

Leitura de Poemas

e algumas reflexões metodológicas

Hélder Pinheiro



Helder Pinheiro

Leitura de Poemas
e algumas reflexões metodológicas



Campina Grande - PB

2024

Os direitos desta edição são reservados à EDUFCG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG

P654l Pinheiro, Hélder.
Leitura de poemas e algumas reflexões metodológicas [recurso eletrônico] / Hélder Pinheiro. – Campina Grande: EDUFCG, 2024.
285 p. : il. color.

E-book (PDF)
ISBN 978-85-8001-285-9

1. Poesia. 2. Crítica. 3. Educação literária. I. Universidade Federal de Campina Grande. II. Título.

CDU 82-1.09

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECÁRIA MEIRE EMANUELA DA SILVA MELO CRB-15/568

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE-EDUFCG
atendimento@editora.ufcg.edu.br

Prof. Dr. Antônio Fernandes Filho
Reitor

Prof. Dr. Mario Eduardo Rangel Moreira Cavalcanti Mata
Vice-Reitor

Prof. Dr. Bruno Medeiros Roldão de Araújo
Diretor EDUFCG

Simone Cunha
Revisão

Yasmine Lima
Diagramação

João Vitor Pereira da Silva
Capa

CONSELHO EDITORIAL

Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)
Janiro Costa Rego (CTRN)
José Wanderley Alves de Sousa (CFP)
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)
Mário de Sousa Araújo Filho (CEEI)
Marisa de Oliveira Apolinário (CES)
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)
Railene Hérica Carlos Rocha (CCTA)
Rogério Humberto Zeferino Nascimento (CH)
Saulo Rios Mariz (CCBS)
Valéria Andrade (CDSA)

◇
Dedicatória
◇

Às professoras e professores que ao longo de minha formação - do Ensino Básico à graduação em Letras, passando pela Pós-graduação - me estimularam e alimentaram meu envolvimento com a poesia, todo meu afeto, meu carinho, meu agradecimento.



Sumário



| | |
|--------------------------------|----|
| Um leitor em três tempos | 7 |
| Introdução | 17 |

Adélia, Cecília & Lenilde

| | |
|---|----|
| Um convite à suspensão: leitura de poemas de Adélia Prado | 23 |
| Leitura de uma “Canção”, de Cecília Meireles | 37 |
| “Grãos de Poesia”: a lírica de Lenilde Freitas | 47 |
| “A vida há de ficar no que cantamos”: sobre a obra de Lenilde Freitas | 69 |

Jorge de Lima, Quintana, Bilac, Castro Alves & Patativa

| | |
|---|-----|
| Sobre um menino impossível, de Jorge de Lima | 81 |
| A moeda perdida | 95 |
| Convite à dança | 107 |
| “Uma voz reconhecível”: o viés epicurista da poesia de Mario Quintana | 135 |

| | |
|---|-----|
| Bilac é romântico? | 151 |
| Um poema metalinguístico de Castro Alves | 165 |
| “Eu canto o Sertão que é meu”: sobre a poesia de Patativa do Assaré | 183 |

Nossa poesia infantojuvenil

| | |
|---|-----|
| Poemas para crianças e jovens | 207 |
| Poesia para crianças: novos livros, novos autores | 231 |
| Em busca da lara | 261 |
| Sobre os textos | 283 |



Um leitor em três tempos



“Ler significa reler e compreender, interpretar. Cada um lê com os olhos que tem. E interpreta a partir de onde os pés pisam.

(Leonardo Boff)

Prefaciar um livro, além de ser honroso para quem o faz, é, também, uma atividade desafiadora, já que o(a) pre-faciador(a) não lida com suas próprias ideias, o que o mobiliza a buscar compreender e interpretar o texto de outrem, tendo o cuidado de atentar para o solo onde seus “pés pisam”. Na individualidade de meu olhar, busquei compreender os vários percursos críticos em que Hélder Pinheiro enveredou e que registrou neste livro a fim de provocar o(a) leitor(a) para atentar que a articulação entre os efeitos artísticos e estéticos, inerentes ao fazer

literário, devem ser considerados na leitura de poesia. Igualmente, de modo provocativo – assumindo um tom de quem sabe firmar, muito bem, os pés em sala de aula –, o autor visa à formação de leitores(as) e apresenta procedimentos metodológicos voltados para o trabalho com poemas.

Os escritos que compõem este livro confirmam o imperioso trabalho intelectual desenvolvido na leitura de poemas. São nuances críticas que atentam para as múltiplas formas de manifestação da poesia lírica, tais como: epifania, devaneio, inspiração, entre outras. Para quem ainda tem dificuldades em enfrentar o texto poético na busca por construção de sentidos, basta atentar para o viés interpretativo que o estudioso constrói. Há um minucioso cuidado com a percepção da linguagem literária, validada não só como descrição, mas, sobretudo, como revelação por meio de analogias, comparações, justaposições e simultaneidades. A advertência de Pinheiro, em outro momento (*Poesia na sala de aula*), continua válida, no sentido de que não há receitas para a abordagem do texto literário em sala de aula. Entretanto, a negativa não é de toda verdadeira, pois compreendo que o tom educativo, aqui desenvolvido, possibilita outras inspirações de trabalho, tanto numa projeção crítica quanto numa sequencialidade do ensino. Para tanto, basta considerar as inquietações e os desdobramentos das leituras em torno de dois níveis de linguagem (o fônico e o semântico), que garantem um exercício interpretativo por excelência.

A tricotomia que compõe a unidade acadêmica do autor (pesquisador, professor e leitor) também é manifesta na forma de organização dos capítulos distribuídos em três partes, estratégia facilitadora a quem deseja acompanhar o pensamento do estudioso, visto que temas específicos são considerados em cada uma dessas

partes. Na primeira, as reflexões giram em torno da escrita de autoria feminina, por vezes esquecida nas pesquisas acadêmicas e, por extensão, na escolarização básica. Na segunda, ao lado da tradição lírica de autoria masculina assinada por Jorge de Lima, Mario Quintana, Olavo Bilac e Castro Alves, destaca-se a lírica sertaneja de Patativa do Assaré. Já a última parte, considero uma catalogação prosaica de temas e obras a serem lidas, estudadas e trabalhadas por leitores(as) distintos(as), (professores(as) e pesquisadores(as)) e em contextos diversos (sala de aula, casa, comunidade, igrejas, clubes, entre outros). Penso que a divisão não se configura confronto para enaltecer ou diminuir a autoria de cada uma dessas escritas, mas um modo didático de auxiliar aqueles(as) iniciantes em leitura de poemas a permanecerem com os pés no chão no momento de interpretar ou mediar a leitura de um poema.

Nos quatorze capítulos que compõem este livro, o(a) leitor(a) vai encontrar abordagens interpretativas alicerçadas tanto numa vivência memorialística do processo de educação literária do autor, quanto em sua prática acadêmico-universitária, que lhe permitiram agregar literatura e educação. Encontra-se, também, nesse percurso, uma escrita resultante da formação leitora, iniciada ou provocada já no ensino fundamental II, estimulada nos anos de graduação em Letras, bem como no exercício da docência; e aprimorada (sob um ponto de vista teórico-crítico-metodológico) enquanto pesquisador e docente universitário. Em todo esse trajeto, encontra-se a inscrição de uma experiência estética que, acompanhando o pensamento do autor, parece dispensar uma formulação teórica rebuscada e incompreensível. Sem desconsiderar a tarefa desafiante do enfrentamento entre leitor e texto, Hélder Pinheiro discorre com objetividade o que seja a subjetividade da experiência

estética, entendendo-a como um processo provocativo de “percepções, sensações, dúvidas, inquietações, encantamentos os mais diversos”, de modo que “as consonâncias e dissonâncias” encontradas durante a leitura alimentem a “sensibilidade” do(a) leitor(a).

Penso ser essa a questão que motivou o estudioso para compilar leituras de poemas já publicadas em outros suportes, de modo que o compartilhamento da leitura literária como possibilidades de invenção, de criação, como um dos caminhos para a autonomia e autoafirmação do sujeito que lê, alcance outros(as) leitores(as). Em se tratando do poema em específico, todas as leituras que compõem este livro atentam para o fato de que o fazer poético é uma associação entre signos linguísticos e sonoros provocativos de imagens e sensações, de modo que a fragmentação de qualquer um desses elementos incorre em perda da experiência estética.

Atentando para a individualidade dos capítulos, além do fio condutor da experiência estética (eis a receita), é possível perceber uma unidade no diálogo teórico-crítico escolhido: a estilística e a sociologia. Da primeira, o autor recolhe as minúcias dos elementos constituintes do verso que contribuem para a percepção e a construção de sentido aos desvios poéticos; e da segunda, toma a poesia como resistência. “Mas resistência a quê?” Pergunta ecoante em todo o livro. Dentre os principais teóricos utilizados, os postulados de Alfredo Bosi, Adorno e Cassirer são chamados para auxiliar na resposta, já que, associados aos acréscimos do autor acerca de modos de resistência enquanto procedimento metodológico de ensino, contribuem para reflexões em torno, também, da democratização do “acesso à poesia” em sala de aula.

No capítulo intitulado “Um convite à suspensão: leitura de poemas de Adélia Prado”, a incursão crítica dispensa, inicialmente,

o vaticínio filosófico acerca do aspecto mito-poético para demonstrar como elementos do verso (imagens, léxico...) se constituem em procedimento de ressignificação da linguagem inerente a toda e qualquer experiência mítica, qual seja “a convocação aos sentidos”. Evocação feita, também, para o contexto da sala de aula. Para ambos os chamamentos, evidencia-se um viés de resistência, em que a experiência transcende o campo de uma ideologia predeterminada (religiosa, artística ou social) para inserir o sujeito em um estado poético (valendo-se de Morin), validando uma experiência de humanização.

Para a “Leitura de uma ‘Canção’, de Cecília Meireles”, o procedimento crítico do autor, balizado em incursões estilísticas, ao tempo em que aponta elementos caros à estética da poetisa, a exemplo do mar, sonho, vento, espelho e ritmo, também considera uma ressignificação da transitoriedade da vida, ao considerar o sonho, experiência do sensível, como resistência, porque “ganha universalidade e revela o ser”.

Dois capítulos (3º e 4º) são dedicados à poesia de Lenilde Freitas. No primeiro, “‘Grãos de poesia’: sobre a lírica de Lenilde Freitas”, a atitude perquiridora do pesquisador inicia problematizando a invisibilidade da lírica feminina brasileira tanto em antologias poéticas quanto em livros didáticos produzidos no século XX e parte da contemporaneidade. A preciosidade do capítulo deve-se, em parte, ao registro das principais antologias que circularam no Brasil, dando conta de nossa produção poética circunscrita nas fases colonial, romântica, parnasiana, moderna e contemporânea, bem como à problematização da existência ou não de uma tinta definidora do lirismo feminino. Essa inquietação tem como *leitmotiv* a descoberta, a apresentação e a apreciação crítica da produção

poética de Lenilde Freitas, que, no dizer do Pinheiro, possui um processo dialético que “agrega renovação e dor, dimensões fundamentais da condição humana”. Já no 4º capítulo, “A vida há de ficar no que cantamos: sobre a obra de Lenilde Freitas”, o destaque está para a singularidade da escrita, a pedido da própria poetisa. O modo como o estudioso inscreve sua percepção atenta para o tom de denúncia que os poemas assumem ao evocarem expressões verbais no imperativo como emblema impositivo ao silenciamento e/ou confinamento do sujeito mulher, tais como: “escolheram-se”, “puseram”, “sentaram-se”, “deram-me”, “vestiram-me” e “deixaram-me”.

A percepção de um lirismo voltado para o imaginário infantil é manifesta em “Sobre um menino impossível, de Jorge de Lima”. No modo de ver e ler o poema “O mundo do menino impossível”, as sensações descritas são, preliminarmente, resultantes da memória afetiva do estudioso e remetem ao seu tempo de leitor em formação escolar. Soma-se a esta lembrança o registro da recepção crítica da obra de Jorge de Lima, junto à tradição da lírica moderna brasileira no primeiro cartel do século XX, que, na companhia de Bilac, Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles, confere um tratamento lúdico ao texto poético favorecendo a sua inserção em contexto de escolarização. A esse respeito, Pinheiro elege o jogo dramático como um procedimento metodológico a ser utilizado na leitura do poema em destaque.

No capítulo “A moeda perdida”, o olhar crítico volta-se para os recursos de metalinguagem inerentes à poética do poeta de Alegrete, tendo como objeto de análise a construção imagética de “Poema” e “Emergência”. Revelando o impacto do estranhamento causado pelas comparações quintaneanas, Pinheiro realiza a tarefa imposta pelo autor ao compreender os metapoemas como

um tratado poético forjado na essencialidade do “depoimento humano”.

O capítulo “Convite à dança” situa a recorrência da dança, enquanto motivo poético, na tradição lírica brasileira com objetivo de percorrer a produção de Mario Quintana atentando para os elementos performáticos que essa temática assume na produção do poeta gaúcho. A interpretação coreográfica da leitura crítica considera a sonoridade musical (ciranda), as rimas, o uso formal de redondilhas como possibilidades de manifestação da relação entre dança e poesia. A correlação entre ambas sugere que o experimentar poético é movimento de experiência-limite da linguagem, que se dá numa zona de performance de criação e recepção, em que o sujeito lírico e o leitor são arrastados para outra zona, em que se faz necessário “reencontrar, no primitivo, formas de viver, que o nosso racionalismo foi deixando de lado”.

Em “Uma voz reconhecível: o viés epicurista da poesia de Mario Quintana”, o(a) leitor(a) encontrará uma compreensão de temporalidade evocativa da efemeridade da condição humana, muito cara à produção poética da autoria em destaque. Há, na leitura, uma revalorização do tempo, entendido como momento do agora, em que os instantes assumem uma “qualidade mítica”. O que interessa entrever na produção do poeta é o modo como ele vai “dar forma a certas sensações”, a exemplo da alegria encontrada na simplicidade dos momentos do cotidiano e na afetuosidade das amizades. No tocante ao modo epicurista, manifesto poeticamente, merecem destaque as reflexões que o capítulo aponta em torno da “ausência do medo da morte”. Pinheiro enxerga esse procedimento como uma revalorização do tempo, já que o poeta evoca uma imagem trágica (a morte) inventando-lhe outro acolhimento por meio do humor e da tranquilidade frente a “sua inevitabilidade”.

Em “Bilac é romântico?”, Alves discorre sobre a maneira como alguns livros didáticos inserem a literatura num modelo pragmático de ensino calcado na historiografia literária. Valendo-se do poema “Canção”, de Olavo Bilac, realiza uma pesquisa junto a estudantes de Letras acerca do lugar que o autor ocupa nas escolas literárias. Entre todos os participantes, nenhum indicou o pertencimento de Bilac ao Parnasianismo, comumente apresentado nos manuais historiográficos.

Quem está habituado a, rapidamente, caracterizar Castro Alves como um dos mais expoentes do lirismo romântico social irá se surpreender com o viés metalinguístico referendado em “Um poema metalinguístico de Castro Alves”. Já em “Eu canto o sertão que é meu: sobre a poesia de Patativa do Assaré”, o(a) leitor(a) encontrará um exercício convidativo a uma experiência de educação literária (postura que favorece a percepção das múltiplas funções de um texto e seu contexto), tendo como objeto de provocação a simplicidade do universo sertanejo, manifesto em experiência poética.

Os comentários acerca dos três últimos capítulos, deixei para outros(as) leitores(as). Entretanto, adianto que são percepções variadas e aprofundadas (coletadas de outros(as) estudiosos(as) e adicionadas às de Pinheiro) em torno da lírica brasileira, predominantemente aquela produzida no século XX, que se configuram em indicadores de leitura para pesquisadores(as). São capítulos que tratam cuidadosamente da seleção de poemas e obras destinadas ao público infantil e juvenil, adicionada de um olhar voltado para a nossa tradição folclórica com sugestões de procedimentos metodológicos a serem utilizados em sala de aula.

Em suma, entendendo que o autor deste livro consegue dar firmeza ao chão onde pisa (o da leitura crítica ou o do espaço formador da sala de aula), tornando-o fértil, encerro este prefácio

agradecida pela possibilidade de conhecer tantos grãos que germinaram, produziram e alimentaram minha sensibilidade perante o fazer poético. Espero que esta solidez também lhe seja adequada.

Maria Marta Nóbrega



Introdução



Recolhemos, neste livro, artigos de diferentes épocas, lugares e circunstâncias. O mais antigo vem da época do mestrado, ainda no século passado. Outros são publicações em livros que não foram mais reeditados e em revistas cujo acesso está limitado ou fora de circulação; e há também um que retoma um capítulo de minha dissertação de mestrado e outro, duas partes da tese de doutorado. Apenas um artigo é totalmente inédito: trata-se de “A vida há de ficar no que cantamos: sobre a poesia de Lenilde Freitas”. Trata-se de uma apresentação da obra da poetisa paraibana, radicada em Recife. Como a obra completa de Lenilde acabou por não sair, achei por bem publicá-lo.

A aproximação com a poesia lírica marcou minha vida profissional. No mestrado, trabalhei com a poesia de Adélia Prado e no doutorado com Mario Quintana. Essa convivência me fez buscar caminhos para levar a poesia à sala de aula: tanto no nível fundamental quanto no médio e na universidade, o que resultou em inúmeros artigos e dois livros individuais.

Só agora me atrevo a ajuntar os trabalhos de análise de poemas de diferentes autores e autoras. Em todo o percurso, sempre partimos dos textos para suscitar diálogos com certas teorias ou aspectos da cultura e arriscar possíveis interpretações. Portanto, embora não nos fixemos num modelo analítico, advindo de teorias literárias, estiveram sempre em nosso horizonte alguns aspectos da estilística, sobretudo ligados à abordagem spiziana¹.

Uma pergunta que me ocorreu enquanto relia os artigos e, sobretudo, os poemas apreciados foi: o que me levou a essas escolhas? Esses poemas têm sentido para mim? Sua releitura tem ainda a força de um acontecimento? De modo geral, digo que sim, mas com novas nuances. E isto é da maior importância: embora muitas vezes a escrita tenha uma motivação pragmática – um trabalho para uma disciplina de pós-graduação, a participação em um livro, a exigência de produção acadêmica demandada pela Universidade, pós-graduação em particular –, a escolha dos poemas sempre esteve ligada a uma experiência estética singular. Que quero dizer com experiência estética? A leitura do poema não é uma mera atividade, constitui-se como um desafio nascido de uma inquietação. Ou seja, os poemas me proporcionam percepções, sensações, dúvidas, inquietações, encantamentos os mais diversos. Eles passam a fazer parte de mim, de meu modo de sentir e pensar a vida. Eles me ajudam a me descobrir, a me conhecer um pouco mais. Eles alimentam minha sensibilidade, me desafiam. Sobre muitos deles, lembro ainda das primeiras leituras, das descobertas, das perplexidades, das consonâncias e dissonâncias.

1 ♦ Apresentamos e discutimos o método de abordagem do texto literário, proposto por Leo Spitzer, no artigo “Contribuição da estilística para o ensino da poesia”. Cf.: Revista Via Atlântica, São Paulo, n. 28, p. 143-159, dez./2015.

Essa experiência estética moveu a aproximação dos poemas e a posterior escrita, tentando aprofundar este encontro, nalgumas situações que nasceram há décadas. É o caso do poema “O mundo do menino impossível”, de Jorge de Lima, cuja leitura se deu ainda no ensino fundamental II, num livro didático. Ainda me lembro do professor Crisóstemo traduzindo as expressões em francês e espanhol, mas sobretudo, lendo pausadamente: “Chô, chô, pavão, sai de cima do telhado/ deixa o menino dormir/ seu soninho sossegado”. Quando, no início dos anos oitenta, iniciei-me no magistério, fui atrás desse poema para levar para meus alunos, ainda crianças.

Poderia relatar essa experiência primeva com cada poema, mas iria me alongar e talvez até me tornar cansativo, afinal, cada leitor tem uma experiência pessoal com os poemas. Pessoal e intransferível muitas vezes. E aqui, vale a reflexão de Larossa, sempre à esteira de Benjamim, sobre a experiência:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza da experiência que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (Larossa, 2022, p. 18).

Dar a conhecer, novamente, o que já foi conhecido por outros leitores pode parecer desnecessário. Mas se esses textos despertarem nos novos leitores o desejo de conhecer a poesia de autores e autoras aqui apontados, o livro já terá cumprido uma função. E se as leituras dos poemas e das sugestões metodológicas que acom-

panham alguns textos também inspirarem práticas de leitura mais dialógicas, a publicação terá se justificado.

Por certo, fica sempre o susto de revisitar velhos textos, mas fica a certeza também de que tudo é provisório e cheio de limites, sobretudo em nossa escrita, mas permanece a força dos poemas.



Adélia, Cecília & Lenilde





Um convite à suspensão: leitura de poemas de Adélia Prado



O leitor que se proponha a seguir o já longo percurso da poesia de Adélia Prado, iniciado em 1976 com a publicação de *Bagagem*, seguido por *Coração disparado* (1977), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988) e *Oráculos de maio* (1999), vai perceber a permanência de diferentes veios temáticos e de procedimentos bem típicos da construção de seus poemas. Temas e procedimentos andam sempre irmanados nessa poesia e, ao longo de mais de trinta anos, compõem um rosto típico da poesia adeliana. No âmbito dos temas, a poesia de Adélia faz conviver, nos mesmos poemas, o cotidiano caseiro, a reflexão metalinguística, uma certa aflição existencial, a experiência religiosa, um modo de olhar permeado de erotismo e, sobretudo, o que nos interessa mais de perto neste capítulo: a representação de instantes verdadeiramente míticos. E para configurar tudo isso, um modo

de ordenação das imagens e experiências que confere ao poema, muitas vezes, a forma de um vitral. Mas há que sempre lembrar que a dificuldade inicial de leitura, assinalada por alguns leitores, pode redundar em significativo prazer de descoberta. Lembraríamos ainda que o ajuntamento de imagens que permeiam a poesia de Adélia se apresentam, muitas vezes, de um modo desierarquizado, convivendo, portanto, o sublime e o mais prosaico cotidiano, a imagem mais erótica e a expressão do sagrado.¹ Vale lembrar ainda que:

O universo poético de Adélia Prado, aparentemente restrito à experiência de uma mulher numa cidade pequena, é amplo e aborda questões importantes que suscitam reflexões. As imagens e os espaços presentes em sua poesia quase sempre estão próximos a uma experiência interiorana e seu modo peculiar de vida. Especificamente, o interior de Minas, a intensa vida religiosa com suas liturgias, seus grupos paroquiais, suas procissões e tudo de miúdo que possa surgir daí (Alves, 2000, p. 233).

Mas, se por um lado, Adélia é sempre fiel a seus temas e procedimentos, por outro, como seria natural, há uma certa mudança de tom que pode ser observado nos diferentes livros. Por exemplo, os dois primeiros livros ostentam uma conformidade surpreendente. Já o terceiro, tem um tom mais pungente, marcado pela preocupação com as dores humanas, com a “vaستا infelicidade no

¹ ♦ Desenvolvo com mais detalhes os traços estilísticos básicos da poesia de Adélia Prado em minha dissertação de mestrado intitulada *A poesia de Adélia Prado...*

planeta!” (Prado, 2006, p. 53). Em *O pelicano* e *A faca no peito*, além de uma certa delicadeza no trato das imagens, somos postos diante de imagens quase obsessivas, como a de “Jonathan”. Uma visada crítica tão rápida certamente não dará conta da riqueza dessas obras, mas poderá indicar um norte de leitura. Caso diverso é seu último livro de poesia, *Oráculos de maio*, que nos traz uma certa atitude estoica, de aceitação de determinados condicionamentos da vida. Noutra oportunidade lembrei que “algumas novidades se apresentam, quer no tom que recorta velhos dramas revisitados, quer na representação de vivências inéditas, da mulher agora sexagenária” (Alves, 2000, p. 235).

O Percurso Mítico

Se quiséssemos seguir um percurso estritamente acadêmico, iniciariamos nossa apresentação convocando filósofos e críticos literários que, ao longo dos séculos, refletiram sobre o caráter mítico da poesia, experiência singular de leitura dos poemas. Eles podem nos ser muito úteis e deveremos, logo mais, a eles recorrer. Mas queria começar a conversa não falando de poesia, mas lendo poemas. Lendo e relendo, como quem deseja imprimir à alma uma imagem, um ritmo, um encantamento ou mesmo uma inquietação.

E como me propus a falar da poesia de Adélia Prado, o primeiro poema que escolhi para iniciarmos esta apresentação chama-se, curiosamente, “Leitura”, e é do primeiro livro da poetisa, intitulado *Bagagem*. Passemos à leitura:

Leitura

Era um quintal ensombrado, murado alto de pedras.
As macieiras tinham maçãs temporãs, a casca vermelha
de escuríssimo vinho, o gosto caprichado das coisas
fora do seu tempo desejadas.
Ao longo do muro eram talhas de barro.
Eu comia maçãs, bebia a melhor água, sabendo
que lá fora o mundo havia parado de calor.
Depois encontrei meu pai, que me fez festa
e não estava doente e nem tinha morrido, por isso ria,
os lábios de novo e a cara circulados de sangue,
caçava o que fazer pra gastar sua alegria:
onde está meu formão, minha vara de pescar,
cadê minha binga, meu vidro de café?
Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera.
(Prado, 2015, p. 22).



Se estivéssemos em sala de aula, iríamos ler e reler cada verso, saborear cada imagem, discutir possíveis visões de mundo que estão implicadas nesse discurso poético. Mas para a nossa condição de tempo, chamemos a atenção apenas para o fato de que a poetisa reencontra um tempo em que todas as coisas e pessoas parecem conviver de um modo que foge ao corre-corre, ao jogo de interesse, às disputas. Tempo, talvez por isso, de alegria, de convivência profunda com a natureza. Trata-se de uma espécie de “bolha

de tempo” acionada pela memória. O reencontro com o pai e sua alegria, a lembrança do “quintal ensombrado”, o gosto das “coisas fora do tempo desejadas”, também a imagem do pai imerso em seu cotidiano, indagando sobre seus objetos, tudo isso é passado. Mas, através do mistério da poesia, torna-se vivo e nos encanta. E o final do poema é um voto de esperança, com gosto de crença no eterno retorno.

O poema, do ponto de vista da linguagem, constrói-se através de imagens bem concretas: “quintal”, “muro de pedras”, “macieiras”, “maçãs”, “talhas de barro”, “anzol”, “vara de pescar”. Noutro plano, a imagem do pai e de seus objetos, seu café. Trata-se, portanto, de um certo tipo de cotidiano acionado pela memória. O início do poema com o verbo *ser* (“Era um quintal”) nos desloca para um outro tempo. Lembremos que esse verbo é a palavra mágica que inicia quase todos os contos de fada.

Passemos a outro poema. Este é, literalmente, “Para comer depois”:

Para comer depois

Na minha cidade, nos domingos de tarde,
as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas.
Tomam a fresca e riem do rapaz de bicicleta,
a campainha desatada, o aro enfeitado de laranjas:
‘Eh bobagem!’
Daqui a muito progresso tecno-ilógico,
quando for impossível detectar o domingo
pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas,
em meu país de memória e sentimento,

bastar fechar os olhos:
é domingo, é domingo, é domingo.
(Prado, 2015, p. 26).



Um dado forte, em qualquer experiência de caráter mítico, é a convocação aos sentidos. Aqui nesse poema, o gesto comunitário de descascar laranjas e o apelo ao olfato nos colocam no seio de uma experiência singular, marcada pela gratuidade. As laranjas não são vendidas nem compradas. Não têm valor de troca. São possibilitadoras do estar junto, sem afazeres, vivenciando o tempo na sua gratuidade. O estar com é o que importa. A experiência corporal-olfativa marca, muitas vezes, nossas vidas. O império do enlatado tira, sobretudo das crianças, a possibilidade de ter experiências fundas de convivência com a natureza e seus sabores e odores.

O eu lírico dos dois poemas não tem nada de ingênuo. Ele sabe que os tempos mudam a cada segundo e que voltar ao quintal, ao cheiro das laranjas, só poderá ser vivido no espaço da memória. Mas ele não desiste, não cultiva o entreguismo. Daí a insistência: “é domingo, é domingo, é domingo” ou o “eu sempre sonho que uma coisa gera,/ nunca nada está morto”. Não se trata, portanto, de saudosismo romântico; antes, seria encontrar na poesia a possibilidade de reencontrar a singularidade de uma experiência.

Uma palavra adequada a essa atitude do eu lírico seria: resistência. Palavra cara ao pensamento de teóricos como Adorno e, entre nós, Alfredo Bosi. Mas resistência a quê? No caso, a um modo de vida que nos distancia da natureza, das experiências gratuitas, do viver em si, sem segundas intenções. E se a vida não permite muito dessas experiências, ou melhor, se não vemos nas experiên-

cias mínimas esses valores, é possível reencontrá-las através das “bolhas de tempo” (de que fala Mario Quintana) que a poesia nos oferta.

Convoquemos outros poemas para reforçar a nossa ideia de que a poesia de Adélia Prado ostenta um viés mítico peculiar. E que esse viés está ligado à busca de construir, através da linguagem, instantes singulares de convivência com a natureza e com as pessoas. Essa poesia pode ser recolhida das experiências mais ínfimas. Observemos agora o que há de encantador numa frase pronunciada a esmo:

A menina e a fruta

Um dia, apanhando goiabas com a menina,
Ela abaixou o galho e disse pro ar
– inconsciente de que me ensinava –
‘goiaba é uma fruta abençoada’.
Seu movimento e rosto iluminados
agitaram no ar poeira e Espírito:
o Reino é dentro de nós,
Deus nos habita.
Não há como escapar à fome de alegria!
(Prado, 2015, p. 189).



A poetisa soube “consagrar o instante”, para usar uma expressão de Octavio Paz, vivido por ela e pela menina – que a viveu de modo inconsciente. Mais uma vez, a proximidade com a natureza parece detonar um modo peculiar de vivenciar o instante. A esse modo de vivê-lo e apresentá-lo artisticamente é que chamamos

de mítico. E aqui o mítico não significa religioso e confessional. O mítico aqui é o mais humano. É o encontrar o natural que nos habita e que ainda não foi encoberto pelo véu da ideologia, de que nos fala Adorno (2003). Para o filósofo alemão, “o eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu” (Adorno, 2003, p. 70).

A poesia de Adélia Prado, do primeiro ao último livro, está cheia da representação desse tipo de experiência. Poemas como “Dia”, “A hora grafada”, “A maçã no escuro”, “Casamento” e “Roça” são alguns entre muitos. “Roça” aproxima criança e animal de modo exemplar para o que vimos discutindo:

Roça

No mesmo prato
o menino, o cachorro e o gato.
Come a infância do mundo.
(Prado, 2015, p. 113).



Trata-se, como já tivemos oportunidade de mostrar², de uma verdadeira “ceia mítica”, em que não há divisão entre o humano e outros animais. Esse igualar-se ao bicho, comer no mesmo prato, é uma imagem da proximidade do reino animal, configuração de um momento de indistinação entre o humano e o animal. Só num tempo mítico, isso seria possível. E como cada criança parece viver

2 ♦ Em minha dissertação de mestrado (Alves, 1992), comentamos o poema “Roça”, chamando atenção para a força de suas imagens e para seu caráter de resistência contra toda experiência excessivamente racional.

esse tempo mítico, cada vez mais curto, a imagem que a poetisa nos cria é de uma força extraordinária. Não podemos deixar de assinalar a concisão do poema, procedimento nem sempre presente na lírica de Adélia. A sonoridade vem da rima do primeiro com o segundo verso; a enumeração do segundo verso põe no mesmo plano personagem animal e humana, e por fim, a imagem “infância do mundo” nos aponta para esse tempo de indistinação, em que somos natureza e, portanto, não nos distanciamos, não criamos a dualidade cartesiana.

Esse viés da poesia de Adélia nos faz lembrar das reflexões de Cassirer (1972, p. 115), quando afirma que “a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como também mantém conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras”.

A aproximação da lírica com o mito, de que fala o filósofo, deve ser entendida no sentido de que, na poesia, a linguagem poética, renuncia a ser meramente veículo do pensamento para buscar a “plenitude da intuição” (Cassirer, 1972, p. 115).

Em tempo de um pragmatismo avassalador, falar de suspensão mítica, para muitos, pode mesmo ser considerado uma “contravenção”. E falar de uma poesia que se apresentou de modo destemido, com uma sinceridade às vezes assustadora, como a de Adélia Prado, parece-me, sempre mais, uma necessidade.

Reencontrar a experiência mítica ou, se quiserem, uma experiência mais sensorial diante da vida se constitui, para nós professores, uma forma de resistência. E essa resistência precisa se dar no nosso próprio meio, quando, em nome da compreensão de que tudo é linguagem, coloca-se o ensino da literatura como um apêndice, como se a arte da palavra tivesse o mesmo caráter pragmático que é a marca de tantas outras linguagens.

Lembremos, por fim, as reflexões do filósofo Edgar Morin a respeito do que denomina objetivo fundamental da poesia, que “é o de nos colocar num estado segundo, ou, mais precisamente, fazer com que esse estado segundo converta-se num estado primeiro. O fim da poesia é de nos colocar em estado poético” (Morin, 1998, p. 43).

Esse “estado segundo” de que nos fala o filósofo pode ser equiparado ao que denominamos de “suspensão mítica” e que a poesia pode nos proporcionar de diferentes modos e a partir de diferentes formas. Escolhemos aqui o viés da aproximação com a natureza, mas ele não deve ser absolutizado. Alguns podem estar se perguntando: mas essa suspensão não seria uma forma de alienação, de fugir ao enfrentamento racional da vida com seus problemas, suas inúmeras dificuldades, suas infinitas injustiças? Vamos responder a esse questionamento com uma apurada reflexão de Alfredo Bosi (2000):

O trabalho poético é, às vezes, acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela (Bosi, 2000, p. 227).

É nisso que acreditamos e é nessa perspectiva que militamos para que todos possam ter, cada vez mais, acesso à poesia. E como professor, o espaço privilegiado para democratizar o acesso à poesia é a sala de aula.

Adélia na sala de aula

Fazendo uma ponte com a sala de aula, notadamente o ensino fundamental e o médio, a poesia deveria ocupar um espaço maior no processo de sensibilização dos leitores. Nesse sentido, jamais se deveria colocar em primeiro plano o trabalho teórico-conceitual sobre a poesia e a literatura em geral. É a experiência em si, da leitura, que deve ser estimulada. E à medida que forem aparecendo questões formais, interpretativas, elas deverão também ser devidamente discutidas.

No âmbito dos poemas aqui comentados, poderíamos iniciar, em qualquer turma do nível médio, ampliando a antologia aqui transcrita com demais poemas apenas citados. Inicialmente, fazer uma primeira leitura de aproximação e, a seguir, a leitura mais detida de cada poema, dando destaque para as imagens, as situações representadas, tentando levar o leitor a vivenciar esse modo peculiar de representação de nossa experiência.

Outro aspecto importante é chamar a atenção para a forma dos poemas. Predominam o verso livre e a ausência de estrofes. Observar que os poemas se apresentam como de uma única estrofe. Atentar também ao fato de diferentes temas conviverem no mesmo poema. Observar, também, como a poetisa lança mão sobretudo do processo de comparação. Que comparações são mais recorrentes? Que experiências ou situações são aproximadas? Inclusive, serial ideal não se apegar apenas aos poemas apontados aqui. No nível médio, não nos parece necessário priorizar o embasamento teórico que esboçamos. O mais importante é o conhecimento, a descoberta

da poesia e o possível trabalho de sensibilização e de apuramento de nossa percepção da natureza e das experiências humanas.

No poema abaixo, por exemplo, discutir por que o título “Impressionista”? Trabalhar a simbologia da cor, atentar para o tom de conversa com que o poema se inicia. Que sentido simbólico pode ter a expressão: “Por muito tempo moramos numa casa,/ [...] Constantemente amanhecendo”?

Impressionista

Uma ocasião,
meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
Como ele mesmo dizia,
Constantemente amanhecendo.
(Prado, 2015, p. 34).

◇

Considerações finais

O que apresentamos aqui é uma porta de entrada para a leitura da poesia de Adélia. Muitas outras poderiam ser indicadas, mas nos detivemos na questão mítica porque achamos que ela vem ficando um pouco esquecida pelos leitores dessa poesia, inclusive no âmbito de sua fortuna crítica. O que tem sido mais evidenciado é seu peculiar erotismo, associado muitas vezes às vivências da fé;

e em segundo plano, a riqueza da representação do cotidiano caseiro, familiar, tão pouco elevado ao padrão de experiência poética.

Adélia, inegavelmente vai na contramão da forte tradição mais racionalista que dominou a nossa poesia moderna – ou parte dela. A razão está lá, sempre presente, mas não é ela que preside a cena. São os sentidos que quase sempre são convocados. Dessa forma, sua poesia nos desinstala, nos convida a um reencontro com nossa dimensão animal, no que ela tem de mais significativo.

Referências

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Editora 34, 2003.

ALVES, J. H. P. Oráculos de Adélia. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira, [s. l.], n. 1, p. 233-236, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121094>. Acesso em: 5 jan. 2023.

ALVES, J. H. P. **A poesia de Adélia Prado**. 1992. 130 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-16122022-183613/pt-br.php>. Acesso em: 5 jan. 2023.

BOSI, A. **O ser e o tempo da Poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. Tradução: J. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORIN, E. **Amor, Poesia, Sabedoria**. Tradução: Edgar de A. Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1998.

PRADO, A. **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

PRADO, A. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.



Leitura de uma “Canção”, de Cecilia Meireles



Cecília Meireles escreveu quase uma centena de “canções” ao longo de sua criação poética. Antes e depois do livro *Canções* (1956), a poetisa trabalhou com empenho e competência essa forma lírica. Cultivada desde o final da Idade Média, a canção, entre outros aspectos, chama a atenção pelo seu caráter musical e por apresentar normalmente como motivo preferido “o amor”.

A “Canção” que será objeto deste estudo é a primeira do livro *Viagem* (1939). Quando da publicação desse importante livro de Cecília Meireles, Mário de Andrade observou:

Ela é desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência. E seria este o maior traço de sua personalidade, o ecletismo, se ainda não fosse maior o misterioso

acerto, dom raro com que ela se conserva sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia (Andrade, 1946, p. 139).

Para o crítico, *Viagem* “apresenta uma enorme variedade e é boa prova desse ecletismo sábio, que escolhe de todas as tendências apenas o que enriquece ou facilita a expressão do ser” (Andrade, 1946, p. 139).

Carpeaux (1960), refutando algumas restrições à poesia de Cecília Meireles, afirma que sua poesia “ocupa lugar certo dentro da poesia brasileira sem ter participado da evolução dela. Eis o grão de verdade naquele erro, que definiu de maneira negativa a mais alta qualidade da poesia de Cecília Meireles: embora pertencendo a nós e ao nosso mundo, é uma poesia de perfeição intemporal” (Carpeaux, 1960, p. 205).

Passemos à leitura e análise do poema para, ao final, retomarmos às afirmações dos dois críticos.

Canção

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
– depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...

Chorei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.
(Meireles, 1994, 116).

◇

O poema descreve um ritual simbólico de afogamento do sonho. Tematizado com muita frequência na poesia de Cecília Meireles, o sonho em *Viagem* aparece em cerca de trinta poemas. A tônica predominante é a do sonho malgrado. A impossibilidade de realizar os sonhos confere a muitos poemas um tom melancólico. Inúmeros são os poemas que figuram o “sonho perdido”¹. A pungente dor que nasce da perda do sonho ou da consciência da impossibilidade de realizá-lo aparece nalguns poemas centrais de Cecília Meireles, como na canção acima.

1 ♦ Ver “A última cantiga” no livro *Viagem*, publicado em 1939.

interpretação se processa em duas fases (Damasceno, 1994, p. 30-31).

O poema revela-nos a simbolização de uma experiência: trata-se da tentativa de destruição de um sonho. Dizemos tentativa, uma vez que não nos parece tão certa sua efetivação. No caso de Cecília, sobretudo nessa canção, o sentido da experiência parece tão pouco material que talvez se confunda visceralmente com a simbolização em si mesma. Não sabemos de que sonho se trata, qual a sua natureza e por que o eu lírico se apresenta tão empenhado em destruí-lo. Cada estrofe conta uma etapa dessa tentativa de afogamento.

A experiência simbolizada segue uma ordem temporal. Na primeira estrofe, ela se dá no passado e a opção pelo pretérito perfeito quer nos convencer de uma ação real, acontecida. Os verbos “pus” e “abri” revelam a disposição de afogar o sonho. O eu lírico não apenas se dispõe a pôr o “sonho no navio”, mas executa a ação grandiosa de abrir “o mar com as mãos” para que o sonho naufrague. Não sabemos ainda se o sonho, após essa operação simbólica, será ou não destruído. Sabemos apenas da intenção desse eu lírico. Atente-se ainda para a junção de substantivos de natureza diversa: sonho (abstrato) é colocado “num navio” (concreto, acompanhado de um pronome indefinido).

Diferentes críticos, ao estudarem essa segunda estrofe, descrevem a complexidade estilística do procedimento, mas não atentam para a importância dessa quadra no corpo do poema. Quando trata da “acuidade sensorial”, Darcy Damasceno faz as seguintes observações sobre a segunda estrofe:

Logicamente interpretado, o trecho indicaria simples substituição da coisa pelo atributo (‘água azul’ > azul), substituição que levaria a outra, a da parte pelo todo (azul > cor); do ponto de vista estilístico, entretanto, o fenômeno é mais complexo e sua in-

O crítico apontará a “constelação de cargas semânticas” no “campo tátil” e no “campo visual”, desfrinçando a complexidade estilística por ele apontada. Mas como seu objetivo é rastrear a “acuidade sensorial” da poetisa, não relaciona a estrofe com o corpo do poema. O substantivo “mãos” aparece em três momentos: na primeira estrofe, elas são responsáveis pelo ato de abrir o mar; na segunda, elas aparecem “ainda” molhadas; e na última estrofe, revela-se o desejo de que “Depois” elas venham a estar “quebradas”. O verbo escorrer nesse contexto é bastante significativo. Em uma de suas acepções, significa “tirar a (algo) o líquido com que se achava misturado, [fazendo-o correr gota a gota]” (Ferreira, 2001, p. 282). Uma cor escorre das mãos que buscaram afogar o sonho.

O gesto realizado no passado contamina o momento posterior. É como se a seiva do sonho tivesse impregnado aquelas mãos. A tentativa de afogar o sonho como que manchou as mãos e foi deixando suas marcas. A metonímia contida no verso “e a cor que escorre dos meus dedos” confere força à ideia de que o que ficou impregnado pelo gesto assassino vai deixando sua marca no espaço. O retorno solitário do eu lírico na praia deserta tem a cumplicidade da natureza: “areias desertas”, “noite que se curva de frio”, um cenário impregnado pelo estado do eu lírico.

Imagens da natureza iniciam a terceira estrofe: vento e noite. Elas dão suporte à ambientação criada para o afogamento do sonho. Os verbos aqui assumem um aspecto permansivo: “vem vindo”, “se curva”, “vai morrendo”. O tempo composto confere à estrofe a noção de que o fato está ocorrendo, ou seja, o sonho vai chegando a termo. Não podemos deixar de lembrar aqui a suges-

tão de imitação sonora resultante da aliteração do [v] no primeiro verso da estrofe.

O retorno da ação, ou da disposição de agir, se necessário, se dá no início desta quarta estrofe: “Chorarei”. O tom da estrofe é hiperbólico. O desejo de afogar o sonho levaria esse eu lírico a chorar, a fim de que “o mar cresça” e assim, chegar a termo o desaparecimento do sonho. Percebe-se aqui a proximidade com a primeira estrofe: lá se configura também uma ação grandiosa. Com certeza, toda essa ação se dá em um plano simbólico. Curioso e poeticamente de grande força é o fato de a poetisa insistir na grandiosidade dos símbolos que escolhe para figurar uma instância tão íntima quanto a do sonho malogrado. É como se o limite da pessoa da poetisa fosse, ao mesmo tempo, mantido e superado pela imersão dela na condição humana. Trata-se, possivelmente, da figuração de um momento de desencanto objetivado através da linguagem. No plano biográfico, não sabemos se um fato real estimulou a criação do poema. O caráter simbólico do poema lhe confere uma universalidade especial. O leitor poderá projetar sua(s) experiência(s) pessoal(is) de desencanto, de perda ou meramente contemplar o universo figurado.

Importa citar alguns aspectos formais da quarta estrofe: a construção paralelística dos versos 3 e 4, juntamente com os vários artigos definidos, apontam a determinação do eu lírico de realizar plenamente a ação. Atente-se para o fato de que “um navio”, na primeira estrofe, reaparece aqui como “meu navio”. Quer nos parecer que o eu lírico deixa transparecer apego forte ao “sonho”, uma vez que o continente dele (navio) assume proximidade deste eu.

O “Depois”, que inicia a quarta estrofe, e o verbo no futuro (“estará”) conflituam novamente com a estrofe inicial, em que as ações estão no pretérito. As imagens que constam nessa estrofe lhe

conferem um tom de calma, de aceitação do fato². Inicialmente, imagens cunhadas junto à natureza – “praia”, “águas”; a seguir, imagens tomadas ao corpo – “olhos” e “mãos”. Essas imagens sugerem uma espécie de desejo de obstruir os sentidos – “olhos secos como pedras” – e de anular os movimentos – “minhas duas mãos quebradas”.

Anunciamos, no decorrer dos rápidos comentários, alguns pontos que nos inquietam sempre que relemos esta “canção”. Inicialmente, as imagens grandiosas que são convocadas já na primeira estrofe: “navio” e “mar”. No entanto, nossa expectativa é quebrada no quarto verso da primeira estrofe. A façanha de abrir “o mar com as mãos” tem como objetivo naufragar o sonho. A ação hiperbólica retorna na quarta estrofe com o mesmo objetivo. Essa perspectiva grandiosa de que se revestem a primeira e a quarta estrofes, de fato, se constitui uma estratégia de comoção de que lança mão a poetisa. Um sonho que exija um investimento tão grandioso para ser destruído, com certeza, foi algo de inestimável valor afetivo. Mesmo que se fale que a poesia de Cecília Meireles revela uma busca de superação da dor, uma tentativa de habitar um plano superior, acreditamos que o percurso do poema nos revela que seu encanto não está em transcender ou não determinada dor, advinda de um desencanto. O encanto do poema está em transformar esse desencanto numa expressão simbólica que transcende a experiência individual da poetisa. A poetisa alcançou o nível de universalização pretendida pela estética clássica.

2 ♦ Há, em muitos poemas de Cecília Meireles, um certo tom fatalista, quase estoico, de quem se resignou, não sem, porém, registrar o golpe e sublimá-lo na ordem dos símbolos. Veja-se a esse respeito o significativo “Lua adversa”, de *Vaga Música*.

Com relação ao jogo de tempos verbais, quer nos parecer que o que existe de fato é um disfarce lírico. Noutras palavras, o poema é um ritual que se instaura à frente de nossos olhos. De fato, o passado se presentifica, uma vez que as “mãos” que abriram o mar ainda estão molhadas. Quando o sonho morrer, tudo estará perfeito, ou seja, “Depois”. Portanto, parece-nos que o intuito do eu lírico não foi a termo. O sonho resiste, embora todo o cenário de abandono armado na terceira estrofe. Com certeza, a ambiência que se configura na estrofe pode ser referida ao estado de desencanto do eu lírico. A quietude desejada na última estrofe de fato seria uma petrificação do eu lírico.

Cecília Meireles disse que “a poesia é grito, mas transfigurado” (Meireles *apud* Bosi, 1993, p. 16). A afirmação da poetisa nos faz pensar na reflexão sensível que permeia sua produção poética. Trata-se de uma poesia cujos símbolos fundadores (mar, pássaro, espelho, água, sonho, voo, vento, etc.) subordinam-se a princípios clássicos de composição. Ou seja, a doída, a melancólica experiência subjetiva chega ao leitor por via de símbolos ordenados. Nesse sentido, todo o poema seria uma superação do momento propriamente convulso (naufrágio de um sonho) pela ordem mais serena da linguagem poética controlada pela reflexão sensível.

Mário de Andrade (1946, p. 139) apontou o “ecletismo sábio [da poetisa], que escolhe apenas o que enriquece ou facilita a expressão do ser”. Carpeaux (1960, p. 205), no final de seu artigo, vai precisar melhor sua afirmação inicial: “É arte pós-simbolista, menos ‘atual’ que a dos dois outros grandes poetas³, sem, por isso, perder em ‘atualidade’ (termos da estética de Gentile). É poesia intemporal.

3 ♦ Os dois grandes poetas a que Carpeaux (1960) se refere são Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

O reflexo, para fora, dessa intemporalidade tem nome certo: é a perfeição”.

Buscar tudo que facilite a “expressão do ser”, eis um ideal dessa poesia, tão agudamente apontado por Mário de Andrade. A **canção** que analisamos é prova de que esse ideal é alcançado nos melhores poemas de Cecília Meireles. A experiência sensível simbolizada ganha universalidade e revela o ser. Lembro-me, para finalizar, das palavras de Cortázar (1974, p. 97) ao se referir à “raiz do lírico, que é um ir em direção ao ser, um avançar à procura de ser”. Para ele, o poeta (**magô metafísico**) é “evocador de essências, ansioso pela posse crescente da realidade no plano do ser” (Cortázar, 1974, p. 97).

Referências

ANDRADE, M. **O Empalhado de Passarinho**. São Paulo: Martins, 1946.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

CARPEAUX, O. M. **Livros na mesa**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. Tradução: Davi Arrigucci e João A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DAMASCENO, D. Poesia do Sensível e do Imaginário. In: MEIRELES, C. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

FERREIRA, A. B. de H. **Miniaurélio Século XXI Escolar**: o minidicionário da língua portuguesa. 4. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 790 p.

MEIRELES, C. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,



“Grãos de Poesia”: a lírica de Lenilde Freitas



Instante

**Um olhar a menos
e não seria possível
ver no amarelo dos caju
– trapezistas balançando
na lembrança –
o ouro esporádico
da vida.**

(Freitas, 2001, p. 31).

O leitor que escolheu conhecer a poesia brasileira a partir de importantes antologias publicadas ao longo do século xx e início do século XXI poderá sair com a impressão de que a nossa língua, neste lado do Equador, não teve expressão significativa na voz feminina. Se a consulta foi realizada em obras

como *Antologia da poesia brasileira da fase colonial*, organizada por Sérgio Buarque de Holanda (1979), *Antologia dos poetas brasileiros – fase romântica*, e *Antologia dos poetas brasileiros – fase parnasiana*, ambas organizadas por Manuel Bandeira (1940 e 1967), esse leitor teria acesso apenas ao nome de Francisca Júlia, poetisa classificada como parnasiana. Na importante obra *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy (1973), entre os 131 autores arrolados, duas poetisas são citadas: Gilka Machado e Cecília Meireles. À parte o problema de associar as duas poetisas ao simbolismo, há que se reconhecer o avanço de trazer Gilka acompanhada de uma pequena antologia. Já no que se refere à poesia moderna, destaquemos três grandes antologias: a primeira, *Poesia moderna*, organizada por Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967), que recobre o período que vai de 1922 até a Poesia Práxis. Nela comparecem apenas Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa; a *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*, organizada por Fernando Ferreira de Loanda (1967), que inicia com Manoel Bandeira e termina com Afonso Felix. Estão fora autores como Oswald de Andrade e todos os concretistas. A terceira antologia que recobre toda nossa poesia moderna é o volume *Poesia do Modernismo*, organizado por Mário da Silva Brito (1968). A seleção de Brito traz um número maior de autores, mas também nela só encontramos Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Nas três, ficam fora nomes como Gilka Machado, Lila Ripol, Stella Leonardos, para citarmos entre as que estrearam até a década de quarenta¹. Pode-se argumentar que os referidos antologistas não

1 ♦ Para uma visão panorâmica da poesia feminina da colonização à década de 1950, consulte-se Silva (1959). Veja-se também o estudo de Paixão (1991) que, além de elencar poetisas esquecidas pelo cânone, traz estudos inéditos sobre Narcisa Amália, Júlia Cortines e Gilka Machado.

conheceram as inúmeras revisões canônicas realizadas por pesquisadores e pesquisadoras, sobretudo voltadas para a produção feminina nas últimas décadas do século XX. No entanto, se consultarmos antologias mais recentes, como *Cinco séculos de poesia*, organizada por Frederico Barbosa (2011), nem sequer o nome de Francisca Júlia comparece. E se observarmos dezenas de antologias contemporâneas, embora a presença da voz lírica feminina compareça, ela vem sempre em número inferior à voz lírica masculina². O reflexo dessa espécie de apagamento se reflete nos livros didáticos, responsáveis pelo principal acesso à poesia pelo leitor em formação.

Essa rápida contextualização do lugar (ou não lugar) da voz lírica feminina em nossas antologias é reveladora, principalmente, do quanto ainda a poesia produzida por mulheres tem pouca visibilidade. Insiístimos nesse fato, uma vez que, quem acompanha a produção poética das mulheres, sobretudo a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI, vai encontrar obras de grande valor e quase totalmente desconhecidas.

Foi a percepção dessa discrepância que nos estimulou a pesquisar outras vozes de nossa lírica feminina, sobretudo a partir do século XX, uma vez que nos inquietava a percepção desse apagamento, inclusive no âmbito da crítica literária.

2 ♦ O leitor contemporâneo tem acesso a uma grande diversidade de antologias, quer por autores, por estilos de época ou por décadas. Exceto as organizadas apenas com poetisas, as demais trazem sempre um número muito reduzido de lírica feminina. Das contemporâneas, destaque para a coleção *Roteiro da Poesia Brasileira*, da Editora Global. Lenilde Freitas comparece no volume *Roteiro da poesia brasileira anos 80*, organizado por Ricardo Vieira Lima (2010).

Uma de nossas importantes descobertas foi a obra de Lenilde Freitas³, poetisa paraibana, de Campina Grande, radicada em Recife. Apresentaremos, neste artigo, uma rápida visão da obra da poetisa, com destaque, ao final, para o livro *Grãos na eira*, publicado em 2001.

Visão da obra

Lenilde Freitas lançou, em 1987, seus dois primeiros livros de poemas: *Desvios* e *Esboço de Eva*. A repercussão da crítica e de leitores parece ter sido mínima, embora a segunda obra trouxesse uma apresentação pela crítica Adélia Bezerra de Menezes e um posfácio assinado por Fábio Lucas.

Desvios (1987) apresenta alguns traços que serão depurados ao longo de quase trinta anos de poesia, como o uso do verso livre e curto, a quase ausência de rimas e, no plano temático, um caráter sempre reflexivo, atento ao tempo e seus (des)mandos. A poetisa recolhe, sem sentimentalismo, vivências amorosas às vezes doídas, situações, reflexões, observações sobre o cotidiano, tudo de modo sempre contido. Dois poemas podem servir de apetite para leitura da obra. O primeiro é “Outro mundo”, que dá conta de uma consciência lúcida, com uma abordagem de viés existencial.

3 ♦ A autora nasceu em Campina Grande, Paraíba. Mestra em Teoria da Literatura pela UFPE. Fez pós-graduação em Literatura Brasileira na FAFIRE, onde se licenciou em Letras, em 1977. Na Escola de Sociologia e Política de São Paulo – USP, concluiu o curso de Biblioteconomia e Documentação. É poeta e tradutora. Fez traduções para o jornal *Folha de São Paulo*; para as revistas *Escrita* e *Caliban*, entre outras. Foi agraciada com alguns prêmios, como “Prêmio Emílio Moura de Poesia” (MG), “Augusto dos Anjos” (PB), “Prêmio Pasárgada” (SP) e o “Nestlé de Poesia” (SP).

Outro mundo

Dentro do mundo existe um mundo
semelhante a uma teia
suspensa na atmosfera
do nada que nos rodeia.
(Freitas, 1987, p. 17).

◇

O segundo, “Canção quase elegíaca”, cujas imagens relativas à separação trazem um fechamento que remete à dor, à fragmentação do eu, articula-se a toda uma tradição lírica de fundo melancólico. O eu lírico não nega a dor, no entanto, não cede ao descomedimento, ao sentimentalismo.

Canção quase elegíaca

Quando você foi embora
por becos de nuvem e vento,
os pés presos entre ramagens
à tona do anoitecer
por onde escoou o momento
de iniciação dos seus passos;
errante de outras margens,
todo fechado em meu ser
o sol se pôs em pedaços.
(Freitas, 1987, p. 34).

◇

A contenção lírica, anunciada nessa obra de estreia, terá momentos de grande realização ao longo de seu processo criador.

Dois aspectos importantes se destacam, à primeira vista, em *Esboço de Eva*: o diálogo com a tradição literária judaico-cristã e a referência ao poema “Esboço de uma serpente” (“Ebouche d’un Serpent”), de Paul Valery. Por um lado, o livro “põe em xeque a condição feminina marcada pela submissão imposta, apontando na construção de outra identidade para mulher” (Alves, 2011, p. 22); por outro, revela-se como uma resposta ao poeta francês, afirmando outra perspectiva – não mais tão racionalista. Conforme afirmou Menezes (1987) na Apresentação do livro, o “poema desdobra aos olhos do leitor a experiência autoral da mulher como ser de Desejo” (Menezes, 1987, p. 5). A quarta estrofe do livro ostenta a consciência de sua condição, mas também de suas possibilidades:

◇

À semelhança fui feita
e, como as estrelas, na unidade
desfeita.
Herdei a fragilidade
daquele em quem sopraram vida –
eu, parte dela dividida.
Feita de barro que sou,
habitam em mim seres famintos,
pronta pra queda estou:
Deslizo em seus labirintos.
(Freitas, 1987, p. 18).

◇

Dois anos após a estreia, a poetisa publica seu terceiro livro, *Cercanias* (1989). Permanece a tendência do poema curto, do registro lírico-reflexivo de grande síntese, iniciado no primeiro livro. Como afirma Elisa Guimarães (1989) em pequeno comentário na orelha do livro, “Lenilde Freitas constrói com raro equilíbrio estético uma poesia a um tempo extremamente simples e lucidamente profunda”. Essa lucidez pode ser observada no poema “Folha”:

Folha

Basta o balanço de uma folha
para me deixar pensativa
a ouvir o vento
que sempre chamou por mim.
Revejo o velho farol
podando a cidade com sua espada,
depois o pensamento voa baixo
e se espatifa na calçada.
(Freitas, 1989, p. 27).

◇

A partir dessa obra, o verso livre passa a conviver, de modo bastante expressivo, com a presença de rimas (internas e externas), construindo ritmos e musicalidades singulares.

O quarto livro de poemas de Lenilde Freitas, *Espaço Neutro* (1991), foi agraciado com um prêmio da 5ª. Bienal Nestlé de Literatura, o que resultou numa publicação por uma editora de circulação mais ampla. O livro dá continuidade ao caráter reflexivo e

imagético de sua poesia e incorpora procedimentos das vanguardas estéticas modernas no que se refere à distribuição gráfica dos versos e palavras na folha. O livro não é dividido em estrofes tradicionais. Cada página traz percepções, revelações e sugestões que vão sendo registradas, podendo, às vezes, ter uma continuidade na página seguinte. Trata-se de um poema construído em ritmos mais distendidos, marcado por diferentes tons. Sobre a obra, afirmou o poeta Marcos Accioly, na orelha do livro: “O espaço neutro (entre dois tempos ou entre dois espaços) é o presente onde – *nele* – o poeta ora está no futuro, ora no passado. Porém, o que Lenilde Freitas quer é preencher, de passado e futuro, esse presente, enchendo a naturalidade do hoje – seu vácuo ou seu vazio – de ontem e amanhã”. Como se pode observar no poema abaixo, a pontuação é também bastante livre na obra:

◇

... porque aberta
toda porta é viagem
Rio que se faz no ar
Aragem
porque aberta
toda porta é lençol
mapa de fogo
desdobrado sobre o mar
sol
porque aberta
toda porta é abrigo
grão semeado no olhar
trigo.
(Freitas, 1991, p. 9).

Tributos é o quinto livro de poemas da autora e veio a público em 1994, numa edição muito bem cuidada pelo selo Giordano. Trata-se de um livro revelador da sólida formação da poetisa. Mais de 40 poemas dialogam, como o título sugere, com importantes poetas, poetisas, escritores e obras literárias do ocidente. O livro se abre para as mais diversas abordagens, uma vez que cada poema toca, de modo sutil, algo marcante da obra/autora referida. Veja-se, a título de exemplo, a pequena quadra “A Santa Teresa de Ávila”:

A Santa Teresa de Ávila

Quase imperceptível
Uma folhinha no canto do muro.
Nela, os olhos de Deus
E os meus se encontram.
(Freitas, 1994, p. 75).

◇

O sexto livro da poetisa é *Grãos na eira* (2001), a nosso ver, o ponto alto de sua trajetória, conforme veremos mais detidamente a seguir.

Ela publicou ainda *A casa encantada* (2009), cuja capa e ilustração enganosamente fazem pensar em poemas para crianças. De fato, os motivos são recolhidos do mundo infantil. Alguns temas também reforçam essa volta à infância, como “Rapunzel”, “João e Maria”, “Infância”, “Príncipe encantado” e “Cantiga de roda”, entre outros. Um aspecto formal que se destaca e, pode-se dizer, predomina nesse livro é a utilização da redondilha maior e de estrofes de quatro versos. Talvez seja esse o livro da poetisa mais próximo

da poesia popular. O primeiro poema do livro, “Cartilha”, de viés metalinguístico, é um convite à leitura – mas das “entrelinhas”:

Cartilha

A palavra está gasta
a forma demais usada
escrevo então quase nada.
Que a lembrança dos meus gestos
ou a nitidez das letrinhas
façam com que possas ler
o que dizem as entrelinhas.
(Freitas, 2009, p. 9).



Em 2010, veio a público uma importante antologia de sua obra, denominada *A corsa no campo*. A seleta é dividida em nove temas, com poemas de livros e épocas diferentes. O livro traz um dos melhores estudos sobre sua obra, assinado pelo professor Lourival Holanda (2010). Para o crítico pernambucano, “Lenilde, como boa parte dos melhores poetas contemporâneos, investe na imagem e no ritmo. Ela sente aí seu terreno e sabe que o lírico dispensa o argumentativo, que o arrazoado lhe é estranho” (Holanda, 2010, p. 16).

A poetisa tem ainda inéditos os seguintes livros: *Além da fronteira*, *A parte que me toca*, *Dobrando a esquina*, *O gemido das águas*, *Arquivo secreto*, *No vale das sombras / Pórticos antigos*⁴.

4 ♦ Soubemos da existência dessas obras pela própria autora, que está preparando uma edição de toda a sua poesia e que terá como título *Campo lavrado*. A edição estava prevista para 2015, mas não se efetivou.

Grãos na eira é uma imagem de caráter rural – um espaço de terra usado para secar cereais e outras tarefas afins. Lido metaforicamente, pode-se pensar como imagem da poesia que se espalha nos mais diversos espaços. A poesia, o grão que está pronto para o consumo ou em estado de depuração. O livro, portanto, seria essa poesia-grão que se apresenta para ser recolhido nos mais diversos espaços, situações, reflexões.

A obra se inicia com um poema de caráter metalinguístico, denominado “As palavras”.

As palavras

A palavra
essa rédia
me governa.
A palavra
essa lâmina
me reparte.
Ai de mim
que sou tantas
e tão sem arte
é a que em chão de sílabas
se prosterne.
Ai de mim
que sou tantas
a procurar-te
palavra
que não és
e és eterna.

(Freitas, 2001, p. 9, grifo do autor).

Chamam a atenção as metáforas utilizadas para definir a palavra (“rédea” e “lâmina”), sugerindo algo corpóreo. O poema se constitui uma poética, uma vez que indica tanto os procedimentos de que a poetisa lança mão quanto as dificuldades na busca da expressão. Esse viés de expressão metalinguística foi bastante explorado na poesia moderna e tem, em poemas como “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, uma das melhores realizações. Construído em versos curtos, o poema de Lenilde Freitas (2001) parece figurar em sua construção visual a própria imagem de um instrumento cortante, penetrante. O sujeito lírico se define como “tantas/ e tão sem arte” e essa diversidade se revela profícua na procura da palavra. O poema de caráter metalinguístico pode ser lido também como revelador da produção de quem o enuncia. Uma questão a ser colocada seria: de que modo essas inquietações postas no poema se revelam no contexto da obra da poetisa e, mais especificamente, no livro em questão?

Um segundo poema que conserva a mesma perspectiva metalinguística de “A palavra” é “Momento”. Agora a poetisa nos coloca diante da possibilidade de percepção da poesia, muitas vezes tão próxima e tão imperceptível. Passemos ao poema:

Momento

A poesia se aproxima
marca sua presença

ou esteve sempre aqui
como sinal de nascença?
(Freitas, 2001, p. 9).



Está posto o lugar da poesia e sua percepção. A pergunta do segundo dístico nos inquieta, uma vez que põe em xeque a visão de que a poesia é algo difícil ou distante de nosso cotidiano. A perspectiva da poetisa pode ser também o da criação, mas antes da criação, há a percepção, a vivência, a educação dos sentidos, a luta com as palavras. Do ponto de vista da construção, “Momento” revela um caráter epigramático, aspecto já apontado por Lourival Holanda (2010). Sobretudo em *Grãos na eira*, somos colocados diante de poemas que captam a instantaneidade das vivências através de imagens.

Um terceiro poema que, de algum modo, se liga aos anteriormente citados, embora seu eixo não seja a reflexão metalinguística, é:

Alimento

As margaridas
estão em toda parte.
Quarenta vezes por segundo
bateram as asas do beija-flor.

A tarde, ao meu dispor,
urde as sombras no telhado.

Desatento um homem passa
e nada vê.

Todas as portas gemerão
se, desse sustento,
meu coração for despojado.
(Freitas, 2001, p. 35).

A primeira questão que pode ser levantada é: de que natureza é essa alimentação? A primeira estrofe é basicamente visual. A imagem das margaridas e do beija-flor, cunhadas da natureza, foi acionada de modo curioso. Primeiro, a associação entre flor e pássaro remete ao título. Um alimenta o outro, mas também é por ele alimentado, polemizado. Importante também observar a construção do terceiro e do quarto verso. Trata-se de uma informação expressa de modo singular. A informação é: as asas do beija-flor batem quarenta vezes por segundo. Certamente não se consegue contar, a olho nu, essas batidas. O tempo verbal é responsável por esse “desvio” significativo. O caráter visual permanece na segunda estrofe, agora com mais um toque pessoal: “a tarde a meu dispor” – imagem curiosa, que sujeita a natureza à vontade do eu lírico. A terceira estrofe oferece uma ponte com o poema “Momento”, afinal, todo o encanto que o eu lírico recolhe parece não chamar a atenção do homem que passa “desatento”. Lá o eu lírico afirma que a poesia “esteve sempre aqui”, mas a última estrofe traz um fechamento que justifica o título: as margaridas, o beija-flor, a sombra no telhado, enfim, a natureza em suas nuances, em seu tempo peculiar, parece ser o alimento do eu lírico. Sua ausência causará imensa dor: “Todas as portas gemerão” se o coração do eu lírico “for despojado” desse sustento.

O poema coloca o leitor diante de uma das funções da poesia: trata-se de uma arte que, lançando mão das palavras, coloca o ser humano diante de uma suspensão. Nas palavras de Jakobson (1978, p. 177), “a poesia é o que nos protege contra a automatização, contra a ferrugem que ameaça a nossa fórmula do amor e do ódio, da revolta e da reconciliação, da fé e da negação”.

Vários poemas do livro se voltam para imagens cunhadas da natureza, como se pode observar a seguir: *Crepuscular*, em que retoma “as acácias/ cálidas/ onde a tarde bebe/ o vinho mais puro” (Freitas, 2001, p. 15); *O jambeiro*, em que se refere aos “Raios de sol/ infiltram-se/ por entre as folhas do jambeiro” (Freitas, 2001, p. 24); *Vínculos*, em que a imagem da mangueira é retomada: “Olho a mangueira: definha sua raiz/ vínculos de vida ou morte com o chão” (Freitas, 2001, p. 29) e, para não nos estendermos, o poema *Anônimo espetáculo*, que traz a imagem dos cajus: “E, já maduros de sol,/ os cajus balançam/ ao ritmo da folha/ seu ouro vivo” (Freitas, 2001, p. 30). Essas e inúmeras outras imagens dão conta da ligação da poetisa com o Nordeste, mas não se trata de uma opção *a priori*, como se pode observar em muitos poetas. Aqui a natureza oferece um conjunto de imagens que são captadas ora como fonte de reflexão, ora pelo encantamento que provoca, ora pelas duas coisas.

Acompanhemos agora um outro poema, de caráter mais narrativo. Um mote de discussão e leitura seria a condição feminina. A voz feminina se coloca aqui de modo especial, conforme poderemos observar:

A mulher do pescador

Escamava os peixes
quando sentiu seu corpo
ser privado da luz
por um vulto opaco
que se acercava.
Deus cria a noite
quando ele chega

– pensa – certa do que
a repugna:

os dias mofados
as paredes salobras
as guelras sangrentas
os anzóis oxidados.
E a voz, a voz
salina, seca

golpes de martelo.

(Freitas, 2001, p. 35).

◇

Trata-se de um poema em que o motivo externo é predominante. No entanto, a percepção do eu lírico recolhe o drama da mulher, sobretudo sua solidão. Na primeira estrofe, a mulher, em seu trabalho cotidiano, é revelada também em sua interioridade de insatisfação: privação “da luz”, “vulto opaco”, “a noite” que “repugna”. Na segunda, a enumeração de substantivos adjetivados. A adjetivação é por demais significativa. Dias, paredes, guelras, anzóis, voz – tudo acompanhado de epítetos com carga semântica negativa, que dão conta da condição feminina. A imagem final – “golpes de martelo” – parece caracterizar a condição da “mulher do pescador”.

O próximo poema traz um desses milagres expressivos da poesia lírica. O fenômeno da identificação do eu lírico, do projetar-se de modo complexo no objeto exterior para melhor assimilá-lo, se dá de modo esteticamente perfeito. Vejamos:

Identidade

Além da identidade do canto
nas horas serenas,
o que mais me assemelha
a um pássaro
é este renovar de penas.
(Freitas, 2001, p. 60).

◇

A palavra “identidade” conota inúmeros sentidos possíveis. Vamos tomá-la pensando no contexto lírico em que foi colocada. Lembrem-nos os teóricos que uma das marcas da poesia lírica está no fato de elidir sujeito x objeto (Rosenfeld, 1997). Há, de fato, na lírica, uma única realidade que foi consubstanciada pelo eu lírico. A identidade com o pássaro já está, *a priori*, e por um viés sublime – no canto. Pássaro e poetisa são seres cantantes. Por si só, essa já seria uma identidade de alto grau de conotação. Mas a semelhança vai mais além, alcança outra dimensão. “Este renovar de penas” assume um sabor mítico, de renovação. Mas as palavras escondem quase sempre sentidos, associações inesperadas. “Penas” também pode conotar dores, apontar para os sofrimentos que se renovam também. Por outro lado, uma vertente não exclui outras. Poderíamos juntá-las numa dialética, perspectiva que agrega renovação e dor, dimensões fundamentais da condição humana.

Inúmeros poemas desse e de outros livros poderiam ser retomados e comentados, embora a melhor experiência seja degustar cada verso, cavalgar cada ritmo, projetar-se na novidade de cada imagem. E é o que esperamos ter proporcionado ao leitor.

Considerações finais

se pensarmos no contexto mais amplo da poesia contemporânea, viés importante para uma abordagem da obra da poetisa, observaremos que ela dialoga com tendências estéticas diversas, buscando uma síntese pessoal. Segundo Fernandes e Silva (2008, p. 161-162):

Na poesia contemporânea não há espaço para críticas que se apoiam em falsas dicotomias, do tipo forma versus conteúdo, ou [...] entre técnica e expressividade, ou entre tradição e ruptura. Os opostos se combinam, renovando a tradição da modernidade ou dela se afastando.

Numa de suas inúmeras e agudas reflexões sobre a poesia, Octavio Paz (1982, p. 234) afirma: “O poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor”. A afirmação dialoga com vários postulados da Estética da Recepção, sobretudo com o conceito de “vazio” formulado por Iser (1999). Embora o teórico alemão esteja refletindo sobre a recepção do texto ficcional, é possível deslocar, com certos cuidados, para a recepção da poesia, algumas de suas formulações.

Diante da obra de um poeta ou poetisa, ou mesmo diante de alguns poucos poemas, o leitor vai construindo sua leitura, vai aguçando suas percepções e formulando, paulatinamente, um olhar particular sobre os textos lidos. Esse percurso de todo leitor também é o percurso do crítico, que tem como diferencial a necessidade profissional de formular suas percepções e apresentá-las aos leitores. E por que o faz? De nossa perspectiva, o gesto crítico tem como função precípua instigar o leitor para o encontro com

o texto literário. Não necessariamente para formular uma teoria – afinal pouquíssimas pessoas são capazes de fazê-lo –, menos ainda, aplicar teorias aos textos lidos, de modo chapado – ação que pode reduzir o poema a uma perspectiva e, portanto, limitar sua multissignificação.

Nossa rápida apresentação da poesia de Lenilde Freitas almeja apenas isto: dar a conhecer a obra de uma poetisa que consegue, no dizer de Octavio Paz (1982), consagrar “sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo”. E ao experimentarmos essa leitura, somos levados “a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que ele nomeia; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos” (Paz, 1982, p. 233).

Encerramos nosso diálogo com o leitor (re)conduzindo-o ao poema, fonte maior de nosso interesse, e esperando que o leitor do texto crítico abandone o artigo o mais rapidamente possível e se entregue ao gesto fundamental de leitura do poema. Simbolicamente, vamos saindo do texto e entrando na poesia, partilhando um silêncio por demais expressivo:

Expressando o silêncio

A nitidez da vida
Me atravessa.
Tão dolorosa clareza
Transpõe o lado
Onde o tempo inexistente.
Espreito pelas frestas possíveis:
Galos cocoricam, pisoteiam os sonhos.
Raios mordiscam as paredes porosas das manhãs,
Arbustos encardem.

Resultância de bruma e lucidez
Os olhos ardem.
(Freitas, 2001, p. 63).

◇

Referências

BANDEIRA, M. (Org.). **Antologia dos poetas brasileiros**: fase romântica. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

BANDEIRA, M. (Org.). **Antologia dos poetas brasileiros**: fase parnasiana. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

BARBOSA, F. **Cinco séculos de poesia**: antologia da poesia brasileira clássica. São Paulo: Aquariana, 2011.

BRITO, M. da S. **Poesia do modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, M. L. O.; SILVA, P. C. A. da. Entre a técnica e a expressão: conflitos da poesia brasileira contemporânea. *In*: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Orgs.). **Modernidade lírica**: construção e legado. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2008.

FREITAS, L. **Desvios**. São Paulo: Scortecci Editora, 1987a.

FREITAS, L. **Esboço de Eva**. Porto Alegre: RK Editores, 1987b.

FREITAS, L. **Cercanias**. São Paulo: Scortecci Editora, 1989.

FREITAS, L. **Espaço neutro**. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Nestlé de Cultura, 1991.

FREITAS, L. **Tributos**. São Paulo: Giordano, 1994.

FREITAS, L. **Grãos na eira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

FREITAS, L. **A casa encantada**. São Paulo: Scortecci Editora, 2009.

FREITAS, L. **A corsa no campo**: coletânea de poemas. Recife: Editora da Autora, 2010.

HOLANDA, L. A persistência de estrela. *In*: FREITAS, L. **A corça no campo**. Recife: Editora da Autora, 2010.

HOLANDA, S. B. de. **Antologia dos poetas brasileiros da Fase Colonial**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ISER, W. **O ato de ler**: uma teoria do efeito estético. Tradução J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAKOBSON, R. O que é poesia. *In*: TOLEDO, D. (Org.). **Círculo Linguístico de Praga**: estruturalismo e semiologia. Tradução: Dionísio Toledo, Zênia de Faria e Reasylyvia Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

LIMA, R. V. (Org.). **Roteiro da Poesia Brasileira Anos 80**. São Paulo: Global, 2010.

LOANDA, F. F. de. **Antologia da moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

MURICY, A. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. 2. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1973.

PAIXÃO, S. **A fala a menos**: repressão do desejo na poesia feminina. Rio de Janeiro: Numem, 1991.

PAZ, O. **O arco e a lira**. 2. ed. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RAMOS, P. E. da S. (Org.). **Poesia Moderna**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SILVA, D. C. da. **Vozes femininas da poesia brasileira**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão de Literatura, 1959.



“A vida há de ficar no que cantamos”: sobre a obra de Lenilde Freitas¹



A descoberta de uma nova poetisa (ou de um novo poeta) é sempre uma experiência singular. Fiquei tentado a dizer epifânica – mas em sentido de revelação sem arrebatamento. Isto é, trata-se, para mim, de um caminho de descoberta que vai se consolidando a cada verso, a cada novo poema, a cada retorno. A obra vai se revelando para nós e, ao mesmo tempo, nos revelando, abrindo nosso mundo para novas percepções, novas sensações, novas descobertas e reflexões.

Foi isso que me aconteceu quando, em 2002, conheci o livro *Grãos na eira*, de Lenilde Freitas. De volta para casa, no ônibus, saquei o livro e pus-me a ler os primeiros títulos, depois os primeiros

1 ♦ Escrevi este texto para uma apresentação de toda a poesia de Lenilde Freitas, a pedido da poetisa. Tive, portanto, acesso a vários poemas inéditos, agrupados em pequenos livros. Portanto, quando não indicar o livro e a data é porque ainda não foi publicado.

poemas. Fui me assustando com algumas imagens, com algumas percepções, com o modo como a poetisa recolhia e significava os retalhos da vida. Fiquei longamente lendo “Momento” – e era como se aquilo que a voz lírica dizia estivesse acontecendo comigo – eu me aproximando daquela poesia e ela marcando sua presença. Vejamos os versos: “A poesia se aproxima/marca sua presença// Ou sempre esteve aqui// como sinal de nascença” (Freitas, 2001, p. 10).

Por vários dias fui convivendo com os poemas – lendo e relendo e, como professor, já pensando em repartir essa descoberta. Com o tempo, queria saber mais sobre a poetisa e sua obra. Mas como não sou de ficar atentando os autores, pus-me à caça de sua obra. Lentamente fui recolhendo de vários sebos suas várias obras – descoberta triste de que a poesia não vinha sendo reeditada. Entre os livros adquiridos, outra revelação: *Esboço de Eva*. Agora a leitura não foi mais paulatina. Quase de uma sentada, eu mergulhei naquele universo feminino, no modo de afirmações e rupturas daquela voz lírica tão singular.

Vieram outros livros e começou aí o trabalho de dar a conhecer a poesia de Lenilde Freitas: nas salas de aula, em congressos, na conversa com amigos e, finalmente, na escrita e publicação de artigos sobre sua poesia. E nessa espécie de militância, fui sentindo que a recepção era cheia de interesses: quem é essa poetisa? Como conseguir seus livros? Agora estou aqui, diante deste *Campo lavrado*, desafiado a pronunciar algumas palavras, sobretudo ao leitor que ainda não adentrou esse *campo*... pois os que já o visitaram, por certo, não ficarão na porteira – a não ser nos momentos iniciais, numa espécie de contemplação silenciosa.

01.

Lenilde Freitas lançou seus dois primeiros livros de poemas (*Desvios e Esboço de Eva*) em 1987. Quase trinta anos depois, brindou o leitor com sua *Poesia completa*, seu *Campo lavrado*. Antes, já nos oferecera uma antologia ampla, denominada *A corsa no campo*. O conjunto de sua obra é composta de quinze livros, dentre os quais sete são ainda inéditos. A recepção crítica da poetisa, desde o primeiro livro, sempre foi discreta, mas significativa. Vários de seus livros foram premiados, embora isso não tenha conseguido dar a visibilidade merecida de sua obra. O que é uma pena, pois obras como *Esboço de Eva* – que dialoga, de modo independente tanto com a tradição bíblica quanto com um grande expoente da literatura francesa moderna, Paul Valéry (autor de “Ébauche d’ un Serpent”)², ficaram desconhecidas. Mesmo entre aquelas que tanto têm contribuído para dar visibilidade à voz literária das mulheres, pouco ou quase nada foi observado sobre a voz lírica de Lenilde nesse livro-poema (que pode ser lido tanto como uma espécie de narrativa em verso, quanto cada poema independentemente). *Grãos na eira* teve mais repercussão, sobretudo no estado de São Paulo, uma vez que foi adquirido e levado às escolas públicas (PNLD-SP, 2003).

Em meu trabalho de compartilhamento das obras da poetisa, tenho visto que os jovens leitores universitários se encantam com a poesia de Lenilde, o que me faz pensar que falta, no que se refere

2 ♦ Sobre esse importante poema de Valéry, veja a tradução de “Ébauche d’ un Serpent” e o estudo introdutório acerca do poema – seu tema e sua forma.

a essa obra, maior visibilidade. E é o que espero que sua poesia completa possa favorecer

02.

Escolhi como título desta apresentação – que não segue um padrão muito formal – um verso do poema “Saudade”, do livro *A parte que me toca*. “A vida há de ficar no que cantamos” pode ser lido como uma entrada para apreciação da poesia de Lenilde Freitas. Vida e poesia se interpenetram. Mas poesia é canto que tem por chão a vida em suas mais diferentes nuances. O cantar lírico de Lenilde Freitas revela ao leitor as mais diversas dimensões. Destaco algumas delas – e por certo o leitor descobrirá muitas outras – que têm me cativado. Nos dois primeiros livros, a condição feminina assume, muitas vezes, um caráter de denúncia, mas não ao modo militante. Trata-se de um modo contido, que pede do leitor um pouco de atenção. De *Desvios* (1987), destacamos o poema “Mulher”, em que os verbos “Escolheram-me”, “puseram”, “sentaram-me”, “deram-me”, “vestiram-se” e “deixaram-me” revelam a condição daquela que não pode exercer o livre arbítrio, cujo destino foi traçado por outros e que foi feita rainha, embora com uma “coroa – enferrujada” (Freitas, 1987). *Esboço de Eva*, também de 1987, tanto pode ser lido como uma “narrativa” quanto de forma independente, isto é, cada poema lido individualmente, inclusive fora de ordem. Um modo de ler contribui com o outro e o que nos fica é a ideia de que o eu lírico é consciente de suas influências históricas, míticas e sociais. É o que se observa no poema que inicia com o verso “Castelã, sacerdotisa...” e que é dividido por um verso revelador: “Amanhã... quem me adivinha?” (Freitas, 1987, p. 39). No poema

final, afirma-se como construtora de seu destino: “E assim vou: escrevendo-me nos dias que nascem/ descrevendo-me nas noites que morrem”; e encerra consciente do que é e do que pretende ser, do que traz da tradição e que deseja forjar: “Meu grito – bem alto – / Para que eu mesma não o negue.// Sou Eva. Seguindo a Eva que ainda me segue...” (Freitas, 1987, 41).

Outro veio temático forte da poesia de Lenilde é o cantar o tempo em seus relâmpagos. Aqui, a consciência de que apenas captamos o instantâneo da vida é uma constante. Em *Cercanias* (1989), ela nos lembra que “Há um tempo certo/.../para olhar este mundo/ – de relance” pois “Num abrir e fechar de olhos/ Vão-se as paisagens/ Cercanias e margens/ – última chance” (Freitas, 1989, p. 24). A captação do instante, característica da poesia lírica enunciada pelos mais diversos teóricos, é a marca dessa poesia em praticamente todos os livros. Lembra-nos Octavio Paz (1982) que o poema “[...] é um instante pleno de toda a sua particularidade irreduzível, e é perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de se reengendrar e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências” (Paz, 1982, p. 227).

As imagens que dão suporte à recolha lírica da poetisa são frequentemente colhidas da natureza, como se observa, a título de exemplo, em “Instante”, de *Grãos na Eira*: “Um olhar a menos/ e não seria possível/ ver no amarelo dos cajus/.../ o ouro esporádico/ da vida” (Freitas, 2001, p. 31). Os versos finais revelam uma consciência do limite. Não há aqui – nesse como em tantos outros poemas – uma mera exaltação da natureza, ou um aristocrático projetar-se num *locus amoenus*, como nos aponta o epíteto “esporádicos”. O elenco é significativo, como se pode observar em “Alimento”, em que as “margaridas” compõem um quadro singular de reflexão e contemplação; em “Momento íntimo”, comparece, entre outras,

a imagem da cigarra, que é retomada em outros poemas, assim como mangueiras, cajueiros e tantas outras imagens recolhidas do reino vegetal.

Praticamente todo poeta moderno e contemporâneo problematizou, poeticamente, sua própria obra e/ou a poesia em geral. Estamos aqui no âmbito do que a teoria e a crítica literária denominaram de reflexão metalinguística. Embora o viés não seja dos mais recorrentes na lírica de Lenilde, há pelo menos duas vertentes que se destacam. Primeiro, a reflexão sobre a palavra – seu significado, seu poder, sua busca, conforme se observa no poema “A palavra”, que inicia *Grãos na eira*. Em vários momentos, ela retoma a reflexão sobre a palavra através de uma afirmativa, uma comparação, como se pode observar em *Espaço neutro*: “O mais/ são palavras no chão frio/ letra/ por / letra// caindo da boca” (Freitas, 1991, p.38). Ou nesse “dístico” tão significativo do poema “Estações”, do livro *A corça no campo*: “Nascem palavras/ se planto flores” (Freitas, 2010). E, finalmente, para não nos alongarmos, este dístico do poema “Vocabulo antigo”: “Nem sempre é a palavra/ eco do coração” (*Arquivo secreto*)³.

O outro viés de sua reflexão metalinguística é o dizer, o expressar sua concepção de poesia que, quase sempre, vem associada ao canto e à vida. É o canto, por exemplo, que aproxima o eu lírico do pássaro, além da consciência da eterna renovação – conforme nos traz o belo poema “Identidade”: “Além da identidade do canto/ nas horas serenas, o que mais/ me assemelha a um pássaro/ é este renovar de penas” (Freitas, 2001, p. 60). Ou ainda: “O poeta – eco – / sem nada mais ouvir, emudece/ – eis sua escrita silenciosa”, do

3 ♦ Estas e outras obras que aparecem sem data são livros inéditos que a poetisa me entregou para que eu fizesse a apresentação de sua Poesia Completa.

poema “Viagem”, presente em *O gemido das águas* (Freitas). E desta obra vem uma concepção de poesia que resume muito de sua poética: “Poesia é vida acumulada./ O resto é nada” (Freitas).

Importa ainda assinalar que Lenilde é leitora da poesia lírica de várias línguas e tradições e que registrou poeticamente seu encanto, sua perplexidade, seu reconhecimento aos mais diversos artistas da palavra num livro denominado *Tributos*. Trata-se de uma obra em que cada poema traz como título o nome de um(a) escritor(a). Destaco um fragmento do poema voltado para Emily Dickinson: “Quando a lagarta se esconde/ – naquela casa suspensa – / julga o mundo que ela dorme/ mas – em verdade – ele pensa” (Freitas, 1994, 57).

03.

Conforme já assinalou o crítico Lourival Holanda (2010) em ensaio sobre a poesia de Lenilde, estamos diante de uma poetisa que tem na construção das imagens uma de suas grandes forças. Para o crítico pernambucano, trata-se de uma:

Poesia renovadora pela força da imagem que um sentimento imanta. Lenilde, como boa parte dos melhores poetas contemporâneos, investe na imagem e no ritmo. Ela sente aí seu terreno. Sabe que a lírica dispensa o argumentativo, que o arrazoado lhe é estranho. (Holanda, 2010, p. 16).

A base em que ancora suas imagens é quase sempre a natureza em suas várias dimensões. O vento, as nuvens são bastante acionadas – nem precisamos apontar poemas, o leitor vai descobrindo

no decorrer da leitura. Mas é no universo das plantas que ela vai recolher suas imagens mais recorrentes. Nesse sentido, flores as mais diversas, plantas, espaços geográficos compõem um conjunto surpreendente de imagens que compõe seu imaginário poético, conforme já apontei rapidamente ao me referir a *Grãos na eira*.

E o que falar da forma que enforma toda a sua poesia? Uma marca que chama a atenção é a presença do verso livre, quase sempre ancorado na rima. Nesse sentido, a poetisa alia o uso de um recurso tradicional a outro eminentemente moderno. E o que resulta é por demais significativo. Mas Lenilde, muitas vezes, lançou mão do verso tradicional, sobretudo o ritmo ágil da redondilha maior e menor. Destaca-se, em sua poesia, o verso curto que, muitas vezes, beira o epigrama ou o modo de captação lírica da natureza que se aproxima do haicai. Em quase todos os livros, a presença da quadra popular é uma constante. O verso decassílabo é mais raro, mas também se faz presente. Como se sabe, não é propriamente a diversidade formal que faz uma grande poesia, é, antes, o modo peculiar como aciona essa riqueza para dar expressão aos sentimentos, às reflexões e às percepções do eu lírico.

É hora, pois, do apresentador ir se retirando. Seu intuito é sempre estimular a busca do leitor, não substituí-lo. Inúmeras faces dessa poesia, o leitor vai descobrir. E poderá se identificar ou não, mas, por certo, vai ter uma experiência estética das mais ricas. É o que tenho vivido ao longo desses anos de convivência com essa poesia. E foi por isso que aceitei dar este depoimento.

Referências

FREITAS, L. **Desvios**. São Paulo: Scortecci Editora, 1987a.

FREITAS, L. **Esboço de Eva**. Porto Alegre: RK Editores, 1987b.

FREITAS, L. **Cercanias**. São Paulo: Scortecci Editora, 1989.

FREITAS, L. **Espaço neutro**. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Nestlé de Cultura, 1991.

FREITAS, L. **Tributos**. São Paulo: Giordano, 1994.

FREITAS, L. **Grãos na eira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

FREITAS, L. **A corsa no campo**: coletânea de poemas. Recife: Editora da Autora, 2010.

HOLANDA, L. A persistência de estrela. In: FREITAS, L. **A corsa no campo**. Recife: Editora da Autora, 2010.

PAZ, O. **O arco e a lira**. 2. ed. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.



**Jorge de Lima, Quintana, Bilac, Castro
Alves & Patativa**





Sobre um menino impossível, de Jorge de Lima



Pretende-se, neste capítulo, discutir o modo de representação da experiência infantil a partir do poema “O mundo do menino impossível”, de Jorge de Lima. Além de uma perspectiva nova com relação ao que era levado à criança no final do século XIX e início do século XX, o poema antecipa procedimentos artísticos e atitudes frente à criança que serão retomados e ampliados mais de uma década depois por Henriqueta Lisboa e, na década de 60, por Cecília Meireles. O voltar-se para a experiência infantil, sem fins moralizantes, fez com que o poeta criasse uma obra-prima de nossa poesia dedicada à criança, embora não tenha escrito livro de poemas diretamente voltado para leitores mirins.

A descoberta do poema

a primeira vez em que li “O mundo do menino impossível” foi num livro didático de sexta-série do ensino fundamental. Li o poema, como sempre fazia, antes de ser trabalhado pelo professor. Encantou-me, sobretudo, a parte em que o menino brinca com “pedrinhas brancas do rio”, “com sabugos de milho”. Aquela personificação me era familiar: eu era um menino saído do interior do Ceará, com uma vivência rural forte, aterrissando em Fortaleza.

Lembro-me de que ficava imaginando os outros brinquedos distantes de minha experiência. E aquelas palavras em outras línguas me eram estranhas: não sabia o que era essa “*poupes de Paris aux cheveux crepes*”, nem entendia o que seria um macaco “*moviedo la cola y la cabeza*”. Na minha casa, não havia dicionário de outra língua. Dias depois, o professor Crisóstomo leu o poema em voz alta e traduziu aquelas palavras difíceis. Sua leitura compassada, que ainda ecoa na minha memória, valorizava o “Chô, chô, pavão...”. Meu encanto foi maior! Outras expressões eu também não entendia: por que a lua cheia vinha “chorar com os poetas”? Lua cheia, para mim, era alegria, festa na roça, brincar de roda no terreiro, de esconde-esconde nas moitas de algodão; dia bom para visitar os sítios próximos, sobretudo a casa dos meus avós paternos. Tudo foi se explicando e o poema ficou marcado dentro de mim. Vez ou outra, alguns versos eram convocados pela memória, embora o velho livro didático já estivesse perdido ou sido trocado, como sempre fazíamos a cada ano.

Tempos depois, encontrei-o em um sebo de calçada, numa antologia de poemas, de cujo organizador não me recordo. Comprei a antologia sobretudo por causa do “O mundo do menino impossível”. E na minha solitária descoberta da poesia escrita, entre livros

didáticos, algumas antologias, um dos meus poemas prediletos era o de Jorge de Lima.

Quando já estudante de Letras em Uberaba, tendo de lecionar literatura infantil para o curso de magistério (escola normal), voltei ao velho amigo. Agora ele já tinha inúmeros outros companheiros. Na primeira antologia de poemas que organizei para alunos de 5ª e 6ª série, figurou “O mundo do menino impossível”.

Nesse início de século, ponho-me a averiguar se o poema ainda figura nos novos livros didáticos de português e, lamentavelmente, descubro que não. Nem ele nem “Essa nega Fulô”, “Pai João”, “Boneca de pano”, “São João”, “Olá Negro” e tantos outros poemas de Jorge de Lima que andam esquecidos até das antologias.

Uma singularidade

“O mundo do menino impossível” foi publicado em 1927, no livro *Poemas*. Treze anos depois, Henriqueta Lisboa nos ofertava o seu *O menino poeta* (1940) e, só em 1964, Cecília Meireles trazia a público o ainda maior livro de poemas para crianças de nossa literatura – *Ou isto ou aquilo*. Até a publicação de *O menino poeta*, o paradigma de poemas para crianças eram *Os poemas infantis*, de Olavo Bilac, que embora apresentasse uma linguagem impecável, sempre trazia uma lição de moral, um ensinamento como fecho. Embora não estivesse escrevendo para crianças, Jorge de Lima, com “O mundo do menino impossível”, foi pioneiro na criação de um tipo de poema que privilegiava a aproximação da alma infantil – seus brinquedos, sua ludicidade, sua capacidade de fantasiar a partir do “nada”, conforme discutiremos mais à frente.

A partir da década de 60 do século XX, tivemos uma produção de livros de poemas voltados para o público infantil de grande valor estético. Sidónio Muralha, com seu *A televisão da Bicharada* (1962); Vinícius de Moraes publica *A arca de Noé* (1971); José Paulo Paes, ao longo da década de 80, publica livros importantes como *É isto ali: poemas adultos infanto-juvenis* (1984) e *Olha do bicho* (1989). Temos ainda Sérgio Caparelli, Elias José, Roseana Murray e tantos outros que, se não apresentam uma obra tão equilibrada quanto a dos três primeiros poetas citados, têm poemas de qualidade artística comprovada. Por outro lado, podemos recolher da obra de grandes poetas inúmeros poemas que, ao retomarem experiências do mundo infantil ou ao se voltarem para certos animais, paisagens, personagens, agradam sobremaneira o leitor mirim, sem desagradar o leitor adulto, supostamente mais exigente.

Jorge de Lima é pioneiro na criação de um tipo de poema que, sem desagradar os leitores em geral, encanta o leitor infantil. E não parto apenas de minha experiência para fazer essa afirmação. Trabalhei o poema durante anos com alunos e alunas do ensino fundamental e médio e também na universidade. A recepção é sempre acolhedora.

O poema e a crítica

em comentários sobre “O mundo do menino impossível”, Maria Luíza Ramos (1972, p. 170-171) afirma que ele é “símbolo do rompimento do poeta com a tradição até então imperante nos seus Sonetos [...]”. A crítica mineira chama a atenção também para a “abolição do metro, antes tão caro ao poeta” (Ramos, 1972, p. 170-171). Quanto à linguagem, Maria Luíza Ramos (1972) observa vários

aspectos inovadores do poema (e, por extensão, diríamos também, do livro *Poemas*, como um todo). O poeta como que desincompatibiliza-se do “formalismo tradicional e da exigência do caráter nobre do vocábulo” (Ramos, 1972, p. 171). Dessa forma, lança mão de expressões estrangeiras, perfeitamente integradas ao “complexo significativo do contexto” (Ramos, 1972, p. 171). Outro ponto que Ramos (1972) chama atenção é para o que denominou “valorização do cotidiano”, abordado por viés que não nos interessa apontar, por enquanto¹.

Os comentários de Maria Luíza Ramos sobre o poema de Jorge de Lima são fechados com uma visada crítica das mais justas: “A rejeição de formas estereotipadas em favor da incessante busca do verdadeiro sentido lúdico é a contribuição de Jorge de Lima ao movimento de renovação da poesia, pouco antes deflagrado em nossa literatura” (Ramos, 1972, p. 171)².

O livro *Os poemas*, de Jorge de Lima, até hoje não foi devidamente estudado pela crítica. José Lins do Rego, em ensaio de 1927, cheio de farpas arremetidas para vários lados, é certeiro na avaliação do livro, lido por ele ainda num “Caderno de Poesia”. Afirma o escritor paraibano:

O anedótico nele não toma lugar à poesia, o interesse dramático não substitui a emoção lírica. São dos mais belos versos que a gente pode ler em português. E poucas vezes me senti tão bem como

1 ♦ Fábio de Souza Andrade também apontou a mudança ocorrida em *Poemas*, em que o poeta abandona “de uma só vez, o tom sentencioso, os temas convencionais e as regras parnasianas para abraçar o projeto modernista de ‘cantar sua terra’” (AnDrade, 1997, p. 24).

2 ♦ Maria Luíza Ramos (1972), no “Estudo crítico” sobre Jorge de Lima, ao referir-se ao “Estrato dos objetos representados”, observa que: “Em *Poemas*, explora Jorge de Lima a infância (‘O mundo do menino impossível’, ‘Oração’, ‘Meninice’, ‘Boneca de pano’ etc.) tipos regionais, [...] e a própria vida nordestina [...]” (RaMos, 1972, p. 145).

dentro desse “O mundo do menino impossível”. É assim a “Boneca de pano”, são assim quase todos os poemas (Rego, 1927 *apud* Lima, 1997, p. 75).

O livro, sobretudo o poema “O mundo do menino impossível”, não passou despercebido. Figurou e figura em inúmeras antologias, inclusive as dedicadas a crianças e jovens³, também em livros didáticos, como já apontamos.

O viés que desejo destacar nesse poema de Jorge de Lima é outro. Refere-se ao caráter de representação de um jogo dramático captado pelo poeta. E dele falaremos a seguir.

Um jogo dramático?

“O mundo do menino impossível” pode ser lido como o poema precursor de um certo modo de fazer poesia para crianças, sem querer necessariamente fazer poemas para crianças. Quando o poema foi publicado, o livro *Poemas infantis* (1904), de Olavo Bilac, era a bíblia poética que a escola e os pais levavam a seus filhos. A situação começou a mudar em 1940, quando Henriqueta Lisboa publicou o seu *O menino poeta*. Henriqueta não alcança o mesmo nível de ludismo posteriormente alcançado por Cecília Meireles, embora retome temas bem próximos ao mundo infantil em poemas como

3 ♦ Nas antologias mais antigas, “O mundo do menino impossível” está presente em *Poesia Brasileira para Infância*, organizada por Cassiano Nunes e Mário da Silva Brito, cuja primeira edição é de 1960; também comparece em *Presença da literatura brasileira: modernismo*, de Antonio Candido e José Aderaldo Castello. O poema está presente ainda na coleção *Nossos Clássicos*, da Ed. Agir, número 26, organizado por Luiz Santa Rita. Já em antologias importantes como as organizadas por Péricles Eugênio da Silva Gomes, Fernando Ferreira de Loanda e Mário da Silva Brito, todas sobre a poesia brasileira moderna, o poema não comparece.

“Cavalinho de pau”, “Pomar” e “O menino do velocípede”. Jorge de Lima se antecipara, portanto, a Henriqueta e a Cecília Meireles.

A antecipação de Jorge de Lima está no tratamento lúdico conferido à criança, ou melhor ainda, na apreensão do mundo lúdico infantil, apresentando-o como valor. A temática do brinquedo e da brincadeira já fora visitada antes por Olavo Bilac. Mas a perspectiva de Jorge de Lima é diferente. Observe, para ficar só com um exemplo, a “Boneca de pano” do poeta alagoano e “A boneca” de Olavo Bilac. A perspectiva moralista de Bilac, querendo sempre ensinar através da poesia, está descartada na poesia de Jorge de Lima. No poema de Bilac, as atenções estão voltadas para a briga entre as meninas, não para a boneca; no de Jorge de Lima, há uma aproximação entre a boneca de pano e “as meninas infelizes que são guias de aleijados”. A aproximação inscreve o poema do poeta alagoano na lírica social praticada por Manuel Bandeira, sem cair em populismo.

A apreensão da experiência lúdica da criança receberá um tratamento estético elevado na poesia infantil de Cecília Meireles. Em *Ou isto ou aquilo*, dois poemas se destacam: “A bailarina” e “O menino azul”. O primeiro é a descrição de um verdadeiro jogo dramático, isto é, “a maneira da criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, amar, experimentar, criar, absorver” (Slade, 1978, p. 17-18). Trata-se mais especificamente de um “jogo pessoal”, segundo a tipologia sugerida por Slade (1978), que “se caracteriza por movimento e caracterização, e notamos a dança entrando e a experiência de ser as coisas ou pessoas. No drama pessoal, a criança perambula pelo local e toma sobre si a responsabilidade de representar um papel” (Slade, 1978, p. 19).

Observe que “O mundo do menino impossível” recupera a experiência de uma fase em que a criança personifica seres e objetos:

“sabugo”, “tacos de pau”, “pedrinhas brancas do rio”, que se transformam, respectivamente, em “bois”, “cangaceiros”, “ovelhas”. O menino, que antes “destruiu/ os brinquedos perfeitos”, agora constrói um mundo novo, segundo o poeta, “que ele tirou do nada”. A representação da experiência de personificação realizada pela criança foi antecipada por Jorge de Lima. Se a menina bailarina “quer dormir como as outras crianças”, o menino do poeta alagoano passa do mundo criado por sua fantasia para o mundo do sonho. Dois mundos aqui se reencontram – o do jogo e o do sonho. O filão de poemas criados a partir de jogos dramáticos realizados por crianças será fecundo na poesia infantil brasileira.

A cena apresentada por Jorge de Lima tem ainda atualidade. As crianças de classe média, hoje, têm muitos brinquedos e pouca brincadeira. Se olho minha experiência individual, vejo-a quase despovoada de brinquedos comprados. Buchas apanhadas no mato transformavam-se em vacas, cabras e jumentos. Pedacos de madeira viravam caminhão e qualquer coisa mais ou menos arredondado era uma bola. Afora as bolas de meia que fazíamos para peladas de fim de tarde e as petecas que aprendíamos a fazer com palha de milho. Em tempos de consumo fácil – não para todos –, precisamos de meninos impossíveis que se libertem da tirania da imposição de tantos “brinquedos perfeitos” que pais, tios e avós dão às crianças. Há, no momento em que ele brinca com os simples objetos de seu cotidiano, um tom mais sereno, que vai se soltar no jogo intertextual com a canção de ninar, que deve ser cantada por todos.

Na sala de aula

As sugestões rápidas que faço partem da minha primeira experiência com o poema, que já relatei no início do capítulo. A ideia central é fazer com que outras crianças vivenciem aquela alegria, aquele encantamento que vivem quando crianças nas primeiras séries do então ginásio.

Primeiro passo, portanto, seria uma leitura oral, compassada, tentando dar, o mais possível, o tom do poema. E que tom seria esse? De fato, cada momento pede uma leitura distinta. As estrofes iniciais, mais descritivas, solicitam uma leitura mais pausada. Logo em seguida, quando começa a enumeração das ações *destrutivas* do menino, o andamento da leitura poderá ser mais rápido.

Poder-se-ia fazer um jogo dramático envolvendo toda a turma. Uma ideia possível seria todos tentarem transformar os objetos que estão próximos em seus brinquedos prediletos. Por exemplo, uma sacola pode virar uma mala, uma borracha vira um apito, uma cortina, uma árvore sobre a qual viajantes descansam. Estimular, inicialmente, para que todos falem de seus brinquedos e brincadeiras prediletas. Depois, observar, com eles, se há alguma proximidade com o poema lido. Pode-se tanto representar o poema em seus diferentes momentos quanto misturá-lo com as ideias e sugestões que surgirem das crianças⁴.

4 ♦ Em nosso livro *Poesia na sala de aula* (2018), fazemos várias sugestões de elaboração de jogos dramáticos em sala de aula a partir de poemas.

Referências

ANDRADE, F. **O engenheiro noturno**. São Paulo: EDUSP, 1997.

LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1997.

RAMOS, M. L. Jorge de Lima: estudo crítico. v. 2. *In: Poetas do modernismo*. Brasília: INL, 1972.

SLADE, P. **O jogo dramático infantil**. Trad. Fanny Abramovich. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

Apêndice

O mundo do menino impossível

Jorge de Lima

Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja,
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.

E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
[o sol e os meninos.

Mas ainda vela
o menino impossível
aí do lado
enquanto todas as crianças mansas
dormem
acalentadas
por Mãe-negra Noite.

O menino impossível
que destruiu
os brinquedos perfeitos
que os vovôs lhe deram:

o urso de Nürenberg,
o velho barbado iugoslavo,

as *poupes de Paris aux*
cheveux crepes,
o carrinho português
feito de folha-de-flandres,
a caixa de música checoeslovaca,
o polichinelo italiano
made in England,
o trem de ferro de U. S. A.
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.
O menino impossível
que destruiu até
os soldados de chumbo de Moscou
e furou os olhos de um Papá Noel,
brinca com sabugos de milho,
caixas vazias,
tacos de pau,
pedrinhas brancas do rio...

“Faz de conta que os sabugos
são bois...”

“Faz de conta...”

“Faz de conta...”

E os sabugos de milho
mugem como bois de verdade...
e os tacos que deveriam ser
soldadinhos de chumbo são
cangaceiros de chapéu de couro...

E as pedrinhas balem!
Coitadinhas das ovelhas mansas
longe das mães
presas nos currais de papelão!

É boquinha da noite
no mundo que o menino impossível
povoou sozinho!

A mãe cochila.
O pai cabeceia.
O relógio badala.

E vem descendo
uma noite encantada
da lâmpada que expira
lentamente
da parede da sala...

O menino poisa a testa
e sonha dentro da noite quieta
da lâmpada apagada
com o mundo maravilhoso
que ele tirou do nada...

Xô! Xô, Pavão!

Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
Seu soninho sossegado!

(Lima, 1997, p. 203).



A moeda perdida



Publicado em 1950, composto por apenas 35 poemas curtos, *O Aprendiz de Feiticeiro* (OAF) é um livro inquietante, cujos poemas são ainda pouco conhecidos pelo público. Há, na diversidade temática que apresenta, um veio metalinguístico que, devidamente observado, muito nos revela da poética de Quintana. Outras facetas do livro que também merecem ser apontadas: o domínio absoluto do verso livre, um certo devaneio lírico e a tentativa de representação de experiências de caráter mítico.

Já o título do livro nos remete à reflexão metalinguística. Todos se lembram do filme, inspirado na balada de Goethe, que retrata as façanhas do jovem feiticeiro que não consegue controlar sua mágica. Há pelo menos duas possibilidades de sentido para esse título: o poeta se identifica como aprendiz, como afirma Paulo Becker (1996, p. 166), “por entender que o instrumento que maneja na criação poética, a linguagem, não só possui vida própria (como

a vassoura mágica), mas é, no fundo, algo incontrollável”; ou o poeta se identifica com o velho feiticeiro que, no final, controla a mágica e restabelece a “ordem”. As duas possibilidades são perfeitamente defensáveis. Mas creio que a segunda seja mais adequada quando se pensa na dimensão metalinguística do poeta.

Diferentes críticos apontaram *O Aprendiz de Feiticeiro*, quinto livro de poesia de Mario Quintana, como a obra de amadurecimento do poeta. Bittencourt (1983, p. 147-148) afirma que “é justamente nos poemas de *Aprendiz* que sua poesia adquire feição própria, livre das influências presentes nos livros anteriores”. Ainda nos lembra que “é o livro preferido de Manuel Bandeira, Drummond e do grande amigo Augusto Meyer, que, inclusive, acompanhou a gestação de muitos poemas e, por isto mesmo, recebeu a dedicatória especial de Quintana” (Bittencourt, 1983, p. 147-148). Santiago Kavadloff (s/d) partilha também esse ponto de vista ao afirmar categoricamente: “Longe dos critérios organizativos dos sonetos, longe também de certas facilidades inerentes à prosