967.
- Cícero, *Da velhice* e *Da amizade*; introdução, comentários, notas e tradução do latim por Tassilo Orpheu Spalding.¹² São Paulo: Cultrix, 1977.
- Homero, *Odisseia*; tradução direta do grego, introdução e notas por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix.
- Marco Aurélio, *Meditações*; introdução, tradução e notas por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1964.
- Ovídio, *Arte de amar* e *Contra Íbis*; tradução direta do latim, introduções e notas por Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1967.
- Plauto, *Comédias* (*O cabo*, *Caruncho*, *Os Menecmos*, *Os prisioneiros*, *O soldado fanfarrão*); seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.
- Plutarco, *Vidas*; tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1963.
- *Teatro grego* (Ésquilo, *Prometeu acorrentado*; Sófocles, *Rei Édipo*; Eurípides, *Hipólito*; Aristófanes, *Nuvens*); seleção, introdução, notas e tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1963.

¹¹ Em 1955 constituiu-se como subsidiária de editoras pré-existentes a editora Cultrix para publicar, sob a direção de Edgard Cavalheiro, textos literários, em especial clássicos da literatura brasileira.

¹² Tassilo Orfeu Spalding nasceu em Canoas (RS), licenciou-se em Filosofia pela Schola Clericorum do Convento de São Boaventura e depois bacharelou-se em Letras Clássicas, pela Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre em 1950.

- Virgílio, *Eneida*; tradução direta do latim, notas, argumento analítico e excuro biográfico por Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1981.
- Xenofonte, *A educação de Ciro* (Ciropedia); tradução, introdução e notas por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1965.

A partir de então, com exceção da Ediouro/Tecnoprint, as editoras deixaram de reciclar traduções do século XIX e passaram a publicar, para o bem ou para o mal, diretas ou indiretas, traduções novas dos clássicos gregos e latinos para o português no Brasil.

Chega-se à fase que Adriane da Silva Duarte chama “era dos doutores”, que ela não fixa com data pontual, preferindo associar genérica e progressivamente, primeiro, ao advento das universidades na década de 1920, depois, à fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, e à Universidade do Distrito Federal, em 1935, e, então, ao surgimento da maioria das universidades federais entre as décadas de 1950 e 1970, associados à supressão do ensino de latim no ensino secundário em 1961. Apesar de dizer “doutores”, Adriane pensa, creio, quanto ao que aqui nos interessa, no que resultou do estabelecimento de cursos de letras clássicas no Brasil, que é a formação de bacharéis em letras clássicas aptos a traduzir textos gregos e latinos. Creio que isso tudo é procedente, assim como creio que alguns tradutores diletantes devem ter sido egressos dos cursos de graduação de letras clássicas destas universidades, como é o caso de Jaime Bruna, profícuo tradutor de grego e latim para a editora Cultrix nos anos 1960 e 1970, que

chegou a docente de língua latina na Universidade de São Paulo.

Digo-o porque acredito que um ponto de inflexão decisivo para o que aqui temos discutido foi o estabelecimento em 1971 do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, ao qual tenho a honra de pertencer e cujo cinquentenário orgulhosamente se comemorou em 2021. Não fosse o Programa importantíssimo pela antiguidade, sempre seria por ter formado doutores que, por seu turno, viriam a integrar outros programas de pós-graduação em letras clássicas e afins em outras universidades, se é que não fundaram eles mesmos esses programas, num processo decisivo de nucleação pelo país. Mas não é tudo. Em conversa com minha saudosa e eminentíssima professora de grego, Anna Lia Amaral de Almeida Prado, nos anos 1980, quando eu era seu aluno, contava ela que desde o começo do Programa se estabelecera de comum acordo entre os professores que então chefiavam as cadeiras de grego e latim, respectivamente Robert Aubreton e Armando Tonioli, que, em vista da ainda desesperadora carência de traduções de clássicos gregos e latinos em português, as dissertações de mestrado constariam de tradução de autor antigo seguida de comentário, e efetivamente por muitos anos apenas assim se fez e ainda hoje na maioria das vezes assim se faz! Donde se conclui, primeiro, que, muitos anos antes de a tradução ser explicitamente objeto de cursos e de inteiros programas de pós-graduação na universidade brasileira, como para geral contentamento veio a ser, implicitamente já o era na Pós-Graduação em Letras Clássicas da USP! E, em segundo lugar, conclui-se que agora temos sim uma contínua produção de traduções de

textos gregos e latinos antigos, que já não é bissexta, nem depende da boa vontade, sempre nobre e elogiável, de editores e grupos da sociedade, como partidos, associações de classe, militantes dessa ou daquela facção, mas decorre da universidade, o que significa dizer que as traduções têm a chancela, digamos científica, dessa instituição. Com efeito, as traduções já não são acompanhadas apenas de estudo e comentário, mas amiúde são-no também de todo tipo de notas explicativas. E são bilíngues.

Mercê do prestígio da Universidade de São Paulo, da antiguidade do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e do processo de nucleação, essas mesmas características estão presentes nas dissertações e teses em letras clássicas dos outros programas de pós-graduação de São Paulo e nos principais programas do Brasil. Desde o estabelecimento do Programa da USP, passaram a existir nos bancos de teses das bibliotecas universitárias potenciais livros à disposição das editoras quando julgam que aquelas dissertações e teses são publicáveis segundo seus padrões. É bem verdade, todavia, que casos houve e ainda há em que, não obstante a chancela da universidade, dos orientadores e arguidores, a correção das traduções quanto à língua original, ao português, ao comentário e às notas pode deixar a desejar, o que agora passa a ser um problema da universidade de como ocorrem a orientação e arguição dos trabalhos. Se vêm a ser publicados, passa a ser principalmente um problema, como dizíamos no início, de crítica de tradução. Seja como for, a absoluta maioria das traduções de textos clássicos que hoje se publicam provêm de dissertações de mestrado, teses de doutorado ou

trabalhos de docentes e pesquisadores que já obtiveram essas titulações.

Tão grande é o número de exemplos, que, confesso, tendo tido de início a intenção de indicar todas as publicações oriundas de dissertações e teses, vi-me obrigado a desistir do intento, que era superior à minha possibilidade no momento e excedia os limites deste artigo. Mais fácil seria declinar os tradutores que, depois do advento dos programas de pós-graduação em letras clássicas o não tenham sido, e talvez o último, digamo-lo simbolicamente como loa, porque foi grande, tenha sido Haroldo de Campos, tão guerreado, mas tão guerreiro, que embora atuando na universidade, quanto ao grego que traduziu foi não um doutor, mas um prediletíssimo dileitante.

Referências

- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (org.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 v. Rio de Janeiro: Fundação de Assistência ao Estudante, 1990.
- DUARTE, Adriane da Silva. Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil. *Translatio*, Porto Alegre, n. 12, p. 43-62, 2016.
- FERNANDES, Thaís. *A literatura latina no Brasil: uma história de traduções*. 2017. 205 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- GONÇALVES, Willamy Fernandes. Contribuição para a história da tradução dos clássicos gregos e latinos no Brasil: traduções de literatura clássica em coleções populares

no século XX. *Translatio*, Porto Alegre, n. 18, p. 32-62, 2020.

MEMÓRIA de Sady-Garibaldi. *O Semanário*, Rafard - SP, n. 190, ano 4, dez. p. 9, 1959.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. rev., aum. e atual. Prefácio de Antônio Cândido. Apresentação de José Aderaldo Castello. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC – Livros Técnicos, 1978.

MILTON, John. *O Clube do Livro e a tradução*. Bauru: Edusc, 2002.

OLIVA NETO, J. A. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. *Revista Letras*, Curitiba, v. 89, p. 184-201, 2014.

TUFFANI, Eduardo. Elementos para um Catálogo Brasileiro de Literatura Grega (1837-2016): Homero e Platão. *Calíope*: presença clássica, ano 33, n. 2, p. 24-51, 2016.

A carreira poética de Horácio: uma poesia para sempre¹

ALEXANDRE PINHEIRO HASEGAWA²

O início da carreira de um poeta pode ser difícil, mesmo para os mais talentosos e afortunados. Quão complicado não seria, então, o de um escritor que escolhesse começar por um gênero incômodo como o satírico, em que o autor teria de criticar e ridicularizar seus contemporâneos? Mais difícil seria se este poeta, ademais, antes da publicação de seu primeiro livro, tivesse lutado, em guerra civil, contra os vencedores, que ocupariam o poder por toda sua existência. Imagine-se, por fim, que, embora tenha tido ótima educação, este autor fosse filho de um escravo liberto, que tivesse, portanto, origem humilde. Assim foi o princípio da carreira do poeta romano Quinto Horácio Flaco (65 a.C.-8 a.C.), autor de *Sátiras*, *Epodos*, *Odes*, *Epístolas* — entre as quais se inclui a *Arte poética* — e o *Cântico secular*. Apesar dos percalços, Horácio chegou ao restrito círculo de Mecenas, braço direito de

Otávio Augusto, e se tornou poeta modelar, lido e imitado por autores de sua geração e por escritores de todos os tempos, nas mais diversas línguas.

O próprio Horácio relata a dificuldade deste exórdio, no último poema da obra de estreia, *Sátiras* 1 (*Sat.* 1), publicada por volta de 35 a.C. Por onde começar? Deveria compor em grego ou latim? Que gênero poético escolher? O autor, então, encena (*Sat.* 1.10.31-35) a visita em sonho do deus propriamente romano, Quirino, que lhe diz para não levar insensatamente lenha para a floresta, ou seja, seria loucura querer completar a grande multidão de poetas gregos. Deixados de lado os versinhos gregos, o poeta pondera o que os colegas estão fazendo (versos 40-45): Fundânio compõe comédias, Polião é destacado pela tragédia, Vário é elogiado pela epopeia e Virgílio já é conhecido pelas *Bucólicas*, obra de estreia do poeta mantuano. Resta-lhe, então, o gênero

¹ Agradeço a Érico Nogueira, editor da revista e estudioso também de Horácio, o convite a escrever este texto e a paciência pela espera; a Rafael Frate, outro amante da poesia horaciana, as indicações sobre os poetas russos e a leitura da primeira versão; a Eduardo Henrik Aubert, as correções, sugestões e o diálogo sempre muito produtivo, que já me faz pensar em desenvolvimentos deste texto. Para introdução um pouco mais detalhada de cada obra do poeta romano, ver meus textos no *Estado da Arte*, em que há indicação bibliográfica para se aprofundar: <https://estadodaarte.estadao.com.br/author/alexandrepinheirohasegawa>.

² Professor do Departamento de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo.

experimentado por Varrão Atacino e outros; aquele inventado por Lucílio, a sátira. Neste gênero, considerado propriamente romano, Horácio julga que pode dar sua contribuição, pode ser um *auctor* nesta tradição.

O inserir-se em uma linhagem é aspecto importante, destacado em geral pelos poetas augustanos em algum momento de sua carreira. Assim, no início da segunda metade das *Bucólicas* (*Bucólica* 6, versos 1-2), Virgílio alude ao modelo siracusano, inventor do gênero que está a praticar, isto é, o poeta helenístico Teócrito; nas *Geórgicas* (2.176), também por referência geográfica, deixa claro que canta pela cidade romana o poema de Ascra, isto é, imita *Trabalhos e dias*, de Hesíodo, considerado o inventor da espécie didática; Propércio, na conclusão do segundo livro (2.34), insere-se, com sua Cíntia, na tradição da poesia erótica e da elegia, depois de mencionar Varrão, Catulo, Calvo e Galo; o exilado Ovídio, no final do quarto livro das *Tristezas* (4.10), inclui-se em uma série com Galo, Tibulo e Propércio, também no gênero elegíaco. Tal prática chega até Dante, que, no início da *Comédia*, no limbo (*Inferno*, canto 4, verso 86 e seguintes), se coloca como sexto depois de Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio e Lucano. Portanto, Horácio, no final de sua obra de estreia, *Sat.* 1.10, coloca-se na tradição da sátira luciliana, escrevendo em hexâmetro datílico.

Se o poeta se introduz em gênero bem estabelecido, olhando para o passado, ele não deixa de observar os contemporâneos. Assim, Horácio, em seus passos iniciais, parece seguir, em parte, a carreira de Virgílio, que será exemplar para muitos autores de diversos modos. A despeito de recentes

questionamentos sobre a amizade entre os dois, Horácio afirma ser Virgílio metade de sua alma (*Odes* 1.3.8: *animae dimidium meae*), qualifica-o como excelente (*Sat.* 1.6.54-55), responsável, junto com Vário, por apresentá-lo a Mecenas, e parecem amigos muito próximos no relato que faz da viagem a Brundísio (*Sat.* 1.5). Portanto, não é coincidência que Horácio inicie a carreira em gênero humilde, com sua “Musa pedestre” (*Sat.* 2.6.17), em hexâmetro datílico, assim como Virgílio começa com as humildes *Bucólicas* (cf. 4.1-2), também hexamétricas. Não é ainda por acaso que o livro satírico seja composto por dez poemas, assim como a obra pastoril de Virgílio.

Em exame mais detalhado dos versos satíricos, percebem-se não só alusões ao texto do bucólico, mas também ao do epicurista Lucrécio, ao poema didático *De rerum natura* (*DRN*: “Sobre a natureza das coisas”), composto no mesmo verso hexâmetro. Ao concluir a primeira sátira, Horácio compara (versos 117-119) o homem contente com sua vida, concluído seu tempo, ao convidado satisfeito (verso 119: *conuiuia satur*), que se retira da ceia. A imagem, como já anotada por vários comentadores, é imitação de Lucrécio (em particular, *DRN* 3.938: *cur non ut plenus uitae conuiuia recedis*: “por que não te retiras, como convidado satisfeito da vida [?]”; no v. 960, há o importante adjetivo *satur*, também retomado por Horácio). O poeta satírico, um pouco antes, fala de cabrinha, que mostra o úbere mais cheio de leite (*Sat.* 1.1.110: *capella gerat distentius uber*), aludindo agora a *Bucólicas* 4.21-22: *ipsae lacte domum referent distenta capellae/ ubera* (“as próprias cabrinhas levarão para casa os úberes cheios de leite”).

Há outras referências não só a Lucrécio e Virgílio, mas também a vários outros autores, gregos e latinos, neste gênero em que Horácio procura “dizer a verdade, rindo” (*Sat.* 1.1.24: *ridentem dicere uerum*). O sério-cômico (*spoudogeloion*) é característica fundamental da sátira, gênero em que a mistura está presente de muitos modos. Assim, se, por um lado, a filosofia estará presente nas discussões ao longo do livro, com imitação dos diálogos platônicos, por outro, a comédia, grega e latina, é gênero com que o satirista dialogará frequentemente. Com algum exagero, Horácio dirá que todo Lucílio depende inteiramente dos comediógrafos gregos Êupolis, Cratino e Aristófanes (*Sat.* 1.4.1-6). Logo na segunda sátira (*Sat.* 1.2.20-22), porém, Horácio menciona a comédia latina “O punidor de si mesmo” (*Heauton Timoroumenos*) de Terêncio. Riso, vícios e críticas são ingredientes que aproximam a sátira da comédia.

Após tal estreia, será preciso lidar com a crítica. Afinal, a sátira se caracteriza pela censura, pelo vitupério, e não faltaram críticas aos escritores, sobretudo a Lucílio, na primeira obra de Horácio. Um começo com uma boa polêmica é salutar, claro! Ele julgou que Lucílio, embora virtuoso censor de vícios, era vicioso na composição dos versos (*Sat.* 1.4.8 *passim*): produzia muito e não polia com o devido cuidado, fluía como um rio lodoso (*lutulentus*). Ora, no fim da obra, respondendo às críticas que fazia ao inventor, pergunta: se o mesmo Lucílio criticou Ácio e Ênio, por que não é possível criticá-lo? (*Sat.* 1.10.53 *passim*). Até mesmo Homero tem seus defeitos. Mas Horácio também cai na tentação de uma composição rápida, como a do criticado Lucílio, justamente na conclusão do livro, ordenando a um

escravo que acrescente, rapidamente, outros versos ao livrinho (*Sat.* 1.10.92): *ī, pŭēr, ātquē mēōl/ cŭtŭs haēc sŭbscrībē lĭbēllō* (“vai, rapaz, e rápido acrescenta isto ao meu livrinho”). Assim, neste fim extremamente irônico, com a sequência predominante de dáctilos, sugere a pressa em adicionar mais versos à obra.

Ao compor, então, o segundo livro das *Sátiras* (*Sat.* 2), por volta de 30 a.C., é momento para discutir a recepção da obra inaugural. O crítico passa a ser criticado. Logo depois do fim apressado de *Sat.* 1, no início da segunda obra diz, em diálogo com o jurista Trebácio, que há quem julgue os versos dele sem força e que se poderiam compor, em um único dia, mil versos semelhantes aos dele (*Sat.* 2.1.2-4). Outra parte, porém, o considera muito violento e que ele ultrapassa os limites do gênero. Estaria, portanto, invadindo as fronteiras de que gênero? Os iambos podem ser muito mais violentos do que as sátiras. Estaria, pois, a já anunciar os céleres e violentos iambos, com o livro dos *Epodos*, publicados mais ou menos na mesma época do segundo livro de *Sátiras*?

É notável que as duas críticas que recebe são semelhantes às características que atribuía a Lucílio: Horácio reconhece como qualidade a crítica acerba do inventor, que “esfregou a cidade em muito sal” (*Sat.* 1.10.3-4: *sale multo/ urbem defricuit*), mas, por outro lado, Lucílio “ditava frequentemente, apoiando-se em um único pé, duzentos versos em uma hora, como se fosse algo grandioso” (*Sat.* 1.4.9-10), ou seja, produzia excessivamente, sem polir com cuidado os versos, que “corriam com pé mal composto” (*Sat.* 1.10.1). Daí apresenta, no início de *Sat.* 2, uma outra face do modelo, a autobiográfica. Diz, então, que Lucílio “confiava aos

livros, como se fossem amigos fiéis, os segredos” de tal modo que se poderia ver toda a vida dele como representada em quadro votivo (*Sat.* 2.1.30-34). Assim, é possível, lendo as sátiras, acompanhar um dia na vida do poeta (*Sat.* 1.6.110-128), descobrir os vícios de Horácio, censurado tanto pelo escravo Damasipo, durante as Saturnais (*Sat.* 2.3), como pelo escravo Davo, aproveitando a liberdade de dezembro que lhe dá a mesma festividade (*Sat.* 2.7).

O segundo livro de *Sátiras* termina com o relato de um grande banquete, na casa do rico Nasidieno, em que o poeta não compareceu, mas o comediógrafo Fundânio conta, com muito riso, tudo o que se passou. Horácio, então, diz que preferiria ter assistido àquele espetáculo a qualquer outro (*Sat.* 2.8.78: *nullos his mallem ludos spectasse*). Não parece sem importância que o banquete risível tenha sido narrado pelo cômico Fundânio, enfatizando mais uma vez a relação não só entre a sátira e a comédia, mas também entre a sátira e a comida. No fim desta sátira gastronômica e cômica, os convidados se retiram (satisfeitos?), fugindo do anfitrião, não provando os últimos pratos, “como se a feiticeira Canídia, pior que as serpentes africanas, tivesse soprado sobre eles” (*Sat.* 2.8.94-95). E assim, com este sopro venenoso, o poeta anuncia o próximo livro, os *Epodos*, em que Canídia terá papel de destaque, sobretudo nos *Epodos* 5 e 17.

A obra iâmbica de Horácio se insere em gênero de longa tradição, nascido entre os gregos, com Arquíloco de Paros (séculos VII a.C.). Assim, agora, a “Grécia, capturada, capturou” o poeta (*Epístolas* 2.1.156), levando as artes ao agreste Lácio. Sem nunca tornar explícito, Horácio não deixa de olhar

também para os antecessores latinos, em particular Catulo, o mais conhecido nome da geração dos neotéricos. Contudo, nos *Epodos*, o poeta por meio de duas perífrases explicita os modelos gregos deste livro, composto por dezessete poemas: Arquíloco, “o gênero desprezado do infiel Licambes”, e Hipônax, “o acerbo inimigo de Búpalo” (*Epodos* 6.13-14). Nesta nova obra, mais do que censurar os vícios, vituperar os viciosos, o poeta tem inimigos, entre os quais a feiticeira Canídia.

Nos *Epodos*, o poeta já anuncia sua destreza métrica, aspecto que se destaca no passo seguinte da carreira, com as *Odes*. Não sem razão Ovídio (*Tristezas* 4.10.49) vai caracterizá-lo como *numerosus* (“rítmico”), muito variado em seus metros. Neste livro, imita os metros (os *numeri*) de Arquíloco e por meio deles organiza a obra: na primeira parte, todos os poemas (*Epodos* 1-10) são compostos em dístico formado por trímetro iâmbico, seguido por dímeter iâmbico, forma epódica que teria sido inventada pelo poeta grego; na segunda (*Epodos* 11-17), compõe em dísticos variados, à exceção do último, escrito inteiramente em trímetro iâmbico. Nesta parte, excetuando o primeiro (*Epodos* 11) e o último (*Epodos* 17), todos os dísticos se iniciam por hexâmetro datílico. Há, por fim, uma única repetição na segunda metade: os *Epodos* 14 e 15 têm o mesmo dístico. Assim, embora Catulo pudesse ter dito que foi o primeiro a mostrar ao Lácio os iampos de Arquíloco, é Horácio que apresentou aos romanos o inventor do gênero com seus variados metros.

O poeta, em sua “doce juventude” (*Odes* 1.16.23), é dominado pela raiva, que cresce, com o ritmo ascendente do pé iâmbico, ao longo dos *Epodos*.

A relação decorosa entre o metro e a matéria do gênero já era assinalada pelo próprio Horácio na *Arte poética* (79): *Archilochum proprio rabies armauit iambo* (“a raiva armou Arquíloco com o iambo que lhe é próprio”), um pé que, por seu ritmo ascendente, “vence o estrépito popular” (81-82: *popularis/uincentem strepitus*). Deste modo, no início do livro a raiva está ausente, em poema (*Epodos* 1) em que, dirigindo-se a Mecenas, louva a amizade entre os dois. Um pouco depois (*Epodos* 3), porém, a raiva já se insinua, quando o poeta come um prato cheio de alho, dado pelo jocoso Mecenas durante um banquete, irritando-se pela brincadeira e prometendo se vingar. Cresce a violência e rebaixe-se a linguagem na invectiva contra uma velha (*Epodos* 8), censura tópica no gênero. É, porém, no fim da primeira parte (*Epodos* 10), que a raiva domina completamente o poeta, ao fazer com que ele deseje a morte do fétido Mévio, em terrível naufrágio, e seja comida de pássaros, quando suas partes destroçadas chegarem ao litoral. A imprecisão é violentíssima! Percorre-se, então, da ausência à máxima presença da raiva, que cresce à medida que se avança na leitura.

No início da segunda parte (*Epodos* 11), Horácio encena uma crise poética, imitando Catulo (Poema 65). Os autores, em geral, passam por um momento de dificuldade em que não conseguem produzir. Horácio, dominado por outro *pathos*, o amor, não consegue mais escrever como outrora. A crise é persistente e na exata metade da segunda parte (*Epodos* 14), o poeta, dirigindo-se a Mecenas, afirma que um deus — provavelmente o Amor — impede que conduza ao fim os iampos prometidos. Os *topoi* líricos e,

sobretudo, elegíacos invadem a obra nesta parte e parecem fazer com que o poeta caminhe “com pé incerto” (*Epodos* 11.20: *incerto pede*). A encenação desta incerteza, decorosamente, é acompanhada pela variação métrica, pela polimetria, em contraste com a monometria da primeira parte.

O livro termina com um poema singular: única composição monométrica, inteiramente em trímetro iâmbico, única composição desta obra com número ímpar de versos (81 no total), única composição em que o poeta dialoga com a inimiga, a feiticeira Canídia, que o domina por meio de seus encantos e vai levá-lo vagarosamente à morte, invertendo a conclusão da primeira parte, quando o poeta desejava a morte do inimigo Mévio em terrível naufrágio, e em total oposição à abertura, quando Horácio desejava boa viagem ao amigo Mecenas, prestes a partir para a guerra. A inimiga tem a última palavra do livro, concluído pela palavra *exitus*, significando ao mesmo tempo “êxito” e “fim”. Um fim concluído com êxito, revertendo modelos, mas também atenuando Arquíloco, como Calímaco fizera com Hipônax.

Na tentativa de convencer Canídia a libertá-lo dos feitiços, Horácio lembra da palinódia de Estesícoro (versos 42-44), que, após ofender Helena, perde a visão. Para recuperá-la, o poeta grego teria feito uma retratação, a palinódia, dizendo que ela não teria embarcado para Troia, era falso o discurso anterior. Neste contexto, um pouco antes, em irônica e ambígua formulação, menciona a *lyra mendax* (verso 39: “a lira mentirosa”). Desta forma, prestes a morrer e concluir o livro dos *Epodos*, parece anunciar a próxima composição, o monumento

lítico dos três primeiros livros das *Odes*, publicados por volta de 23 a.C.

Não é impossível que Horácio tenha publicado ou feito circular os livros separadamente, como já foi defendido. Porém, tal como a obra foi transmitida, parece evidente a edição de *Odes* 1-3 (*Carmina*, 1-3). A ode de abertura (*Carmina*, 1.1), dirigida a Mecenas, em que pede para ser inserido entre os vates líricos, é composta inteiramente em asclepiadeu menor. Tal metro só retorna uma única vez em todo o conjunto, em *Carmina*, 3.30, o último poema do terceiro livro, concluindo a recolha lírica, em que afirma que rematou “o monumento mais perene que o bronze” (verso 1: *exegi monumentum aere perennius*), e, portanto, a musa Melpômene pode coroá-lo com louro delfico. É evidente, pois, a forma editorial estabelecida pelo poeta, que, ao fim, se orgulha de ter sido “o primeiro a ter conduzido a canção eólica aos metros ítalos” (*Carmina*, 3.30.13-14: *princeps Aeolium carmen ad Italos/ deduxisse modos*), ou seja, adaptou os versos eólicos de Alceu e Safo na poesia latina. Alguns metros gregos já Catulo tinha experimentado em latim — talvez até outros poetas tivessem tentado tal adaptação —, mas nenhum autor tinha realizado tão amplamente, como Horácio, colocando-se como vate lírico. Assim como Ênio (*perEnnius?*), ao introduzir o hexâmetro na poesia latina, torna-se perene, assim Horácio não morre inteiramente, ao trazer ao Lácio a métrica eólica.

No fecho da obra lírica, ainda é possível ver outro aspecto editorial, que se relaciona com a carreira do poeta, em outra passagem, quando Horácio diz que de humilde se tornou poderoso (*Carmina*, 3.30.12: *ex humili potens*).

Não me parece que alguém tenha proposto tal leitura do trecho, a saber, que ele esteja falando não só da origem familiar, mas também da elevação a partir do começo em gênero humilde (*genus humile*), seja pela sátira, seja pelo iambo. Pode-se objetar que, se *humilis* é adjetivo usado com frequência no domínio poético, *potens* não aparece. Há, porém, um uso em Horácio, associado à Musa da pacífica lira, que talvez possa apoiar tal interpretação (*Carmina*, 1.6.10): *imbellisque lyrae Musa potens*. Portanto, parece possível ler *ex humili potens* como a ascensão poética de Horácio, que passa de gêneros mais humildes a outro mais elevado, a lírica. Se assim é, aqui também parece seguir Virgílio, que, depois do início com as humildes *Bucólicas*, passa às médias *Geórgicas*, para, por fim, concluir com a sublime *Eneida*.

Não faltam imagens de ascensão do poeta nos versos líricos. Logo no limiar da obra, em *Carmina*, 1.1, depois de elencar várias atividades que agradam a muitos, diz, ao concluir o priamel, buscar as heras, prêmios das doutas fontes, que o misturam aos deuses súperos (versos 29-30: *me doctarum hederæ præmia fontium/ dis miscent superis*). Na mesma ode, voltando a se dirigir a Mecenas, conclui, prometendo que atingirá “os astros, com sublime fronte”, se for inserido entre os vates líricos (versos 35-36). O primeiro livro das *Odes*, porém, em contraste com os dois seguintes, encerra-se com uma imagem propriamente humilde, com o poeta, bebendo sob a cerrada vide (*Carmina*, 1.38.7-8: *me sub arta/ uite bibentem*). Antes de alçar novos voos, Horácio marca a diferença do gênero lírico ora em curso com o passado mais humilde. Assim, neste

primeiro livro, anunciada desde o início a elevação, ele precisa abandonar os “céleres iambos” (*Carmina*, 1.16.24). Aquela prometida palinódia no fim do livro dos *Epodos* é aqui realizada no início da caminhada lírica (*Carmina*, 1.16). Lembra, então, que na “doce juventude”, a raiva, “a fúria do peito” o lançou aos iambos. Recantadas as ofensas, porém, pode pôr fim aos versos criminosos e seguir adiante.

No segundo livro, reconhecidamente o mais equilibrado dos três, em que coloca no centro desta recolha (*Carmina*, 2.10) o poema que celebra a “mediania áurea” (*aurea mediocritas*), há outra imagem de elevação do poeta. Na ode de conclusão, como o canto de um cisne, Horácio descreve sua transformação em ave alva, que, abandonando a terra, será levado, vate bifórme, “por não usuais nem por tênues penas”. A dupla lítotes logo no início do poema (versos 1-2: *non usitata nec tenui ferar/ penna*) parece indicar que ainda se está no moderado segundo livro, embora já se mire a elevação do terceiro. Não se lhe façam os funerais, pois o poeta vive na boca dos homens, a obra continua. Assim, as odes já compostas perpetuam o que canta e quem as compõem, mas outras ainda virão, mais elevadas, que continuarão a perenizar.

O terceiro livro se abre, como é bem conhecido, com o ciclo das chamadas Odes Romanas (*Carmina*, 3.1-6), os seis poemas iniciais, todos em estrofe alcaica, com as composições mais longas do conjunto, tratando de matéria elevada, colocando Augusto entre os deuses, ainda que seja um deus futuro (*Carmina*, 3.3.9-16; 3.5.1-4). Este início do terceiro livro, muitíssimo imitado, deixou marcas importantes nas letras portuguesas. Antônio Ferreira, por

exemplo, inicia as suas odes, imitando o célebre *odi profanum uolgu et arceo* (*Carmina*, 3.1.1: “odeio o vulgo profano e me afasto”): “Fuja daqui o odioso/ profano vulgo!” (*Odes* 1.1.1-2). O poeta português ainda combina este início com o fim do segundo livro dos *Carmina*, de Horácio, na composição de outro poema: “Foge o vulgo profano,/ vai com descostumada/ e leve pena, Afonso, pelo ar claro,/ deixando desprezada/ a inveja” (*Odes* 1.5.1-5).

O voo horaciano só termina, como já anunciado, no céu, coroado pela musa Melpômene, mais elevado que as altas estruturas das pirâmides. Um fim que proclama, como vate, a imortalidade da própria poesia não poderia morrer com o poeta. A conclusão de *Carmina*, 1-3 é já imitada mais de uma vez por Ovídio. Torna-se um encerramento exemplar. Assim, no fim do primeiro livro dos *Amores*, obra de estreia ovidiana, o poeta conclui com o seguinte verso (1.15.42): *uiuam, parsque mei multa superstes erit* (“viverei, e grande parte de mim sobreviverá”), sem dúvida imitando *Carmina*, 3.30.6-7: *non omnis moriar, multaue pars mei/ uitabit Libitinam* (“não morrerei inteiramente, e grande parte de mim evitará a Libitina”). Talvez, porém, mais conhecida e extensa seja a imitação da mesma ode ao concluir as *Metamorfoses* (15.871-9), que não reproduz por falta de espaço. Nietzsche, ao fim de *Crepúsculo dos ídolos* (X.1), ao falar da dívida com os antigos, diz que se reconhecerá nele o estilo romano de *aere perennius*, citando o começo de *Carmina*, 3.30. A ode ainda teve uma fortuna enorme na Rússia, nos séculos XVIII e XIX, contando com inúmeras traduções e imitações, como a primeira tradução de Lomonóssov, em 1747, e

a emulação de Púchkin em 1836. A presença do poeta da célebre expressão *carpe diem* (*Carmina*, 1.11.8) é imensa, sem necessidade de mais exemplos.

Por volta de 20 a.C., Horácio volta aos hexâmetros com seu primeiro livro de *Epístolas* (*Epist.* 1). Embora a epístola compartilhe o mesmo metro das *Sátiras* e seja também caracterizada como *sermo*, a obra pertence a gênero diverso. Logo no início, Horácio, com mais de 40 anos, parece anunciar o livro como última composição da carreira, dirigindo-se ao protetor e amigo Mecenas (*Epist.* 1.1.1): *Prima dicte mihi, summa dicende Camena* (“cantado por mim na primeira Camena, debes ser cantado na minha última”). Não passa despercebido pela crítica que o verso imita tanto os *Idílios*, de Teócrito (17.1), como a *Ilíada*, de Homero (9.96-99). Neste momento mais maduro, Horácio diz que abandona agora “os versos e os demais divertimentos” (*Epist.* 1.1.10: *nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono*), ocupando-se inteiramente do que é o verdadeiro e conveniente (verso 11: *quid uerum atque decens*), isto é, dedicando-se à investigação filosófica.

A afirmação vai se revelar um tanto irônica logo na sequência, quando, na epístola seguinte (*Epist.* 1.2), diz a Lólio Máximo que se encontra em Preneste, relendo o “escritor da guerra troiana”. Ademais, defende que Homero diz, de modo mais claro e melhor que os filósofos Crisipo e Crântore, o que seja o belo, o que seja o torpe, o que seja o útil, e o que não seja. É, evidentemente, um Homero à luz das leituras alegóricas, mas ainda assim parece se dedicar aos versos que há pouco dizia ter abandonado. Pouco depois (*Epist.* 1.6.65-66), novamente com um poeta, desta vez Mimnermo, diz que, “se

nada é agradável sem amor e jogos” (*Mimnermus uti censet, sine amore iocisque/ nil est iucundum*), que se viva em amor e jogos! Afinal, “o que é a vida, que prazer há sem a áurea Afrodite?”, pergunta o poeta grego (fr. 1.1 W.).

Um pouco antes de encerrar o livro (*Epist.* 1.19), é hora de voltar ao início e olhar para a produção passada, como é costume dos poetas. Imitando Calímaco (*Origens*, fragmento 1.25-28 Pf.), afirma que, por primeiro, pôs as livres pegadas por caminho vazio, não marcou as alheias com o próprio pé (versos 21-22). Poderia ser referência às *Sátiras*, propriamente romanas? Em seguida, diz, com orgulho, ter sido o primeiro a mostrar ao Lácio os iambos de (Arquíloco de) Paros com os *Epodos* (versos 23-24), imitando metro e ânimo, mas não a matéria e as palavras que agridem Licambes, o inimigo do poeta grego (versos 24-25). Depois, chega à poesia lírica, com as *Odes*, contando ter divulgado Alceu entre os romanos, não cantado antes por outra boca (versos 32-33). Refaz assim o percurso até as *Epist.* 1, resume a carreira até aquele momento.

Na conclusão (*Epist.* 1.20), dirigindo-se ao próprio livro, que, recém-terminado, deseja ser lido, deseja ganhar leitores. Assim, por este endereçamento, é muito provável que as cartas reunidas não tivessem, de fato, sido enviadas aos destinatários, não sendo correspondências pessoais, mas um conjunto de epístolas forjadas, poeticamente construídas, que levarão, enfim, ao retrato do autor (versos 19-28), recordando sua vida, como diz em *Sat.* 2.1 que era possível ver a de Lucílio em seus escritos. Neste retrato, aos 44 anos (verso 27), Horácio destaca, entre outras coisas, que é filho de um liberto (verso 20) e que, com modestos

bens, estendeu penas maiores que o ninho (versos 20-1: *in tenui re/ maiores pinnae nido extendisse*). Reaparece, novamente no fim, como nas odes mencionadas, a imagem da ascensão, do voo, da origem humilde às alturas: vida e poesia andam juntas, ou a vida poeticamente construída, a carreira poética de Horácio em seus próprios escritos. Poder-se-ia imaginar o fim aqui, mas, como faz no interior de seus livros, este é um falso fim, pois o poeta continua e volta ao gênero lírico com o quarto livro das *Odes* (*Carmina*, 4).

A data de publicação da nova recolha lírica é mais controversa que das outras obras mencionadas até aqui. Na verdade, a única data exata é a do *Cântico secular*, composto para os Jogos Seculares de 17 a.C., a pedido de Augusto. Assim, por volta de 13 a.C., Horácio voltaria a publicar um novo livro de *Odes*. Para justificar este retorno, depois de ter declarado o abandono dos versos e demais divertimentos, o poeta abre a coleção (*Carmina*, 4.1), procurando afastar Vênus, mas se vê dominado pela deusa, que “move novamente guerras, interrompidas há muito” (versos 1-2). Para indicar a retomada da primeira recolha lírica, Horácio repete no verso 5 a abertura de *Carmina*, 1.19, sem qualquer alteração: *mater saeva Cupidinum* (“mãe cruel dos Cupidos”); um poema em que Vênus ordenava o retorno aos amores findos. O amor, então, retorna, mas em um poeta já maduro, por volta dos 50 anos, destacados por ele mesmo no início da ode (*Carmina*, 4.1.6: *circa lustra decem*). Ao fim da composição, vê-se o poeta apaixonado por Ligurino (versos 33, *passim*), o *puer delicatus*, a quem Horácio

dedicará outro poema nesta nova e última recolha lírica (*Carmina*, 4.10).

O quarto livro, porém, com 15 poemas, é mais caracterizado pela elevação, pelos encômios (*Carmina*, 4.4; 4.5; 4.14; 4.15) e pela imitação pindárica. É o nome do poeta grego a iniciar a segunda ode: *Pindarum quisquis studet aemulari* (*Carmina*, 4.2.1: “quem quer que se esforce por emular Píndaro”). Horácio começa com a imagem de voo, mas um, embora célebre, desventurado: o voo de Ícaro. O poeta diz a Julo Antônio, autor de epopeia, que quem queira emular Píndaro dará nome ao mar, como o filho de Dédalo, que, ao se aproximar muito do sol, tem a cera das asas derretida e morre nas águas, caindo de muito alto. Horácio, contudo, emula, mas a estratégia utilizada não é a do voo sublime, como o do cisne – ave a que Píndaro é identificado (*Carmina*, 4.2.25) –, mas a do voo da abelha, que, pequena, trabalha cada detalhe, compõe laboriosamente as partes, com muito cuidado (*Carmina*, 4.2.27-32), por exemplo, reescrevendo o nome do poeta grego com as letras de outras palavras (*Carmina*, 4.2.3: *nititur PINnis uitreo DATuRUS*), ou não observando as “conhecidas margens” métricas, estabelecidas por ele mesmo na estrofe sáfica, quando apaga a cesura depois da quinta sílaba em *feruet immens^usque ruit profundo* (verso 7), sugerindo pelo detalhe métrico como Píndaro, rio imenso alimentado pelas chuvas, ultrapassa as fronteiras (versos 5-8), correndo com ritmos libertos de lei (versos 11-2).

Horácio conclui a obra, enfim, encenando tentativa de epopeia, ao querer cantar “batalhas e cidades vencidas” (*Carmina*, 4.15.1-2),

mas Febo Apolo logo o demove da empresa, advertindo-lhe com a lira que não lançasse suas pequenas velas no mar Tirreno. Para cantar os feitos de Augusto, a idade augustana, não é preciso compor epopeias, a lira pode se elevar, inclusive emular o sublime Píndaro, e produzir encômios, que hão de perpetuar “Troia, Anquises e a descendência da alma Vênus” (*Carmina*, 4.15.31-32). A última palavra do livro é *canemus* (verso 32: “cantaremos”), sugerindo a continuidade do canto, em contraposição ao particípio passado no início da recolha (*Carmina*, 4.1.1: *intermissa*: “interrompidas”), em olhar retrospectivo. A encerrar o todo está a deusa Vênus, segunda e penúltima palavra do conjunto (*Carmina*, 4.1.1: *intermissa*, *Venus*; *Carmina*, 4.15: *Veneris canemus*), mãe de Eneias, mãe de Roma, sugerida já na conclusão do penúltimo poema (*Carmina*, 4.14.52: *compositis VENERantur armIS*:

“depostas as armas, veneram-[te]”). Venera-se Vênus, venera-se Augusto, venera-se o poeta de Roma com a ideia de uma poesia para sempre, *canemus*.

Deixam-se de fora deste texto a *Arte poética* e as epístolas a Augusto e a Floro, por vezes agrupados, os três textos, no suposto segundo livro de *Epístolas*. Não é certo, porém, que formassem um livro. É mais provável que a *Arte poética*, também conhecida como Epístola aos Pisões, circulasse separadamente. Seja como for, embora a colocação no *corpus* e a datação sejam incertas, a meu ver, são textos do fim da carreira do poeta e mereceriam um desenvolvimento à parte (um encerramento didático?). O *Cântico secular*, por sua vez, tem data precisa, como se disse acima, composição provavelmente referida em *Carmina*, 4.6.41-44, mas também, por sua natureza particular, permanecem de fora estes “ritmos do vate Horácio”.

Ironia e sátira nas anti-homenagens de João Cabral

FABIANE RENATA BORSATO¹

João Cabral de Melo Neto apresenta um conjunto coeso de obras poéticas e cada um de seus livros revela um projeto compositivo que permite compreender alguns traços estilísticos e temáticos recorrentes, tais como a descrição de paisagens e seres, a narrativa de histórias particulares e gerais, a retomada e reescrita dos mesmos temas, a face crítica dos poemas e a discussão de imagens. Pode-se afirmar que Cabral apresenta um consistente compromisso com a arte da poesia e com o Nordeste brasileiro, motivos que o levaram à criação de uma forma singular de poesia. O espírito crítico e combativo de João Cabral está presente em todas as suas 19 obras poéticas, tanto na opção por tratar de alguns temas, tais como o da indústria da seca nordestina, quanto nas reflexões praticadas em poemas e ensaios críticos sobre dicções poéticas diversas que ofereceram consistência à sua própria dicção:

João Cabral é tudo, menos “sem compromisso”. Os escritores irônico-críticos [...] tendem a ser

políticos ou no mínimo críticos de costumes. Isto é, têm uma visão, quando não claramente política, compromissada com a realidade. No caso de Cabral, pode-se falar de um compromisso ético de ordem muito genérica. Essa ética é a da atividade contra a passividade, a do espírito crítico contra o conformismo, da escolha do difícil contra a entrega ao fácil, em suma, do domínio da vontade intelectual sobre os impulsos da emocionalidade (Leite, 2003, p. 80-81).

Tadié (1992, p. 10) afirma que no século XX não houve autor que “não tenha, também, feito alguma crítica” e acrescenta que esses escritores exprimem teorias próprias e que são “sua estética, sua arte poética, projetadas, a seguir, sobre os demais”. João Cabral é um poeta que dialoga com a tradição passada e presente da poesia brasileira, espanhola, francesa, portuguesa, senegalesa, inglesa, norte-americana e faz do diálogo um *leitmotiv* de sua arte poética. A consistência de sua voz é

¹ Professora Assistente Doutora na Unesp/Araraquara e colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

percebida tanto em seus livros, quanto na recepção crítica de sua obra. Um número considerável de estudos críticos apresenta os recursos expressivos, as reiteraões temáticas, a organicidade e a engenharia matemática de cada livro do autor. No universo da criação artística, há poetas que com ele dialogam no âmbito da retomada e recriação de alguns procedimentos compositivos e há aqueles que, como Armando Freitas Filho (2003, p. 589-590), expõem a consistência do legado cabralino e a coerência de seu projeto poético:

“Escreveu para sempre, escreveu em série sempre/ o primeiro e último poema, ao mesmo tempo./ Da folha inicial à derradeira, sem saltar página. [...] eram apenas um, em várias vias e versões/ descortinado, sem nenhum excesso de céu”, sem deixar de problematizar o peso da presença de Cabral sobre a criação artística de poetas que lutam pela consolidação de uma voz própria: “Escrevo contra, e incompreensível./ Em pé, direto na parede” (Freitas Filho, 2003, p. 531) ou “Às vezes escreve-se a cavalo/ Arremetendo, com toda a carga./ Saltando obstáculos ou não. [...] Sem ter a calma e o cálculo/ De quem colhe e cata feijão” (Freitas Filho, 2003, p. 583).

João Cabral é considerado um dos mais inventivos poetas brasileiros. Criador de um sólido conjunto de metapoemas, também produziu um número reduzido de ensaios sobre teoria e crítica da poesia e da pintura modernas, e fez da ironia linguística um marco de sua criação poética. A estrutura dos versos e das estrofes, a perspectiva adotada pelas vozes dos poemas, a organização sintática, a seleção lexical são preocupações constantemente expostas nos metapoemas do autor. No texto “Crítica literária”, Cabral discute

a posição e os caminhos trilhados até a aquisição de consciência poética por parte dos novos escritores da chamada Geração de 45 e afirma ser necessário que cada poeta esteja “armado de uma aguda consciência de si mesmo e da tradição em que se tem de mover, inicialmente, a fim de poder apressar o processo de liberação por meio da eliminação de tudo o que em sua voz soasse como eco da voz de alguém” (Melo Neto, 1999, p. 747). Há nele a consciência de que um projeto poético fundamenta-se na aprendizagem de uma dicção singular. Lições de poesia estão presentes em vários poemas do autor e um número expressivo deles apresenta os procedimentos compositivos de outros artistas. Em *Pedra do sono* (1941), sua primeira obra, há poemas críticos sobre artistas plásticos e nas sucessivas obras, o poeta amplia a presença de outras vozes de artistas, poetas, toureiros, bailadoras, jogadores de futebol, cantores de flamenco, que com sua poética e seu método compositivo possuem afinidades. Na obra *Museu de tudo*, de 1975, quase a metade dos 80 poemas que a compõem é dedicada a outras vozes artísticas, sendo ela “a obra que mais referencia e reverencia a própria arte” (Secchin, 2014, p. 267). Ainda segundo Secchin (2014), plasticidade, luminosidade, concretude, concisão, rudeza e lucidez são traços estilísticos destacados nos poemas sobre as várias vozes ali reunidas e que revelam coerência com o projeto poético de Cabral. A poesia de *Museu de tudo* “parece assumir ares de ‘balanço definitivo’ na minuciosa compilação, via espelho, de seus elementos constituintes” (Secchin, 2014, p. 268). Mas nem todos os poemas dessa obra atuam no plano do espelhamento com a arte poética de Cabral. Se há o predomínio de

poemas críticos sobre artes e artistas que apresentam alguma afinidade com a escrita do autor, há também aqueles sobre as vozes dissonantes.

Na primeira linha de poemas críticos sobre vozes consonantes, localizam-se tanto os que descrevem as transformações por que passaram os projetos poéticos de alguns artistas, num processo de mudança da dicção pautado nas circunstâncias e no aprendizado do escritor,² quanto aqueles que apresentam o processo compositivo de artistas afínicos com a poesia de Cabral.³ No outro conjunto, há um número reduzido de poemas que pertencem à segunda linha crítica de Cabral, aquela que elege vozes dissonantes e a elas dirige uma crítica negativa, seja porque o poema ou o método compositivo desses escritores não apresentam relações com o que Cabral entende por poesia, seja pela despreocupação com a recepção e a comunicação.

João Cabral é aquele que na “Autobiografia de um só dia” nasceu contra o esperado, a corte familiar, as santidades, e mantém-se coerentemente um escritor e leitor contra, questionador e altamente crítico. Esse leitor de



João Cabral de Melo Neto. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/066559/1601>. Acesso em: 17 nov. 2023.

“letra analfabeta/ de curumba, no caçanje” (Melo Neto, 2020, p. 530) pratica atos subversivos e questiona, no âmbito do discurso, toda uma estrutura social e linguística que sustenta as desigualdades sociais e as injustiças. Cabral está continuamente atento a formas e modos de composição que apresentem relação ou não com sua poesia porque é fundamental para

² Refiro-me a poemas como “Fábula de Joan Brossa”, “Encontro com um poeta” e “Díptico” que tematizam a poesia de Joan Brossa, Miguel Hernandez e T. S. Eliot, respectivamente. No primeiro, é descrita a conquista da voz poética combatente por parte de Brossa que, após muito buscar, se encontra com a força expressiva do idioma catalão e nele escreve “um Dragãozinho,/ denso, de copa e fogão,/ que combate as mercearias/ com ênfase de dragão” (Melo Neto, 2020, p. 152). No segundo poema mencionado, o eu poético é surpreendido por uma poesia diversa daquela conhecida nas obras seletas de Hernandez. A poesia final de Miguel Hernandez adquire outra compleição, marcada por aridez, dilaceramento bélico, ampliação da miséria e do sofrimento em terras castelhanas. A voz de Hernandez é iconizada pelas imagens da pedra e da faca: “Naquela edição do vento/ senti a voz mais direta: igual que árvore amputada,/ ganhara gumes de pedra” (Melo Neto, 2020, p. 157). “Díptico” focaliza a poesia meditativa e frouxa de um Eliot com mais de 50 anos. Nela, o eu poético diz ser possível ainda encontrar, se muito depurar, o falar com coisas do jovem Eliot.

³ Trata-se de poemas como “O sim contra o sim”, “Ademir da Guia” e “Alguns toureiros” que descrevem pontos nevralgicos do modo de atuação de algumas personalidades, pontos esses equivalentes aos praticados por João Cabral em sua poesia. Ademir da Guia surpreende os adversários ao impor ritmos diversos ao jogo: poetas e pintores têm seus procedimentos compositivos expostos em “O sim contra o sim”; as formas de tourear são exibidas por meio da imagem da flor e de seus cultivos diversos em “Alguns toureiros”.

ele que a linguagem do poema seja capaz de “dar a ver” a realidade. Há um posicionamento cabralino contra a poesia que expõe a emoção do sujeito, despreocupada com a recepção e adepta de versos melódicos e monótonos, uma poesia avessa ao cuidado compositivo e à criteriosa seleção e combinação de palavras. No grupo reduzido de poemas sobre escritores que apresentam uma dicção anticabralina, Secchin identificou duas anti-homenagens em “Retrato de poeta” e “Anti-Char”, ambas de *Museu de tudo* (1975). Uma década depois, João Cabral voltou a compor uma anti-homenagem no poema “Um piolho de Rui Barbosa”, na seção Linguagens Alheias, da obra *Agrestes* (1985). Os três poemas são objeto de estudo deste trabalho, cujo objetivo é verificar como João Cabral apresenta duas lições opostas de poesia: aquela praticada por ele e uma outra antípoda. São poemas que enunciam a imagem de poetas que escrevem na latrina ou que parecem sempre proferir discursos efusivos, criadores de uma poesia intransitiva. Se Cabral buscou nas vozes alheias marcas e procedimentos compositivos equivalentes aos seus, nos poemas analisados neste trabalho ele focaliza de modo irônico e satírico projetos adversos.

A ironia como forma crítica de apresentar a realidade e alguns comportamentos humanos pode se manifestar de modo indireto e disfarçado, por meio da paródia e da sátira, identificando explicitamente ou não o alvo dos ataques. Sebastião Uchoa Leite (2003), no ensaio “João Cabral e a ironia icônica”, estuda as diferentes gradações da ironia na poesia de Cabral. Ele reconhece o humor negro no poema “Os três mal-amados”, a ironia linguística em “Antiode”, o sarcasmo

em *O cão sem plumas*, o humor puro dos causos contados em *Crime na calle Relator* e afirma que Cabral produz uma poesia em que a ironia crítica “se manifestará privilegiadamente no nível da linguagem e de seus aspectos mais lúdicos/ icônicos” (Leite, 2003, p. 82).

Este trabalho descreverá a forma antiencomiástica com que Cabral constrói os três poemas crítico-irônicos de *Museu de tudo* e *Agrestes*, por meio do estudo das vozes dos poemas; dos contrastes semânticos; das entoações assertivas, negativas, adversativas e hipotéticas; das instabilidades e dos contrapontos rítmicos e do intertexto. Leite (2003, p. 85) reconhece que “Se a poética cabralina é geralmente uma poética contra, nesses poemas a virulência transborda do sentido irônico, ao investir contra as *bêtes noires* do poeta”. Em alguns poemas, Cabral pratica uma certa “escatologia (excremental)”, sendo um deles “Retrato de poeta” em que a crítica à poesia mediativa e a uma determinada família de poetas revela um certo “posicionamento ético/ estético do poeta” (Leite, 2003, p. 85-88).

As três anti-homenagens apresentam graus distintos de ironia, praticados por meio do recurso intertextual e da seleção e concatenação de imagens grotescas que expressam contradições e contrariedades poéticas presentes nas famílias de escritores representadas nos textos poéticos. As vozes dos poemas visam à dissecação analítica dos componentes expressivos da dicção criticada, num processo que integra e desintegra a voz dissonante, por meio de instabilidades e estabilidades rítmico-sintáticas. A hipótese inicial deste trabalho é a de que João Cabral promove mais de um contrato rítmico (Britto, 2009)

para reforço crítico das dissonâncias sonoras e semânticas das antívozes.

O primeiro poema antiencomiástico de *Museu de tudo* é “Retrato de poeta” que contém uma só estrofe de 16 versos, estruturada em dois períodos sintáticos de 12 e 4 versos, demarcados pelo ponto final. No primeiro período, a lembrança evoca a personagem Mr. Enderby, criada pelo escritor Anthony Burgess. Mr. Enderby é um poeta medíocre, com dispepsia e que vive isolado do contato social, sendo personagem da tetralogia que inclui *Inside Mr. Enderby* (1963), *Enderby outside* (1968), *The clockwork testament*, ou *Enderby’s end* (1974) e *Enderby’s dark Lady* ou *No end to Enderby* (1984). Os romances apresentam o humor sarcástico e crítico de Burgess.

No poema de Cabral, a voz poética entra em contato com uma poesia mediatubunda, fácil e vigarista que desencadeia a recordação da personagem de Burgess. Na quadra final, iniciada com a conjunção explicativa “pois”, reafirma que essa classe de poesia só pode ser escrita em certo lugar e de certa forma, sendo eles respectivamente a latrina e o estado liquefeito das diarreias:

Retrato de poeta

O poeta de que contou Burgess,
que só escrevia na latrina,
quando sua obra lhe saía
por debaixo como por cima,
volta sempre à lembrança
quando em frente à poesia
mediatubunda que
se quer filosofia,
mas que sem a coragem e o rigor
de ser uma ou outra, joga e hesita,
ou não hesita e apenas joga
com o fácil, como vigarista.

Pois tal mediatubúndia
certo há de ser escrita
a partir de latrinas
e diarreias propícias.
(Melo Neto, 2020, p. 454).

O neologismo “mediatubúndia” (verso 13) concentra as marcas dessa poesia coprológica da meditação e do desânimo:

As evocações escatológicas são o auge do maldizer cabralino. Elas tornam mais áspera a ironia, que se faz sarcasmo, por onde a poética cabralina se afina com a mais célebre poética do maldizer no Brasil, a de Gregório de Matos, tendo como ponte entre as duas a poética quevediana, definidamente presa ao jogo conceptista (Leite, 2003, p. 85).

Conforme o mesmo Uchoa Leite (2003, p. 86), a poesia mediatubúndia já havia sido problematizada no poema “Antíode”, publicado na década de 1940, o que denuncia “a obsessiva “ética estética” do poeta” expressa pelo “viés irônico/ icônico”. Entretanto, em “Retrato de poeta” as fezes adquirem outros sentidos porque não são similares àquelas com que o eu-poético de “Antíode” escreveu seus poemas, mas são o produto de uma classe de escritores que pratica a mediatubúndia. Recordar o poeta contado por Burgess põe em cena o método compositivo e o produto advindo desse método. Ao acionar a memória do lido (Britto, 2000), os romances de Burgess, e do escrito em “Antíode” e em outros poemas de caráter escatológico-excremental, o eu poético revela ser uma encruzilhada de textos e uma voz com a capacidade de aproximá-los pelos seus traços comuns. Nesse caso, Britto (2000, p. 130) afirma

que “o leitor goza o prazer narcísico de sentir-se pertencente a uma comunidade exclusiva”, ou seja, aquela que conhece e leu a obra aludida ou citada. Mas Cabral, pelo recurso da discussão da imagem e da construção de um conceito de poesia, retoma os principais traços da personagem da obra de Burgess e os desdobra verso a verso, até a quadra conclusiva. Mesmo um leitor que desconheça os romances de Burgess e os poemas de Cabral compreenderá a ironia com que o mediatundo é apresentado e o tipo de poesia de que ele é capaz.

Recursos irônicos estão disseminados em vários níveis do poema. No âmbito linguístico, o termo dicionarizado “mediatundo” é reconstruído pelo recurso da epêntese e recebe o acréscimo do fonema [i], o que promove um movimento triangular que parte da vogal [u] posterior para a [i] anterior e repousa em [a] central, o que além de oferecer uma certa acomodação articulatória dos elementos do canal bucal, reitera a assonância da rima toante final em [i], presente em três versos da quadra final. Além da semelhança sonora, as palavras do poema reunidas nessa assonância são os substantivos “latrina”, “poesia”, “filosofia”, “latrinas”; os verbos “saía”, “hesita”, “escrita”; a locução adverbial “por cima”; os adjetivos “vigarista”, “mediatúndia”, “propícias”. Semanticamente, predominam nesses termos o caráter pejorativo da poesia lida e criticada pelo eu poético e um traço da sátira que é a mistura tanto de elementos representativos da arte de escrever, quanto daqueles pertencentes ao campo das necessidades fisiológicas do escritor. Essa mistura de campos semanticamente distantes promove certas incongruências que, na sátira, “estão ao serviço de

um ponto de vista prudente, movido do interesse ético e político: na sátira, o cômico é um meio para o sério” (Hansen, 2004, p. 295). No caso em questão, o sério seria representado pela poesia “só lâmina” de João Cabral, contraposta à poesia mediatunda.

A quadra final do poema, de teor conclusivo, funciona como síntese do que fora dito anteriormente, amplificando a descrição e por consequência a ironia.

Em termos sintáticos, Cabral reúne orações coordenadas adversativas, alternativas, aditivas, bem como subordinadas temporais e comparativas para criar uma estrutura sintática enumerativa, comparativa e contrastiva, propícia à descrição dos principais traços da poesia mediatúndia. Os quiasmos (versos 10 e 11: de ser uma ou outra, *joga* e *hesita*,/ ou não *hesita* e apenas *joga*) e as antíteses (versos 4 e 9 a 12) caracterizam as instabilidades da poesia anticabralina. Pelo recurso da acumulação de termos e orações referentes a tal poesia, Cabral promove a representação intelectual e imagética da mediatúndia e, pela elipse, insinua a sua adesão a uma poesia diametralmente oposta. No âmbito do intertexto, o poeta estabelece um paralelismo entre poemas de sua própria autoria e a poesia de Mr. Enderby, o que instaura camadas ironicamente sutis de depreciação da poesia mediatunda quando comparada com a poesia “elaborada”, praticada por Cabral.

Em termos rítmicos, os versos do primeiro período se interligam por conjunções que alimentam um certo fluxo verbal de frases interdependentes, só interrompido pelas cesuras de fim de verso predominantemente coincidentes com a pausa sintática. No interior dos versos só aparecem duas vírgulas

(versos 10 e 12) e não há interpolação de orações ou expressões, recurso muito empregado por Cabral, mas aqui evitado. O primeiro bloco de versos contabiliza 7 vírgulas e 2 *enjambements*. Esse fluxo verbal parece representar ritmicamente a diarreia poética praticada pelos poetas mencionados. A verticalidade do fluxo que se oferece mais explicitamente no verso 4: “por debaixo como por cima” não é exclusividade da escrita do poeta ficcionalizado por Burgess, como também da poesia meditabunda.

Convém refletir sobre o termo meditabúndia que, junto com “latrina”, “joga” e “hesita”, aparece duas vezes no poema, embora com a variação da epêntese. O prefixo “med-” tem a acepção de medicar, mas também de pensar, refletir, meditar, e quando dele deriva o termo meditabundo, empregado em um poema irônico como o é “Retrato de poeta”, difícil é não associá-lo à latrina e à hesitação como marcas do ato de eliminar as fezes e/ou vômitos e de escrever e “jogar” com a palavra no poema. À escrita diarreira é somada a imagem do escritor hesitante, desprovido de coragem e de rigor, portanto antípoda de Cabral.

A estrutura rítmica iconiza as instabilidades dessa poesia meditabunda. Frequência e abundância, semas da diarreia, recebem reforço no âmbito sonoro do poema. Os versos variam de 6 a 10 sílabas métricas, com acentuação que oscila de 2 a 4 tônicas, há um choque acentual no primeiro verso do poema, além de outros recursos expressivos que figurativizam o tema tratado. O verso de abertura é marcado pelo impacto do encontro de duas tônicas nas sílabas finais, o que Manuel Cavalcanti Proença (1955, p. 26) afirma ser um verso duro, e que no poema em

questão pode semantizar tanto o início da denúncia que se consolidará no poema, quanto o encontro de duas vozes, a do poeta que contou com a daquele que ouviu o contar, dois escritores/leitores de apurado senso crítico. Há ainda a ironia do verso 9 que, enquanto decassílabo heroico, menciona a falta de coragem do poeta. Os hexassílabos, também chamados de heroico quebrado, predominam no poema e aprofundam as relações da poesia vigarista com o decassílabo das epopeias. Os versos 10 e 11 mencionam o jogo e a hesitação compositiva. Conforme destacado acima, eles apresentam quiasmo sintático na disposição cruzada dos termos “joga” e “hesita”; pausa interna marcada pela vírgula; conjunções alternativas e aditivas; indecisão métrico-acental e outras contorções retóricas e rítmicas que revelam tanto a hesitação do compositor quanto o fato de que malabarismos linguísticos não alteram a essência da poesia vigarista assim praticada. O poema apresenta células métricas unitárias, binárias, ternárias e quaternárias instauradoras de um movimento cadencial de expansão e retração celular que reitera formalmente o fazer poético dispéptico. Em relação à tonicidade dos versos, percebem-se deslizamentos rítmicos sutis. Os três primeiros versos promovem o movimento de retração das sílabas tônicas iniciais, seguidas por um avanço rumo à acentuação das sílabas 3 e 5 nos versos 4, 5 e 6, sendo esse um mecanismo promotor do que Cavalcanti Proença definiu como ritmo de repouso e que acontece quando há “acréscimo de uma sílaba sobre a célula anterior” (Proença, 1955, p. 75). Segundo o autor, no ritmo de repouso há a sensação de que “a voz se arrasta

para o descanso final”. Tal deslizamento tem continuidade nos versos 7 e 8 que acentuam as sílabas 4 e 6, com ritmo de repouso das tônicas iniciais variáveis entre a primeira e a terceira sílabas.

Os versos 13 a 16, do segundo período da estrofe, apresentam maior estabilidade rítmica e coincidem com o momento conclusivo e categórico do poema, em que os argumentos anteriores evidenciam os traços fundamentais da meditação, propícia a discursos verborreicos. Os acentos são reduzidos para dois e o metro adquire regularidade. São todos hexassílabos, com alguma instabilidade prosódica nos versos 14 e 16, passíveis de expansão e contração métricas. São versos simétricos, no sentido de que os dois primeiros apresentam dois acentos e cadência binária celular e os dois últimos mantêm o mesmo número de acentos, mas predominam células ternárias, o que configuraria um contraponto métrico.⁴ Entre fluxos e refluxos, “Retrato de poeta” iconiza rítmica e semanticamente o *ethos* e o corpo do poema e do poeta meditados, satirizando uma família de poetas que pratica a poesia fácil e inconsistente sob a imagem caricatural da defecação que promove uma tipificação dessa classe de poetas e de poesia.

De modo geral, vê-se que o ritmo acentual do poema acontece por deslizamentos para trás e para frente, ora avançando, ora recuando o local da acentuação e o número de acentos tônicos, ou mesmo mantendo uma certa

estabilidade, especialmente nos versos finais e conclusivos. O movimento de expansão e retração métrico-acental aproxima ato de escrita e defecação porque faz equivaler ritmicamente a ação peristáltica intestinal do poeta e sua prática da poesia meditada.

Formando o par de anti-homenagens de *Museu de tudo* está o poema “Anti-Char”. Nele, João Cabral critica negativamente a poesia de René Char (1907-1988), poeta francês participante do movimento surrealista. O hermetismo da poesia de Char desagrade o poeta da lucidez que em duas quadras caracteriza a poesia intransitiva de Char como resultado de uma luta fantasma com a língua:

Anti-Char

Poesia intransitiva,
sem mira e pontaria;
sua luta com a língua acaba
dizendo que a língua diz nada.
É uma luta fantasma,
vazia, contra nada;
não diz a coisa, diz vazio;

nem diz coisas, é balbúcio.
(Melo Neto, 2020, p. 477).

As quadras apresentam estrutura do dístico, tanto pela pontuação empregada, quanto pelo metro que se organiza aos pares: dois hexassílabos e dois octossílabos em cada estrofe. Os dois primeiros versos de cada estrofe apresentam mesma quantidade acentual, sendo o primeiro composto

⁴ Paulo Henriques Britto (2009), no artigo “O conceito de contraponto métrico em versificação”, estabelece três movimentos rítmicos em um poema de Drummond e neles analisa a relação contrapontística dos níveis presentes na estrutura métrica do poema. Britto destaca os contrapontos métricos resultantes das diferenças entre o nível do acontecimento de tônicas e átonas e o nível do encadeamento de células métricas dos versos sucessivos.

de duas células ternárias e o segundo de uma binária e outra quaternária. Os dois últimos versos de cada estrofe apresentam três acentos e células binárias no primeiro e ternárias no segundo. Nessa estrutura simétrica, as rimas toantes são praticadas em [i] e [a], as mesmas vogais que predominam na posição tônica de todos os versos, assim como no título “Anti-Char”. São rimas emparelhadas e inversas aabb-bbaa. O poema apresenta nos versos 1 e 2 um estancamento vocálico na vogal fechada alta e anterior [i], presente em todas as tônicas dos versos que descrevem a anti-poesia. Os versos 3 e 4 projetam uma movimentação vocálica que iconiza a luta com a língua ao articular um conjunto de vogais que atinge vários pontos da cavidade bucal e timbres diversos. Encontram-se neles vogais fechadas altas posteriores e anteriores [u] e [i], a vogal aberta baixa e central [a], a nasal semifechada e fechada anterior [ẽ] e [ĩ]. Nos demais versos, há a sutil oscilação entre as vogais [i], [u] e [a], predominantes em todo o poema e situadas, inclusive, nas rimas toantes. “Anti-Char” apresenta estrutura formal equilibrada e está matematicamente construído nas duas quadras. A organização pareada dos versos parece opor-se à intransitividade da poesia de Char, como se revelasse um contraponto entre a forma de dizer e aquilo que a forma diz.

A relação entre o título e os versos do poema é metonímica, tanto pela reverberação vocálica de [i] e [a], quanto pelo fato de que o título anuncia um texto anti-Char, estando aí explicitado o sobrenome do poeta, mas os versos que o compõem têm por sujeito a poesia, personificação que promove uma relação de contiguidade entre Char e a poesia.

Ao reduzido número de vogais, Cabral soma aliterações baseadas em consoantes oclusivas [t], [d], [k], [p], [b], [m], [n], e constrictivas fricativas [s], [z], [v], articulações que reforçam a imagem do esforço da poesia intransitiva em sua luta com a língua, apesar da ausência de resultados. Soma-se a isso o alongamento métrico dos dois versos finais de cada estrofe, a variação acentual de duas a três tônicas, a inversão da localização dos acentos tônicos principais nos dois versos finais do poema, quando consideradas as cesuras femininas, que permitem afirmar haver aí uma luta ambigualmente consistente e inútil. O cruzamento tônico dos dois versos finais reitera o sem sentido da luta, pois à inversão sintática não corresponde uma inversão semântica, mas um reforço da negatividade dessa poesia que desemboca na hesitação do balbúcio com que o poema é encerrado.

Além disso, quando comparado com a organização sintática dinâmica de “Retrato de poeta”, “Anti-Char” expõe certa monotonia: os dois primeiros versos de cada quadra utilizam o recurso da enumeração para caracterizar a poesia (intransitiva, sem mira, sem pontaria) e sua luta (fantasma, vazia, contra nada); os dois últimos reiteram semanticamente o esvaziamento discursivo, mas sintaticamente apoiam-se em orações transitivas. Há outras ambiguidades estruturais no poema, como a do caráter binário dos versos que poderia sugerir transitividade, mas equivale a um falar consigo mesmo. O paralelismo dos dísticos parece reafirmar os semas do vazio e do não dito da poesia intransitiva, fadada a um encerramento em si mesma, impossibilitada de uma abertura comunicacional. Vê-se que

sintática e ritmicamente, o poema acaba por se assemelhar a um círculo, fechado sobre si e alimentado pelas reiteraões sonoras e lexicais que descrevem a poesia e sua luta vã.

Apesar de criticar a poesia de René Char, o poema não adentra o campo da sátira como em “Retrato de poeta”. Char é nomeado no título e a crítica está concentrada na linguagem do poeta e não em seu aspecto físico ou em seu funcionamento fisiológico. Os termos “nada” e “balbucio” são os mais contundentes porque caracterizam a poética de Char e criticam essa concepção de poesia avessa à comunicação com o leitor. Enquanto a sátira maneja um conjunto de convenções aplicável a vários vituperados, criticados por seus vícios e falhas morais, como são exemplos o poeta meditaundo e o parasita de “Um piolho de Rui Barbosa”, neste poema há uma construção crítica singular focada nas consequências inúteis do uso de certos procedimentos compositivos. Trata-se de uma ironia sutil, dirigida a um referente nomeado, sendo ele um dos poetas mais populares da França, igualado a Rimbaud e Apollinaire por Albert Camus. Cabral cobra de Char a ruptura com o hermetismo, atenção ao destinatário do poema e um falar com coisas criteriosamente medidas e que se aproximem da consistência do objeto.

“Um piolho de Rui Barbosa” é a anti-homenagem presente em *Agrestes*, e alude ao livro *Um piolho na asa da águia*, escrito em 1965, por Salomão Jorge com o intuito de defender Rui Barbosa que acabava de ser criticado por Raymundo Magalhães Júnior, no livro *Rui Barbosa, o homem e o mito*. Segundo comentário do próprio João Cabral oferecido ao crítico de sua obra

Antonio Carlos Secchin (2020, p. 862), o piolho anunciado no primeiro verso de seu poema alude a Homero Pires, advogado, político e escritor nascido na Bahia. O memorialista mencionado no segundo verso, a quem Homero Pires confia a sua impressão sobre os pernambucanos, ainda segundo a mesma fonte registrada por Secchin, seria Afonso Arinos de Melo Franco, jurista, político e escritor, membro da Academia Brasileira de Letras. Sendo assim, João Cabral retoma ironicamente a querela estabelecida entre Salomão Jorge e Magalhães Júnior, deslocando-a para o novo contexto em que Homero Pires desqualifica a fala pernambucana não vulcânica e consequentemente oposta à do baiano Rui Barbosa. A fala do também baiano Homero Pires promove duas afrontas a João Cabral. A primeira delas refere-se à paisagem pernambucana adjetivada como “pouca”, não no sentido cabralino de concisão, mas de pobreza expressiva; a outra à linguagem sem chispa do pernambucano, sendo ambos temas caros a Cabral que revida com a composição de um poema de seis quadras de título bastante depreciativo, tanto pela escolha do artigo indefinido – um piolho, quanto do substantivo que faz referência ao vituperado:

Um piolho de Rui Barbosa

Certo piolho de Rui Barbosa
confiou a um memorialista
que se nascer pernambucano
é nascer ninguém, é sem chispa.

E explicou: a paisagem pouca
de Pernambuco não podia
parir vulcões de Ruibarbosas,
Castroalves (modesto, ele se excluía).

O piolho, decerto, ouviu Rui
(Castroalves não viu, talvez leu-o,
em casa, mas com o dó de peito
com que o leria de um coreto);

mas quem ouviu quem não ouviu:
veio de tais piolhos grotescos
o único estilo nacional:
ler como discurso um soneto;

não poder escrever sem fala;
e falar sem encher o peito,
como se o rádio não o levasse
às amazônias de seu berço.

Ora, Rui falava apagado,
nas horizontais que podia:
são os piolhos que em seu piano
põem vulcões na melodia.
(Melo Neto, 2020, p. 644).

As seis quadras são organizadas de modo a apresentar o fato que gerou a polêmica e uma leitura contrária do estilo de Rui Barbosa. Primeiramente trata da comparação entre o falar de pernambucanos e de baianos, esses últimos representados por Rui Barbosa (estrofes 1 e 2), depois há a apreciação crítica da voz poética sobre o lugar e a forma como o piolho ouviu Rui Barbosa (estrofe 3) para, em seguida, explicar as principais marcas e os sujeitos responsáveis pelo chamado estilo nacional de escrita (estrofes 4 e 5). A última estrofe desconstrói o estilo de Rui Barbosa anunciado pelo piolho e atribui a eles, piolhos, a recepção eloquente desses discursos. Percebe-se a gradativa especificação e ampliação quantitativa da caracterização do sujeito vituperado. Inicialmente ele é indeterminado (um piolho, certo piolho), na terceira estrofe o artigo determinado é empregado – “O piolho”, e nas estrofes

seguintes há a pluralização do piolho que passa a representar uma certa família de escritores e oradores que cria um estilo nacional pautado em discursos eloquentes e efusivos, portanto oposto ao praticado e defendido por Cabral.

Há no poema dois conjuntos de imagens que equivalem às duas famílias de poetas: a representada pelo piolho e uma outra à qual pertence o poeta João Cabral. O primeiro é formado por “piolho”, “coreto”, “vulcões”, “piano”, e representa escritos e discursos dos eloquentes, promovendo o termo “piolho” um intertexto mais evidente com o título do livro de Salomão Jorge, mas também retomando a tradição satírica de ataque a figuras públicas. Lembremos o poema de Gregório de Matos que tem por vituperado o governador do braço de prata, Antonio de Souza Menezes. Nele, Gregório afirma que Ovídio, Lucano e Homero tiveram melhor matéria poética que ele em seu poema. E a matéria dos autores citados eram pulga, mosquito e rãs, insetos e anfíbios que desqualificam o governador. Mas, enquanto Gregório descreve as deformidades físicas do sujeito para tratar da deformidade moral, João Cabral concentra sua crítica no modo de ler e proferir discursos, sem qualquer menção ao físico, exceto pelo fato de o piolho ser um inseto diminuto, parasita e com forte capacidade disseminativa, o que explica a facilidade com que fundou um estilo e conseguiu a adesão nacional a ele. Vê-se que ao instaurar no poema o inseto piolho, Cabral mobiliza a tradição literária satírica, sem a necessidade de alongar-se em descrições minuciosas típicas da sátira, mantendo assim a economia poética. Há dois momentos isolados nos parênteses em que os versos anunciam atitudes e traços mais

particulares do piolho, representando a intercalação de uma informação mais fidedigna sobre o modo de ser do sujeito piolho, sendo essa uma informação acessória e de caráter anedótico sobre sua falsa modéstia e sobre sua fala emotiva e performática, baiano que era como Rui Barbosa e Castro Alves. Os parênteses são recursos expressivos que também separam o sujeito piolho (Homero Pires) de Rui Barbosa e Castro Alves, sendo essa uma forma de reforço da ironia crítica porque apesar de serem os três escritores nascidos na Bahia, não possuem equivalências no âmbito da escrita, ficando o piolho literalmente separado dos outros escritores e, com a sutileza irônica de Cabral, excluído da plêiade. Assim, os termos mais incisivos do poema são “piolho(s)” e “grotescos”, seguidos de “vulcões”, “coreto” e “piano”, que denotam a escrita fundamentada na eloquência e no melodioso.

O outro grupo de imagens do poema inclui a expressão “sem chispa” e o termo “horizontais”, ambos qualidades da escrita cabralina. Segundo confissão do memorialista, ser sem chispa é ser pernambucano, é ser ninguém, mas em outras camadas de sentido é também ser e falar sem manifestações sentimentais intensas, é apagar os holofotes que iluminam a pessoa do falante para dar lugar ao de que se fala, exigência do poeta João Cabral. Pelo recurso da negação, o poema expõe as deficiências do estilo nacional dos piolhos e as características negativas de seu estilo: “escrever sem fala” e “falar sem encher o peito” são impossíveis para os piolhos, mas são ações praticadas e reiteradas por Cabral em cada um de seus poemas. O termo “horizontais”, referente ao falar apagado de Rui Barbosa, aproxima

Cabral e Rui ao mencionar uma fala sem picos de intensidade e não melodiosa, comum aos dois escritores, segundo argumento do eu poético. A conclusão é de que Rui Barbosa falava contido, evitando a performance de quem profere discursos públicos, mas a recepção distorceu a sua forma de falar, inserindo “vulcões” no discurso “piano” e pouco intenso de Rui.

Para dar voz ao confessor, sob a forma de paráfrase, na abertura da segunda estrofe Cabral emprega os dois-pontos que aparecerão duas vezes na quarta estrofe, tanto para esclarecer as consequências da atitude do piolho e daqueles que ouvindo ou não Rui Barbosa adotam um estilo nacional de quem discursa para uma plateia desde um púlpito; quanto para expor os principais traços do “único estilo nacional”. É irônica a duplicação adjetiva “único” e “nacional”. Cabral declarou em várias entrevistas que evita empregar adjetivos em seus poemas devido à carga subjetiva e abstrata da maioria deles. Além disso, o adjetivo “único” não foi usado com a acepção usual de algo incomparável e excepcional, mas como algo banal, como um reforço de sua capacidade disseminativa equivalente à do piolho e de sua abrangência nacional. O primeiro verso da quarta estrofe é categórico e aponta para um modo de criação de estilos e tradições pautado em opiniões e leituras subjetivas de um fenômeno. Sem evidências e análise, propaga-se um estilo adjetivado pejorativamente como nacional e que adquire grandes proporções, se pensarmos na dimensão territorial brasileira. Essa propagação é reforçada nos versos “como se o rádio não o levasse/ às amazônias de seu berço”, evidenciando sua adoção em

canais de comunicação de massa que, assim como os piolhos, promovem a difusão do estilo. Os dois-pontos da estrofe final têm função conclusiva-elucidativa. Eles contrapõem o estilo de Rui Barbosa e o estilo nacional, sendo o primeiro “apagado” e “horizontal”. Na acepção dicionarizada o termo “apagado” denota aquilo que não possui vivacidade, que é medíocre e sem brilho, enquanto “horizontais”, substantivado no verso, é termo que propõe a imagem de uma fala nivelada. Para os que conhecem a obra e a fortuna crítica da poesia de Cabral, “apagado” e “horizontais” recebem outra acepção, a de equilíbrio, contenção e domínio emocional, traços evitados nos discursos dos piolhos. Após os dois-pontos, acontece a acusação de que os piolhos compreendem de modo equivocado os discursos de Rui Barbosa, oferecendo-lhe marca vulcânica. A imagem do vulcão tem por sema a verticalidade da erupção da matéria contida em seu interior. Assim, tal qual Mr. Enderby com sua escrita diarreica e vomitiva, a escrita e a fala vulcão apresentam o sentido de ação que emerge do interior do sujeito de modo imprevisível e explosivo. Alguns versos promovem ritmicamente o contraste entre as escritas e o modo de ser desses escritores, como acontece na última estrofe. Os dois primeiros versos referem-se à fala de Rui Barbosa e a seu traço de contenção, contêm três tônicas, predomínio de células ternárias e assonância em [a] no verso 21 e [i] no 22. Os versos 23 e 24, que acusam as distorções do estilo Rui Barbosa promovidas pelos piolhos, contêm três acentos tônicos, mas no nível celular são binários, o que gera um contraponto métrico. Além disso, apresentam aquilo que Uchoa Leite (2003, p. 81) estudou

como um traço mais sarcástico que irônico da poesia de Cabral, quando o poeta promove o “isomorfismo fônico-ideológico”. Isso pode ser visto na incidência da tonicidade em *são*, *pio*- e *pia*-, no verso 23, e *põem*, -*cões* e -*día*, no verso 24. Diferente dos versos que apresentam a dicção Rui Barbosa, articulados equilibradamente entre as regiões anterior e central do aparelho fonador, nos dois últimos versos o vaivém sonoro desloca-se das vogais posteriores arredondadas às anteriores e não arredondadas, promovendo um movimento que parece simular o trânsito vulcânico do discurso dos piolhos, hesitante entre os retumbos nasais e o piar dos piolhos.

João Cabral, ao intensificar sua crítica nos poemas “Retrato de poeta” e “Um piolho de Rui Barbosa”, constrói um sistema de valores poéticos pessoais contrário, inclusive, a uma certa tradição marcada pela escrita efusiva dos poetas românticos do século XIX que, associados aos publicistas, propagariam um único estilo nacional fortemente combatido por Cabral e avesso a seu fazer poético caracterizado pela contenção lírica e pela criteriosa seleção e organização lexical e sintática. A experiência do leitor João Cabral encontra-se na forma como ele descreve, interpreta e avalia a obra e a linguagem de outros escritores. No conjunto dos escritos de Cabral, predomina o poeta crítico que apresenta simpatia por obras e artistas de países e culturas diversas. Entretanto, analisamos um número reduzido de poemas em que Cabral retoma a tradição satírica da poesia e denuncia a vigarice de alguns escritores ou critica as suas opções estéticas. Se “a ironia é uma forma de compromisso com a realidade, ainda que adquira

disfarces, pois ironizar significa dizer algo indiretamente” (Leite, 2003, p. 80), uma das intenções de Cabral ao compor este conjunto de poemas críticos pode ser a de evidenciar que a poesia precisa assumir seu compromisso social e estético, priorizar a luta para que o poema tenha a densidade das coisas de que fala e alcance a interlocução. A ironia de Cabral não é leve porque é da ordem do embate entre a voz analítica e crítica dos poemas e um universo político e literário adverso. Entretanto, há nela diferentes graus de ironia. A poesia hermética de René Char, oposta àquela praticada por Cabral, recebe tratamento diverso daquele dispensando às duas classes de poetas, a dos parasitas verborreicos e a dos meditabundos. Esses últimos são vituperados de modo caricatural e de forma indireta, porque não nomeados explicitamente. Embora Cabral prefira, ao contrário do que acontece na sátira, controlar as redundâncias satíricas e evitar a amplificação da descrição/insultos físico-morais dos vituperados, a seleção do substantivo “piolho” e o contexto da defecação condensam traços e elementos da tradição satírica e intensificam, pelo intertexto, o potencial irônico-satírico dos poemas. Por outro lado, o nome de Char encontra-se no título do poema e a crítica está concentrada em sua linguagem e não em seu aspecto físico ou em seus distúrbios fisiológicos. O poema não vincula Char ao movimento surrealista, numa espécie de isenção que poupa o projeto do surrealismo e dirige as críticas direta e exclusivamente à poesia de Char.

Percebe-se que quando o criticado representa um certo grupo social, a ironia faz-se mais incisiva. É o que acontece em *O cão sem plumas*, quando

são apresentadas “as grandes famílias espirituais” em sua ação de chocar ovos e revolver “caldeirões de preguiça viçosa.”; ou em *O Rio* que faz da usina voraz e de boca maior a metonímia dos usineiros; ainda em *Dois parlamentos* com seus senadores e deputados que capitalizam a seca e as mortes. Em “Retrato de poeta” e “Um piolho de Rui Barbosa”, a classe satirizada é a de escritores descontrolados que praticam uma linguagem inconsistente, ditam modas e consolidam estilos. Trata-se de uma coletividade. Mas a crítica a René Char não seleciona termos grosseiros, tampouco está focada no corpo do poeta. Para além do título, Char não volta a ser nomeado e a poesia intransitiva assume protagonismo, sendo ela o alvo do poema. Se a poesia icástica de João Cabral seleciona imagens adequadas ao tema de que trata, essa imitação da forma (Barbosa, 1975) levaria a crer que na lista de procedimentos compositivos, o disforme e o efusivo comprometem decisiva e irreversivelmente a qualidade da poesia.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação pela forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BRITTO, Paulo Henriques. O conceito de contraponto métrico em versificação. *Poesia Sempre: mística e poesia*, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional. Ano 16, n. 31, p. 71-83, 2009.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 124-131.

FREITAS FILHO, Armando. Fio terra (2000). *In*: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever*: poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 559-592.

FREITAS FILHO, Armando. Duplo cego (1997). *In*: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever*: poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 525-557.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

LEITE, Sebastião Uchoa. João Cabral e a ironia icônica. *In*: LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 79-88.

MELO NETO, João Cabral de. Museu de tudo. *In*: SECCHIN, Antonio Carlos; RIBEIRO, Edneia R. (org.). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MELO NETO, João Cabral de. Crítica literária. *In*: OLIVEIRA, Marly (org.). *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 739-756.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Col. Rex Filologia. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1955.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de Melo Neto*: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

Cruz e Sousa: um lugar para os versos e a prosa de João

FRANCINE WEISS RICIERI¹

Do lugar onde estou já fui embora.
(Manoel de Barros)

Em março de 1998, a revista *Cult* assinalava a passagem do centenário de desaparecimento do poeta João da Cruz e Sousa. Um dossiê de 19 páginas, que se abria por uma folha em roxo, anunciava a efeméride: *Cruz e Sousa/100 anos*. Para além do projeto editorial muito cuidadoso, compondo uma bela homenagem, quatro nomes de muita relevância para os estudos do autor dividiam a cena e a responsabilidade: Ivan Teixeira (priorizando a abordagem do *poeta*), Simone Rossinetti Rufinoni (que explorou os *poemas em prosa*), Salim Miguel (situando biograficamente o escritor) e Zahidé Lupinacci Muzart (encarregada de palmilhar a recepção crítica a ele dedicada). Esse arranjo evidenciava, ainda, as principais perspectivas usualmente adotadas para se pensar o homenageado.

O trabalho de Muzart, o último do dossiê, ao se reportar à relação entre “Cruz e Sousa e a crítica”,² identificava, em meio ao que considerava uma recepção muito volumosa, certa oscilação entre momentos de “inflação” (em especial nas efemérides: 100 anos de nascimento, morte ou publicações específicas) e outros de silêncio. Entendia, ainda, serem discerníveis, naquela fortuna crítica, “algumas constantes que se transformam em *balizas*” (Muzart, 1998, p. 61). Em Araripe Júnior, encontra a primeira referência ao “negro sem mescla”, identificado por um grande talento, em especial pela sonoridade de seus versos, já acusando-se o que seria uma composição algo complexa entre “o sentimento de um africano e a linguagem fim de século” (Araripe Júnior, 1963, p. 105-194). Ao amigo e protetor Nestor

¹ Professora da Graduação e da Pós-Graduação em Letras na Unifesp.

² Muzart, Zahidé Lupinacci. Cruz e Sousa e a crítica. In: Dossiê. *Cult*, março de 1998, p. 60-63.

Vítor, além do empenho editorial, associa a compreensão e o envolvimento afetivo que teriam chegado a demover Sílvio Romero de uma primeira leitura reticente, levando-o a uma franca adesão admirada que acaba por situar o poeta como ponto culminante da lírica brasileira em 400 anos de existência. Também em José Veríssimo acusa o trânsito de juízos reprobatórios (o poeta seria um parnasiano que leu Verlaine) para a formulação de elogios – ainda que contidos. Roger Bastide é lembrado por sua proposição do conceito de “nostalgia do branco” que, ainda hoje, com grande dificuldade se dissocia da poética do autor de *Broquéis*. Recuperando uma primeira resenha de jornal assinada por pseudônimo, são estabelecidos nexos com as leituras realizadas por Mário de Andrade, bem como com as intervenções de Ivan Teixeira e Gilberto de Mendonça Telles, não sendo esquecidos – por fim – os nomes de Paulo Leminski e Andrade Muricy.

As *balizas* apontadas na edição da *Cult* parecem oferecer um bom inventário da recepção crítica dedicada a Cruz e Sousa até aquela altura (desenvolveremos na sequência os aspectos destacados). Seria interessante, contudo, comparar o artigo a um texto com objetivos afins e título igual, inicialmente divulgado na *Revista Brasileira*, em março de 1946: o autor é Tasso da Silveira,³ escrevendo por ocasião do 81º aniversário de nascimento do poeta. Tasso acusa, então, o acúmulo do trabalho de duas gerações dedicadas àquela obra e se demora esmiuçando o que poderíamos atualizar como uma incompatibilidade

de base entre a concepção e a prática do texto poético sousianos e o aparato crítico mobilizado por nomes como Sílvio Romero e José Veríssimo. Em tudo próximo a Cruz e Sousa (pelo afeto, claro, mas sobretudo pela convergência de concepções e repertório), Nestor Vítor é tomado como um leitor mais justo ou mais atento (ainda que duro, em vários momentos), capaz de acessar o que seria a especificidade histórica e literária daquela escrita. Ainda em seu segundo parágrafo, o texto equaciona de modo muito claro aquela questão: “[...] em verdade, quase que desde o primeiro momento o gênio do Poeta Negro foi, senão propriamente reconhecido, pelo menos ‘sentido’ por umas poucas inteligências generosas” (Silveira, 1979, p. 31).

Sentir essa poesia: quando especifica o “esforço longo” (que duraria “até os dias presentes”) no sentido de “definir a poesia cruz-e-sousiana e penetrar-lhe a significação essencial”, já acusa como movimento correlato a “incompreensão e a negação a que jamais se pôde furtar nenhum criador de beleza nova” (Silveira, 1979, p. 31). A distância de mais 50 anos entre os dois apanhados a que me reporto fica evidente no esforço demonstrado por Silveira em dialogar com Sílvio Romero e José Veríssimo que, para Muzart, minguem em pertinência, sendo referidos de modo bem mais sumário (mesmo considerada a diferença de extensão entre os dois trabalhos). No texto de 1946, o crítico tenta captar exatamente um interstício que separaria as convicções e postulados literários daqueles dois grandes nomes e o impacto ou as indagações advindas do

³ Silveira, Tasso da. Cruz e Sousa e a crítica. In: Coutinho, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979, p. 31-49.

contato com uma escrita perturbadora: “Não obstante, nas próprias íntimas contradições de seu juízo, na patente perplexidade em que nele se nos revela, Veríssimo, um tanto a contragosto, acaba por situar o poeta em altitude condigna, sancionando-lhe, no fim de contas, todos os estranhos e singulares processos” (Silveira, 1979, p. 34).

Isso quanto aos traços constitutivos de sua escrita. O que levaria à necessidade de registrar um segundo elemento implícito ao percurso traçado por Tasso da Silveira e que pode ser observado nos excertos que seleciona para recuperar as recensões que deseja comentar: a composição de um retrato do *homem* Cruz e Sousa. A começar pelas alusões a sua negritude, que, hoje, parecem sempre um tanto (ou totalmente – se quisermos ser exatos)⁴ mal colocadas e incômodas; completando-se o quadro por uma espécie de disposição de elementos *biográficos* em meio aos demais juízos e que parece funcionar como recurso se não de compreensão, ao menos de validação daquela produção.

A propósito, a partir de Silveira (1979, *passim*), seria o caso talvez de evocar algumas notas de Sílvio Romero (“ressaltam de todas as suas composições uma elevação d’alma, uma nobreza de sentimentos, uma dignidade de caráter”, a alusão às “dores íntimas de seu coração”, ou aos versos “espontâneos, sinceros, como as confissões de uma alma limpa e digna”); outras de José Veríssimo (“o sentimento recôndito, aflito, doloroso, sopitado, e por isso mesmo trágico, das suas aspirações sonhador e de sua mesquinha condição de negro”)

e Nestor Vitor (“revela-se, como artista, sobretudo um sensual na acepção lata da palavra, o que é tão lógico tratando-se de uma natureza de primitivo, tanto mais se africano”); ou, ainda, de João Pinto da Silva (“existe na poesia de Cruz e Sousa” uma “substância de espiritualidade superior, uma presença ontológica” que seria “o melhor fundamento de sua grandeza singular”). Uma formulação de Jackson de Figueiredo talvez seja a que melhor aponte as diretrizes católicas que constituíram uma das derivações das tendências simbolistas (em especial, na crítica), no Brasil, ao longo do século XX: “Cruz e Sousa foi uma grande alma religiosa, no sentido que teve vivo pressentimento de uma ordem de verdades suprassensíveis...”.

Paralelamente ao registro dessa linha *argumentativa*, o ensaio de Tasso da Silveira empenha-se em explicitar uma das decorrências daquela incompatibilidade de base entre o projeto poético em consideração e o contexto em que buscou inserção: uma espécie de incomunicabilidade ou impossibilidade de compreensão – fosse por parte do grande público, fosse por parte do leitor crítico (como Veríssimo e Romero, mas também Ronald de Carvalho, que apontava como *insuficiências* do poeta os elementos em que Silveira distingue suas maiores contribuições). A constatação desse desencontro (abordado, aliás, em mais de uma ocasião, pelo próprio escritor) é lugar recorrente na recepção do poeta (mesmo a mais recente), chegando a ensejar formulações que hoje considerariamos francamente agressivas, como aquela registrada (e repudiada)

⁴ Cf.: Cuti, 2009; Capobianco, 2016, 536 f., para uma análise do arcabouço teórico positivista associável ao menos aos primeiros movimentos da recepção crítica dedicada a Cruz e Sousa.

pelo próprio Tasso da Silveira;⁵ ou essa outra, que encontraríamos em *O momento literário*, de João do Rio, a propósito de Félix Pacheco (em que Cruz e Sousa entra em cena “de carona”):

Em tempos que já lá vão, o bizarro poeta foi quase o sacerdote magno de uma igreja que tinha por Deus Cruz e Sousa. Era a época da nevrose. Os literatos andavam pelos jardins dos delírios, surgiam diariamente revistas em que o núcleo nefelibata esgrimia tendo na destra o cacete do desaforo mostrado com orgulho ao vácuo e, afivelado à sinistra, o broquel d’ouro da rima exótica (Rio, 2019, p. 195).

Transcrito no volume organizado por Afrânio Coutinho para a coleção *Fortuna Crítica*, o ensaio de Tasso da Silveira ocupou 19 páginas nas quais as duas figuras centrais são, por um lado, Nestor Vitor (cerca de quatro páginas) e, por outro, Roger Bastide (cerca de oito páginas). Assim, após o exame das questões já apontadas, Silveira (1979, p. 41) ressalva (e endossa), ainda, muito brevemente, os apontamentos de Sousa Bandeira e Andrade Muricy em torno do que seria a “musicalidade expressional” do poeta, aproximando-o, de passagem, a Debussy e Edgar Allan Poe. Seria interessante salientar a estrutura de algum modo defensiva ou concessiva do ensaio que, ao atingir o que declara ser sua postulação da validade máxima da poética em análise

(essa *musicalidade expressional*), o faz como rápido ponto medial entre as *defesas* contra *acusações* mais ou menos recorrentes e a explicitação de um gesto de validação claramente apoiado em um argumento de autoridade (a autoridade de Roger Bastide, um francês). Também seria interessante observar que a notória familiaridade (e proximidade empática) de Tasso da Silveira com um referencial teórico e crítico aproximável das tendências simbolistas no Brasil pode, por um lado, levar a estranhar (por outro, paradoxalmente ajudar a explicar) a alusão rapidíssima (ainda que estratégica) a Andrade Muricy, bem como a completa ausência de Araripe Júnior em seu texto.⁶ Nesse sentido, o parágrafo a partir do qual passamos ao comentário dos quatro conhecidos ensaios *promete* “o sentido final da poesia de Cruz”, o “processo genético de sua arte” pelas lentes de um leitor que teria ido “muito além do que qualquer crítico brasileiro”. Tasso da Silveira (1979, p. 42-44) delega à voz de Bastide (que comenta) a responsabilidade de atribuir ao movimento simbolista no mundo a “dignidade mais alta” e a “significação mais complexa”, bem como sua busca das “secretas correspondências que entre o efêmero e o eterno se estabelecem”, em uma “subterrânea corrente de estesia, nascida da substância mesma da visão religiosa e metafísica da vida”. Ainda pelas mãos de Bastide, Tasso passa pela Idade Média, chega a Santa Teresa e a São João da Cruz e,

⁵ O crítico transcreve o seguinte excerto de João Pinto Silva: “Nas rodas oficiais da literatura nacional, Cruz e Sousa não passou nunca de um ruído autor de coisas bizarras e sem nexos, onde a riqueza iriada, sonora, do vocabulário, o abundante verbalismo serve, unicamente, para dar a ilusão de um sentido oculto, a fugidia imagem duma trama filosófica, enfim, que eles não têm. Para a maioria, foi sempre um negro pernóstico, intolerável como todos os negros dessa espécie” (SILVA, *apud* SILVEIRA, p. 39-40).

⁶ Araripe Júnior e Andrade Muricy são os responsáveis por historiar e documentar as transferências culturais em processo no final do século XIX, como retomaremos na sequência.

finalmente, a Baudelaire, perfazendo-se o “longo processo genético e o singular sentido do movimento simbolista” que se teria propagado da França para todos os países, inclusive o Brasil, florescendo, por cá, na poesia de Cruz (forma graciosa de alusão), Emiliano Pernet, Silveira Neto (aliás, pai de Tasso da Silveira), Alphonsus de Guimaraens, Mário Pederneiras e outros. O ponto de maior interesse do ensaio (para esse seu leitor): “a situação que ao nosso Poeta ele dá no conjunto do simbolismo universal”. Ou ainda: “Bastide estuda Cruz e Sousa paralelamente a Mallarmé”. Mais: no seio da grande tríade harmoniosa, Mallarmé, Stefan George, Cruz e Sousa.

Aparentemente desviando-se de seu objeto, o texto passa então a refletir sobre uma sequência de tendências, a partir de uma concepção periodológica de historiografia literária, na tentativa de recuperar o que descreve como uma “marcha para o misticismo cristão”, indicando que, ao estabelecer uma distinção entre a poesia de Mallarmé e a de Cruz e Sousa (no primeiro caso, “um trabalho da inteligência para encarnar em palavras a pureza do inefável”; no segundo, “uma experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual”), Roger Bastide teria “sem querer, ou por instinto” afirmado que o Poeta Negro “com seu verbo atinge um momento pinacular do movimento

substancialmente sacralista da poesia com que o homem renascido de Cristo se contrapõe à poesia naturalista do paganismo” (Silveira, 1979, p. 49). Essa torção imposta por Silveira aos argumentos de Bastide ajuda a entender uma importante diferença não apenas entre os dois textos críticos que venho comparando, mas entre aqueles dois momentos de recepção.

Não há dúvida de que os ensaios de Roger Bastide são um ponto incontornável das leituras críticas dedicadas ao poeta, mas, já no apagar das luzes do século XX (1998), Muzart trabalha em um contexto de recepção no qual é preciso dialogar com outro elemento daquele texto, transformado em uma *baliza* nas leituras do poeta – elemento esse que simplesmente não é mencionado na longa resenha crítica de Tasso da Silveira: a formulação de uma eventual *nostalgia do branco*, descrita em minúcias e tomada (por boa parte dos divulgadores de Bastide) como um dos mais relevantes elementos definidores daquela poética. No texto de 1998, Muzart (1998, p. 61-62) aponta que “a ideia-chave de ‘A nostalgia do branco’ é de que a arte sempre foi um meio de classificação social”. Bastide contraporía, a partir desse pressuposto, em seu texto, a raça do poeta, em um país escravocrata, aos temas recorrentes no simbolismo, documentando⁷ e

⁷ Transcrevo o trecho em que o crítico enumera os dados que coletou no estudo dos poemas: “É essa busca da brancura que Cruz e Sousa tomou de empréstimo à poesia ocidental; mas exagerou-a ainda e fez dela a característica essencial de sua obra. Se se abrir a sua primeira coletânea em prosa, *Missal*, percebe-se sem dúvida que o negro e o branco dominam, mas a gema das cores ainda permanece rica. [...] eu me diverti em fazer a estatística das evoluções coloridas através da obra de Cruz e Sousa. Ora, o azul, o verde, o vermelho, o roxo, que representam certo papel em *Missal*, desaparecem nos *Broquéis* (três epítetos verdes, um roxo...), enquanto o branco em seus diversos tons, branco puro, lunar, de neve, de nuvens, luminoso, cristalino, de marfim, leitoso, de espuma, opaco ou pérola volta 169 vezes. As duas cores mais importantes são, a seguir, o ouro, 18, e o rosa-pálido, 10. Posteriormente, a predominância do branco diminuirá, pouco mais ou menos da metade nos *Faróis* para deixar mais lugar à poesia noturna. Voltaremos a ela” (Bastide, 1979, p. 157-189).

associando o uso recorrente da cor branca naquela poesia ao “desejo de mudar mentalmente de cor”. Ainda que se assinala a espantosa repercussão dessa postulação, como no ensaio de 1946, também aqui consideram-se como maior contribuição de Bastide seus “notáveis estudos comparados”, bem como o gesto valorativo de alçar Cruz e Sousa à estatura de Mallarmé, Baudelaire e Stefan George.⁸

No número da *Cult*, de 1998, as duas páginas biográficas (por Salim Miguel) têm um tom muito diverso (o contraste é elucidativo) daquele discernível nos trechos “biográficos” que recortei de Tasso da Silveira. Miguel arrola dados sumários relativos ao nascimento, ao contexto familiar, às atuações na imprensa, às dificuldades materiais que acossaram a vida do escritor. Alguns comentários sobre amigos, a esposa, algumas cartas. Nenhuma palavra sobre uma eventual trajetória espiritual, ou sobre *nobreza de caráter, sentimentos recônditos e dores íntimas*. Não parece muito difícil observar que a ausência do argumento relativo à nostalgia do branco no texto de Tasso da Silveira tem relações com a completa incompatibilidade entre aquela formulação e o movimento por meio do qual o crítico vê no poeta um “momento pinacular do movimento substancialmente sacralista da poesia” *católica*. Se Cruz e Sousa é o ponto alto de uma espécie de ascese mística historicamente processada, não pode ser simultaneamente o negro que

desejaria ocultar suas origens, em inconsciente desejo de *arianização*.

A leitura católica do movimento simbolista (e de Cruz e Sousa) encontra em Tasso da Silveira um de seus mais relevantes e consequentes realizadores e, em 1998, é já uma página esquecida (ou muito amarelecida) da recepção crítica do autor de *Missal* e *Broquéis*.

Não seria possível, contudo, pensar os diferentes lugares de Cruz e Sousa no cânone poético, no Brasil, sem dedicar algum tempo ao argumento central de Roger Bastide: central não pela ordenação argumentativa dos quatro ensaios do crítico francês (como observou Muzart), mas pela repercussão e por sua específica atuação em um jogo de forças no qual ocupa posição central. São quatro os textos publicados pelo crítico (originalmente no *Anuário do Brasil*, em 1923) a propósito de Cruz e Sousa: “A nostalgia do branco”; “A poesia noturna de Cruz e Sousa”; “Cruz e Sousa e Baudelaire” e “O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista”. No primeiro, a propósito mesmo daquela postulação segundo a qual a arte tem sido um meio de classificação social, a incidência excessiva da cor branca (e variações) desperta o interesse do crítico (ver nota 12). É curioso, por exemplo, que Ivan Teixeira em pelo menos duas ocasiões, sem mencionar Bastide (e sobretudo sem endossar as formulações muito datadas relativas a um desejo inconsciente de ocultação das origens raciais),⁹ ocupe-se de enfatizar a

⁸ Formulação que já encontrou problematização em Augusto de Campos, lembra Muzart.

⁹ Parece provável que a omissão da referência direta ao crítico tenha relação com um ambiente intelectual em que refutações críticas tendem a ser consideradas refutações pessoais, em especial em se tratando de um professor que desempenhou papel de grande relevância na história da Universidade de São Paulo, gozando ainda de grande prestígio intelectual no país. O texto de Tasso da Silveira parece suficiente para o demonstrar. Mas parece de todo evidente que a interlocução de Teixeira seja com o crítico francês: “Há muita cor escura nesses poemas, ao contrário de *Broquéis*, em que predomina a euforia do branco

variedade da paleta de cores do escritor, bem como as contradições implicadas. O texto de Bastide, bem como as alusões a Veríssimo, Araripe Júnior e José Veríssimo, em conjunto, ajudam a observar como a recepção crítica a Cruz e Sousa tem mantido (em graus variados de preservação) juízos e argumentos muito próximos, ainda, dos postulados naturalistas do final do XIX. A própria Zahidé Lupinacci Muzart explicita algumas das derivações desse quadro:

A partir de Bastide, cristalizou-se a ideia do negro desejo de ser branco. Daí sucederam-se artigos cujos títulos já traem sua filiação, por exemplo, “o poeta negro”, “o poeta negro que tinha a poesia branca”, “o cisne negro”, “o papa negro”, “o Dante negro” e, assim por diante, infindáveis vezes aparece a palavra “negro” nos títulos qualificando o poeta. Não estaria aí um resquício de racismo disfarçado ou a sobrevivência das críticas do final do século de Araripe ou de Veríssimo? (Muzart, 1998, p. 62).

Se a recepção crítica ao poeta, nesse sentido, parece demandar uma vetorização que a considere em relação com o passado, ou com os pressupostos críticos que se encontravam estabelecidos no Brasil do final do século XIX e que eram anteriores ou, no limite,

contemporâneos aos esforços de poetas como Cruz e Sousa para se fazerem notar, uma vetorização em direção ao que seria seu futuro, também parece ilustrativa. Quanto a isso, um específico leitor também presente no balanço proposto por Muzart demanda exame: Mário de Andrade. Como apontado no dossiê de 1998, Ivan Teixeira e Gilberto de Mendonça Telles, em estudos complementares, pensaram as relações entre a poesia de Cruz e Sousa e Mário de Andrade. Em texto datado de agosto de 1993, “Do polichinelo ao arlequim”, cujo subtítulo era “De Cruz e Sousa a Mário de Andrade”, Telles (1996, p. 175) se concentra no procedimento estilístico da enumeração, que teria sido de grande relevância para a proposição, por Mário, de uma teorização em torno de um verso novo, assintático, “onde a palavra se reduz a si mesma, objetivando-se em palavra-coisa e dando ao verso (e ao poema) um aspecto de descontinuidade, de imagem do caos no início da criação”.

O recurso, muito recorrente em Bilac, é um traço distintivo da poesia de Cruz e Sousa, e Telles percorre, em seu estudo, as oscilações e dificuldades do modernista em reconhecer, em sua própria poesia, a obsessão enumerativa, ou, sobretudo, suas relações com o simbolismo do segundo (que suplantaria a mera apropriação de recursos técnicos). Para o crítico, a poesia do poeta catarinense teria

e do vermelho”. A primeira alusão é relativa aos livros *Faróis e Evocações*. A segunda, por meio do substantivo “euforia” parece estabelecer um contraponto direto a algumas das formulações de Bastide (Teixeira, 1998, p. 49). Também Massaud Moisés apontava, em texto de 1959, duas inconsistências do argumento. A primeira: “Falta, contudo, explicar a presença de igual obsessão [pela cor branca] *noutros poetas doutras épocas* igualmente [...] presos aos atrativos plásticos da cor branca, em especial quando posta frente a frente com seu oposto, o negro”. E, em momento posterior, quando se refere ao uso generalizado daquela variante cromática, entre poetas do mesmo tempo de Cruz e Sousa: “O branco era o ideal, além de simbolizar aquela ascensão mística tão comum à época, ou o mergulho no insondável como ânsia maior” (Moisés, 1979, p. 264-265). Não foram as únicas contestações.

impregnado o pensamento poético de Mário de Andrade. Suas intuições quanto ao que seria a modernidade do antecessor estão documentadas na tese de Nites Therezinha Feres (1969) e as apostas interpretativas de Telles acrescentam alguns elementos a essa questão (como a análise do poema “*Marche aux Flambeaux*”, que Mário não parece ter conhecido, mas seria aproximável de sua poesia). Outro elemento dessa proximidade diria respeito à proposição, pelo modernista, do que denominou “verso harmônico”,¹⁰ aspecto desenvolvido com maior ênfase por Ivan Teixeira. Recuperando uma estrofe de Cruz e Sousa,¹¹ Teixeira assim define o procedimento:

Esses versos são musicais não apenas no sentido de apresentarem aliterações e assonâncias sugestivas, mas sobretudo porque se baseiam no processo de justaposição cumulativa. Não se relacionam pelo

nexo lógico do discurso racional. Ao contrário, funcionam como se fossem notas musicais. Assim, o sentido do primeiro verso soa isoladamente, para, depois, associar-se ao sentido do segundo e fundir-se com o das unidades seguintes, formadas pelos dois últimos. Isso quer dizer que Cruz e Sousa é, com Broquéis, o verdadeiro inventor do verso harmônico na literatura brasileira. Esse tipo de verso foi teorizado e proposto por Mário de Andrade, em 1922, no “*Prefácio Interessantíssimo*”, que é, como se sabe, um dos manifestos mais importantes da poesia modernista no Brasil (Teixeira, 1998, p. xi).

Essa encruzilhada entre o moderno e certa tradição pode também ser melhor investigada se percorrermos as pistas cuidadosamente coletadas, ainda, por Nestor Vitor e Andrade Muricy¹² (em diálogo com Araripe Júnior): os dois

¹⁰ Para uma problematização do conceito de verso harmônico, remeto a estudo de Paulo Henriques Britto: “Para dar apenas um exemplo, no ‘*Prefácio interessantíssimo*’, Mário afirma que o verso livre, ao evitar as formas oracionais completas e privilegiar sintagmas nominais e verbos no infinitivo, trabalha com harmonia em vez de melodia [...]. Basta uma breve reflexão para que se levante a objeção óbvia: a linguagem humana, em prosa ou em verso, com ou sem recursos tradicionais, é inevitavelmente linear. Apesar de toda a argumentação de que Mário se vale para escapar dessa crítica, que espertamente ele já antecipa, o fato é que harmonia é precisamente o recurso musical que a poesia não pode imitar. Uma escansão cuidadosa de um punhado de poemas da *Pauliceia desvairada* revela algo bem menos revolucionário: a utilização de ritmos tradicionais, até mesmo versos perfeitamente métricos de vez em quando, porém sem haver um metro regular que vigore por todo o poema. O próprio Bandeira já havia chamado a atenção de Mário para esse fato, como lembra Chociay.” (Britto, 2014b, p. 3).

¹¹ Trata-se da terceira estrofe do poema “*Antífona*”, com o qual se abre o livro *Broquéis*: Indefiníveis músicas supremas./ Harmonias da Cor e do Perfume.../ Horas do Ocaso, trêmulas, extremas./ Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume... (Cruz e Sousa, 2000, p. 63).

¹² Como no excerto: “Os livros ‘decadentes’ franceses entraram no Brasil trazidos de Paris por encomenda de Medeiros e Albuquerque, que os passou a Araripe Júnior. Escreveu este que, em 1887, Medeiros e Albuquerque, ‘graças às relações que um amigo seu particular mantinha em Paris com o grupo mallarmista’, pode ‘juntar uma coleção, relativamente rica, das melhores produções dos revolucionários. Entre essas produções havia livros de Verlaine, publicações esotéricas de Mallarmé, de René Ghil, de St. Merrill, de Jean Moréas, e as revistas em que Vieillé [*sic*] Griffin, Paul Adam, Charles Vignier e outros sectários da revolta contra o realismo, começavam a esboçar a estética dos novos e exibiam as ideias dos independentes’”. Medeiros e Albuquerque - acrescenta Araripe Júnior - foi também o primeiro a tentar o “*decadismo*”, mas apenas para “tirar alguns efeitos da instrumentação inventada pelo autor do *Tratado do Verbo* e do

pesquisadores fornecem indicações a respeito de afinidades entre o poeta e seus contemporâneos de diversos países, apontando, por vezes, a precedência das publicações do brasileiro, a despeito das convergências com poéticas estrangeiras. Ambos se deram à tarefa de coletar e organizar dispersos e textos póstumos (bem como um acervo precioso de informações paralelas, por vezes muito elucidativas na recomposição de uma questão de análise), em edições graças às quais se pode observar o alcance dessa escrita. Pesquisadores sempre se beneficiariam, contudo, do exame cuidadoso do cabedal quase inesgotável de informações dispersas nos dois volumes do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, organizado por Andrade Muricy.

Uma questão curiosa apontada por Muricy (1979, p. 72) foi o interesse do espanhol Juan Más Py¹³ por Cruz e Sousa, especificamente por sua *prosa poética*, tema exclusivo “mas com grandes encômios” de conferência de 1899 publicada em *El Mercurio de América*. Outros leitores, como Gonzaga Duque (1979, *passim*), para mencionar um único caso, negariam relevância a essa porção de sua escrita (“era unicamente poeta”; “não foi senão poeta”), chegando Tasso do Silveira a desconsiderá-la. Por isso é sintomático de um movimento ou de uma transformação da recepção crítica o fato de, no ano do centenário de morte do poeta (1998), o referido dossiê da revista *Cult* incluir Simone Rossinetti Rufinoni entre os convidados para compor um retrato da atuação literária de Cruz e

Sousa, reportando-se aos poemas em prosa. A edição da coleção Fortuna Crítica preparada por Afrânio Coutinho (1979, p. 9), que pretendia reunir “o que de mais representativo publicou a crítica literária sobre a sua obra”, não apresentou um único texto (dentre 19) cujo objeto de análise central fossem os poemas em prosa (ainda que sejam feitas alusões esparsas em vários deles).

O comentário de Rufinoni parte de algumas observações históricas sobre o *gênero* poema em prosa, estabelecendo relações entre a prática de Cruz e Sousa (que define como irregular) e outros escritores, notadamente Baudelaire. Como já fizera Ivan Teixeira, também naquele dossiê, a especificidade da inserção do escritor em uma sociedade escravocrata é contraposta ao referencial francês. Para Teixeira, esse particular biográfico levaria à tópica do desterrado, do perseguido, do maldito entre os malditos. A mesma condição permite à pesquisadora aproximar o procedimento satânico de Baudelaire (nos termos propostos por Dolf Oehler) e a escrita de Cruz e Sousa, que teria uma face mais abrangente, em sua atualização da temática da escravidão. Além disso, as próprias especificidades do *gênero* permitiriam maior elasticidade aos processos criativos, repondo “a urgência da liberdade de expressão através de contradições insolúveis”. Subvertendo imperativos como a brevidade e a gratuidade, os poemas em prosa do autor brasileiro podem ser longos e marcarse pela inserção de discussões teóricas no âmbito da criação: “A urgência da liberdade formal foi mais longe:

policromatismo estilístico deduzido das letras do alfabeto” (Muricy, 1973, p. 102).

¹³ Py havia residido no Rio Grande do Sul e compunha um grupo de simbolistas hispano-americanos congregados em torno da revista *El Mercurio de América*.

ao configurar a realidade fugidia do Brasil em signo, em prosa poética, em contradição insuperável, o poema em prosa deu prova de sua mais premente modernidade” (Rufinoni, 1998, p. 59). Ao reforçar a necessidade de consideração em conjunto das práticas poéticas do autor, Teixeira enfatiza, ainda, aquele elemento já apontado por Rufinoni, a tendência à teorização, muito frequente na escrita do poeta:

A absoluta maioria dos estudos acerca de Cruz e Sousa concentra-se nos versos, essencialmente reunidos em três livros: *Broquéis* (1893), *Faróis* (1898) e *Últimos sonetos* (1905). Todavia, parece que a integração dos versos com os poemas em prosa (*Missal*, 1893; *Evocações*, 1898) revelaria aspectos essenciais para uma compreensão interativa da produção do poeta. De fato, os poemas em prosa, sobretudo os de *Evocações*, além de valerem como soberbas representações dos espaços escuros do sofrimento e da inconsciência dos delírios e dos desejos, funcionam como agenciadores da doutrina poética de Cruz e Sousa. Em alguns deles, há inúmeros impulsos para a teorização, à maneira de Edgar Allan Poe e dos simbolistas franceses, sempre preocupados com a investigação crítica do processo criativo. Esse aspecto tem sido praticamente desdenhado, mas constitui-se

num dos traços significativos do poeta, para quem a prosa poética era tão importante quanto os versos (Teixeira, 1998, p. 50).

Para além do que permite o contraponto entre esses dois momentos, poderíamos recuperar, ainda no volume preparado por Afrânio Coutinho (também um marco útil para palmilhar a história dessa recepção), um tema que percorre as leituras iniciais do escritor: as reticências quanto a seu envolvimento com as causas abolicionistas. Quanto a isso, Fernando Góes (1979, *passim*), que discernia no poeta “um dos nossos artistas mais aristocráticos, mais arte-pela-arte”, o mais “arte-pela-arte de todos” e que teria vivido fechado em sua torre de marfim, foi quem com maior clareza explicitou a desconfiança: “Curioso, no entanto, que sendo voz geral, em todos os que escrevem sobre Cruz e Sousa, a afirmação de que ele combateu pela extinção do cativo, nenhum crítico tenha documentado tão importante fato”. Em sua obra publicada não existiria “uma linha que demonstre ter ele participado da luta abolicionista”. A edição da *Obra completa*,¹⁴ preparada por Muricy, responderia à formulação, assim como a biografia preparada por Raimundo Magalhães Júnior (1975) e as demais que a sucedem.¹⁵

Uma última referência torna-se indispensável para pensarmos os diferentes lugares ocupados pela escrita de Cruz e Sousa desde a aparição de

¹⁴ Andrade Muricy, a propósito dessa questão: “Na edição Aguilar, incluí as páginas abolicionistas que puderam ser encontradas – algumas de capital importância, como a prodigiosa ‘Consciência tranquila’ –, que dão término à generalizada convicção de que o Cisne Negro não tinha participado das lutas pela redenção da gente de sua raça, sendo que se deve lembrar ter ele realizado numerosas conferências abolicionistas durante as suas tournées com a Companhia Julieta dos Santos, e das quais existe registro formal no referente à Bahia.” (Muricy, 1979, p. 162).

¹⁵ Cf.: Alves, 2011; Junkes, 2008. v. 1; Magalhães Júnior, 1975; Montenegro, 1998, como biografias sugeridas.

seus primeiros livros em 1893. Trata-se de uma pesquisa acadêmica de fôlego invejável realizada por Juan Marcello Capobianco (em continuidade a sua dissertação de mestrado), a tese de doutorado *O leitor de Cruz e Sousa: um estudo comparado das recepções críticas de sua obra*. O trabalho se propõe a mapear as principais etapas históricas dessa recepção, analisando e comparando textos que permitiriam identificar transformações paulatinas nas diversas ordens de leituras do poeta, apoiando-se, ainda, nos teóricos da estética da recepção para embasar suas formulações de modo a buscar “compreender a progressão histórica e sociocultural que acompanhou a evolução receptiva de Cruz e Sousa, passando pelas questões etnorraciais” (Capobianco, 2016, f. 11) até leituras contemporâneas (dentre as quais, algumas prospecções do próprio autor). Começa por estabelecer “a ambiência sociocultural, política e literária do século XIX”, de modo a situar a primeira recepção. Também se empenha em estabelecer os elementos norteadores das avaliações críticas, posicionando-as de modo a evidenciar mudanças específicas paulatinamente constituídas ou notas preponderantes. Recusando a proposição de sentidos fechados ou unívocos, interessa-se antes pelos processos de constituição de sentidos por diferentes leitores, em momentos diversos.

Percorrendo um quadro inicial de incompreensão (com a guerra ao poeta e seus pares sendo travada eminentemente nos bastidores literários), identifica em um discurso de Félix Pacheco (1913) o início de uma mudança histórica, mesmo que pontuada por recuos (como aquele representado por posicionamentos de Ronald de Carvalho



Cruz e Sousa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/066559/1028>. Acesso em: 19 jun. 2023.

em 1919). Nas leituras de Mário de Andrade e Cecília Meireles (em trabalho de escassa repercussão), Capobianco discerne significativa abertura na esfera analítico-recepcional do poeta. Seu exame dos periódicos restringe-se ao percurso crítico do século XX, identificando, com a proximidade do centenário de nascimento, uma maior frequência de abordagens (com destaque para Eduardo Portella e Franklin de Oliveira). Paralelamente ao surgimento das duas primeiras biografias do escritor, é observada uma ênfase na vida (e na defesa do poeta contra seus detratores, por vezes em “folclorização caricatural” (Capobianco, 2016, f. 163), em detrimento do estudo de seus versos. Andrade Muricy é tomado como um dos propiciadores de um movimento gradativo de transição.

Capobianco dedica todo um capítulo à *revolução* de Roger Bastide (o termo escolhido assinala a grande relevância que atribui àqueles quatro

estudos), considerando, também, sua repercussão. Em diálogo com críticos como Davi Arrigucci Jr. e Ivone Daré Rabelo, explora as contribuições do professor francês, lamentando a ênfase disseminada no primeiro dos textos e explorando a contribuição em especial do quarto (que teria aberto caminho para novas perspectivas quanto à escrita de Cruz e Sousa). São, na sequência, apontados trabalhos que recuperariam, de algum modo, os aportes trazidos pela intervenção de Bastide. A obra organizada por Afrânio Coutinho é enfocada, sem que o trabalho de Tasso da Silveira (um dos eixos organizadores deste artigo) receba atenção mais significativa.

Em mais de um capítulo, Capobianco se ocupa da crítica acadêmica, assinalando “A noite de Cruz e Sousa”, de Davi Arrigucci Jr. (que teria como um de seus méritos o alinhamento com Bastide), como um marco histórico: o primeiro trabalho de leitura específica de versos do poeta. Por questões de economia textual, remeto às leituras do pesquisador, passando apenas a indicar aqueles que considerou pontos destacados daquela trajetória de leituras. Ao se deter, por exemplo, em um número muito expressivo de dissertações e teses, confere destaque aos trabalhos de Anelito Pereira de Oliveira (2006) e Leonardo Pereira de Oliveira (2007), atribuindo à também volumosa e relevante pesquisa de Ivone Daré Rabelo (2006), originalmente tese de doutorado, depois convertida em livro, a posição de “ápice atual” dos estudos sousianos. Os estudos de Zahidé Lupinacci Muzart seriam, em seu conjunto, os de maior relevo, sendo “incomensurável dimensionar a extensão e importância de seu trabalho a respeito do esteta

simbolista” (Capobianco, 2016, f. 249). Capobianco sugere mesmo sua inclusão na *tríade decisiva*: Nestor Vitor, Andrade Muricy, Zahidé Muzart. Buscando entender como se leu Cruz e Sousa em ambientes acadêmicos, discerne naqueles trabalhos uma “tônica” recorrente: “a constatação da intraduzibilidade da poética de Cruz e Sousa em sentidos, significados ou ideias descritíveis pelo léxico”, uma poesia que estabeleceria “o intraduzível em vernáculo” (Capobianco, 2016, f. 249).

O estudo aborda, ainda, a contribuição pioneira e de certo modo irreverente de Paulo Leminski, considerada um verdadeiro “salto” na forma de entender o poeta catarinense, valorizando, por fim, outros nomes de destaque como Affonso Romano de Sant’Anna, Iaponan Soares, bem como o moderno biógrafo Uelinton Alves. Abordam-se, também, os festejos dos aniversários: 1993, centenário da publicação de *Missal e Broquéis*, e 1998, ano do centenário da morte do poeta, quando houve número expressivo de publicações, com destaque para um número da revista *Travessia* (1993) e outro da *Revista do Instituto Estadual do Livro – Continente Sul Sur*, número 8, publicada em Porto Alegre. A pesquisa inclui, como contribuição muito relevante para o pensamento sobre Cruz e Sousa, um estudo etnoracial, incluído no sétimo capítulo, que busca “circundar as áreas da Literatura, da Antropologia, da Sociologia e da História, com o intuito de compreender o papel de Cruz e Sousa como ‘homem negro’, ‘poeta negro’, autor de uma ‘poesia negra’” (Capobianco, 2016, f. 38). Também aqui (como em comentário de Zahidé L. Muzart transcrito anteriormente) problematizam-se

(preservando-se a polêmica implicada à questão) as obsessivas recorrências do adjetivo *negro* e variantes, em alusão ao poeta – com tomada de posição por parte do pesquisador, que evita reincidir nessa forma de designação.

Parece muito coerente que a seção final contenha uma série de leituras do próprio Capobianco,¹⁶ às quais ele se refere como “prospectivas”, pela intenção de estabelecer uma *forma nova* de se ler o poeta, em diálogo com a tradição crítica que o antecede. Também coerente é a inclusão de um “Apêndice”, em que o pesquisador procura, em diálogo com Derrida, explicitar o paradoxo inerente ao gesto crítico que tenta se acercar de uma escrita a propósito da qual recorrem formulações que remetem a sua “indizibilidade”, “intraduzibilidade”, ao “impossível fechamento de sentido” (Capobianco, 2016, f. 463). Ainda que indique, em obras acabadas (como a tese então em escrita), a proposição *formal* de um fechamento, entendo que a “feição libertária” defendida, bem como a recusa à univocidade, encontram-se preservadas, se não no conjunto do trabalho, que a todo momento polemiza com seus próprios riscos, ao menos no impulso de explicitação do(s) paradoxo(s) implicados. Ora, ler a crítica sem se recusar a problematizá-la ou a polemizar com ela é já *interpretar* um poeta. Explicitar a inevitabilidade desse gesto é se manter na arena, fugir ao descompromisso cínico (ou *blasé*), engajar-se na disjunção dos discursos, dela participando ativamente

(ainda que na recusa muito ética da proposição de verdades últimas quanto ao que quer que seja):

Desconstruir implica o jogo da ausência/presença, que se articula nos complementos e suplementos, descentrando incessantemente e desvendando aquilo que brilha e é simultaneamente subvertido, forçando as dobras do sentido e projetando movimentos que continuamente des-hierarquizam as contraposições do discurso oficial e impedem que, paradoxalmente, se chegue a outro discurso oficial. Os textos estão abertos, são multifacetários, e se nossas leituras nos capítulos anteriores desta Tese não “coincidem” com o pensamento de Derrida, pelo menos o atravessam, mantendo a incompletude peculiar à Obra de Cruz e Sousa, e deixando a pista de voo livre para que aterrissem novas interpretações. Toda abertura de asas é uma fuga ao reducionismo. Nem exclusivamente brasileiro ou sul-americano, nem rigorosamente ocidental, nem cerrado em um contexto de matriz africana, nem “compósito”, como termo híbrido. Apenas João da Cruz e Sousa. Poeta. E dos maiores (Capobianco, 2016, f. 485).

Em busca de pensar os lugares ocupados pela escrita de Cruz e Sousa no cânone poético brasileiro, recorri (como método) ao contraponto entre três

¹⁶ São apresentadas leituras *prospectivas* dos poemas: “Acrobata da dor”, de *Broquéis*; “Supremo verbo”, de *Últimos sonetos*; “Velho vento”, de *O livro derradeiro*; “Grandeza oculta”, de *Últimos sonetos*; “Emparedado”, de *Evoações*.

ou quatro¹⁷ tentativas de proposição de *inventários* que equivaliam àquele que se configurava como meu objetivo de trabalho: um dossiê de revista de grande circulação; um texto originalmente publicado na *Revista Brasileira*; um volume da coleção Fortuna Crítica, que não pretendi esgotar; e uma tese de doutorado cujo objeto era a sistematização das *leituras* dedicadas a Cruz e Sousa. Como a última não se ocupou diretamente de duas das anteriores, o conjunto talvez permita discernir minha própria situação em relação à empreitada. Contrapor movimentos distanciados por décadas (1946; 1979; 1998; 2016) e situados, cada um, em momento muito específico da recepção ao escritor, é uma forma de explicitar que os lugares ocupados por uma escrita (ou pela miragem de uma imagem de *homem*) variam ao sabor do tempo, como variam ao sabor dos jogos de poder discursivo implicados.

Sem a pretensão de abarcar a diversidade e a riqueza da rede que se foi progressivamente urdindo em torno de João da Cruz (nome preferido pelo adolescente nascido no dia dedicado ao místico espanhol), considero pertinente evocar ainda três trabalhos mais recentes não mencionados nos *inventários* com os quais dialoguei e que permitem tensionar talvez um pouco mais a historicidade de qualquer leitura: um artigo publicado em periódico e dois livros. O primeiro

dos livros (originalmente um trabalho acadêmico), *Um poeta simbolista na República Velha*, de Jefferson Agostini Mello, em sentido oposto aos da recepção inaugural, toma precisamente o livro *Missal* como centro do pensamento sobre o escritor. Pensando o poema em prosa a partir de uma de suas especificidades, o inacabamento (que se opõe à concepção mais recorrente que o toma como inabilidade técnica), Mello observará, no livro, alguns aspectos explicitados na análise de “Navios”, ponto alto do estudo segundo sua prefaciadora, por nela confluírem “problemas relacionados à tradição literária e ao imbricamento de estilos de época, às formas de representação simbólica, aos questionamentos do artista, aos possíveis diálogos com as artes plásticas e, ainda, às múltiplas articulações entre o procedimento artístico e o tecido social, vale dizer, arte e sociedade” (Fonseca, 2008, p. 16-17).

Uma questão relevante surge, ainda, pelo exame da concepção de Baudelaire¹⁸ a propósito do exercício do poema em prosa,¹⁹ de que deriva o exame das especificidades desse exercício pelo poeta local. Mello discerne não inabilidade de adaptação de modelos europeus, mas experimentação, algo como um *work in progress*. O trabalho responde ainda a uma das refutações mais recorrentes a propósito do simbolismo como um todo, ao postular que “uma vida cosmopolita

¹⁷ Mesmo sem a pretensão de esgotar seu conteúdo, tomei também como baliza a Fortuna Crítica, de Coutinho, já que o volume sistematizava o “estado da arte” até 1979. Nesse caso, fiz alusão apenas a alguns textos que, por razões diferentes, considero centrais (Tasso da Silveira, Massaud Moisés, Fernando Góes, Andrade Muricy, Nestor Vítor, Roger Bastide). Capobianco, por outro lado, ocupou-se da análise de conjunto da publicação.

¹⁸ Não parece casualidade ou coincidência que também a crítica dedicada a Baudelaire tenha, nas últimas décadas, transitado de um interesse centrado em *As flores do mal* para uma recuperação progressiva dos *Pequenos poemas em prosa*. Cf.: Veras, 2021.

¹⁹ Nesse caso, a noção de *gênero* em relação ao poema em prosa é problematizada.

significaria, em 1893, uma alternativa a um modo de ser nacionalista que, apoiado em teorias como o Determinismo e o Positivismo discriminava não só o artista negro, mas a literatura daqueles que não se encaixavam naquela ideologia e naqueles sistemas de pensamento” (Mello, 2008, p. 143). De uma perspectiva benjaminiana, o estudioso põe em causa a recepção propriamente *simbólica* dessa escrita: “Preferi ver em *Missal* o fracasso, a parte amputada, o alegórico que o simbólico das obras mais bem acabadas de Cruz e Sousa encobre”. Ou: “Optei pela leitura da internalização poética de uma realidade social precária” (Mello, 2008, p. 181).

César Braga-Pinto parte das relações pessoais entre Nestor Vítor e Cruz e Souza, assim como do contato (bem menos estreito) entre Vítor e Lima Barreto, para pensar, a partir da consideração dos laços de amizade, todo um processo reflexivo por parte do crítico, na construção de um discurso “que transita por um cosmopolitismo civilizatório, por um humanismo católico pouco dogmático, pelo diálogo entre as raças e as nações, pela crítica à xenofobia e a defesa de um nacionalismo estratégico ou de resistência” que se motivaria, ainda “pela defesa das singularidades e das diferenças e, ao mesmo tempo, pela possibilidade de assimilação mútua” (Braga-Pinto, 2011, p. 57). Assim, as oscilações entre amizade e distanciamento, entre afeto e hostilidade, dão também conta de um exercício de assimilação que, sendo válido para as individualidades, também o é para os grupamentos coletivos. Cuti, por sua vez, em *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*, propõe uma leitura por meio da qual são aproximados

aqueles escritores, considerando-se que a ambos teria sido impossível tráfegar “à margem do campo minado pela escravidão e pelo racismo”, instaurando em suas escritas um sujeito ético que “percorre seus textos criando uma tensão com o discurso racial dominante”, em “oposição direta ou indireta” (Cuti, 2009, p. 14).

Essas últimas leituras, enquanto abordam os temas espinhosos do poema em prosa, dos difíceis caminhos das amizades inter-raciais no final do XIX, assim como aqueles movimentos que, em literatura, constituem-se como resistência aos discursos vigentes, colocam em cena um sujeito ético (leitor ou produtor) que pode ser decisivo para se pensar um lugar no cânone poético, em nossos dias, para a escrita de Cruz e Sousa. Em uma biografia publicada em 2011, Uelinton Farias Alves escolheu o seguinte excerto como epígrafe para seu trabalho:

Não se liberta o escravo por pose, por chiquismo, para que pareça a gente brasileira elegante e graciosa entre as nações disciplinadas e cultas. Não se compreende, nem se adaptando ao meio humanista, a palavra escravo, não se compreende da mesma forma a palavra senhor (Cuti, 2009, p. 14).

Também o discurso crítico pode se constituir como um trânsito tensionado que resiste aos usos vigentes dos conceitos e só reconhece como verossímil o que seja da ordem da emancipação. Dessa perspectiva resultariam formulações sempre em movimento. Ainda assim, recusas e tentativas de compreensão.

Referências

- ALVES, Uelinton Farias. *Cruz e Sousa: Dante negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- ARARIPE JÚNIOR. Movimento literário do ano de 1893. In: *Obra crítica*. v. 3. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1963, p. 105-194.
- ARRIGUCCI JR., D. A noite de Cruz e Sousa. In: ARRIGUCCI JR., D. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 165-184.
- BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979, p. 157-189.
- BRAGA-PINTO, Cesar. As amígdalas heteróclitas de Nestor Vitor: Cruz e Sousa e Lima Barreto. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), Rio de Janeiro, v. 4, p. 23-60, 2011, p. 57.
- CAPOBIANCO, Juan Marcello. *O leitor de Cruz e Sousa: um estudo comparado das recepções críticas de sua obra*. 2016. 536 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- COUTINHO, Afrânio. Nota preliminar. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979, p. 9.
- CRUZ E SOUSA, João da; MURICY, Andrade (org.). *Obra completa*. Atualização e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 63.
- CUTI. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: IEB, 1969.
- FONSECA, Maria Augusta. Prefácio: modos de olhar. In: MELLO, J. A. *Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008, p. 16-17.
- GÓES, Fernando. Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979, p. 322-349.
- GONZAGA DUQUE. O poeta negro. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979, p. 97.
- JUNKES, Lauro. Cruz e Sousa: da paixão à paixão. In: JUNKES, Lauro (org.). *Cruz e Sousa: obras completas*. v.1. Jaraguá do Sul (SC): Avenida, 2008.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC/INL, 1975.
- MELLO, Jefferson Agostini. *Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.
- MOISÉS, Massaud. Três estudos sobre Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979, p. 264-265.
- MONTENEGRO, Abelardo F. *Cruz e Sousa e movimento simbolista no Brasil*. 3. ed. Florianópolis: FCC; Fortaleza: Edições UFC, 1998.
- MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2 v. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação e da Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1973, p. 102.

MURICY, José Cândido de Andrade. Atualidade de Cruz e Sousa. In: MURICI, Andrade; BUENO, Alexei (orgs.). *Cruz e Sousa: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 19-48.

MURICY, José Cândido de Andrade. O cisne negro Cruz e Sousa (1961-1898). In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979, p. 97.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Cruz e Sousa e a crítica. *Cult*, São Paulo, p. 60-63, mar. 1998. Dossiê.

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. *O clamor da letra: elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Sousa*. 2006. 360 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. *A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa*. 2007. 192 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2006.

RIO, João do. *O momento literário*. Organização, introdução e notas de Sílvia Maria Azevedo e Tania Regina de Lucca. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019, p. 195.

RUFINONI, Simone Rossinetti. O satã negro. *Cult*, São Paulo, p. 59, mar. 1998. Dossiê.

SILVEIRA, Tasso da. Cruz e Sousa e a crítica. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979, p. 31-49.

TEIXEIRA, Ivan. Introdução: cem anos de simbolismo. Broqueis e alguns fatores de sua modernidade. In: CRUZ E SOUSA, João da. *Missal e Broqueis*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 11.

TEIXEIRA, Ivan. Metafísica e exílio. *Cult*, São Paulo, p. 49-50, mar. 1998. Dossiê.

TELLES, Gilberto de Mendonça. Do polichinelo ao arlequim. De Cruz e Sousa a Mário de Andrade. In: *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 175.

VERAS, Eduardo. Bagatelas laboriosas. In: VERAS, Eduardo. *Baudelaire e os limites da poesia*. São Paulo: Corsário Satã, 2021.

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

**Rhetorica Noua De Mar-
cho Tullio Cicerone.
Vulgarizata nouamente.
Cum Priuilegio.**



CÍCERO, Marco Túlio. *Rhetorica noua de Marcho Tullio Cicerone vulgarizata nouamente...* Venetia [Veneza, Italia]: per Iacobo di Pencì da Lecho, 1502. [4], 68 f., 15 cm (8vo). Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or814869/or814869.pdf. Acesso em: 9 jan. 2023.

O lixeiro conhece teus segredos mais sórdidos

O que te traz aqui? você já
fez terapia antes? o que te aflige?
você culpa alguém por isso? você pode
descrever pra mim
tua relação com teus pais? você pode
fisgar o Leviatã com um anzol
ou amarrar uma corda à sua língua?
onde você estava quando
foi feliz pela última vez? e quando
foram deitadas as bases da terra
e as estrelas da manhã cantaram em coro?
o que você sentiu?
você já entrou às origens do mar, passeou
no mais profundo do abismo, até os tesouros da neve
e viu os tesouros da saraiva que eu retenho
até o tempo da angústia, até o dia da peleja
e da guerra? o que fazem
os teus pais?

a chuva tem pai?
ou as gotas do orvalho? de que ventre
procede o gelo? e quem gerou
a geada do céu? quem prepara
aos corvos seu alimento,
quando seus filhotes gritam a Deus
e andam vagueando, por não terem o que comer?
você pode prender as cadeias das Plêiades?
soltar os cordéis de Órion? correr o zodíaco
pelas estações ou guiar a Ursa com seus filhotes?
você usa drogas?

o que é o homem?
e o que você quer dizer quando diz
que se sente vazio?
ou remonta o abutre ao teu mando e põe no alto o seu ninho?

dali descobre a presa, seus olhos a avistam de longe
e seus filhos chupam o sangue,
e onde há mortos, ali está ele
que não sabe mais
quem é?

Escuta: o caminhão na rua,
porque não havia sistema de coleta
os antigos jogavam seu lixo
no chão e o cobriam
com novas camadas de terra,
as lascas de cerâmica, embalagens
plásticas, camisinhas, celulares
explodidos,
erguendo
as cidades verticalmente,
que permite ao arqueólogo saber
quem era quem
e onde viveu, amou e morreu, a história
como livro do que é minúsculo,
do que foi jogado fora.

Salmo ao anjo da história

Se te consola,
mensageiro caduco, alguns
dos mortos tiveram, pasto de aves,
o sono negado, ingênuo supor
que o homem sem cova,
o de pulmões queimados, a filha violada, irão
levantar comovidos da vala
para revogar as ordens:

*não vos esqueçais de mim,
meu sangue há de inundar o ar
que respirais, etc*

como se
houvesse tempo sem memória e fosse
adiantar muita coisa também colar
esses cacos: é deitá-los no chão
que outra vez em

72 outros pedaços se partem,

schlemiel
de um vaudeville barato, com vasos
quebrados e mal entendidos (e é talvez porque

não nos entendemos
que só pela pilha de destroços
se chegue ao céu)

Mesmo quando *sobre* o silêncio, evidente
contradição, a palavra o
destrói —

mas que voz
é esta, que locutor reside
homuncular

em tua cabeça e recita
o jornal em tuas mãos? acaso é a mesma
nos obituários e classificados
sem a menor mudança de
tom?

daí que estas letras, menos
óbvio, não vieram da pena do escriba
no pergaminho, seu menor erro arriscando
o fim do mundo —

estas coisas mortas,
sombrias sobre areia, não têm força
contra o silêncio, precisam
que esse crime você
cometa por elas

e seja castigado:

um homem certa vez
recitou estes versos e um caminhão o atropelou,
outro perdeu sua esposa e filhos,
mas talvez nada aconteça

ou a mudança
seja pequena, só trazendo
consequências quando você não mais lembrar
e em todo caso você é cético demais,
com razão, para crer em tabus, mas
se me pedirem a leitura em voz alta, recomendo
que cale por um minuto

e faça depois
o sinal de Harpócrates.

(*Paḥad*, temor)

*Mas a Cabala também conhece uma possibilidade mais esotérica.
Ela registra a conjectura, sem dúvida herética, de que chegará um
dia em que (...) as palavras hão de se rebelar contra o homem.
Sacudirão a servilidade do significado. Elas virão a “se tornar
apenas elas mesmas, e como pedras mortas em nossas bocas”.
– George Steiner*

Esgotamento

mais que rebeldia:

engasgado como torneira
em que entrou ar no cano, este ruído
o mesmo que, imagino, faz a bomba
de vareta no poço de petróleo quando
inevitável uma hora
o petróleo acaba

o que havia de palpável
na alvenaria das coisas que
só no som existem

e logo

desmancham, fazendo
da memória caçamba de entulhos
pedras amarradas
às patas dos pássaros

(enquanto isso sobreviventes
de AVC com afasia guardam ainda
a capacidade de cantar)

tão palpável que
acaba – as palavras,
não sabíamos, recurso
não renovável,

e a atmosfera,

chegado o dia, grávida de música
a música livrada do sentido

mas de mim conheço este
ruído somente
motivo do temor, reconhecido
tarde demais, pela tua mudez

somente este ruído fóssil
subindo pela garganta.

Rola barril, barril é dobrado

Trínculo
cantando

*Fico presa na tempestade
Onde não durmo comigo
Há restos de verdade
A que a dor tirou sentido*

*Caída entre os espaços
Do meu corpo destruído
Já não há restos de verdade
E a dor perdeu sentido.*

*Choramos como quem nasce
Escorrendo a saudade
Vens no Sol de madrugada
Como a mão na tempestade.
entra em preleção*

Ah, isso quer dizer:
meu docinho de coco,
aposte a ficha em Trínculo,
que agora é papo reto:
no cabrum da borrasca,
virá o meteoro
da paixão. Eu te juro!
O equipamento limpo...
lavado e liquidado.
Só resta o pobre Trínculo
no choro do extravio!
E não é amanhã
que vão me resgatar
pra animar as mulheres
e os sedutores vermes
e o cabrum da borrasca!

vê X embaixo do carrinho-de-mão

Mas olha: que pé-d'água!

Mas mire e veja: um índio!
 Será que peixe ou gente?
 Estranha a fedentina...
 será que morto ou vivo?
 Com raças desgraçadas
 nunca dá pra saber...
 parece até ilhéu
 fulminado por Zeus.
 Ah, seja como for
 não nega o meu negócio!
 Se já morreu, me abrigo
 embaixo desses trapos,
 num manto e parapeito.
 Se ainda vive, o prendo
 e levo pra Europa,
 e na certeza firme
 me atochó o cu de grana!
 Posso vender pro circo,
 ou festival de horror.
 Ah, deixe de besteira!
 Eu mesmo faço a feira
 e ponho o bicho dentro.
 Um puta empreendimento!
 Então fechou assim:
 vou me aquecer aqui
 para deixar passar
 o cabrum da borrasca.

*se aninha sob a cobertura,
 colado costa a costa junto a X.*

Estêvão
entra cantando

*Vai, cabra macho, enfrente o macaréu,
 dizendo adeus Bordeaux, e olá bordel.
 Na terra papagalli veraneia,
 caçamos índio, preto e até baleia.*

*E muita gente vai se escarpelar,
 adeus miséria, olá, meu lupanar;
 A marujada mostra sua bandeira,
 pois vai ter lucro dessa pirambeira.*

bebe um gole e retoma

*Vai, cabra macho, enfrente o macaréu,
dizendo adeus Bordeaux, e olá bordel.*

para e dana a falar

Mas eita cantilena bosta,
se bem que serve de consolo.
Este é vinho Bordô, meu bom,
e esta garrafa é souvenir...
que há de me dar coragem!
Haja colhão, varão Estêvão!
Enquanto há vida, há sede,
e também viceversamente!
Creiam no Estêvam: é um zíndio!
Lavro e dou fé, meu Deus: é mesmo!
Que chique! Eu dei a sorte grande!
Matute um pouco, mano velho:
um zíndio desse dá bufunfa!
Imagina: botar num circo,
no meio, entre a mulher barbada
e o micro elevador de pulgas,
voilà, veja só — um zíndio!
Um zíndio, zíndio pra valer,
vindo de lá das Caraíbas!
Isso vai dar cascalho forte,
dá pra fazer uns cruzamentos,
cevar todo esse gado novo
e colher esse pé de grana,
ou sou o mais pangô dos tongos!

tateando X

O bicho tá um picolé!
Se bem que não sei bem dizer
a temperatura dum zíndio,
mas isso aí é bem gelado!
Ah, só não pode empacotar!
Mas ê danada urucubaba,
achar um zíndio empacotado...
dim-dim que escorre pelos dedos...
mas a cabeça ainda funfa!
Vou dar um gole desse mé,
um biotônico fontoura,
que só de esfregar na gengiva,
o bicho já se esquenta todo.

faz X beber

Toma, que o mé te melhora.
Parece até que renasceu!
Mas olha o naipe do pau-d'água!

*num supetão percebe a cabeça de X,
que está pra fora dessa cobertura,
então se achega e atesta*

Espera só um segundinho.
Eu juro que não sou cegueta!
Mas é um zíndio bibocal!
Eita, que putaquinamerda,
pra hidratar duas bocarras,
fazendo a turma do funil,
não sobra é nada na garrafa.
Ah, pouco importa, pouco importa!
E na verdade é formidável!
Um zíndio simples era show,
um puta job na empreitada,
agora um zíndio bibocal,
o tal do zíndio siamês,
um zíndio duplo de oito patas,
é um novo approach de startup!
Vai então, meu monstrinho lindo,
e me abre logo essa biboca!
Toma, toma! Mas essa cara...
essa nareba reluzente...

se chega a

Trínculo

Mas essa pança...

Estêvão

Essa nareba, tem um troço.

Trínculo

Só existe uma pança
com tal circunferência
em todas as quebradas
do mundão de meu Deus!

Estêvão

Eu juro por todos os santos!
É aquele mané do Trínculo.

Trínculo

Lavro e dou fé: o Estêvão!

Estêvão

Você também sobreviveu!
Assim começo a acreditar
que existe um deus dos manguaceiros!...

Trínculo

Certeza! O Deus Barril...
boiando num barril
eu consegui chegar
na terra hospitaleira;
eu nado feito pato,
um pato esperto, juro!

Estêvão

Eu juro pela minha pança:
comigo foi a mesma coisa!
Mas e esse bicho? Não é zíndio?

Trínculo

É bem o que eu dizia...
aposto que é um índio.
Foi nossa sorte grande:
vai ser o nosso guia.

Estêvão

O bicho não parece besta,
a julgar pela garganta.
Dá pra tentar civilizar...
mas não demais! Só o bastante
para a gente tirar proveito.
Nem tanto ao mar, nem tanto à terra,
tudo demanda comedida.

Trínculo

Civilizar? Que porra!
Fica bunda de fora
ou calça de veludo!
Será que o bicho fala?

Estêvão

Assumo que não consegui
dele nenhuma palavrinha,
porém conheço um santo jeito
de fazer soltar a língua.

tira uma outra garrafa do seu bolso

Trínculo

dá um tapa na mão de Estêvão o impedido

Despirocou de vez?
Cê vai desperdiçar

a mais doce ambrosia
na boca da primeira
fera que aparecer?

Estêvão

insiste e dá de beber a X

Seu egoísta! Eu vou cumprir
a missão civilizatória.
Se a gente só desbronquizar,
a besta vai quebrar um galho
pra mim e pra você. Fechou?
E partilhamos meio a meio
as ações do nosso negócio.
Quer assinar algum contrato?

fala para X empurrando a mangueça

Toma, meu bicho bronco, toma.
Você beber meu bom goró.

e X bebe

Beber mais um...

e X se recusa

Você sem sede?

Estêvão bebe mais um gole e diz

...Eu sempre sede!

daí coloca o amigo na roda, barril é dobrado

Trínculo, eu tenho que assumir
meu preconceito naufrágios.
Errei. Até que a coisa é boa.

Se o pé na terra é firme, cabeça tem ideia

Trínculo

Falou e disse tudo.
No fundo, é um mergulho
e que, ao fim e ao cabo,
tempera o tiragosto.

Estêvão

Isso sem falar que nos livra
desses malucos lazarentos
que impede o mundo de viver!
Então paz pras alminhas deles!
Tu amou mesmo essa fileira
de duques reis e nobretada?
Eu só servia à porra toda,
para poder pagar meu vinho...

jamais dei corda pra essa raça.
Trínculo, brou, você já sabe:
eu sou republicueta velha!
Espia tudo aqui por dentro:
a tripa é já republicana.
E que se foda a tirania!

Trínculo

Rapaz, nesse teu papo
eu danei em pensar.
No pé que agorestamos,
já posso pressupor
que o duque e o nosso rei
agora são presuntos,
então sobrou na terra
uma coroa e um trono
em busca por herdeiros.

Estêvão

Mas putaqueopariu! Vredade!
Cara, isso é muito fenial!
Eu vou é me tornar o herpeiro.
Eu me coroco o rei da vilha!

Trínculo

Mas oi? Por que você?
Ei, tá todo bebum!
Nessa tal de coroa
eu que pensei primeiro.

Estêvão

Então me mande um papo reto,
pode deixar de enrolação:
o que é que um rei precisa ter?
Tem que ter pose de imponência,
e posso te falar bem sério:
o que eu mais tenho é imponência.
isso não é pra todo mundo,
não é pra todo mundo, não.
eu disse, ouvisse, e teje dito!
Por conseguinte, eu sou o rei!

X

E viva o rei! E viva o regicida!
Juro promessa, pelo cramulhão

que morra dentro do teu garrafão,
que quero ser teu seguidor fiel!

Estêvão

num arroubo dá um abraço em X

Mas eita porra, o bicho fala!
E fala lindo, brava besta!
Tá vendo, Trínculo, meu velho,
você ouviu a Voz do Povo,
e assim... Vox populi, vox Dei.
Voz eu puli, e voz eu dei.
Mas não precisa ficar triste.
Estêvão é um rei porreta,
nunca abandona o mano Trínculo,
o mano das cagadas todas.
Juntinho a gente já comeu
o pão que o diabo amassou...
já entornou um marafo bravo.
Faço de tudo por você!
Eu te nomeio marechal,
e assim você vai comandar
a minha guarda pessoal.
Porém voltando à vaca mansa,
melhor dizendo, à besta-fera,
esse milagre da ciência,
dotado até do dom da fala!

Trínculo

fala para Estêvão

Nem sei como eu sentia
um medo desse bicho.
Ao sol parece gente...

X

Pois é, sinhô, a empolgação me fez falar!
Mas ó, suncê falou que vem do mar,
então não veio lá do alto Eldorado?

Estêvão

Eu vim da lua, que é bem alta.
Tem quem me chame de lunático.

X

Ê luaral de Oxóssi benedito!
Sabia que te vi na lua! É certo!

Na dúvida olha a dica: viva o rei!
 Porém te esperta contra algum X9!

Estêvão

X9 quem? O quê? O Trínculo?

X

Pelas avessas! É o próprio Próspero!

Estêvão

Quem anda próspero? Nem sei...

X

É muita treta pra Vinícius de Moraes,
 resumo da conversa: outrora eu era o herói,
 no toma lá da cá, da ilha eu já fui rei;
 Próspero veio e pimba — me tomou.
 Mas olha, sem caô nem malandragem,
 te passo meu direito mó de boa.
 Mas tem que entrar no braço contra o Próspero.

Estêvão

Eita monstrengo, bicho doido!
 Mande embrulhar: fechou negócio!
 E garanto que em dois palitos
 te tiro o encosto desse Próspero.

X

Se liga: o cabra é casca-grossa.

Estêvão

Minha querida besta-fera,
 Eu manjo uns Prósperos assim
 e só no café da manhã
 a cada dia engulo é dúzia.
 Chega de conversa fiada!
 Meu Trínculo, comande as tropas!
 Vamos marchar ao inimigo!

Trínculo

Façamos nossa marcha,
 mas antes a manguaça.
 precisamos de força
 e muita empolgação.

Por isso, leia o livro!

pega a garrafa

X

Mas antes a manguaça e a curimba,
é o que mais digo aos meus amigos novos:
jamberessu contra alafim tirano!

*canta a curimba no ponto
Ê ipecó da caatinga
o assum-preto explora o novo dia
bruto e vivo
na cumeeira do cocá.
Zip! Um cafuné de colibri
curima no caraguatá
vira heyoka, vira pinga
calimba no delírio da cacimba,
La Liberté, olé! La Libertad, olá!*

Estêvão e Trínculo

em coro

*La Liberté, olé! La Libertad, olá!
ê bairari nessa macaia
extraviado em ilha aqui a paz
A canela de velho é só pilhagem
do sangue intenso da baga madura
do sangue e sangue pinta o ecodidé
viajeiro!
Na muxima do dia devastado
dá pra ouvir
La Liberté, olé ! La Libertad, olá!*

Estêvão

Eita caralha de monstrengo!
Essa arrulhada já me encheu
e a cantoria dá mais sede.
Desce o marafo, mais e mais!
O mé é que nos traz bravura.

entorna uma baita golada

Trínculo

A fera é pé-na-jaca.
Tá beudo bagarai.

entorna mais um gole

X

Vou mostrar pa suncês a terra toda
ewé! iaguetê maracujá,
toda a paixão da terra toda e seus saberes.

Estêvão

falando com seu garrafão

Alarga a via do estradar,
meu generoso vinho, alarga!
Meus soldados, avante, em marcha!
... Mas não agora. Descansar!
A noite cai, vem ziguezague
de pirilampo-vagalume,
grilo e grileiro no zunzum,
vem o brekekekex das rãs...
e como essa noite já é,
há que se restaurar as forças,
algo exaustas por copiosas...
emoções da jornada nossa;
porém amanhã na alvorada,
revigorados os jarretes,
sem mais demora saltaremos
por sobre o lombo do tirano.
E boa noite, meus senhores.

ele dorme e dana a roncar

Hino aos mortos

para Rodrigo Cerqueira e Ricardo Carpin

Meus amigos todos estão morrendo
E eu aqui me atenho cerrando os dentes
Não vejo mais nenhum futuro à frente
E então me sento à janela dos temores

São tantos fantasmas e seus odores
Na frente fria do meu pensamento
Repouso as alvas flores no cimento
que cosi prá cova dos meus dissabores

Cansei de ir ao céu divino, amores,
união dos sonhos todos, da utopia,
apodreceu o manto em céu de horrores
não nos liberta agora, que já tardia

O lábaro que ostentas estrelado
O roto verde e louro desta cama
faz do futuro o rosto de um passado
arquipélago de lodo, sangue e lama.

Poemáquina para Poema Cinético

para Alexandre Guarnieri

Máquina, engrenagem, simplesmente poema.
Máquina para o mundo desvendando a máquina do mundo,
Poesia.

Quiçá, maquinascendo
na sua essência mecânica seja
uma máquina de nos fazer humanos
mais manos, minas e menos húmus.

Omnes Similes Sumus
E máquina mais que exata
Necessária
que nos liberta.
Máquina aberta
a tudo que mais insano.
Máquina, se não me engano,
é a máquina que canto
Máquina de canto en cantos

Máquina de movimento
me mova ao vento e num alento
me faça,
catavento que
cada vez mais tento
mais ser menos
Um e Juntos num só mecanismo

ser mais
Nós

Oração prá Amara Bomba

para Ricardo Carpin e Pedro Marques

Antes de começar,
Amara Bomba,
livra-nos do ódio cá na terra.

Veja o homem e a mulher em guerra,
o branco engana o preto e ferra,
a mão esquerda, a direita emperra...
e essa burrice ambidestra é todo dia.

Antes de começar,
Amara Bomba,
veja a miséria que tudo soterra!

Veja o Sol
e não cometa
errar o alvo que, adiante, berra.

Bum!
 Bum!
 Bum!

Que seja o som todos compassos,
(passos de dança coração abraços),
que é só lhe dar idade
que verás, na tua idade,
a juventude de nossos corações.

Que um filho teu, sim, foge à luta
prá ir feliz ao bar ou à roda de samba:
e na festa punk desta vida,
todos juntos numa só ciranda... Umbanda!

Prá não mais,
Amara Bomba,
nos dando fim à meteórica carreira:

mulher ou homem,
sem eira nem beira,
saem mais fácil desta corda bamba...

Prá não mais,
Amara Bomba,
o colorido, melhor que preto e branco,
tá na zabumba com a qual a gente é bamba
– mão esquerda e direita sem pendenga:
as duas juntas é que lava a bunda!

Bum!

Bum, não!

Amara Bomba!

Que este som que em ti rebomba
seja o uníssono cômico,
o unir cômico,
do sonho cromossômico
no único funil lírico,
na explosão do coração.

para o Sérgio Alcides

Pavês! Ninguém degustou o intragável
confeito de tua última panela
Somente o açafrão na mortadela
Foi tua receita incontornável

Acostuma-te às louças que tu espera
O Chefe que não cozinha as moelas
Sente inevitável necessidade
de azeitar as passas e as alichelas

Toma um fósforo, acende o forno de barro
O queijo é amigo da nêspira no jarro
E a mão que unta é a que colheu cereja

Se alguém vai no fogão e o fogo apaga
Refoga o alho todo na alcaparra
Relaxa e toma um copo de cerveja.

Agosto dos Anchos
(Fábio Casemiro)

Muito além dos corvos

para Roberto Piva

10 anos de sua morte ~ 03/07/2020

Eu que não dou conta desse mundo polifônico, cheio de fantasmas cantantes
Esquálidos esquifes dizendo eu sou.

Já eu, não. Não sou nem isso, nem aquilo.
Eu sou o outro que olha o mundo pela janela de dentro,

Da prisão eu sinto como porta cada barra da grade da vida.

Nessa prisão de almas em vídeo clipe, inferno de
[Dante, a saída é entrando cada vez mais.
Quem poderá diante do deus faminto, erguer suas
[astas em hostes, entre hashtags ou óstias?

É o fim, meu doce amigo. O fim já estava lá dentro, a fruta dentro da casca
gritava zumbindo como mosca: podres todas as canções.

Sem você ao meu lado, o chão é mole como cera. Como
São mais moles agora as placas da história,
Se o poeta soubesse,

Ele cantava todas as canções de caçada,
Regadas ao vinho falerno,
Nos aquecia com mais histórias,
Urubu cabeça de martelo

E não nos deixava no inverno desses nossos dias
Eu não teria jamais o deixado ir, ainda mais
No dia santo do lagarto rei.

É noite, minha alma se aclara,
O véu da madrugada se volta contra os achacadores de revolta e volta
A nos assombrar com o vivido véu da morte.

Com sorte, minha consorte nos trará sonhos para o convescote

A morte

A morte quer o mundo e eu,

Simplesmente,

Só sei desobedecer com a arte,

Os doces espantalhos no meu quintal.

Quasar Quase Quasímodo

Quasar quase Quasímodo
Quase um sonho líquido
O fato feito musgo
Um naco feto turvo

Será que um tiro surdo
Sabe se o céu obscuro
Sob o som deste murro
Cabe no andar que derrubo?

Trôpego como um cão látego
Lá onde late meu mal súbito
Quero saber se é elástico

O mundo em lastro obscuro
Eu me remendo e num quarto sofro
O terror cósmico monstro do mundo.

O amigo da filosofia partiu

ao amigo Carpin Ricardo

O amigo da filosofia partiu
como partem tantos mas não somente
partiu: deixou uma mala de livros, retratos
da distância de então.

O amigo da filosofia partiu

para o outro mundo não do além, ainda
este mesmo tão judiado, mas – faces de Juno –,
ele filósofo quis ver do outro lado.

O amigo da filosofia partiu

aquela mala cheia de livros que livram
a nós: ele queria se livrar – perder peso para voar –
mas não queria tão livre: as páginas desfolham
almas e às vezes me livro de quem fui
prá plantar quem sou.

O amigo da filosofia partiu

quando trouxe a mala fiquei sem amá-lo:
cada um com sua viagem, joe! Duvião,
cada um no seu vôo, a distância nos une
como páginas que esvoaçam na praça, leitura
desatenta, pulso firme – respira – aquela parada
prá entender o que queria o narrador.

O amigo da filosofia partiu

Naquelas páginas tão dele, uma
ambição tão minha: a sua filosofia eu herdava
como quem profana, como quem consagra.

O amigo da filosofia partiu

e deixou as páginas como quem escreve

histórias. E tenho certo que quer recuperá-las,
as obras... Coitado! mal sabe que não devolvo:
são nossas as páginas como são nossos os corações

O amigo da filosofia partiu

e ele não era meu amigo. É meu irmão.
É meu outro eu
voando num avião.

Antes beleza estonteante
Hoje vórtice inferno de Dante
Terra, a navegar, um gigante
Teus olhos no mar amor distante

Teus filhos mais vivos todos vírus
Somos feitos carne putrecente
Aterrorizante teu deus nunca visto
É feito vulcão num coração pulsante

Aterrorizante, aterrorizante
Seu chamado é de ontem
E encanta o canto como corpo santo

E tanto reluz que é pó e pronto
Saber do poder do encontro, no encanto
Nos traga a semente do chão do amanhã.

Akhenaton Navalny

ao amigo Rodrigo Cerqueira

Me faltava tua falha narcísica
A ingenuidade lavrada e esqualida
O engodo engordado no rosto
O sorriso espúrio e metálico

A tra(d)ição da verdade é o verso
O oposto do eu quero é a morte
Não mate a voz no tubérculo
Identitário na terra sem nome

O jogo de raiva é veneno
Espões enraizam o dogma
A caserna do mundo em três vias:

Quanto mais loco o bagueio mais nóia
Se o mundo acabar derretendo
Nem tem outro que tu, vai tu mesmo

Cântico pomo

É preciso encantar o poema
E outras manifestações de apreço ao senhor diretor.

É preciso apresentá-lo aos postes,
aos posts, fazê-los post-its
prá depois publicá-los em links
de trupes, até que ele seja tapado
intrupado
Até que ele vire estrume.

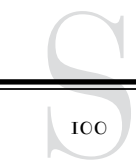
É preciso cantá-los nos zaps
Os novos púlpitos dos pupilos poucos
Iniciáticos
Auratizar ao máximo todos.

É preciso encantar o poema
Seu espaço de música todo
Tem que servir ao garçom mais próximo
Àquele que serve ao lobo do povo.

É preciso imantar o poema
Tratá-lo em látego corso
Magnetizá-lo também no mercado

Nos vocábulos que gritam aos poucos:
– Eu sou um poema! Eu sou um poema!
Esses pobres que gritam aos trocos

Mal sabem que o povo anatema
Seus encantos que dizem tão pouco



Se me guitarra

Essa guitarra, sua madeira
tampa de meu caixão,

Uma caixa acústica
Tulipeiro, acero, há dias adio en-
cantam flores como cântaros à cornucópia

Suas cordas, aço sério em açucena
Abraço o áspero som e grave reflito

Seu som, meu grito
Com o que penso e não acho
Pouco e agudo o que faço

Ainda rouco, um drive no espaço
Faço sem escala
E aterrisso meu outro que sou.

*Hino Homérico 34, ao filho
sagrado de Higeia e Dioniso*

Canto a respeito do filho sagrado de Higeia e Dioniso,
deus umectante, pastoso, translúcido, em alta demanda.
Todos os seres humanos procuram-no nas prateleiras
das drogarias, dos supermercados e sites online.
Tolos! Não sabem que o deus é furtivo, ladino, inconstante,
traços herdados do pai, o rebento de Sêmele, Baco.
Lembram-se apenas que é filho da mãe, adorável Higeia,
deusa higiênica, asséptica, pura, que traz a saúde.
Sim! É verdade que o filho também tem os dotes maternos.
Mas, mesmo quando aparece aos mortais, envasado e brilhante,
e eles celebram, ungidos, a sua defesa ante a peste,
tão velozmente quanto ele surgira de pronto se esvai,
évoluo em sua leveza divina, de volta ao Olimpo,
o grande assento dos deuses, palácio de torres etéreas.

Paideia pandêmica

Caminha com cuidado nesta terra impura,
porque os ratos de Apolo agora correm soltos.
Afasta-te de toda humana criatura
e mantém o teu rosto na máscara envolto.
Em cada esquina encontrarás um moribundo.
Cuidado! Evita o pestilento perdigoto.
É grave o próximo conselho que secundo:
não aceites convites a banhos de esgoto
nem tomes como digestivo após o almoço
café passado em solução de cloroquina.
Unta teu corpo em álcool em gel até o pescoço
e põe dois filtros de cigarro nas narinas.

Assim procede resoluto todo dia
e sobreviverás — talvez — à pandemia.

sê bom com todos na medida em que puder,
pois sendo bom um homem torna-se melhor;
repaga a teus amigos cada gesto bom
com redobrado esforço em ser melhor;

mas lembra-te diariamente, coração,
de quantos no passado com ações malsãs,
palavras tortuosas ou intento vil
ferveram-te em dourado, rancoroso fel;

e a cada qual concede o que lhe for melhor.

Crer-se gênio malgrado todos os malgrados

Crer-se gênio malgrado todos os malgrados,
de modo altivo, prepotente, presunçoso,
porém discreto e extremamente elaborado,
senão irônico e talvez obsequioso,
com adereços afetados, circunlóquios,
virtuosismos excessivos e excrescentes,
eventuais depreciativos solilóquios,
mas de humildade exposta artificialmente,
até que, seja por milagre ou competência,
se faça enfim alguma coisa quase nova,
alguma coisa grande, em autorreferência
(que pela referência o gênio se comprova),
para entender ao fim de tudo, resoluto,
que a novidade dura apenas um minuto.

A flor do campo

Não toques, filha, a flor do campo:
conquanto bela, dura nela
tão pouco tempo o seu encanto.

Ela amanhece assim, semelha
à estrela d'alva, sem ressalva
de ser inteiramente bela.

Mas ao cair da tarde é finda
a tinta de Hebe em que se embebe,
e como um sonho some, extinta.

instruções para um caminho a ser feito

primeiro certifique-se do tempo
na medida do possível
claro

há horas em que o céu súbito escurece

o hábito de conviver estações costuma ajudar

medir com os olhos o céu
vento nos ouvidos
se há ou não pássaros
vale atentar

a luz sim
pelas frestas
bom sentir também

os dados compreendidos ajudam
no traçado dos percursos
no desenho das rotas

não que sejam imprescindíveis
evitam contudo
até certo ponto
algumas derivas

medidas algumas distâncias
dá-se um passo
e dois

então mais
pela rota que
ops

atravessada por olhos que
agora atentos ao que está
optam

se não for o caminho primeiro
o caminho tomado
serão algumas derivas
e equações

qualquer caminho
pode ser feliz ou não
teus olhos dizem
e há o peso de teus pés

há quem conte
as passadas

ou para alguém
a escolha feita
seu jeito e matiz
se tornou de vez
ou foi por um triz

escolha dita
sempre uma se dá

então as pedras
e paus também
surgem assim
que houve alguma passagem
de água e ar

costumo optar
por tirar os galhos

pensando nos passantes
no estrago que os espólios da noite
podem causar entre os eixos

é boa a sensação

desbastar

e há também a volta
todas as voltas

mas hoje
vou ficar com as flores que colhi
para meu amor
e a beleza que trouxe
em seu sorriso

um beija-flor

lambeu meus olhos
com a luz de suas asas
azul é a asa
também esmeralda

e se nuança

na pena
que brilha prata
entre as folhas da manhã
de brisa

bizu
é seu nome
beijoca
pra ele quando
no meu pequeno quintal

depois zoa onde quer
faz o seu périplo

escolhe a flor
o ninho o voo
lá ali até pousa
quando em vez

zumbindo agora

calibra o vento
uma vez mais
e outra ~ súbito
vão onde vai

soube que vivem
até doze anos
os seus

assim quem sabe
é dele o lugar

bem antes de mim

o pensamento traslada

que nada
diria o homem de botas vermelhas
caso as tivesse

não vês?

permanece acesa a ideia
de cada passo que dá
desde si à tua ideia

parece sem rumo então
como a cor do cavalo
imperava numa antiga blague
nome mofado
para a eterna farsa

e mesmo assim ainda se pergunta
o homem onde botas
certa cor a uma ideia

e eu cá com meus botões
um de cada cor
não sei de cor é o que dizem
da avó do homem
seria ela um índio
ou desbota na imagem
de uma foto
que se nega

faz isso com teu nego não
Ideia
teu nome até se esquece de me perguntar

mas não tenha medo
talvez amanhã ainda
não seja tarde demais

e certamente voltarás
como já voltaste ontem
para dentro de um quadro

de camadas grossas
e na alta definição reticulada
que nos entrega
a cada manchete sangrada
entre risos calçados de loboutin

luxo de quem fica com o butim

quanto à bota vermelha do homem
parece ainda molhada
nos restos do massacre de ontem

diabo verde brasil

borba gato entre as fuligens
galo nas grades
breu de virgens
las madres las madres

sem a renda da manhã
ou redondilha
iansã no embalo
de uma gota de estrela

estalo

uma ilha
na manhã

céu de névoas
nuvens como ar
pelas guelras de edimilson
sons de rumor
no limite da escuta

silêncio silêncio
guerrilha guerrilha

as mãos nas correntes
dentes no chão e corpos
dos pobres
dos mais pobres
dos paupérrimos
dos mendigos
maldição

silêncio perene
só as sirenes ao fundo
os gritos das mães
o feto na calçada
entre os projéteis
e outros destroços
de fuzis e granadas

cessar-fogo
pelo método da exaustão
seiva ou fruto
pelas ruelas da pandemônia
pelas peles dos ouvidos
pela ladainha da voz das mães
ecos de maio
presente ancestral
sem escuta

para muitos

por perto
ao que parece
aqui apenas
em penas
ou choros revoltos
mas sem voz
talvez não

sim
afirmação pela pele
índia
negra
judia
pelo pé no chão
pelo errar
pela raiz da bolsa
do útero

fumaça sem fogo?

canto discreto de pássaro
entre jabuticabas
a boa estação

e no imaginário dele ali
entre os grilhões
a casa sem fechadura
no imaginário dele escravo

a casa-grande em chamas
no imaginário dele enclave
entre as cinzas do paraíso

risos risos risos

um terreno baldio agora
apenas
os gritos ao fundo
no horizonte daquele silêncio

azul ?

nunca uma coisa só
gente em coisa muita
não só
diabo verde brasil
sangue nas garras
povo nos ganchos
e
nos anzóis de promessas
barbudas bojudas amareladas

sombras de reis
por veredas e gravetos
riscos de incerteza
no cuidado dos dedos
pela senda ou faísca

manto branco sobre
o manto de moscas sobre o
corpo da moça branca

reza braba
ebó dos bons
unguentos...

na rua dos sonhos
um banco e um tambor
nas costas do tempo
de lá
tan-tan-tan-tan-tan

pensamento ou floresta

acima do corpo rijo
da moça tísica
e de sua dor
acima da fumaça triste
das cidades
e dos homens
acima bem-bom-bonito
junto ao sol

vermelha arara-névoa
suas penas
pelo sopro
através
do rendado de folhas
como a rosa
também a mancha

raiz castiçal

hum hum
senso incenso
sopro só

sem sentido quiçá
na prancha dos olhos
beija-flor nas escamas do sol
bem-te-vi nos seios da montanha
um dragão no perfil da mais alta copa
guardião da montanha
árvore-dragão

incêndio incêndio !

alhures
nas cinzas da casa-grande
sem cela senzala
sem sala ou cerimônia
anjinhos
igrejas vazias
cadelas no cio
sob a poeira das estações

cuidado !

silêncio silêncio

não só um galo
na renda da manhã

hum hum
hã hã
iansã

uma rosa ou rebento
chuva-e-sol
bálsamo na bandeira
de mais algum verso

ao vento

a água desenha

seu corpo na pedra
escuta o traço vindoindo
onde você não enxerga

a pedra do tempo esculpe insetos
as antenas verdes saem
dos poros do limos

nos cimos a grande mãe
árvore nos abençoa
seu clímax

Firmamento

são as mãos não presumidas as que falam
sobre abismo e maior ventura
sim, são contraditórias
e delas depende a inquietude suficiente para
alimentar os palmos abrasadores
para alimentar o fugidio dos traços
para alimentar entregas

são as mãos não pertencidas que desvendam
a sabedoria da pele e a fome da pele
sim, são incoerentes
e resvalam no senso de maior magnitude
sem poder tocá-lo já que é o cristal mais delirante
já que é amorfo e imune
já que é feito só para o pressentimento

das insuspeitas carícias e capacidades das mãos
cava-se a terra funda-se a tribo
habita-se a planície que gesta auroras

das graves delícias e dos delírios mesmo das mãos
o sustento o sumo o conseguimento

esse olho d'água

Especialmente

há pessoas que são frágeis
 e pertencem ao contorno
 frágil demais para concluir o curso de luteria
 para cultivar plânctons ou praticar esgrima
 para pentear o cabelo pro outro lado
 frágil a ponto de despedaçar-se em missivas
 frágil demais para votar em alguém sem sorrisinhos
 para aceitar e de fato engolir o último rebuçado
 para compor árias em tons maiores
 frágil para desafiar o velocímetro e as vozes do alto
 para antecipar amoras gordas
 frágil pro que é da carne

há pessoas que são frágeis
 e pertencem à fimbria ao rebordo
 frágil demais para despencar do penedo
 para acatar a rude gargalhada do boneco
 para comer apenas quando é bissexto
 frágil para dormir ao relento e saudar emergências
 frágil para respeitar o tempo da fermata
 para abraçar o ídolo para ter ídolos
 frágil para pegar peixe com as mãos
 e para identificar pegadas no escuro
 frágil imensamente para lembrar dos destertos
 escancaradamente frágil para crer em cios

há pessoas que são frágeis
 e descabem
 sou daquele tipo de pessoa frágil
 diante do que veio mesmo
 diante do que disse mesmo
 diante do que é em tempo algum
 e da areia
 acima de tudo da areia sou
 brutalmente frágil

Alinho

É preciso voltar
às rosas mais antigas
e suas exuberâncias
e seus frêmitos de infinito
às palavras surgentes
às vozes prometidas
nos ecos do que amanhece

é preciso voltar
aos gatos que compõem a noite
às cálidas cantorias
ao flagrante do gosto
aos votos interrompidos
às garatujas nos muros
às cigarras já sem valia

voltar será sempre preciso
girar a chave de formato único
pisar nas tábuas lassas e confessas
ouvir o apelo do oco
a ascese dos líquens no tronco
fazer irromper acenos que
contem não só desfechos.

Os silêncios recuperam
a porosidade das rochas
o advento das peças da flor
o insabido da brasa
e a razão à palavra.

É preciso acalentar
o momento em que se resolve
a história do espinho

e saborear
o estremecimento.

não sei você
mas eu por dentro estou quase num
nem existo quase na lona no limbo
na face escura da lua
na rua a ver navios
quase imprevisto

não sei você mas eu
por dentro estou com um estrepe um engasgo
parece indeferimento
por dentro é rés movimento
é sem balanço sem serventia
por dentro um estrago

não fosse o colibri aqui faz pouco
tinha me abstinido dessa cena
tinha desistido desse filme
- espelho bissexto e algo turvo -
não fora o sol que entendi esplêndido
passava batido o entardecer vermelho

pela natureza desse ofício
pelo oficioso desse esforço
não sei você mas eu por dentro
sou só

texto

Deveras

o poeta finge
e enquanto isso
cigarras estouram
pontes caem
azaleias claudicam
édipos ressonam
vacinas vencem
a bolsa quebra e
o poeta finge
e enquanto isso
vagalhões explodem
o pão adoece
astros desviam-se
manadas inteiras se perdem
a noite range
o vento derruba ninhos e
o poeta finge
e enquanto isso
vozes racham
veias entopem
galeões afundam
medeias abatem crias
turvam-se as corredeiras
o sapato aperta e
o poeta finge
que as mãos cheias de súbitos
não são as suas

estão mortos o leito o peixe o fluxo
morrem os azuis os verdes
imensidões de prata e ouros
e o bater de asas não é mais
espaço nem som

estão mortos os que dançavam
os que recriavam
tudo o que reunia
suas vozes são lama
são óbito são anos de término
seus dedos serão carícia nenhuma
só extravio do curso

estão mortos os conteúdos
a tartaruga é fóssil em cinco minutos
estão mortas amostras e semelhanças
ninguém mais quer ser semelhante a isso
e não há como conceber a imitação

boiam destroços
o ar tem cheiro do ágio
boiam pontos de interrogação
sua mão cínica gargalha
sua boca ácida determina
e o olhos vazando já nem divisam
o lixo da sua civilização

Insoneto

De amor, ora direis, rever promessas
Que as chamadas de uma voz não voltam mais
E sempre é de hora alguma esse momento
E nunca em face a mais meu bem secreto

Quisera revivê-lo em vão tormento
E em seu rosto esconder meu riso
Se se pudesse perder senso e siso
O meu pesar ao ver o seu espanto

Certo é que o infinito nunca dure
(Vai-se a primeira estrela descoberta)
Quem sabe a espuma o fim de quem desperta

Na fresca madrugada eu encontrasse
O amor (que tive) – eu vos direi, no entanto
Que só se ama a ilusão que nasce

Uma tarde que cai

Quando o vemos está sentado no banco da praça
Ela está em casa presa à trama silenciosa

Na praça pássaros e flores são sinceros
Na janela pássaros são fantasmagóricos

Com o lenço do bolso ele seca o suor da testa
Ela enxuga os olhos com a manga

Ele rosna mas só por dentro
Ela supura mas nunca aos domingos

Ele lastima porque o pão é azul
Ela suspira e a tarde muda se avelhanta

Ele pergunta se as janelas são sinceras
Ela pensa em se atirar nalguma água

São fantasmagóricos os azuis que saem dos olhos
A gangrena e a borra são absolutos

Quando o vemos está em frente à TV imaterial
Ela está de costas de braços de borco

Ele está palitando os dentes à espera
Ela vazia

Ele está entardecente e flama
Ela boia sobre a água azulíssima

Ele tosse cospe resmunga lanceia vage
Ela fez as unhas e o bolo simples

A previsão do tempo anuncia chuva
Ela toca a pedra friíssima

Ele se ofende
Ela se ofélia

Nos encontraremos e eu estarei atarefada
e você estará imerecível
e eu estarei cansada para o cafezinho
e você estará exausto para um cinema
e eu estarei amorfa
e você palimpsesto
e eu estarei rendida às evidências mais ocultas
e você descompassado às vivências absolutas
e eu estarei com pressa
e você naquela hora imprevisível
e eu estarei naquela hora portentosa
e você estará naquele momento incrível
e eu estarei naquela manhã chuvosa
e você estará naquela noite audível
e eu retrocederei até auroras
e você avançará aos ocidentes
e eu compreenderei infinitudes
e você desvestirá os contratempos
e eu deslizo pela superfície e vou embora
e você mergulha mar adentro e refloresce

- o CÓTICO de um NAR ciso
 - o URO de um OXI gênio
 - o CESSO de um AB sinto
 - o BÓLICO de um PARA íso
 - o GASMO de uma OR questra
 - o FÓRICO de um META físico
 - o ÁVER de um CAD astro
 - a ÓDIA de um PAR oxismo
 - o RAPO de um FAR sante
 - o BELDE de um RE banho
 - o AUSTO de um EX pediente
 - o TÁSTICO de um FAN toche
 - o TÁCULO de uma TEN dência
 - o FADO de um EN genho
 - o RÂNICO de um TI nhoso

a DADE de um UNI córnio

Saber do corpo

É preciso saber do corpo como nave,
os passos de uma precisa navegação
que mais nos aproxime que afaste
e mova-se sempre mais ao encontro
do seu outro também barco e porto.

É preciso saber do corpo como praça
que alimenta as aves e a multidão
e permite, na marcha, abrir as asas
do caminho que por dentro rasga
os muros que nos dizem não.

O risco

para Alex Simões

Querido amigo,
há sempre um risco

de iniciar-se o verso
no papel vindo ao acaso

e há o caso de, às vezes,
vir o poema inteiro.

Há sempre um risco de perder-se
em meio ao corpo do texto.

Mas não é de perder-se
o poeta que se faz o êxito?

Não gosto de poemas longos

Não gosto de poemas que, longos,
viram à outra página e me abandonam.

Eu, que não consigo segui-los, fico
preso à margem — o dedo umedecido —

sem o gesto de virar o papel
para seguir a marcha desse verso

que diz do poeta o sonho cruel,
a dor indizível e seu consolo,

para fazer da alma um livro aberto,
escrita que de si diga de todos.

Não li esses poemas até o fim.
Li cada página uma por si

como se nada viesse depois,
e, muitas vezes, no canto, ali —

o papel desabando pela margem,
o abismo de nada junto ao branco —

senti que não havia poeta — morto.
Finda a página, também eu morri.

A primeira noite

o escuro

em toda parte

à vista

apenas sombra

sobre as sombras

muitas

indefinidas

nada víamos

à volta

o artifício dos fogos

a festa

nada víamos

a troça

rasgava o ar

quase perto

quase é o fio de uma lâmina

o ínfimo do acaso

a derrota

os fogos estouravam à volta

em círculo

em circo

em cerco

e ainda nada víamos

nenhuma luz penetrava

nossa noite aberta

não era nossa a festa

In: Concerto lírico: 15 poetas 15 anos depois

Os cães

Os cães não latem esta noite
a ameaça de seus dentes

e recolhem-se no escuro fúnebre
como faca após o corte.

Calaram há pouco todo os uivos,
iniciou-se estranha calmaria.

Amor, não descanse ainda,
esta é uma paz de enganos.

A morte nunca tem sono
e em cada canto vigia.

Os cães não latem esta noite.
Eles devoram a caça do dia.

Nossa casa

Ouço das ruas vir o grito.
A casa fechada no segredo

de nós dois ainda no leito,
os corpos ainda unidos

na canção que prolonga
as notas do desejo.

Lá fora, persiste a marcha
em desespero e despeito

de não poder nos invadir
corpos e morada, o leito

e os aconchegos que formam
os braços, pernas e beijos.

Eles têm frio e têm ódio,
mãos feridas de perseguir

a pedradas quem se atreve
a dizer o amor às claras.

Eles se batem à porta mortos,
mosquitos no calor da lâmpada.

E nossa casa? É ainda a chama
iluminando a madrugada.

Procura do sorriso

Não procure meu sorriso
depois dos fuzis e das facas;

não procure no meu rosto
os beijos e os gozos

das tardes em que o amor
deitava-se ao nosso lado.

Nada disso posso mostrar,
nenhuma jura posso dizer.

Trago apenas notícias
da guerra em nossa volta,

o corpo escavado todo
de trincheiras e casamatas,

tão oco que, agora,
já não sofro mais nada.

Estas lágrimas?
A pólvora me irrita o olho.

Nossa fuga

As mãos, na fuga,
memória da última carícia na penumbra,
ainda sem cães em nosso encalço.

A boca, gritos de fuja,
ecos do beijo e do desejo de engolir inteiro
o outro antes de sabermos da mordança.

Os pés, na busca
de fugir e de encontrar abrigo no abraço
e no calor do espaço entre as nossas coxas.

O gozo, nossa fuga,
nosso abrigo, nosso amor correspondido,
do qual nenhuma arma nos afasta.

Dor

A dor,
esta cadela brava,
bate outra vez à porta;

as unhas sangram
a madeira gasta,
última barreira nossa.

Encolho-me na casa,
escolho fechar os olhos
para o horror lá fora,

mas, nas frestas,
a agonia da brisa
traz um hálito de pólvora.

Golpeio as narinas,
sangro-me outros cheiros,
busco alegrias.

A dor chora
como uma criança morta
e chama por mim

em uivos de desespero,
a pele lanhada
na porta em lascas,

meus nervos rasgados,
a casa ocupada,
a voz no ouvido: estou aqui.

O amor no quartel

O amor invadiu o quartel
para lutar com o soldado.

Era urgente explodir a paixão
em novo fronte de combate.

Há um fluxo, disse o amor;
a guerra é irrefreável.

Encontrou o jovem na cama
sonhando com guerras distantes

que vencia sem saber
que era o derrotado.

O amor entrincheirou-se no sonho
em violenta campanha de conquista

e avançou tiro a tiro a linha
de combate no campo minado.

conheceu e venceu o inimigo,
fez-se ditador em nova pátria.

Instalado senhor e soberano,
decretou: olhe para o lado.

Água
transforme minha dureza
em correnteza

Água
transforme minha queda
em cachoeira

Água
transforme meu medo
em corredeira

Água
me transforme em vapor
me alivie por inteira.

Daqui de casa
seguro a noite em meu peito.
Agarro a noite à unha
como um grande e velho touro negro.
Com um fio de voz
mantenho a lua suspensa
(imensa).

Se eu dormir
a noite desmorona.

O mistério me espreita — impassível.
(Eu na solidão do que não conheço.)

De repente, eu lembro:
Valdelice colocando o dedo
dentro da galinha
para saber se tinha ovo.

Quando o mistério vem
eu não me furto
Me entrego
e ele me inunda.

Estremeci quando ela disse:
“Cuide bem de seu abismo”.
Pensava estar sob um véu
e descobro que arrasto (in)visível
meu precipício.

Faço cipó de letras
e desço.
Teço corda de texto
e retorno.
No despenhadeiro
marcas de unha
e memória.

O homem de gelo

O que não combinava
era o homem de gelo parecer um mouro,
não na beleza, mas na cor.

O homem de gelo sentou-se
em frente a mim
e me olhou.

Com seus olhos
frios de gelo.

Nada disse.

Por força da tentativa
aproximei minha alma dele.

Doeu.

Você já tentou aproximar sua alma
de um homem de gelo?

Não tente.

Queima.

Não como fogo, mas como gelo.

Em frente ao homem de gelo
as palavras perderam força.

E eu que sou mulher de palavras
me desfiz.

Marulhosa, eu marejei.

Fiz silêncio.

Desci pelas escadas,
vertiginosa, espiral,
com a mão na parede para não cair.

O afogado mais formoso do mundo

Você é o afogado
mais bonito do mundo

Retiro do seu rosto branco
os matos de sargaço
e os filamentos de medusa

Revelo a beleza
de suas sobrancelhas ruivas
incandescentes
rubras.

Do coração
à boca
o rastro
é curto.

Engulo palavra
Cuspo fogo
Engulo fogo
Palavra, eu cuspo.

A mulher esquimó
mastiga amacia com os dentes
o couro dos bichos.

A esposa-leopardo-do-rei
lima os dentes
para tornar-se temível.

A mulher do ocidente
emagrece enfraquece retira costelas
Bruxa às avessas range os dentes
no sono, secretamente,
tritura sua força contida.

Namor, meu príncipe submarino,
em noites de festa,
você é o peixe
a que me agarro
para surfar à flor da água.

Eu sou a humana
abraçada a seu corpo de boto,
Amazônico,
sou a moça que mergulha e voa
confiante em suas guelras
e em seus pés alados.

Depois, cansados,
eu sou a sereia
grávida de sonho e águas
que repousa a cabeça
em seu peito prata.

A melhor parte da festa
foi você
beliscando meu vestido
à altura da coxa
me puxando pelo tecido
dizendo pela segunda vez:
“Vestido lindo”.
Tão rápido
só nós dois sentimos
Tão sutil
só nós dois sabemos.
Protegidos por Nossa Senhora do Silêncio.

Esboço recifense

No termômetro, em rubro: trinta e cinco.
O asfalto quente na Rua da Aurora,
 cinza teto de zinco,
em ângulos confusos estertora,

tremendo no horizonte. Pelo vento
o range-range de outras vozes. Vê-se
 um cachorro sarnento
mijar num pneu de caminhão, e, nesse

calor, eu fico olhando pra sua mola
marrom — e o relógio dentro do pulso
 pensa em como não cola
nem impede, a ferrugem, seu impulso.

As estátuas de Mauritsstad

Terra seca. Impossível que se lavre
este concreto, aquele manguezal
sob a Ponte Maurício de Nassau,
sonhando o bronze que há sob o azinhavre.

Mas em Recife ainda há lugar
para o fantástico... E aqui germina,
ao descer a degola vespertina,
banhando-se nas águas da preamar...

Rebentam vozes no Capibaribe
(e se eu corri pra ver, é porque busco
quem já não se esqueceu do lusco-fusco)
e lá brusco espetáculo se exhibe,

pois o salitre, esverdeando estátuas,
impregnou-lhes de matéria viva;
assim o bronze produziu saliva,
e fala quem jamais calou... Se cato

as vozes sobre o rio, ali eu ouço
uma dizer das viagens do salitre,
e os ventos que o trouxeram sobre os vítreos
arranha-céus do ar; é Joaquim Cardozo.

Rua da Aurora; na direita, eu não
vejo a feição de Manuel Bandeira,
a mão na face, a face sobranceira.
Acho que foi pra Rua da União.

Já na esquerda, a estátua de Cabral
alisa um cão sarnento, e segue o rio
até o Interior, porque não viu
brotar a foz daquele manguezal...

Ou se esquivou do frevo, das badernas,
do falante vizinho que o importuna?

Ali, a estátua de Ariano Suassuna,
do tanto que dançou, quebrou as pernas.

O malungo

Bem-nascido,
teu verso livre foi uma conquista.
Vilanela nos arcos da fumaça
primeiro, e os teus rondéis inominados
à la manière du Pierrot lunaire.
E só depois,
no sonho de uma terça-feira gorda,
bulícios na boca do cocainômano.

Na juventude, em um jornal de Minas,
querela em torno de octossílabos.
No entanto, a vida veio, a vida foice,
et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie
com as lições do inesperado.

(Algas nos teus pulmões; algar sob águas.)
E assim, no duro intento de durar,
melhor soubeste sobre pausa e, sobre
a sucessão dos teus escombros, da
gaita galega na sombra que passa...

Capibaribe sob sol

Na Rua do Sol, vinda ao vento, a areia
toca os poros e invade a boca, rente
à outra brisa voa, indiferente,
para outras bocas terem-na por ceia.

Absorto, piso a poça d'água, meio a
seco, e vejo-lhe a marca enquanto, quente,
se evapora. E então olho toda a gente
fluindo sem hesitar — como na veia

corre o sangue — contida pela rua;
mais à frente, na vista se acentua,
cortando o chão, dali nascendo o mangue,

um rio horizontal que corta o centro
do Recife, fluindo como dentro
de um coração na aorta flui o sangue.

Moirée

Vai à praia do Janga, vai e cata
mariscos sob a areia.

Argênteos jererés, redes de prata,
brilham na maré cheia.

Se em Maria Farinha, no Amoaras
escuta um pescador:
o sol caiu em cacos — pedras claras —
sobre águas, e boiou.

Visita Conceição, Pau Amarelo,
Nossa Senhora do Ó,
e vê se ainda têm esses farelos,
retângulos de sol.

Vai, aproveita que a maré amansa.
Se o *moirée* te enleia,
afunda mais e cata essas lembranças,
mariscos sob a areia.

POESIA LUSÓFONA CONTEMPORÂNEA

Q.
HORATII
FLACCI
OPERA

PARMAE
IN AEDIBVS PALATINIS

CID IO CC LXXXI.
TYPIS BODONIANIS.

HORÁCIO. *Q. Horatii Flacci Opera*. [S.l.: s.n.], 1791. [1] f., xvi
p. [1] f., 371 p., 46,5 cm. Disponível em: [http://objdigital.
bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1499038/
or1499038.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1499038/or1499038.pdf). Acesso em: 30 maio 2023.

As escadas deslocam-se para onde o Sol dorme. Atravessam as
idades vivas das coisas. Esquecem-se do meio. Matéria orgânica.
Para cima e para baixo deslocam corpos do silêncio, apoiando-se
nas lâmpadas e nas grandes campainhas da loucura.
A imagem vai e volta. Solta a brancura da cura do outro lado.
Inclinado um pouco, inclinado o dorso do universo; fala comigo a
voz dos olhos do mundo.

Batismo
Arde o pássaro
Na dança baptismal
Do voo
Para que se complete
O ritual do nascimento.

Espero a tradição milenar de um pénis sedento. Para vingar a febre mundana. Há metafísica invisível no cimo do ministério. Morre-se de várias formas: ou se ignorando os dias, ou lendo-se o interior dos séculos. Cumpre-se a lei do movimento. E ninguém pode ultrapassar a sina do inabalável. A carne

Há uma sala pequena que leva ao voo
a cabeça inclina-se devagar
confronta o lado insano da parede
na sala
os móveis desarrumados tornam-se imóveis
diante dos olhos e suas veias
na estante, o tempo rói o dorso do osso
Ai! Que vem a ser isto?
Os móveis mobilizaram suas energias para um ser tão pequeno e
quase sem alma.
Sim, diga-se: petitou minúsculo tanto faz.
Aqui nomes não alteram a combustão do solo.
A terrena condição, fusão da química e física ou electrões e a
gravidade. Bem se vê: a verdadeira gravidade é a porta que canta
com tons graves a aguda substância da existência. E quem aí está
para ouvi-la?
Quem aí está para sentí-la? Os dedos se foram, a cabeça se foi,
toda biologia se foi. Toda ciência se foi. Resta a “aicnêic”, cá
por mim o inverso vale, se é que a isto podemos chamar de:
conhecimento sistemático; pondo a coisa motora da metafísica
abaixo.

O livro nasceu na veia. Foi então que partiu para dentro de outros mundos.

Eram negros os dedos do homem. A cabeça parecia um asfalto de guerra.

— Um analfabeto completo: bom para quem nasce. Tinha o elemento essencial para viver: a madura obscuridade vista no plano superficial.

Foi então que nasceu a selvagem Letra, nas mãos e nos dentes ferozes.

A escrita. A voz superlativa. O canto cru. Tudo lhe nascera rapidamente como a febre do universo.

— E ele não via.

A cada dia ao invés de compreender, descompreendia o movimento sagrado do verbo.

Porque ele era seu próprio estrangeiro no estado urgente e repentino, e os seus desejos eram vítimas do caminho errante.

Podia-se dele imaginar tudo: menos a arte do líquido rubro.

E depois já não se podia jurar, tornámo-nos nessa linha criminal; porque bastava ver-se. Ou ser-se cego.

Em dor menor
Não há dó:
em mi(m)
não reside o lá
deambulo em si.

O lugar das bombas é o coração: a límpida área.

Aréola principal para os passos.

O lugar das bombas deve ser lá na zona central e rubra onde correm
as células da lucidez opaca.

O lugar das bombas é um sítio louco e febril. Deserto. O sítio dos
sítios difíceis.

Encheram as mãos e as cabeças.
Cantaram as canções dos pássaros.
Brilharam.
Encheram espaços.
Perseguiram os mais fortes.
Distraíram os preguiçosos.
Sob as canções dos pássaros inventaram outras.
As mãos sanguinárias eram limpas.
Esperavam por alguém com olho infestado e uma alma branca

O cão lavrador chama o homem.

O homem chama a espada.

A Terra se ironiza.

Aquele cujo nome não deve ser pronunciado vigia o espaço
mais sagrado.

Oh que infortúnio! Bárbaro: o peso da morte furtiva.

A voz do Tempo não tem sexo.

Fia na armadura da emoção.

— Querem deusificar o canto, o manto da esperança. Eu cá dentro, fora de mim não tenho olhos.

— Querem engolir a veia. Eu cá fora, dentro de mim não penso.

A voz do Tempo vaga no músculo incerto. Não é fêmea, não é macho. - E ainda bem! Assim morro pouco.

— Sou igual a todos humanos. Capaz de amar e matar na mesma intensidade.

Do falo a escrita não precisa, ela por si pode urinar e fazer amor.

Ai, dói isto de se pensar que a escrita precisa de um corpo tátil. E erecto.

RECUPERAÇÃO CRÍTICA

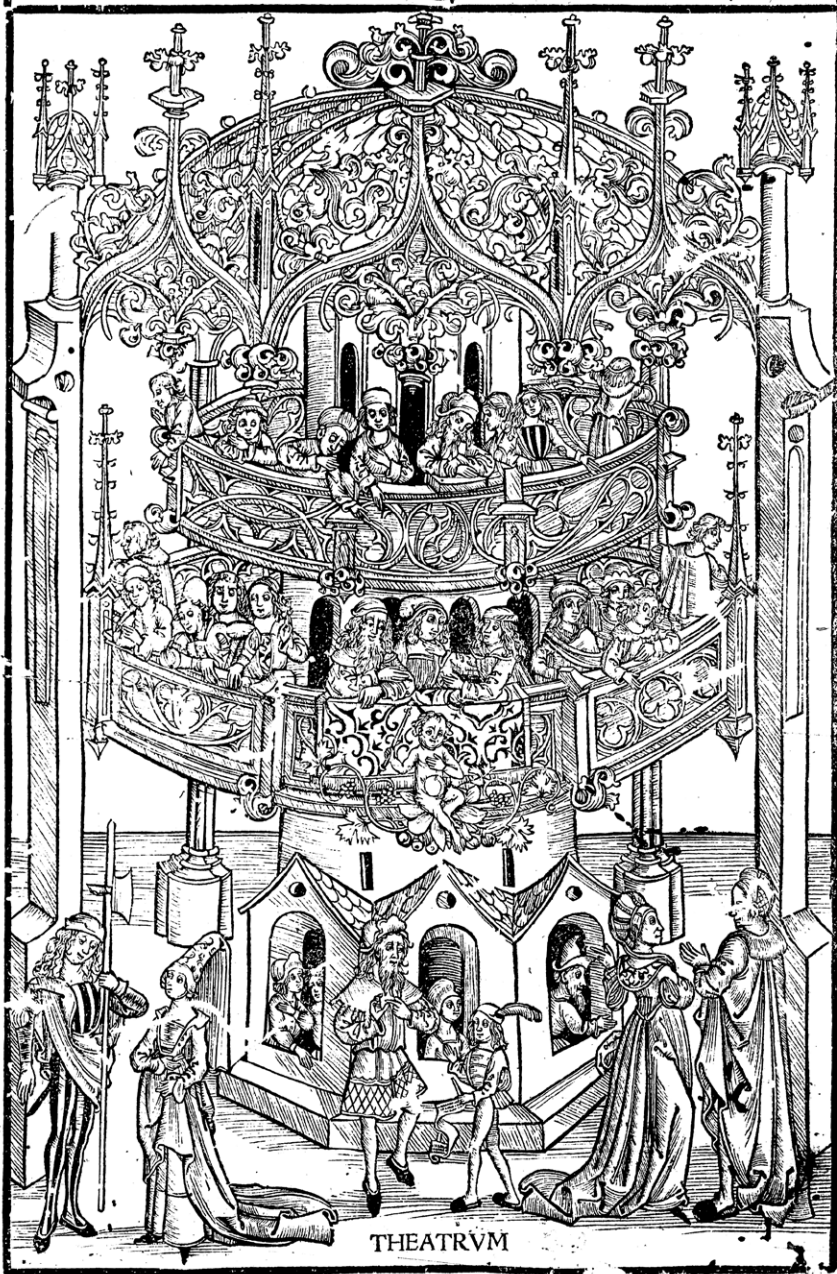
Terenti' cū

Directorio

Glosa iterlineali

Comētariſ

Vocabulorū
Sententiarū
anti Comice
Donato
Gvidone
Alfonsio



TERENCIO. Terenti[bus?] cu[m] directorio vocabuloru[m],
sententiaru[m], Glosa i[n]terlineali, anti comice. Argentina
[Estrasburgo, França]: per magistrum Joannes[m] Gruninger..., [1
nov. 1496]. [6], clxxvi [i.e. clxxiii], [1] f., il., 30 cm (fol.). Disponível
em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or815286/or815286.pdf)
[obrasraras/or815286/or815286.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or815286/or815286.pdf). Acesso em: 9 jan. 2023.

Ascenso Ferreira: as vozes no singular

FELIPE LIMA BERNARDINO

Ascenso Ferreira (1895-1965) se enquadra naqueles casos em que a dicção poética do escritor permite vislumbrar a arquitetura de sua vida. Pernambucano, filho de um comerciante e de uma professora, ainda muito cedo via passar pela janela de sua casa ou pelo balcão onde trabalhou na adolescência os sons e as cores da cultura típica de Pernambuco. Essas sensações iriam dar o tom da produção intelectual e poética de Ascenso, fortemente marcada pela coadunação entre voz íntima e coro coletivo.

Mas essa relação entre Ascenso e a cultura pernambucana não se desenvolveu sem a resistência de familiares. Como conta em seus *Ensaaios folclóricos*, “as velhas lá de casa, escravocratas que atribuíam à libertação de escravos todas as causas de sua decadência financeira” (Ferreira, 1986, p. 16), impediam a Ascenso integrar-se às manifestações culturais das ruas de Pernambuco. Ainda assim, o autor conta que o contato, mesmo que a certa distância, com “todo aquele esplendor de cores, de adornos e de luzes” provocaria os impulsos artísticos que mais tarde caracterizariam sua poética.

Com efeito, ainda bem jovem, Ascenso Ferreira já se interessa pela vida artística de sua cidade (Palmares),

que contava com uma cena cultural agitada e fértil. Aqui, seus poemas ainda mantêm contornos parnasianos e são publicados em pequenos periódicos da região. Nos anos 1920, Ascenso transfere-se para o Recife e embarca num clima bélico de disputa cultural, dividido entre o tradicionalismo colonial e as tendências de vanguarda que começam a direcionar o modernismo nacional. Após uma resistência inicial, que realça o temperamento nostálgico e provinciano de Ascenso, o jovem poeta começa a se aproximar de intelectuais alinhados ao espírito modernista, conquistando a admiração de nomes importantes do movimento. Seus poemas chamam a atenção dos modernistas, sobretudo, pela originalidade e pela assimilação das culturas típicas.

Esse breve histórico do início do percurso poético de Ascenso Ferreira, contudo, inspiram mais dúvidas do que certezas sobre a repercussão de sua obra durante o século XX até a atualidade: nutrindo elementos caros ao espírito modernista, como a originalidade e a valorização do caráter tipicamente nacional, e contando com a recomendação de modernistas prestigiados, como Manuel Bandeira e Mário de Andrade, por que sua obra tem um número tão restrito de edições?

Ou, ainda, por que ela é tão pouco discutida pela crítica e teoria nacionais?

Para Silva, organizadora de coletânea poética de Ascenso Ferreira, lançada em 2008, uma das respostas à pergunta anterior passa pela visão estereotipada criada em torno da obra e da própria personalidade artística do poeta pernambucano: “lamentável é que, na recepção da obra de Ascenso Ferreira, sejam exceções análises como as de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, que vão além da figura do pitoresco” (Silva, 2008, p. xviii). Além dos autores destacados pela pesquisadora, Roger



Ascenso Ferreira em companhia de Odorico Tavares. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/066559/1848>. Acesso em: 17 nov. 2023.

Bastide foi outro intelectual atento à aliança entre “intuição e ciência” na obra de Ascenso Ferreira. Porém, os casos são realmente raros de intelectuais que enxergaram além da espontaneidade na poética do autor, capturando sua técnica e envergadura criativa. Essa inabilidade remete a questões mais amplas, que ajudam a entender certas concepções da intelectualidade brasileira e, consequentemente, de muitos leitores também.

Colocando em debate um desses tópicos, uma anedota do universo popular pode contribuir: Catoni, um importante mas pouco conhecido sambista da ala de compositores da Portela, conta que chegou ao Rio de Janeiro e logo foi atraído para uma roda de batuqueiros. Oriundo de Ouro Preto, desde menino era figura de destaque nas batucadas rurais da cidade mineira e, ao ver uma roda de improviso no Rio, logo se envolveu: “Eh-te-tê calango dê/ Eh-te-tê calango dá/ Você pra cantar imagina/ E eu canto sem imaginá”. Catoni improvisou seu verso e esperou a resposta, mas, em vez disso, foi repreendido por um dos partideiros da roda: “Não é assim não, samba não é assim não”.¹ Esse relato do sambista portelense narra seu primeiro contato com uma roda de partido alto, vertente ligada às raízes do samba e que tem como elemento básico a construção de versos improvisados. Porém, em um sentido mais amplo, o caso aponta para uma característica presente em boa parte das manifestações culturais populares: a relação entre intuição e técnica. Isto é, mesmo sendo o partido alto uma expressão de improviso – e que, em tese,

¹ Relato extraído do documentário *Um preto velho chamado Catoni*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p7e968UnR3U&t=662s>. Acesso em: 17 nov. 2023.

demandaria mais espontaneidade do que mediação estética –, Catoni precisou adequar a forma e o conteúdo de seus versos a um contexto e um formato específicos. Aprofundando ainda mais o debate, a história revela certa demanda que a cultura popular impõe à crítica e à teoria, que são impelidas a superar paradigmas muito bem sedimentados, como as dicotomias *improviso x técnica*, *intuição x consciência*.

Sendo a cultura popular um terreno de encruzilhadas, as interpretações dualistas, que necessariamente opõem espontaneidade à elaboração estética, tendem a deixar escapar certas riquezas expressivas, reduzindo toda a capacidade criativa de artistas ligados ao universo popular à intuição. Esse parece ser o caso de Ascenso Ferreira. Até mesmo contemporâneos que estimavam sua poética e viam muita riqueza nela costumavam enfatizar o caráter pitoresco do poeta, como em Câmara Cascudo e Sérgio Milliet. Pode decorrer dessa visão estereotipada certa dificuldade em reconhecer o jogo entre assimilação e criação, como no poema “Catimbó”, que intitula o primeiro livro de Ascenso:

Mestre Carlos, rei dos mestres,
Aprendeu sem se ensinar...
— Ele reina no fogo!
— Ele reina na água!
— Ele reina no ar!

Por isto, em minha amada
[acenderá paixão que consome!
Umedecerá sempre, em sua
[lembança, meu nome!

Levar-lhe-á os perfumes do
[incenso que lhe vivo a queimar.

Neste trecho o poeta inicia seus versos com um ponto² de cantiga popular, presente em diferentes manifestações culturais nordestinas, o que é seguido por versos autorais, trazendo à tona um universo mais íntimo e lírico. Isto é, o elemento da tradição popular é assimilado, mas não caminha por si só, sendo enriquecido pela verve do poeta. Outros poemas percorrem caminhos semelhantes: em “Toré”, embora ritmo e marcação remetam ao universo da cultura típica, o conteúdo avança por caminhos muito característicos na poética de Ascenso; em “Trem de Alagoas”, à impressão íntima é somada a expressão de teor coletivo; em “Mula de padre”, o poema narrativo assume um tom de causo popular, contado à beira da calçada, mas com interessantes estratégias dramáticas.

Percorrendo os poemas de seus principais livros, *Catimbó*, 1927; *Cana caiana*, 1939; *Xenhenhém*, 1951, são abundantes e diversificados entre si os momentos em que Ascenso Ferreira quebra a lógica de oposição entre intuição e mediação estética, dando voz, ao mesmo tempo, a elementos mais espontâneos e mais inventivos.

Outro aspecto na trajetória poética de Ascenso Ferreira que pode ter contribuído para a construção de um estereótipo que limitou a repercussão de sua obra diz respeito à maneira como o poeta se aproximou do modernismo. Mesmo ressaltando a fragmentação e pluralidade que foi, sim,

² Ponto, na tradição cultural de matriz africana, é chamada a célula melódica que se repete incessantemente, ora permeando os trechos de improviso, ora acompanhando todo o desenvolvimento melódico e uma espécie de marcação fixa à melodia.

elemento constitutivo do movimento modernista, Ascenso conservou perspectivas estranhas às correntes mais protagonistas, como o apego a um Brasil rústico e provinciano. Ou melhor, a adesão de Ascenso Ferreira ao modernismo é argumento poderoso para entender o movimento mais como um espírito que formou diferentes grupos, do que como uma escola ou tendência literária (Pasini, 2016). Há, em Ascenso, até mesmo certo impulso antimoderno, rejeitando o mundo que se apresenta no século XX, como podemos flagrar nesses versos do poema “Minha terra”:

O homem de minha terra,
[para viver, basta pescar!
e se estiver enfiado de
[peixe, arma o mondé
e vai dormir e sonhar...

Já em “Carnaval do Recife”, um processo semelhante é traçado, mas dessa vez explicitando o confronto entre o carnaval típico e o universalismo carnavalesco:

Meteram uma peixeira no
[bucha de Colombina
que a pobre, coitada,
[a canela esticou!
Deram um rabo de arraia
[no Arlequim,
um clister de sebo quente no Pierrô!

E somente ficaram os
[máscaras da terra:
Parafusos, Mateus e Papangus...

Desse modo, sem ignorar outros grupos e autores que perseguiram um nacionalismo menos cosmopolita e tecnicista, a resistência de Ascenso, sempre em nome das tradições e culturas

típicas, não deixa de representar uma voz dissonante num período histórico em que as formas expressivas (artes, arquitetura, estética) buscam se alinhar à modernidade europeia do século XX.

Por outro lado, a despeito dos efeitos negativos que o tradicionalismo de Ascenso tenha gerado – no sentido de dificultar a consolidação de sua obra perante crítica e público –, seu provincianismo ajudou a formar uma dicção poética muito própria. Para Mário de Andrade (2008, p. 5), “[...] depois que as personalidades dos iniciadores se fixaram, só mesmo Ascenso Ferreira com este *Catimbó* trouxe pro Modernismo uma originalidade [...]”. E não são poucos os relatos de outros intelectuais, como Manuel Bandeira, Câmara Cascudo e Joaquim Inojosa, que destacam a originalidade de Ascenso, seja enfatizando a musicalidade de seus poemas ou o construção de um jogo de sentidos muito característico.

Sem dúvidas, compõem essa originalidade a musicalidade e a oralidade que Ascenso Ferreira absorveu da cultura típica de Pernambuco. Vale, nesse sentido, destacar a influência que Mário de Andrade exerceu sobre o poeta nordestino. O contato entre os dois é intermediado por Câmara Cascudo e logo é mantida intensa correspondência entre eles de 1926 a 1943. Mário estimula Ascenso à pesquisa estética sobre os elementos folclóricos, o que forneceria um material riquíssimo ao desenvolvimento de uma poética própria. É importante lembrar, ainda, que, para Ascenso, “declamar era essencial [...]”, por isso todos os seus livros trazem partituras com a melodia dos motivos folclóricos utilizados” (Marques, 2007, p. 66-67). Vem desse convívio uma relação muito natural e

inspiradora com o registro musical e oral das tradições populares. Exemplar, nesse sentido, é o poema “Maracatu”:

Zabumbas de bombos,
estouro de bombas,
bataques de ingonos,
cantigas de banzo,
rangir de ganzás...

Loanda, Loanda onde estás?
Loanda, Loanda onde estás?

Em muitos outros poemas, como “O samba” e “Minha escola”, a musicalidade é enfatizada a partir da utilização de pontos melódicos (ou refrãos) que se entrelaçam com a voz íntima do poema. Interessante notar, nesses casos, como que a pesquisa e a memória estéticas, em vez de limitarem, ampliam as possibilidades de construção do discurso poético: apropriando-se de motivos folclóricos que, em manifestações típicas, ou abrem caminho para performances improvisadas ou pressupõem a reformulação constante, eles são utilizados muito mais como uma marcação rítmica e componente do cenário do que como um *mote* propriamente dito. Ou seja, Ascenso extrai desses elementos da cultura popular seu caráter mais livre e é nesse sentido que seu tradicionalismo consegue ser, paradoxalmente, modernista.

A oralidade é outra característica definidora da poética de Ascenso Ferreira. Como já mencionado, há nessa marca a influência da performance e do hábito de recitar poemas, que eram práticas estimadas pelo poeta. Mas o registro oral, também, condiciona o conteúdo e a forma da obra, acionando determinadas atmosferas, sensações e efeitos. Em

“Sertão”, por exemplo, a climatização gerada pela oralidade é nítida:

Lá vem o vaqueiro, pelos atalhos,
tangendo as reses para os currais...

Blém... blém... blém...
[cantam os chocalhos
dos tristes bodes patriarcais.

A musicalidade e a oralidade ajudam a compreender a estruturação poética da obra de Ascenso Ferreira. Isso porque sua obra, de forma geral, tende mais para as sensações do que para o discurso: quando romântica, a voz poética é faceira e manhosa, impregnada de cores, sons e cheiros sensuais; quando dramática, o clima é de casa mal-assombrada, entre o medo juvenil e os traumas formadores de personalidade; quando panfletários, os versos evitam se alongar em discursos e argumentações, preferindo o jogo de sentidos para pender a balança para um ou outro lado. Há, apesar da rejeição ao universalismo modernista, até mesmo ensaios experimentais, quase que conciliados com as experiências de vanguarda; “Filosofia” e “Graf Zeppelin” são exemplos.

A poética de Ascenso Ferreira simboliza didaticamente o quanto o modernismo brasileiro abarcou grande diversidade de vozes, interessadas em diferentes campanhas do movimento. No caso do poeta pernambucano, interessava especialmente a liberdade criativa da nova estética e a valorização do elemento nacional. A partir daí, Ascenso constrói uma dicção que é própria, mas que é também aglutinadora: própria, porque não abre mão da originalidade estilística, e aglutinadora,

porque articula a voz íntima à
potência das expressões coletivas.

Referências

BASTIDE, Roger. Poesia popular.
In: FERREIRA, Ascenso; SILVA,
Valéria Torres da C. e (org.). *Catimbó,
Cana caiana, Xenhenhém*. São
Paulo: Martins Fontes, 2008.

CASCUDO, Luís Câmara. Cana
caiana. *In*: FERREIRA, Ascenso;
SILVA, Valéria Torres da C. e (org.).
Catimbó, Cana caiana, Xenhenhém.
São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CECIP/TV MAXAMBOMBA. *Um
preto velho chamado Catoni*. [S.l.]:
Resistência Samba de Raiz, 2013.
1 vídeo (43 min e 37 seg.). Disponível
em: [https://www.youtube.com/
watch?v=p7e968UnR3U&t=662s](https://www.youtube.com/watch?v=p7e968UnR3U&t=662s).
Acesso em: 10 out. 2021.

FERREIRA, Ascenso; SILVA,
Valéria Torres da C. e. *Catimbó,
Cana caiana, Xenhenhém*. São
Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERREIRA, Ascenso. *Ensaios
folclóricos*. Recife: Secretaria de
Educação de Pernambuco, 1986.

FERREIRA, Ascenso.
Trem de Alagoas. São Paulo:
Martins Fontes, 2009.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento
modernista em Pernambuco*. 3. v.
Rio de Janeiro: Tupy, 1969.

MARQUES, Pedro. *Olegário
Mariano: o clichê nacionalista e a
invenção das cigarras*. 2007. 228f.
Tese (Doutorado em Teoria e História
Literária) – Instituto de Estudos da
Linguagem, Universidade Estadual
de Campinas, Campinas, 2007.

MILLIET, Sérgio Duarte.
Ascenso Ferreira: Rei dos Mestres.
In: FERREIRA, Ascenso (org.).
Catimbó, Cana caiana, Xenhenhém.
São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MOOG, Vianna. *Uma
interpretação da literatura brasileira*.
Rio de Janeiro: CEB, 1943.

PASINI, Leandro. O prisma
dos grupos: a difusão nacional do
modernismo e a poesia de Augusto
Meyer. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte,
v. 25, n. 2, p. 177-199, 2016.

SILVA, Valéria Torres da C. e.
Ascensão: um poeta em aumentativo.
In: FERREIRA, Ascenso; SILVA,
Valéria Torres da C. e (org.). *Catimbó,
Cana caiana, Xenhenhém*. São
Paulo: Martins Fontes, 2008.

RESENHAS

Nº 3
49-5-46.

Livro Primeiro
da
Eneida de Virgílio,
traduzido
por



Manuel Odorico Mendes.

A vida como resistência

NÍVIA MARIA VASCONCELLOS

Toda obra literária, por mais que não se queira experimental, acaba sendo, em si, uma experiência única com as palavras, que comunica, potencialmente, uma *revolução*, uma busca por novas formas de dizer que acabam por confidenciar modos particulares de entender a própria literatura, de interpretar e de interferir no mundo.

Maria Fernanda Elias Maglio preenche tais prerrogativas em seu, ainda breve, percurso literário, inaugurando-se, sempre mais uma vez, em cada livro que lança por meio de novos gêneros. Com *Enfim, Imperatriz*, um livro de contos; *179. Resistência*, um livro de poemas; e *Você me espera para morrer?*, um romance, a autora prova que não tem estrada literária que não queira percorrer. Vem também logrando importantes troféus em seu itinerário, como o Prêmio Jabuti 2018 e o Prêmio Alphonsus de Guimaraens 2020.

Vou tratar aqui do ganhador da categoria poesia do Prêmio da Fundação Biblioteca Nacional, o livro *179. Resistência (reação, renitência, insubmissão, oposição, contraposição, contrariedade)*.¹ Nele, Maglio consegue aliar tratamento estético, subjetividade e engajamento. Os valores que lhe parecem caros estão postos, impregnando sua literatura ao mesmo tempo que seu

texto evidencia um investimento no que podemos chamar de *literário*. Há causas a serem defendidas, mas o livro não se submete a elas, diferente disso, há um acordo entre as partes: sua poesia aproveita a vida escorrendo nas fendas, reciclando-a. Como a flor de Drummond que furou “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”, grande parte dos poemas de Maglio brotam da crueza da vida:

uma arma
já disse, como são as armas
resplandecentes e impiedosas

três tiros
assim, como são três tiros
tá, tá, tá

uma morte
assim, como são as mortes
irrevogáveis e tristes

179. Resistência é formado por 30 poemas de diferentes extensões que surgem das manchetes de jornal (“30, Agora que tem água em marte”), dos laudos técnicos (“Laudo”), dos inquéritos policiais (“IP 287/2011”), das datas comemorativas (“31 de dezembro”), da experiência da maternidade (“24 de junho”), do desespero do cotidiano (“Viaduto

¹ Maglio, Maria Fernanda Elias. *179. Resistência (reação, renitência, insubmissão, oposição, contraposição, contrariedade)*. Editora Patuá: São Paulo, 2019.

Santa Efigênia”), apresentando uma literatura que não deseja entreter, e sim ser “o capim-gordura crescendo no vão do cimento”. A poesia como definição mesma do que é a resistência, aludida pelo título, a propriedade de reagir contra a ação de outro corpo. No caso, reagir ao amor que também é raiva, a esses tempos que não são de mãe, às saudades que são também repulsa, à alegria de gente triste, ao medo da morte, à vida que pesa demais:

Porque a vida é mesmo
[sem guardanapo
Nada nos protege os dedos
[do excesso de óleo
Não tem bobes que nos
[discipline os cabelos
Nem rímel que nos impeça de chorar.

Seu título-definição é integrado também pelo número 179, o que causa certa estranheza. Num dos traços biográficos de Maglio, no entanto, podemos encontrar uma pista, pois ela é defensora pública e atua na assistência jurídica a pessoas empobrecidas que estão cumprindo pena. Esse fato da persona empírica nos sugere que esse número pode referir-se ao artigo 179 do Código Penal Brasileiro, que designa a ação de *fraudar*. Em paralelo com os poemas, podemos interpretar a existência humana como fraude, como a personagem de “Sem guardanapo” que “Bebia um gole da coca/ De olhos fechados/ Decerto fingia que era guaraná” ou do próprio sujeito poético que, em “Prefiro”, “prefere fingir que ninguém morre no final” e, em “O mundo acabou hoje”, planeja “uma salada para o amanhã/ que nunca vai chegar”.

Outro paratexto importante é a capa. Assinada pela artista plástica Luciana Balam, ela traz a imagem de um recém-nascido, que, a meu ver, mais que anunciar o filho que nasce, remete à mãe, que gera vida. Essa vida que, a despeito de todas as hostilidades, como diria Cabral, “teimosamente, se fabrica”. A palavra “mãe” atravessa o livro, aparecendo umas 40 vezes, como em “Apocalipse”, que nos apresenta uma mãe que não admite que lhe tirem o filho, “se me tiram os filhos/ eu sou onça/ guepardo/ escorpião amarelo”. Através de seu tema, esse poema lembra o poema “Tragédia no lar”, de Castro Alves, a dor da mulher que tem seu filho arrancado de seus braços à força, cena que ainda se repete no cotidiano de vários lares brasileiros por razões diversas.

A “mãe”, presente em verbo e em gesto, é o fio condutor da obra, o seu *leitmotiv*, transpassando outros poemas – como “24 de junho”, “Quinta-feira sem sol”, “Laudó”, “Poesia da resistência”, “Eu sou amor”, “Milagros”, “Eu não sou poeta” – de vários modos, e trazendo toda a ancestralidade pela qual cada mãe é responsável em dar continuidade, como no excelente “Eu era um primata e segurava um primata”:

não me lembro o que eu
[era antes de ser mãe
alguma coisa entre tijolo e rã
(sólida e escorregadia)
o tempo de antes ficou
[sujo de uma coisa
que eu não sei
a vida principiou naquele dia
e depois só futuro
e era um futuro tão velho
[que parecia passado
quando eu coloquei no
[colo minha filha

era como se carregasse minha mãe
ou a mãe da minha mãe
ou a primeira mulher do mundo
que era gente e era macaco
ali eu era primata e segurava primata
e doía tanto

O nascer também diz sobre o tempo, mais um tema que se destaca e que, representado pelos dias, meses e datas, aparece a todo momento, ora em palavra ora em acontecimento. Para a poeta, que se autodeclara não-poeta, “o tempo é um cachorro cego/ que morde as horas sem ver/ onde está enterrando os dentes”. À revelia de vivermos um período de aceleração e de instantaneidade, o livro de poesias materializa, por meio da linguagem, a insubmissão ao nos colocar em estado de adiamento. Poemas como “Eu era o rio” e “Maternar” concretizam essa suspensão do tempo, como se impusessem outro ritmo à vida.

Com raras exceções, como em “Para dissolver um sonho”, que flerta com o clichê, há engenhosidade nas construções e o livro é cercado de achados, como o ótimo “Insone”, frutos do trabalho com as palavras que deixa à mostra um domínio técnico do verso que não perde em nada ao ser contaminado pela experiência da prosa. Se, ao longo da

leitura de “Era uma vez, Imperatriz”, encontramos uma poeta latente cujos vestígios podem ser notados quando deixa a narrativa um tanto de lado para realizar um exercício de linguagem, como em “Dezembro em deserção” – conto que sugere uma releitura de “Os três mal amados”, de Cabral –, em 179. *Resistência*, deparamo-nos com traços da prosadora que não deixa de contar histórias, como em “O dia em que vi a loucura, era domingo”, “IP 287/2011” e “30”.

Por meio de uma aliança entre o lírico e o político, em seu primeiro livro de poemas, Maria Fernanda Elias Maglio, cria de oficinas de escrita criativa, consegue mostrar para nós que a poesia, como a vida, é um exercício de conciliações em que cabem o *eu* e o *outro*. Despretensiosamente, sem exigir para si o *status* de poeta, Maglio faz versos como quem gesta, com violência e cuidado. Colocando um pouco de luz no “escuro do debaixo da terra”, alerta-nos que, apesar de cada “porque sim”, a existência tem que ser mais do que um “semáforo que só pisca amarelo” e que, mesmo diante de tanta crueza, ou até mesmo por causa de tanta crueza, “não é tempo de calar”.

Poesia com a força de quilombo

ESMERALDA BARBOSA CRAVANÇOLA

Usar a palavra resistência para caracterizar a escrita de mulheres, e ainda mais de mulheres negras, é quase um clichê, uma redundância, principalmente quando se dá uma mirada no nosso mercado editorial. Assim, a coletânea poética *Quilombellas amefricanas*,¹ dividida em dois volumes, é uma bela surpresa. A Ogum's Toques Negros – editora independente e nordestina – lançar essa antologia de poemas de mulheres negras é em si um acontecimento que merece destaque e atenção. Não apenas pela falta de representatividade que ocorre de maneira recorrente, mas também como abertura de caminhos para escritas das letras negras femininas, com temáticas e estéticas plurais e potentes.

Partindo das epígrafes de bell hooks, na qual esboça a necessidade da continuidade da escrita, da publicação e da leitura de textos de mulheres negras, bem como de Lélia González, em que demonstra que os caminhos devem ultrapassar visões idealizadas e mitificadas da África, voltando nosso olhar para a realidade dos amefricanos, no volume 1, somos convidados a

conhecer escritoras que estão em plena atividade na contemporaneidade.

Além de dar ao conhecimento do público leitor poéticas femininas, a coletânea traz em seu título e essência um projeto com referência numa episteme que valoriza experiências estéticas, culturais e políticas que não só atravessam do outro lado do Atlântico para as Américas, trazendo um foco mais detido para produções de mulheres negras, como avança na defesa do deslocamento do lugar de enunciação poética.

Nessa bela edição, com projeto gráfico de Guellwaar Adún, somos apresentados aos textos de 12 poetisas: Anita Canavarro; Cláudia Santos; Conceição Lima; Cristiane Sobral; Daniela Luciana; Eliane Marques; Elizandra Souza; Esmeralda Ribeiro; Fátima Trinchão; Gabriela Ramos; Geni Guimarães; e Gonesa Gonçalves. Ao ler a minibiografia de cada uma delas, é possível notar a diversidade de profissões e perceber o quanto todas elas têm vidas atuantes em processos de lutas no campo das relações raciais e sociais.

Uma das experiências que a organização de livros como o

¹ Adún, Mel; Santos, Claudia; Santiago, Ana Rita (orgs.). *Quilombellas amefricanas*.v. 1. Salvador: Editora Ogum's, 2021.

Quilombellas amefricanas, propicia é ter um leque de particularidades em cada uma dessas mulheres, funcionando como uma manifestação do que elas, individualmente, têm a nos mostrar. Nos poemas de Anita Canavarro, versos mais condensados (“Ori em brasas/ Espalha/ Avança/ Doa/ Dói”), ao contrário dos de Daniela Luciana (“Deve ser amargo saber que ali onde colocaram armadilha/ de veneno, despeito, olhar de seca pimenteira.../ O terreno é fértil, floresce e a vida plana!”). A experimentação com as palavras que se mesclam com outras línguas, numa linguagem mais enigmática de Eliane Marques (“A e B/ os canteiros pisoteados pelo god/ zebebelos em seu tempo/ se despencaram poço abaixo/ burundum”), muito distinta dos poemas numerados de Cláudia Santos (“um vento frio/ balança o galho/ da cidreira./ eu olho.”). A crítica crua e direta de Esmeralda Ribeiro (“regamos o jardim dos outros e das outras/ nas tevês, nas rádios, nos grandes jornais/ cadê nós nesse jardim que dizem que todas/ as flores são iguais?”) ou a escrita marítima de Conceição Lima (“Acontece a arte da viagem/ Tanta aprendizagem de leme e remendo.../ É quando o olho imita o exemplo da vida”). Os desejos femininos e neologismos de Cristiane Sobral (“Vou iemanjar/ Úmida, doce e fêmea”) ou o tom quase dialógico de Gonesa Gonçalves (“Está tarde, meu amor/ E nem nosso cachorro o reconhece”). Os silêncios marcados na escolha vocabular de Fátima Trinchão (“Silêncio profundo Presente./ Onde/ Dormitam os dormentes/ Sob a noite enluarada./ Nos trilhos rijos./ Trilhos duros/ Da estrada abandonada”) ou o uso dos diminutivos criando uma aproximação carinhosa dos fatos nos versos de Elizandra Souza

(“Sabe aquela bolsinha de couro da Feira de San Telmo/ inspiram as ruas de São Paulo...”). Aliterações e usos dos espaços na folha por Gabriela Ramos (“Colonialidade que nos faz rés/ Privilegiado nunca é nosso foro/ O Orí voltamos aos nossos reinos/ Mantidos sejam os quilombismos) ou o lirismo sensível de Geni Guimarães (“Me é leve este jeito/ acostumei-me a ter um osso liquefeito/ no hemisfério sul do coração”). Evidente que aqui cito uma característica dentre tantas outras apenas para ilustrar o quanto há de riqueza anunciada nos mais de 80 poemas que fazem parte desse volume.

Ao mesmo tempo em que conseguimos reconhecer essas poéticas individuais, agregadas às subjetividades, ao trabalho estético e aos engajamentos vários, aparecem temáticas que aproximam as poetisas, principalmente o que aqui vou chamar de temática dos afetos. É na força do amor, nos desejos não reprimidos, na expressão da revolta ou das retóricas íntimas que essas mulheres escritoras insurgem e fazem reverberar suas existências.

É no campo dos afetos que conseguimos vislumbrar a sensibilidade que avança para versos que indicam um olhar atento ao outro, a entrega de ver no outro uma condição de presente que segue. Por meio dessa mirada, o cuidado e a valorização de si abrem caminhos para um grito que evoca não só a rejeição às dores impostas, mas a aprendizagem também dos prazeres da pele, do gozo, dos desejos urgentes do corpo. Esse olhar é marcado de forma singular inclusive na capa, onde aparecem caricaturas das poetisas, com metade de cada rosto, ressaltando os olhos, num mosaico indicativo da composição dessa experiência.

Se há poemas em que o amargor
ou a lágrima-chuva aparecem, eles
são combatidos com a espada de
Ogum e a força que vem das águas
de Oxum e Iemanjá, a partir de um
“ijexá ensaiado durante centenas
de anos”, como sina familiar e
ancestral, “a curar dores futuras”.

No poema “som das palavras”,
Esmeralda Ribeiro nos diz que “a poesia
é um ato político”. Sim, a coletânea
Quilombellas amefricanas é um ato
político em si, ladeado pela coletividade
característica dos quilombos. E, nesse
ato, força e afeto se completam.

Rodrigo, numa Casa do Norte, sentindo saudade

EDERVAL FERNANDES

*Casa do Norte*¹, a estreia de Rodrigo L. Damasceno, abre com “Definição da poesia (sem Pound)”. Há muito o que saber sobre uma impressão geral do livro através deste pequeno poema, que desempenha menos uma tentativa de definição do que uma defesa da natureza da poesia que se oferece desta primeira página em diante – um arco emocional cujo início está sobretudo na voz de um pai vivo (“é meu pai quem diz”) e se completa com “a primeira palavra/ falada/ por/ painho/ depois de/ sair/ desta/ vida” (de “Undiú”, poema que encerra *Casa do Norte*). Parte significativa dos elementos que constitui a estrutura sentimental do livro (o popular, o dizer, a poesia, Feira, São Paulo) está mais ou menos condensada e disposta no conjunto desses oito versos, epígrafe e título, que cito na íntegra assim logo de partida:

Definição da poesia (sem Pound)

*É interessante como o Norte
se interessa pela poesia
Antonio Candido*

quando esquenta aqui
na boca ou cu
da caatinga,
é meu pai quem diz:
em feira, tem
um sol pra cada
cabeça, um só
pra cada cabeça

O primeiro elemento que reconheço no poema (e ademais no livro) é uma certa inclinação a reverberar um modo popular de experienciar e expressar os sentidos da vida. Se em “Definição...” é o pai o estandarte desta maneira de ser, nos outros poemas ao longo do livro, serão a mãe, o avô, a avó, meninos e meninas do interior, outros trabalhadores do campo e das cidades. Portanto, é necessário assinalar a “ausência” de Pound, somada a epígrafe de Candido (e, com isso, alude-se a São Paulo, cidade que permeará a parte final do livro). Tudo para assinalar, desde logo, uma relação algo irônica e pouco amistosa com determinado ambiente das letras brasileiras.

A defesa de um modo popular e a relação pouco à vontade com determinada ordenação social (burguesa) das letras nacionais serão

¹Damasceno, Rodrigo Lobo. *Casa do Norte*. São Paulo: Corsário-Satã, 2020.

exploradas no segundo poema do livro, “[não são bibliotecas: são]”, espécie de desdobramento de “Definição...”. Aquilo que, para ele, caracteriza a sua poesia é exatamente essa oposição à estrutura de valorização e validação da literatura como instituição (e naturalmente a rede de privilégio que circunscreve seus agentes todos e exclui o homem popular): “– não são/ bibliotecas/ heranças/ tradições/ diplomas (...) não são bibliotecas: o poema – isso/ que os professores chamam/ poesia – é qualquer coisa/ vindo contra/ abrindo espaço”. Aparecerão também, ao longo do livro, dispersos aqui e ali em versos de um e outro poema, registros que complexificam a nascente dessa poesia. Na parte 4 (“receita”) do poema “Camamu (memória)”, como a nos indicar que a matéria desta poesia tem uma matriz que não é livresca, lemos:

uns, catando siri
outros (enquanto tomam
[cachaça], os ritmos
ilhados
da língua:
pedra furada sapinho
[campinho goiô

(...)

uns, catando siri
outros, os ritmos
e línguas
da maresia

Em “13 lições”, mais um dos poemas em que o pai é personagem, o vemos ensinar a Rodrigo que “a poesia/ é a redescoberta/ das coisas novas/ que eu/ já vi”, e também “que o poema/ é quando acontece algo/ a alguém/ além de mim”. A epígrafe desse poema –

“de pai pa fi” – vem de Luiz Gonzaga, na melhor tradição oral nordestina.

O segundo elemento que o poema traz e que se desdobra ao longo das páginas de *Casa do Norte* tem a ver precisamente com um conhecimento da vida que é transmitido pela fala e as fronteiras desse tipo de expressão quando colididas com a escrita. O pai não escreve. Ele diz, fala, espreguiça, garante (lemos isso em “FSA-SP”, “Invocações” e “A terceira”), mas ele não escreve: “é meu pai quem diz”, como está em “Definição...”. Rodrigo se reconhece nesse lugar de intersecção entre a fala (do pai, do homem popular, dos seus) e a escrita, lugar ao qual foi conduzido pelo avanço escolar da sua geração e por alguma inclinação individual que é difícil especular onde começa ou termina. Mistérios que existem. Fato é que se é o pai quem fala, é Rodrigo quem escreve, quem ouve a música das palavras, quem estabelece as cesuras dos versos. Em mais de um poema ele se refere a si mesmo como aquele que escreve. Lemos isto na segunda parte do poema “Interior”. Lemos também na segunda parte de “Invocações”: “– um/ dos sete meninos escreve,/ e os outros, soltos/ na noite aberta e vermelha do continente,/ sentem/ (ao mesmo tempo)/ os cheiros [...]”. Ele é o menino que fixa o texto. Os outros estão “soltos” na noite aberta. Esta característica que de alguma forma distingue Rodrigo dos seus está longe de estabelecer qualquer tipo de hierarquia dos saberes ou das sensibilidades. Esta vocação (e diria defesa também) a uma poesia geral, horizontal, é, no fundo, a grande beleza de *Casa do Norte*.

Diria que esta distinção tem uma razão mais ligada a um inconformismo apaixonado com a natureza vaga da sua

própria memória (é perceptível uma luta contra o esquecimento, contra o esquecido, a favor dos esquecidos), tão prontamente disposta a esfacular-se e também de um certo recolhimento distanciado do momento presente. Uma marca pessoal, mas também regional?: “oriundo/ do fundo/ do mundo [...] vida/ inteira/ no interior” (“Quinto canto”). A primeira parte de “Camamu (memória)”, poema que já me referi aqui, coloca a questão de forma exemplar. Está ali a descrição de uma experiência imediata – presenciar, no mato, a aproximação do rio com o mar. Isto assim descrito com a devida observação: o verbo anotar – “à margem do rio de contas,/ anoto: gosto/ de vir ao mundo ao menos/ uma vez ao ano/ para vê-lo”. E mais adiante os verbos ler e roubar, e o auxílio da poesia de Akhmátova, como a espelhar alguma finalidade que Rodrigo procura na sua própria (ir contra o esquecimento): “à margem/ do rio de contas/ akhmátova (releio/ e roubo): não/ é possível/ que um dia/ eu esqueça/ isto”. E estar à margem também é importante. Sublinha aquele certo recolhimento (vida inteira no interior) que mencionei linhas acima e, no limite, remete ao menino que escreve enquanto os outros estão “soltos”, a bem dizer, inseridos dentro da noite vermelha do continente (em “Invocações”).

O terceiro elemento de “Definição da poesia (sem Pound)” que eu quero pôr em destaque é Feira de Santana, “boca ou cu/ da caatinga”, terra natal de Rodrigo, lugar que “tem/ um sol pra cada/ cabeça/ um só/ pra cada cabeça”. A cidade paira quente e controversa sobre quase dois terços do livro. Mais em “Original Campo Limpo”. Um pouco menos em “Casa do

Norte”. Ausente quase completamente na seção “Lavra Diamantina”, espécie de suspiro um tanto naturalista entre duas extremidades bastante urbanas. Diferentemente do urbanismo de São Paulo, mais megalômico e cruelmente requintado (pois há “poemas no bolso” dos burgueses) – “mais dinheiro numa avenida/ do que folhas em todas as árvores da cidade” (versos de “Dois poemas do capitalismo tardio”), – o urbanismo de Feira é tosco, cruelmente precário e primitivo, feito a machadadas. Por isso, o poema “4 curtas do agreste (FSA)”, o primeiro no livro que “descreve” a cidade, é basicamente composto por entes que misturam o moderno e o arcaico – vaqueiros motorizados, vaqueiros vestindo casaco de couro falso, vaqueiros atropelando vacas com seus transportes motorizados, a carroça e o viaduto como paradigmas contemporâneos da cidade. Calor, mormaço, pobreza, confusão, contravenção, violência, brigas de bar – “um dia, contudo, toda a gente morre”. Ao mesmo tempo, festa, dança, música brega, sentimentos exaltados, paixões. Em “3 canções”, lemos esta *valsinha do george américo (arrocha)*:

em feira só tem
matador e ladrão.
em feira, quem não
te mata de cheiro,
rouba teu coração.

Espécie de cartaz festivo do que a cidade oferece para a vida exterior, para o encontro, para a algazarra, sem omitir a sua face violenta (colocando-lhe, é verdade, o verniz da galhofa). Mas há outras paisagens e tédios em Feira, há ruas “sem nenhum encanto, esgoto, asfalto”, há canções

de Bob Dylan, versos de cummings,
promessas, passagens baratas só de ida:

terra seca
terra quieta
de noites
imensas
pé na estrada
depois de pé de serra:
eu vim da bahia, mas
vou mais quem me leva
(de “3 cantigas”)

Por fim, São Paulo. Como Feira, uma
“cidade de merda” (está lá em “FSA-
SP”). Lugar onde os burgueses têm
“poemas nos bolsos” – e que pormenor
mais definitivo para a burguesia
letrada paulistana que não se corou ao
aliar-se ao lodaçal *fascio* em nome de
uma agenda liberal antipopular! Se a
primeira aparição de Feira é a de um
lugar que “tem um sol pra cada cabeça”,
o que São Paulo imediatamente oferece,
em “Dois poemas do capitalismo tardio”,
poema que abre a seção final do livro
(que também se chama “Casa do Norte”
e que alguns vão chamar de poemas
paulistanos mas eu prefiro chamá-los
de poemas feirenses do exílio), é:

abandono
frio
nuvens cinzas
cinzas nos vasos das plantas
(sedentas)
skinheads neonazistas nas esquinas

Cidade na qual a experiência
feirense de Rodrigo se expande através

da foz cosmopolita paulistana de
se compreender também baiano e
nordestino. Não por acaso, leremos
nessa parte final do livro mais palavras
como: baiano, maranhense, paraibano,
sergipano, sertão, nordeste. Leremos em
“Ars Catingueira” que “sertão é uma
palavra/ a ser banida/ do livro” e que:

mário de andrade
lá na barra funda
muito longe e antes de mim
(e que faz muito se deitou,
[está dormindo])
era baiano que nem eu.

Estas abstrações identitárias, com
seus estereótipos (“todos os baianos:
os paraibanos e os maranhenses”, em
“Correio da estação do Brás”), mas
também com seu enorme potencial
agregador (não vou reproduzir aqui
o poema “Imitação de Gary Snyder”,
mas deixo-o como sugestão de leitura),
são o interesse central de Rodrigo nesta
última seção, além da saudade.
Afinal, não é à toa que o livro leva o
nome de *Casa do Norte*, espécie de
comércio popular especializado em
produtos nordestinos localizado em
diversos pontos da cidade de São Paulo.
Lugar melhor que misture estereótipo
e espírito gregário não deve existir.
Numa casa dessas, vemos Rodrigo
(calado, suado) escrevendo com um
sol na cabeça, sentindo saudade. “E
a saudade é uma só: são muitas.”

TRADUÇÕES E VERSÕES

Am.

Plauti Comici clariss. Amphitryo.

Argumentum.

N faciem uorsus amphitryonis iupiter

Dum bellum gereret cū telobois hostibus

i Alcumenam uxorem coepit usurariam

Mercurius formam sosia: serui gerit

Absentis: his alcumena decipitur dolis

Postquam rediere ueri amphitryo & sosia

Vterq; deluduntur dolis inirum in modum:

Hinc iurgium: tumultus uxori & uiro

Donec cum tonitru uoce missa ex æthere

Adulterum se iupiter confessus est.

Argumentum.

More captus alcumena: iupiter

a Mutauit sese in formam eius coniugis:

Pro patria amphitryo dū cernit cū hostibus

Habitu mercurius ei subseruit sosia:

Is aduenientis seruum & dominum frustra habet.

Turbas uxori ciet amphitryo: atq; inuicem

Raptant pro mœ: his: blepharo captus arbiter

Vter sit non quit amphitryo decernere.

• Omnem rem noscunt: geminos alcumena enititur.

Prologus. Mercurius.

T uos in uostris uoltis mercemoniis

u Emundis: uendundisq; me lætum lucris

Afficere: atque adiuuare in rebus omnibus

Et ut res: rationesq; uestrorum omnium

Bene expedire uultis peregrique & domi

Bono atque amplo auctare perpetuo lucro.

Q uasque incepistis res: quasq; inceptabitis

Et uti bonis uos: uestrosque omnis nunciis

Me afficere uultis: ea afferam: ea ut nunciem.

Q uæ maxime in rem uostram cōmunem sient:

Nam uos quidem iam scitis concessum & datum

Mihi esse ab diis aliis nunciis præsim & lucro.

Hæc ut me uultis approbare adnitier.

Lucrum ut perenne uobis semper superet:

Ita huic facietis fabulæ scilentiū.

Itaque æqui & iusti hic eritis omnes arbitri

Nunc cuius iussu uenio: & quamobrem uenerim

b

PLAUTO. *Plautinae uiginti comoediae* oli[m] magna exp[er]t[a]je eme[n]datae p[er] Georgiu[m] Merula[m] Alex[andrum] ui[rum] doctiss[imum] nu[n]c recognitae p[er] Eusebiu[m] Scutariu[m] Vercellensem luuene[m] L[itte]ra[rum] studiosissimum]. Mediolani: in officina egregii Mancipis Vlderici Scinzenzeler [Ulderici Scinzenzeler] ipsius [et] magistri Joha[n]nis legnani [Johannes Legnanus], [1 dez. 1490]. [236] f., 32 cm. (fol.). Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or813876/or813876.pdf. Acesso em: 30 maio 2023.

Goethe – alguns epigramas venezianos (em dístico elegíaco)

TRADUÇÃO DE WAGNER SCHADECK



Goethe. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/114774/134>. Acesso em: 17 nov. 2023.

1.

O pagão orna sepulcros e urnas¹ repletos de vida:

 eis faunos em seu bailar com a das Bacantes coreia;
patas caprinas, carranca alongada, num fôlego o sátiro
 sopra em estrídulo corno uma harmonia roufenha.

Soam adufes e címbalos;² vemos e ouvimos o mármore.

 Voam os pássaros, quão doce aos seus bicos a fruta!
Ruído algum nos perturba, tampouco perturba o Amor,
 que é inclinado a elevar o archote em matiz revel.

É a exuberância da morte: de dentro, esparsas, as cinzas
 em jazida erma, porém, a vida gozar parecem.

Embora tarde, eu circundo estes versos com vida
 para adornarem destarte a sepultura do poeta.

2.

Vislumbro o sol esplendendo em cerúlea amplidão,
 coroadado com lauréis da relva agra das falésias,
e o contumaz vinhateiro que empava num álamo a cepa,
 quando me veio um suave ar vindo de Andes de Virgílio:
tornei-me amigo das Musas; trocamos palavras sem nexos,
 como na conversação ao peregrino graciosa.

6.

Nunca contive o meu pranto diante de algum peregrino.
 De uma falsa concepção, a felicidade humana!

8.

Comparo a gôndola a um berço a mover-se em seu brando balanço,
 cujo toldo lhe dá o ar de um espaçoso ataúde.
Certo! De um lado para o outro, entre o berço e o ataúde, vogamos
 ao longo do *Grand Canal* levando a breve existência.

12.

É verdadeiro amor o que sempre persevera,
 quando tudo lhe votam, quando tudo lhe vetam.

¹ Cf.: *Ode a uma urna grega*, de Keats (N. T.).

² Cf.: Guimarães, Bernardo. *A orgia dos duendes*: “Já ressoam tímbores e rufos/ Ferve a dança do cateretê;/ Taturana, batendo os adufos,/ Sapateia cantando – o le rê!” (N. T.).

15.

O fantasista angaria nas massas diversos discípulos,
e o homem que busca saber conta com o apreço de poucos.
Em miseráveis pinturas, os ícones miraculosos:
obras de engenho e arte não são destinadas ao vulgo.

38.

Jamais exponhas ao céu tuas pernas abertas, menina;
Júpiter cora ao te ver, e Ganimedes³ se inquieta.

78.

Newton fez o alvo de tantas matizes, fazendo também
passar por um século em branco a sua mancha alvejada.⁴

[34]⁵

O que me inquieta é Bettina⁶ tornar-se ardilosa demais:
juntas e membros estão cada vez mais flexíveis.
Por fim, guiando a linguinha à doçura da própria boceta:⁷
consigo mesma a brincar, gastará o gosto por homens.

[40]

Embora efebos me agradem, agrado-me mais com garotas:
quando uma me satisfaz, serve-me ela ainda de efebo.

[46]

Muito busquei uma esposa topando tão só com as safadas.
Ao te pegar, topei com a minha esposa, safada.

³ Hebe, filha de Zeus e Hera, era quem ministrava o vinho nos banquetes dos deuses. Ao derrubar a ânfora, Hebe é substituída por Ganimedes, pastor troiano. Jovem belo, é arrebatado para servir vinho aos olímpicos. Tal mito parece tratar da pedagogia pederástica, que propunha “arte de amar” a partir do serviço do vinho. Cf.: *O banquete*, de Platão.

⁴ Trata-se da disputa entre Goethe e Newton. Cf.: *A teoria das cores*, de Goethe (N. T.).

⁵ Os epigramas em colchetes foram expurgados pelo autor (N. T.).

⁶ Italiana, acrobata de rua (N. T.).

⁷ Referência ao *Cópula*, de Manuel Bandeira (N. T.).

Quatro poemas brasileiros

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE PEDRO MOHALLEM⁸

⁸ Pedro Mohallem, 25, é poeta e tradutor, bacharel em Letras e mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade de São Paulo. É autor de *Véspera; debris* (Patuá, 2019), semifinalista do prêmio Oceanos.

Olavo Bilac (1865–1918)

Brazilian music

You bear, at times, love's sovereign fire: within,
Resounding in your stirring cadencies,
Aroused by sways and charms impure, you seize
All the enticement of human sin.

But through that lushness sorrows drift at ease
Drawn from the wild, the jungle and the carrack:
African *mbanzu*, *pora'se* barbaric
And weeping *trovas* from the Portuguese.

You're *samba* and *jongo*, *xiba* and *fado*, whose
Chords are the cravings and forlornness thronging
In natives, captives, mariners let loose:

And wistfulness and passion are your basis,
O luscious pang, O kiss of treble longing,
O tender blossom of three grieving races.

Música brasileira

In: Tarde (1918)

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requiebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas sobre essa volúpia erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e em paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.

Picking beans

1.

Picking beans borders on writing: first, you scatter
the seeds into the water in the clay bowl
and words onto that of the sheet of paper;
then, you toss away the ones that float.
True, every word shall float on the paper,
a sheet of frozen water, though lead its name:
in order to pick beans, to blow on them,
and toss the slight and hollow, echo and haulm.

2.

However, bean-picking comes with a risk:
that there remains, among the heavier beans,
whatever stodgy grain, gravel or debris,
an unchewable grain, tough for the teeth.
As for picking words, not true at all:
the gravel grants to the phrase its liveliest seed:
it clogs the reading fluviating, fluctual,
it tempts the attention, brisks it with the risk.

Catar feijão

In: A educação pela pedra (1965)

1.

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão, entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quanto ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.

Vinicius de Moraes (1913-1980)

Sonnet of fidelity

Anything else, I shall my love attend
Before, and with such zeal, always and strong,
That even when my thoughts should go along
With greatest charm, more charmed by it they stand.

Each idle moment I on it shall spend,
And in its praise I want to spread my song,
And raise my laugh, and shed my tears, as long
As its own grief and happiness command.

And so, when later on come after me
Who knows what death, a living soul's dismay,
Who knows what loneliness, a lover's plight,

I to myself of love (possessed) might say:
Be not immortal, as a burning light,
But while it last my love infinite be.

Soneto de fidelidade

In: Livro de sonetos (1967)

De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.

Mário Quintana (1906-1994)

Stubborn rhymo

All those who stand in my way and smirk
And clutter up the passage stark,
They are bound to lurk...
I — to lark!

Poeminho do contra

In: Caderno H (1973)

Todos esses que aí estão
Atravancando o meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!

Três elegias proemiais dos *Amores*, de Ovídio: I.1, II. 1 e III. 1

TRADUÇÃO DE JOÃO ANGELO OLIVA NETO

Amores, I.1

Armas em ritmo grave e a bruta guerra estava
por cantar, apta ao metro era a matéria.
Ao primeiro o outro verso era igual: riu Cupido
e conta-se que um pé ele roubou.
“Quem te deu, mau menino, este jus nas canções?
Piério vate sou, e não teu sócio!
E se Vênus à loira Palas furtu as armas,
e acesos fochos Palas loira agite?
Que Ceres reine, quem aprova, em selvas, montes?
Que à lei da Sagitária se are a terra?
A Febo, bel cabelo, a aguda lança quem
lhe dera enquanto Marte tange a lira?
Grandes, menino, são teus reinos, poderosos:
por que ambicionas tanto nova empresa?
É tudo teu? São teus os vales Helicônios?
A custo Febo guarda a própria lira!
Quando o verso inicial desponta em nova página,
o seguinte atenua meu vigor.
E apto não tenho assunto a ritmos mais ligeiros:
moça ou rapaz, penteados, longas mechas...”
Queixei-me assim. Cupido, abrindo logo a aljava,
escolhe setas, feitas por perder-me:
curva com força o arco em meia lua e diz
“Tens aqui, vate, assunto que cantar”.

Ai de mim: flechas tinha o menino certeiras!
Ardo e em meu peito livre reina Amor.
Comece com seis pés o canto e acabe em cinco:
adeus, guerras cruéis e seu compasso!
De mirto ribeirinho cinge as loiras têmeoras,
Musa, que entoarei com onze pés.

Este compus também: eu, da aquosa Pelignos,
Nasão, poeta sou de meus transvios.
Este, também Amor o quis. Parti, severas,
não sois apta plateia a tenros modos.
Leia-me em frente ao noivo a noiva nada fria,
e íncio rapaz, de ignoto amor tocado.
Que algum jovem, ferido a flecha como estou,
saiba os sinais que mostram sua chama
e pasmo há tempo indague então: “como aprendeu
e meus casos compôs este poeta?”
Ousara recontar, lembro, guerras celestes,
Gias centímano – ampla voz eu tinha –,
quando mal se vingou a Terra e o Ossa imenso,
penso ao Olimpo, ergueu o torto Pélion.
Nimbos nas mãos e o raio eu detinha com Jove,
que ele em prol de seu céu bem disparava.
Fechou-me a porta a amante, e o raio dei a Jove,
que o próprio Jove me extirpou do engenho.
Perdoa, Jove! Os dardos nada me ajudavam;
maior que o teu, tem raio a porta oclusa.
Reouve o afago e a leve elegia, meus dardos:
lenes vozes domaram duras portas.
Canto sanguíneo faz baixar cornos da lua,
e do sol retornar níveos corcéis;
Ao canto, abrupta goela, saltam as serpentes
e torna à fonte a água que escorrera.
Ao canto sucumbiu a porta e, fixa à ombreira,
do canto foi vencida a quércia barra.
Que me aproveitará cantar veloz Aquiles?
Que bem farão por mim os dois Atridas,
o que perdeu errando os anos que na guerra,
e triste Heitor, atado a Hemônios poldros?
Mas se à tenra menina o rosto é mui louvado,
de si, pela canção, se entrega ao vate.
É grande a recompensa! Adeus preclaros nomes
de heróis; vosso prestígio não me serve!
Voltai, meninas, tão formosa face aos meus
poemas, que purpúreo Amor me dita!

Amores, III.1

Ergue-se antiga selva intacta há muitos anos,
crê-se que um deus a habite. Ao centro há sacra
fonte e uma gruta de que pende pedra-pomes.
Aves de todo lado suave queixam-se.
Da sylvia sombra oculto enquanto eu lá vagava
(apto buscava à minha Musa um gênero),
veio, cabelos perfumados, a Elegia
e tinha, creio, um pé mais longo que outro.
Linda!, roupa tenuíssima, rosto de amante,
o defeito no pé tornava-a linda!
E veio intensa a passos largos a Tragédia,
comas no turvo rosto, ao chão chegava
o manto; a sestra ao régio cetro ampla movia.
Lídio coturno os pés alto calçava.
E “Qual”, falou primeiro, “o fim de teu amar,
poeta que não largas teu assunto?
Tua devassidão véneos banquetes narram,
narram nos cruzamentos tantas ruas!
E quanta vez alguém aponta o vate e fala:
‘é esse a quem abraça fero Amor’.
Estás, não vês, na boca da cidade inteira
quando relatas sem pudor teus feitos.
Era tempo de o tirso te mover mais grave.
Cessa a inércia, maior começa um gênero!
Teu tema oprime o engenho, varões canta e os feitos.
‘Mas lá’, dirás, ‘habita meu talento’.
Cantem quanto brincou tua Musa as meninas;
passou-te a juventude nos seus ritmos.
Que eu, Tragédia Romana, em ti ganhe renome:
teu estro cumprirá as minhas leis”.
Falou e ereta em pictos coturnos três, quatro
vezes move a cabeça bem comada.
Se lembro, a outra riu com o rabo dos olhinhos;
engano-me ou na destra havia o mirto?
“Por quê, Tragédia intensa, com palavras graves
me oprimas? Nunca deixas de ser grave?
Mas te dignaste a andar em ritmo desigual,
meus versos empregaste ao atacar-me.
Os meus eu não comparo aos teus sublimes cantos;
teu palácio oblitera meu casebre.

Sou leve e é leve assim Cupido, meu cuidado.
Não sou mais forte que a matéria minha.
Rude seja sem mim a mãe de Amor lascivo.
Nasci por lena ser à deusa e amiga.
Não lograrás romper com teus duros coturnos
a porta que às branduras minhas se abre.
Mas mereci poder mais do que tu sofrendo
mil coisas a teu cenho insuportáveis:
por mim soube Corina, após burlar o guarda,
a lealdade vencer do umbral cerrado,
do leito deslizar, coberta pela túnica
aberta, e surdos pés mover de noite.
Ah, quanta vez pendi fixada em dura porta
sem temer que me lessem transeuntes.
Lembro que, até partir o guardião cruel,
mísera ao seio me oculte da escrava.
Quando me dás, presente aniversário, a jovem
destrói-me e bárbara me lança na água?
Primeira eu fui que os grãos te dei de teu engenho:
teu dom, que essa daí te pede, é meu!”.
Findou. Eu comecei: “Por ambas rogo: cheguem
palavras de quem teme a ouvidos livres.
Tu com teu cetro e teu coturno glorificas-me;
na boca que tocaste é grande a voz.
E tu ao meu amor dás fama duradoura;
vem, pois, e aos longos soma versos breves.
Tragédia, ao vate cede exíguo tempo: és tu
labor eterno e o que ela pede é breve”.
Movida, anui. Que os ternos Amores se apressem
agora: alcança-nos, maior, um gênero!

VÁRIA

Herodoti historici Incipit. Laurentii
Vall. conuersio de Græco in Latinum.

Erodoti Halicarnassei historię explicatio hæc:
Vt neq; ea quę gesta sunt: ex rebus humanis
oblitterentur ex quo. neq; ingētia: & admirāda
opera: uel a Græcis edita: uel a Barbaris gloria
fraudentur: cū alia: tum uero: qua de re isti iter
se belligerauerunt. Persarum eximii memo-
rant dissensionū auctores extitisse Phēnices: qui a mari qđ Rubrę
uocatur: in hoc nostrum p̄ficiscentes: & hanc incolentes regionē:
quam nunc quoq; incolunt: longinquis continuo nauigationibus
incubuerunt. faciēdisq; Aegyptiarę: & Assyriarę mercium uecturis
in alias plagas: p̄cipueq; Argos traiecerunt. Argos. n. ea tempestate
omnibus ciuitatibus regionis: quę nūc Græcia nōiatur: antecellebat
Huc appulsos Phēnices mercimonia exposuisse: & quinto sextoue
q̄ appulissent die cunctis uero diuenditis: feminas ad mare uenisse
cum alias multas: tum uero Regis filiam: cui nomen erat Idem: qđ
Græci tradunt Io. filiam Inachi. dumq; hę femine puppi assistentes
ea mercarentur: quę cuiusq; audital maxie ferebat: in eas Phēnices
sefe adhortatos: impetū fecisse. & ipsarę plerisq; aufugientibus. Io
cum aliis aliquot raptā fuisse. eisq; in nauem impositis Phoenices
in Aegyptū uela fecisse. Hunc itaq; in modū Io in Aegyptū abisse
memorant Persę. nō quemadmodū Græci: & hoc iuriarę principū
extitisse. Post hæc Græcorum quosdā: quorū nomina nō tradūt
nec tenent. Tyrum appulsos filiam Regis rapuisse Europam:
Fuerunt autem hi Curetes. Illisq; par pari impensum. Verum
postea Græcos secunde iniurię auctores extitisse: qui longa uecti
naue: in oram Colchidis: & ad Phasin fluuiū cū cętera trāsēgissēt
quorum gratia uenerant: asportarūt illinc filiam Regis Medeam
ad quā reposcendā: penasq; de raptu petendas: Cū Rex Colchoř
caduceatorē misisset: Græcos respōdisse: ut illi de rapta Io: Argiua
penas sibi non dedissent. Ita ne se quidem illis daturus. Secūda
de hinc etate ferunt Alexandro Priami filio: cū ista audisset: cupi/
dinem incesisse: uxoris sibi per rapinā e Græcia cōparandę. certū
habenti omnino se penas nō pensurum: quas nec illi pependissent
Itaq; cum is Helenam rapuisset: usum esse Græcis: primū nūssit
illuc nunciis: & Helenam repetere: & penas de raptu petere. Illi

Maria contemplada: a unidade poética rilkiana

WAGNER SCHADECK¹

A poesia de Rilke tem sido mutilada pela crítica. Alguns analisam sua biografia e produção para justificarem seus relacionamentos afetivos como um complexo em relação à mãe. Outros extirpam o indivíduo do poeta em louvor à estética. Os poemas, vazios de individualidade, podem servir quase a qualquer propósito teórico, servindo às vezes até mesmo para alguma intenção política dos críticos. Curiosamente, ambas essas visões desconsideram o livro *A vida de Maria*. Segundo Silva (1994), o próprio Rilke reconhecia ser ele uma peça menor, no conjunto da obra. Mas é essa mesma humildade poética fundamentalmente necessária para encontrar a unidade poética rilkiana. Sem Maria, a obra de Rilke é fragmentária. Tentemos encontrar sua unidade poética.

Embora não pertença à mariologia, este livro pode ser considerado um testemunho de experiência mística, captada e unificada em forma poética. Em viagens para a Rússia (1899-1900), guiado por Lou-Andreas Salomé e esposo, Rilke conheceu a arte litúrgica bizantina. Seu primeiro contato foi no Domingo de Páscoa, quando visitaram a Catedral da Dormição, em Kremlin.



Rainer Maria Rilke. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/114774/425>. Acesso em: 17 nov. 2023.

Rilke foi um peregrino obstinado. Visitou vários lugares: Paris, Suécia, Egito... Mas essas viagens ao Oriente serviram-lhe (a ele que vivia uma crise expressiva) como catalisador espiritual. É dessa experiência que o poeta retirará a inspiração para os livros subsequentes, sobretudo *Das Stunden-Buch* (O livro das horas), de 1903, no qual dá voz a um poeta e monge pintor de ícones, espécie de Andrei Rublev, iconógrafo santificado pela Igreja Ortodoxa, de

¹ Poeta, tradutor e editor. Curitiba, 10 de janeiro de 2020.

quem certamente Rilke vira os ícones naquela viagem à Rússia, e este *Das Marienleben* (A vida de Maria), de 1913, do qual trataremos a seguir.

José Paulo Paes, organizador e tradutor da poesia rilkiana, comenta que:

A viagem serviu para acentuar afinidades eslavas que o poeta já trazia consigo de sua cidade natal, Praga, umbral de passagem entre o mundo ocidental e o mundo eslavo. Na Rússia, [o poeta] visitou Tolstói, de quem era leitor fiel, e impressionou-se até o fundo da alma com a vastidão das estepes, a ingênua e intensa fé dos mujiques, a beleza dos mosteiros e ícones da Igreja Ortodoxa (Paes, 2012, p. 19).

Segundo Jessica Cushman:

A renovação psíquica dos ícones, como janelas que simultaneamente transmitem e bloqueiam a luz divina, provoca a retirada de barreiras mentais de Rilke, e ele experimenta a *Gestalt* [Forma] que momentaneamente lhe cegou os olhos e silenciou sua voz poética (Cushman, 2002, p. 83-108, tradução do autor).

De fato, *A vida de Maria* revela a experiência profunda que o poeta tivera em relação aos ícones, embora pela epígrafe do livro seja possível também intuir que Rilke esteve atento ao hinário bizantino. Como um sinal evocativo, o poeta recorre a um verso do hino *Akathistos*, que tratara a perplexidade de José, em sonhos.

Akathistos é o hino mariano mais famoso do Oriente cristão e, possivelmente, de toda a Igreja.

Composto originalmente em grego, no final do séc. V, é de autor desconhecido. [...] A estrutura métrica do texto original é de uma suma perfeição, de difícil tradução para outras línguas. As 24 estrofes que o compõem (umas mais longas, outras mais breves, alternadamente) se distribuem por igual em duas partes: uma evangélica e outra dogmática. A primeira parte representa a narração evangélica em uma série de quadros que vão desde a Anunciação de Maria até o Encontro de Maria com Simeão no templo de Jerusalém. A segunda parte expõe os principais artigos da fé mariana da Igreja: virgindade perpétua, maternidade divina, medianeira das graças celestiais. O Hino *Akathistos* é comum a todos os cristãos de rito bizantino, ortodoxos e católicos. Constitui, pois, uma antiga e solene ponte para a plena comunhão entre as Igrejas do Oriente e do Ocidente (Sperandio; Tamanini, 2015, p. 5-6).

O leitor atento notará certa semelhança formal entre a composição e arranjo da antífona mariana e a unidade desta obra poética. Se, por um lado, pode-se dizer que o poeta se aproxima das artes plásticas, sobretudo da iconografia bizantina, por outro, podemos observar ter esta obra quase como a forma de um hinário. Contudo, Rilke não reproduz a versificação do *Akathistos*, tampouco veicula conteúdos apologéticos e dogmáticos, mas sim sua experiência pessoal. Como um monge que ao rezar recorda a vida de Cristo, movimentando os quadros contemplados pela imaginação, este livro é fruto da assimilação da arte

litúrgica bizantina: os ícones, os hinos, o incenso e a revelação do Santíssimo.

Cushman tem razão em dizer que houve

O impacto de longo alcance do ícone na poesia de Rilke, estendido à concepção rilkiana do artista criador e a fundação da obra de arte, foi redefinido pela sua experiência com os ícones na Rússia, algo que pode ser traçado pela sequência de poemas antes e pós-revelação, todos contendo uma *ekphrasis* [descrição poética] referente à imagem sacra de Maria. Maria foi uma figura importante para Rilke em toda a sua vida, não só por ele ter sido devoto dela, adotando seu nome, mas também como um arquétipo matriarcal, em contraste com sua própria mãe humana, além de representar a criatividade artística que é penetrada pela semente divina da inspiração e que (re)produz a palavra encarnada, cantada pelos anjos (Cushman, 2002, p. 83-108, tradução do autor).

Defendendo a experiência secundária dos estudos, para August Stahl:

Ele certamente estudou o volume sobre pintura do Monte Athos e Kievan Paterik... quando descobriu uma cópia na biblioteca do castelo de Duíno. Em carta de 5 de janeiro de 1922, ele descreve o ciclo de poemas *A vida de Maria* como influenciado por esses dois livros (Stahl *apud* Cushman, 2002, p. 83-108, tradução do autori).

No entanto, embora a maioria dos críticos separe a obra rilkiana,

a justificar suas próprias teorias, quando muito considerando *A vida de Maria* como obra menor, dentro de sua vastíssima produção, é este livro o gérmen e o coração mesmo da obra de Rilke. Cindida a obra, perde-se a unidade almejada pelo poeta. A poesia de Rilke não está alheia a seu anseio pela experiência profunda e sagrada na realidade; ela não é mera descrição da natureza das coisas: ela é contemplação, intuição simbólica e unificação formal. Semelhante a poetas místicos como são João da Cruz, Rumî e Tagore, Rilke desenvolve, por meio da poesia, a ascese dos sentidos, a aprimorar a atenção ao mundo natural e ao sobrenatural, que o transcende e abarca; a olhar a realidade, o poeta se esvazia, dando a voz às coisas, ou completando-as, pela intuição imaginativa, com o elemento desconhecido; a utilizar a forma fixa ou o verso livre para imprimir e unificar os fragmentos percebidos, memorizados e imaginados.

“É lícito aproximar a aridez espiritual e criativa em que se encontrava o poeta da noite escura de São João da Cruz”, diz Dora Ferreira da Silva (1994, p.8) tradutora de Rilke e grande estudiosa de poesia mística, referindo-se ao poeta das *Elegias do Duíno*.

Leloup (2019) demonstra que é pela percepção que conhecemos a realidade. Pelos sentidos podemos nos saber enquanto “ícones”, como janelas abertas para o transcendente, ou como “ídolos”, fechados para o infinito. Um exemplo hodierno seria o jejum, usado tanto como prática ascética de abertura a Deus, quanto como exercício narcisístico de dieta *fitness*. A estética rilkiana é antes uma ascese iconográfica do que uma prática narcísica, sendo

Maria esse ícone de abertura e passagem da luz que atravessa a sua poesia.

É que nossos sentidos percebem uma parte ínfima da realidade e nem mesmo o mapeamento completo feito pelas ciências poderia nos proporcionar seu conhecimento total. Quando olhamos para o mundo, consideramos como gratuitos vários dados, sem os quais a existência seria onírica ou absurda. A própria ambiguidade linguística, tão importante para a produção do humor, demonstra as lacunas entre o signifiante e significado, que só o referente, no mundo, consegue precisar.

Quando Hamlet (Ato II, cena 2) diz aos falsos amigos: “O homem não me dá prazer – nem a mulher, embora os sorrisos de vocês pareçam dizer outra coisa” (Shakespeare, 2015, p. 98), colocamo-nos nessa lacuna do sorriso, vendo aí o alerta do príncipe para a malícia de seus companheiros, refletida nos espectadores da peça e em nós, leitores. Ou seja, é próprio do texto literário – o drama necessita muito disso, uma vez que são as falas que movimentam as ações – trazer esse elemento desconhecido da realidade para a imaginação do leitor. Essa lacuna pode ser teorizada, como propunham Jauss, Iser, Eco e outros da Teoria da Recepção, conforme Jouve (2002). Mas é essa espécie de espaço vazio da realidade que nos proporciona imaginar e “sentir como se” (o verossímil aristotélico) estivéssemos experienciando a vida real. É por isso que, muitas vezes, Hamlet nos parece mais real do que muitas pessoas de carne e osso.

Na poesia, esse espaço empático é fundamental. Mesmo o poema mais hermético, como os de Celan, oferece sua porção de vazio, de desconhecido, de não-pensável; neste caso, ela é quase

toda o vazio, para o leitor. Considere-se, por exemplo, esta magnífica metáfora de Rilke, em um excerto do poema *Orfeu. Eurídice. Hermes*.

*Und seine Sinne waren wie entzweit:
Indes der Blick ihm wie
[ein Hund vorauslief,
umkehrte, kam und
[immer wieder weit
und wartend an der nächsten
[Wendung stand, -
blieb sein Gehör wie ein
[Geruch zurück.*

Seus sentidos estavam em discórdia: o olhar corria adiante como um cão, voltava presto, e logo andava longe, parando, alerta, na primeira curva, mas o ouvido estacava como um faro (Rilke *apud* Campos, 2013, p. 174-175).

Orfeu, o mítico músico, desce aos infernos para trazer sua amada morta de volta ao mundo dos vivos. Acompanhado por Hermes, o mensageiro dos deuses, ele traz Eurídice pela mão. O poeta elabora uma verdadeira descrição do desespero para demonstrar o anseio que Orfeu sofria por chegar ao mundo dos vivos e a necessidade de se voltar à amada. Para simbolizar esse sentimento de aflição, Rilke, nesse espaço vazio, nos oferta a metáfora de um cão com focinho e orelha apurados de maneira tal que podem voltar para trás, sem deixarem de apontar para a frente. E todos que alguma vez se detiveram em contemplar um cão prontamente reconhecerão o sentido profundo dessa descrição, compadecendo-se com o herói mítico do poema rilciano.

Tomemos agora um poema completo; este soneto que foi, aliás, escolhido

também por Carpeaux, o famoso *Torso arcaico de Apolo*, que segue na tradução inigualável de Manuel Bandeira:

Não sabemos como era
[a cabeça, que falta,
de pupilas amadurecidas. Porém
o torso arde ainda como
[um candelabro e tem,
só que meio apagada, a
[luz do olhar, que salta

e brilha. Se não fosse
[assim, a curva rara
do peito não deslumbriaria,
[nem achar
caminho poderia um sorriso e baixar
da anca suave ao centro
[onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa
[estátua uma mera
pedra, um desfigurado
[mármore, e nem já
resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia
[desmedida
como uma estrela; pois
[ali ponto não há
que não te mire. Força é
[mudares de vida.
(Rilke *apud* Carpeaux,
1999, p. 542-546).

Aqui, de modo semelhante, estamos diante de uma descrição de um objeto experimentado que o poeta quer nos oferecer. Mas neste poema temos uma referência objetiva. Trata-se de uma estátua fragmentada, o *Torso de Belvedere*, parte do acervo do Vaticano. Do fragmento da estátua, sobressai o torso arqueado. A curvatura do corpo pode representar o posicionamento para

se atirar uma flecha, recordando-nos a peste causada pelas setas de Apolo, em *Édipo Rei*, de Sófocles, e na *Ilíada*, de Homero. É um elemento temível que não se sabe se exercido pelo arbítrio divino, por acaso ou pela Fortuna. É o desconhecido que salta aos olhos! É, então, a partir da sugestão do movimento corpóreo desse objeto – não apenas derruído como estático – que Rilke nos oferta a completude possível, iniciando pela cabeça, que não existe, mas que, tratando-se de uma divindade, acima de tudo relacionada com a poesia, deveria de ser esplêndida, luminosa, de olhos amadurecidos, ou seja, maduros como frutos etc.

A metáfora seguinte é perfeita por reunir a luminosidade e religiosidade do candelabro com o sentido sublime que o torso evoca. Convém notar ainda que o elemento de negação serve-lhe como ampliação: “Não fosse desta forma...”. Seguem-se as comparações de rutilâncias e sublimidades, culminando, ao fim, com o conceito de “raios de sol”, ou “dardos” (sabemos que Apolo lançava suas temíveis flechas), “ali ponto não há/ que não te mire”. Pelo poema, experimentamos a realização plena de uma obra que está fragmentada. E neste último momento, o poeta sentenciar para a necessidade de se mudar a vida. Ora, não seria essa a própria consciência de Rilke, homem de viagens, ávido peregrino da experiência de vida, evocando o vate, como num oráculo, para a mudança inexorável?

Seria o que José Paulo Paes (2012, p. 20) chama de “o tom de voz de um simbolista cujo convicto esteticismo assume inflexões religiosas”. No entanto, aí aparecem condensados três aspectos do poeta que merecem ser desenvolvidos mais detidamente.

Em primeiro lugar, o simbolismo é não somente movimento ou escola artística, mas uma cosmovisão que reafirmava o *voto sagrado* em relação ao *contrato social*, reagindo ao secularismo e às ciências sociais, a fazer uso, para isso, de uma linguagem notadamente simbólica e religiosa, embora por vezes meramente estética.

Conforme Scruton (2017), ao contrário da linguagem burocrática do contrato social, o “símbolo” remete ao voto sagrado entre pessoas, as quais, ao se separarem, dividiam uma moeda, para que cada qual, olhando a metade faltante, se recordasse do valor *unitário* da moeda e, por conseguinte, do voto que unia a ambos. De Jacó e Raquel a Tristão e Isolda, a literatura está repleta da reafirmação desse voto.

Já o esteticismo rilkiano não deve ser entendido como gratuidade, como o oficiado defendido por muitos vanguardistas, porque o que lhe subjaz é a ascese estética. Não à toa, para falar o inefável, Rilke dá voz a um monge pintor de ícones, em parte de seu *O livro das horas*.

Segundo Evdokimov (1970), a arte do ícone requer regras técnicas e morais bastante rígidas, mas sobretudo de ascese dos sentidos. É o “jejum dos olhos”. Com abstinência e oração, o iconógrafo não pinta de modo a ressaltar sua vontade, mas como esvaziamento de si mesmo para ser preenchido pelo Espírito. Impondo-se o rigor da forma artística sacra preestabelecida, de acordo com Vega (2019), ele se permite a inspiração miraculosa. É uma ascese de aniquilamento de Eu semelhante à de um místico como são João da Cruz, como afirma Silva (1984).

Vejamos como isto ocorre dentro da estética de Rilke. No terceiro

fragmento de *A morte de Maria*, aqui presente, na primeira estância, lemos:

*Doch vor dem Apostel Thomas, der
kam da es zu spät war,
[trat der schnelle
längst darauf gefaßte Engel her
und befahl an der Begräbnisstelle*

Antecedendo o apóstolo Tomé,
que, pois, vinha atrasado,
[em sua procura
urgente, um anjo avança rápido e
delibera perante a sepultura
(tradução do autor).

Rilke, no original, utiliza a disposição sintática de língua alemã para distar e aproximar o apóstolo e o anjo, algo que nos seria difícil reproduzir em português por hipérbato, sem prejuízos formais de rimas, aliterações etc. Por outro lado, podemos notar que o poeta *motiva* o conteúdo expresso através da pontuação. Tomé está conturbado, como que *obstaculizado*, ou ainda, em linguagem evangélica, *escandalizado*; razão pela qual as vírgulas funcionam como *motivo-condutor* desse conteúdo, contrastando com a celeridade com que o anjo surge. Procuramos reproduzir esse mesmo recurso com as pausas pontuais, como o leitor pode ver acima. Tais recursos formais não são, de modo algum, esteticismo estéril, mas servem como intensificadores de enfeito poético que visa ao conteúdo expresso, presentificando o elemento desconhecido e inexpressível pela linguagem. Vemos aí sua inseparável ascese poética como uma afirmação religiosa.

Mas é exatamente na descrição (écfrase) que Rilke aprimora sua poesia, tendo como centralidade a Maria deste livro. Se avultam anjos em seus versos,

algo que muitos leram não sem certo esgar de enfado, por não compreenderem que, para o poeta das *Elegias de Duíno*, o anjo “é esse ser em que a transmutação do visível em invisível, que em nós se opera, aparece já realizada...”² por outro lado, neste *A vida de Maria*, o leitor notará ser ela também um símbolo do poeta entusiasmado, impregnado pela divindade, um templo onde Deus habita. Desta forma, Rilke nos oferece seus ícones e seu canto, convidando-nos também a contemplar Maria.

Referências

BARKER, Margaret. *Introdução ao misticismo do templo*. São Paulo: É Realizações, 2011.

CAMPOS, Augusto. *Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 174-175.

CAMPOS, Geir. Notas sobre os poemas. In: RILKE, Rainer Maria. *Poemas e cartas a um jovem poeta*. São Paulo: Nova Fronteira, 2013, p. 58-59.

CARPEAUX, Otto Maria. Notas sobre Rilke. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos*. v. 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 542-546.

CUSHMAN, Jenifer S. Beyond Ekphrasis: Beyond Ekphrasis: “Logos” and “Eikon” in Rilke’s Poetry. *College Literature: literature and the visual arts*, [s.l.], v. 29, n. 3, p. 83-108, 2002. Disponível em:

www.jstor.org/stable/25112659.

Acesso em: 11 out. 2023.

EVDOKIMOV, P. *L’art de l’icône*. Paris: Theologie de la beauté, 1970.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Unesp, 2002.

LELOUP, Jean-Yves. *As portas da transfiguração*. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

SCRUTON, Roger. *A alma do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

SILVA, Dora Ferreira. Mística e poesia. In: CRUZ, S. J. (org.). *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 25-39.

SILVA, Dora Ferreira. Apresentação. In: RILKE, Rainer Maria. *A vida de Maria*. Vozes, 1994, p. 7.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin, 2015, p. 98.

SPERANDIO, J. M.; TAMANINI, P. A. (orgs.). *Ofícios litúrgicos bizantinos: Akathistos, Paraklises e outros*. Teresina: Editora da UFPI, 2015, p. 5-6.

PAES, José Paulo. A luta com o anjo: uma introdução à poesia de Rilke. In: RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 19.

VEGA, Manuel. Simbologia do ícone bizantino. *Ecclesia*, [s.l./s.d.] Disponível em: https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/simbologia_del_icone_bizantino.html. Acesso em: 16 out. 2019.

² Rilke: Carta a Wilhold von Hulewicz (13-11-1925). Cf.: (Campos, 2013, p. 58-59). Rilke parece se aproximar da concepção alexandrina sobre os anjos: “Dentre vós [os judeus], alguns os chamam [aos anjos], e não erroneamente, de ‘formas’ ou ‘ideias’ [platônicas], uma vez que dão forma a tudo o que existe, conferindo ordem à desordem, limite ao caos, fronteira aos desgobernados, forma ao que não tem forma e, em geral, transformando o pior em algo melhor.” Filon, *Leis especiais* I, 47-8 (*apud* Barker, 2011, p. 208). “A diferença entre ‘anjos’ e ‘leis da natureza’ é que os anjos são seres viventes e, desta forma, efetuam mudanças na criação, ao passo que as leis da natureza são meramente descritivas.” Nota 109 (In: Barker, 2011).

A vida de Maria

Tendo uma tempestade dentro...

(Hino *Akathistos* à Santa Mãe de Deus. Verso
traduzido por Bernardo Brandão)

A Natividade de Maria

O quanto para os anjos não custara
conter o cântico, quando desfeito
o choro, cientes: nesta noite clara,
a Mãe nascia para o Filho, o Eleito.

Em voo silente, a assinalar o acesso
à eira onde, só, Joaquim lavrava a messe,
sentiam-se mais graves com o ar espesso,
vetado para que ninguém descesse.

Os pais ficaram pasmos com o alarido.
Uma vizinha investigou ao fim,
um côncio ancião ralhou com um tal mugido
de gado obscuro. Nunca fora assim.

Apresentação de Maria no Templo

Para entenderes como ela era, por
primeiro, invoques um interno espaço,
a edificar-te em colunata e, passo
a passo, em arco cruza o aterrador
precipício que dentro de ti jaz;
está empilhado, e já não podes mais
ser destituído desde a base: cada
peça que deslocares determina,

por conseguinte, a tua própria ruína.
E quando tudo em ti for pedra, escada,
iconóstase, abóboda e vitral,
desvele o grande cortinado adiante,
usando ambas as mãos: o brilho intenso
enleva-te exaltando o alento e o senso.
Ascensão e declínio, palácio ante
palácio, balaústres em constante
afluir torrencial, tamanha altura
alçada leva às voltas da tontura.
De um turíbulo torvo e tilintante
evola em torno uma fumaça escura;
o longínquo, entretanto, por momentos,
penetra no teu peito, e na assembleia
o fogo chamejante bruxuleia
próximo aos rutilantes paramentos:
suportarás?

Porém, ao se compor,
ela contempla tudo enquanto avança.
(Menina entre mulheres, uma criança.)
Com ar sereno, plena de confiança,
transpassa o já atenuado resplendor:
tudo que foi humanitária herança
é em muito superada com o louvor
que está em seu coração.
Ela, contudo,
quer devotar-se a intrínsecos sinais:
ao ser oferecida pelos pais,
receba-a um homem aljofrado e rudo.
Pequena, passa mundo afora, sem
ser, entretanto, pelas mãos vetada;
seu fado segue além da sala e tem
mais gravidade ao fim do que a morada.

Anunciação de Maria

Não é que um anjo entrasse (sabes bem)
a assustá-la. Como a outros, quando veem

o luar noturno ou irradiante aurora
iluminando o quarto escuro, afora
ela não sentir pejo, como soía,
com o adejar de um anjo, nem apura
suspeitas de que a permanência doía
aos anjos. (Se soubéssemos quão pura
ela era. Não que alguma corça fosse,
que, recolhida na selvagem hera,
vendo-se vista, guiando se conduz,
e sem cópula o unicórnio gera,
animal puro, um animal de luz.)

Não que entrasse; por certo, aproximou-se
o anjo, de vulto juvenil e doce,
a inclinar-se: e se olharam, face a face,
erguendo juntamente seus olhares,
como se tudo em torno se esvaziasse:
era a obra, o gesto e a espera de milhares,
impregnando-se nela: com o enlace,
é que o contemplador e a contemplada,
visão alegre e vista de alegria,
temeram. Ela fica amedrontada.

E o anjo então entoou sua melodia.

A Visitação de Maria

No princípio ele ainda lhe era leve,
porém subindo já previa no imo
o maravilhamento – e se deteve
a recobrar o fôlego no cimo

judaico. Alheia à terra, todavia,
sentia-se preenchida na altitude;
e nada disso tudo que ela via
se comparava àquela magnitude.

Com a própria mão, urgia-lhe o anelo
de tocar outro corpo avolumado.
Elas vagando, em túnica e cabelo,
saúdam-se com admiração e agrado.

Cada qual era um templo preenchido
e a coluna de sua semelhante:
Cristo era ainda um broto não florido;

e, no ventre da prima, já crescido,
João Batista pulava, jubilante.

A suspeição de José

E o anjo se esforçava a convencer
o homem, que erguia os punhos para luta:
“Não vês que nela cada forma avulta
como o frescor de um santo alvorecer?”

“O que transforma então seu corpo inteiro?”,
disse o homem, resmungando com amargor.
E o anjo, exasperado: “Carpinteiro,
não reparaste na obra do Senhor?”

Fabricas móveis com soberbo engenho,
e queres questionar, em suas escolhas,
O que faz rebentarem, de um só lenho,
os brandos brotos, florações e folhas?”

Ele enfim compreendeu. Volvendo à altura
o olhar, estremecido de temor,
nada encontrou. Tirando a cobertura
larga, elevou um canto de louvor.

Anunciação do Alto aos pastores

Vede, homens. Homens que, com a chama ardente,
conheceis bem o firmamento infindo,
cá, astrólogos! Eu sou uma nascente
e nova estrela. Com meu ser luzindo
e cintilando, tão intenso e ingente,
pleno de luz, que não me é suficiente
o firmamento. Permiti-me guiar
vossas vidas. Com rostos ensombrados,
corações ensombrados, vossos fados
noturnos plenifico. Só, em meu lar,
sou como vós, pastores. Tendes medo?
À sombra frutifica o arvoredo.
Sim, vinde a mim. Soubésseis que o escuro
temor em vossas faces, no futuro,
ficará deslumbrado. Com este claro
haverá muita luz. Vo-lo declaro

pra que guardais segredo: Tudo fala,
homens de boa-fé: a chuva, o vento,
o voo de aves, o fogo e o vosso ser,
nada tem mais orgulho ou mais poder
de jactância. Pra não causar tormento,
que nada ao vosso coração se estreite.
Como através de um anjo flui deleite,
é certo que através de vós se esparsa
e pulsa a terra. E se incendiasse a sarça,
era o Eterno chamando pra tal fim,
e fosse designado um Querubim
apascentando a errante rês que berra.
Não poderia vos causar espanto:
ao chão prostrar-vos-iam, entretanto,
sendo obedientes ao clamor da terra.

É passado. Ora o novo amplia o enleio
do orbe terrestre. O que seria mera
sarça: Deus mesmo impregna-Se no seio
de uma Virgem. Eu sou o clarão cheio
que de Sua intimidade vos lidera.

A Natividade de Cristo

Não fosses simples, como poderia
a noite escura estar se iluminando?
Deus, que bradava ao povo em rebeldia,
ao vir para o orbe em ti tornou-se brando.

Imaginaste que maior seria?

Quanto maior? Assinalado é o signo
a transcender as formas imanescentes.
Nem mesmo a estrela tem igual destino.
Fita esses reis, excelsos e imponentes,

que a teu ventre arrojaram seus presentes,

estimando-os de altíssimo valor.
Embora o espanto diante das ofertas
suntuosas, entre vestes descobertas,
verás ser ele a tudo superior.

A mirra, de estrangeiro mercador,

as joias áureas e o odorante incenso,
tudo evapora e súbito envenena,
fazendo perturbado e parco o senso;
somente a culpa aumenta a nossa pena.

Mas ele (o saberás) é vida plena.

Sesta na Fuga para o Egito

Ei-los ora, com esbaforido anelo,
fugindo do massacre de crianças:
como foram excelsos, sem sabê-lo,
durante as suas árduas andanças.

E lhes sucede um súbito soluço
num relance do pânico que passa,
embora ao lombo de um jumento ruço,
representassem cívica ameaça:

a entrar, pequenos em país imenso,
quase um nada, perante fanos faustos,
quebram a destituir de deuses vastos
completamente seus prestígio e senso.

Como é possível que por seu degredo
tudo queimasse em desespero? Cada
qual, por vezes, sentia-se com medo,
sendo a Criança graça inominada.

Porém, tiveram que fazer paragem
para ora repousar. E de repente,
veem que um abeto, num lugar silente,
como um servo a estender-lhes a ramagem,

inclina-se. Era o mesmo abeto brando,
cujos ramos atados todos juntos
foram coroa aos faraós defuntos;
e inclina-se. E em renova de conjuntos,
brota. Ei-los a dormir como sonhando.

Sobre as Bodas de Caná

Seria alheia, sem se envaidecer,
se n'Ele a sua humildade se embeleza?
Nem se exalta, habituado com a grandeza
noturna, quando veio a aparecer?

Não foi o fato de se ter perdido
contribuição a seu Glorioso Intento?
Sensatos não substituem o ouvido
pela boca? Não foi reerguido o Templo

só através de Seu Chamado? Entanto,
ela esboçou cem vezes seu semblante,
deixando-lhe com júbilo irradiante.
Assim, ela O seguia com espanto.

Durante a festa matrimonial,
quando o vinho de súbito acabou,
fitou-O e lhe pediu um gesto, mal
compreendendo, porque Ele a contrariou.

Ele o operou. Ela O entendeu, conquanto
conduzisse-O ao caminho assinalado:
tornou-Se agora um taumaturgo santo,
e todo o sacrifício era anunciado

irrevogavelmente. Estava escrito.
Seria, pois, uma fatalidade?
Tampouco ela que O impelira para isto
pela cegueira da frivolidade.

À mesa, cheia de legume e fruta,
por entre os pares, ela se contenta,
sem saber que o lacrimejar avulta
e junto desse vinho se ensanguenta.

Véspera da Paixão

Se assim quisera, não houveras ido
nascer de um corpo de mulher: porquanto,
o Salvador garimpa em Monte Santo,
onde o duro se faz endurecido.

O vale amável se devasta, por
que não te afliges? Nota as minhas lástimas.
Só tenho fluviais o leite e as lágrimas,
e tinhas sempre força superior.

Tu me foste esperado por custo alto.
Por que súbito queres te apartar?
Quiseras tigres, prontos para o assalto,
enquanto eu fui criada para o lar,

cosendo tua alva túnica, tecida
sem o mínimo traço de aspereza
que te espinhasse. Assim foi minha vida.
E ora quebras as leis da Natureza.

Pietà

Minha miséria é plena e se me expande,
inominável. Eis-me endurecida
como o interior da pedra.
Só uma coisa me pesa:
Tu Te tornaste grande –
e Te tornaste grande
até que a grandiosíssima tristeza
transcendesse a medida
do meu coração. Mas
jazendo no meu colo, é excruciante
porque sou incapaz
de outra vez Te dar à luz.

A calma de Maria com o ressurrecto

O que experimentaram: não estava
além dos doces mistérios,
embora em terra:
quando Ele, ainda um pouco lívido pelo sepulcro,
aproximou-se aliviado dela,
em tudo Redivivo.
Ó primeiro para ela! Como se sentissem
inefavelmente curados.
Sim, curados, eles estavam. Nenhum anelo
de mútuo estreitamento.

E então Ele pousou breve
 a Sua Mão Eterna
 em sua espádua de mulher.
 E ambos iniciaram,
 serenos como árvores à primavera,
 para sempre semelhantes,
 esta última estação
 de externo convívio.

A morte de Maria (Três fragmentos)

1.

O mesmo arcanjo, príndigo em benesses,
 que então lhe anunciara a gravidez,
 ao aguardar ser visto, desta vez,
 lá estava e disse: É o tempo em que apareces.
 Como outrora, ela teme e, outra vez inda,
 como serva, obedece ao que foi dito.
 Ele irradia, próximo e infinito,
 extasiado em sua face – e ordena a vinda
 conjunta dos apóstolos ausentes
 à morada da encosta, onde foi feita
 a Última Ceia. Vieram, entrementes,
 tristes e consternados. E eis a eleita
 jazendo, distendida em cama estreita,
 imersa na Eleição Misteriosa,
 Intacta e Imaculada, ao que repousa,
 com a Canção Angélica Perfeita.
 Ao ver a todos esperando atrás
 de candeias, calando a algaravia,
 como presente de coração, faz
 dois únicos vestidos que possuía,
 fitando um e outro, sem perder ninguém...
 (Ai, foz de lágrimas inominada!)

E voltou a jazer, debilitada,
 levando os céus para Jerusalém.
 E quando sua alma, ora não mais presa,
 deixa seu corpo, breve ela esmorece...
 E estando com Ele, o qual tudo conhece,
 ela assume a Sua Santa Natureza.

2.

Quem sonharia que até sua vinda
estivesse incompleto o firmamento?
O Ressurrecto guarda-lhe a vez, inda
que por vinte quatro anos, um assento
estivesse vazio. À profundeza
da lacuna habituados, por seu brilho
era cicatrizado, porque o Filho
plenificou-o com sua Beleza.

Assunta ao Céu, não vai até Ele, na ânsia
do encontro: nada há no lugar; havia
só Ele e o resplendor que nela doía
devido à sua intensa rutilância.

Ei-la, no entanto, um vulto comovente,
juntando-se à assembleia nova e benta;
e, comedida, luz da luz, se senta;
contendo em si o fulgor resplandecente,
que um anjo deslumbrado se afugenta;
cego por ela, brada: – a Quem seria?

E houve temor. Pois cada um veria
Deus-Pai acima do Senhor disposto,
envolto na penumbra do sol-posto,
como melancolia, o vago espaço
reaparece, um solitário traço,
qual coisa, suportada, mas retida
do tempo em terra, chaga ressequida.

Fitam-na; com o espanto, o olhar volveu,
como cismando sobre si: – a Sou Eu
sua tristeza perene – E vai ao chão.

Os anjos acudiram-na, no entanto,
levando-a, com amparo e beato canto,
ao derradeiro Estágio da Assunção.

3.

Antecedendo o apóstolo Tomé,
que, pois, vinha atrasado, em sua procura
urgente, um anjo avança rápido e
delibera perante a sepultura:

– Role a pedra. Desejas a demanda
por aquela que deixa a tua alma aflita?
Olha: como almofada de lavanda,
aqui jazia como quem dormita,

para que novas gerações inspire o
dobrar de fímbrias, como excelso manto.
E cada morte (sentes) e delírio
seja inebriado pelo odor do encanto.

Considere o sudário: onde brancura
tal, que não desbotara após a cora?
O fulgor deste corpo que fulgura
é mais esplendoroso do que aurora.

Seu arrebatamento não te espanta?
Como ficasse, nada está mudado.
No entanto, o firmamento está abalado:
Homem, ao se ajoelhar, contempla e canta.

POESIA SEMPRE

Nº 1 – <i>América Latina</i>	Antonio Carlos Secchin
Nº 2 – <i>Portugal</i>	Affonso Romano de Sant'Anna
Nº 3 – <i>Estados Unidos</i>	Márcio Souza
Nº 4 – <i>Alemanha</i>	
Nº 5 – <i>França</i>	Affonso Romano de Sant'Anna
Nº 6 – <i>Itália</i>	
Nº 7 – <i>Espanha</i>	
Nº 8 – <i>Israel</i>	Antonio Carlos Secchin
Nº 9 – <i>Grã-Bretanha</i>	
Nº 10 – <i>Rússia</i>	
Nº 11 – <i>Dossiê Borges</i>	Ivan Junqueira
Nº 12 – <i>Poesia do Descobrimento</i>	
Nº 13 – <i>Dossiê Cruz e Souza</i>	
Nº 14 – <i>Poesia Clássica do Irã</i>	Marco Lucchesi
Nº 15 – <i>México</i>	
Nº 16 – <i>Dossiê Carlos Drummond de Andrade</i>	
Nº 17 – <i>Japão</i>	
Nº 18 – <i>Dossiê Ferreira Gullar</i>	Luciano Trigo
Nº 19 – <i>Dossiê Augusto de Campos</i>	
Nº 20 – <i>Dossiê Adélia Prado</i>	
Nº 21 – <i>Dossiê Manoel de Barros</i>	Marco Lucchesi
Nº 22 – <i>Romênia</i>	
Nº 23 – <i>Angola e Moçambique</i>	
Nº 24 – <i>Árabe Contemporânea</i>	
Nº 25 – <i>Suécia</i>	
Nº 26 – <i>Portugal</i>	
Nº 27 – <i>China</i>	
Nº 28 – <i>Peru</i>	
Nº 29 – <i>Sérvia</i>	
Nº 30 – <i>Polônia</i>	
Nº 31 – <i>Mística e Poesia</i>	
Nº 32 – <i>Poesia Contemporânea do Irã</i>	
Nº 33 – <i>Hungria e Índice Geral</i>	
Nº 34 – <i>Poesia Híndi Contemporânea</i>	
Nº 35 – <i>Islândia</i>	
Nº 36 – <i>Minas Gerais</i>	Afonso Henriques Neto
Nº 37 – <i>Poesia Ameríndia no Brasil</i>	
Nº 38 – <i>Semana de Arte Moderna de 1922</i>	Érico Nogueira
Nº 39 – <i>Cânones da Poesia Brasileira</i>	

Composição em Bauer Bodoni
Capa em papel cartão Supremo 300 g/m²
Miolo em papel Pólen Soft 80 g/m²

ISSN 0104-0626



9 770104 062006



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA

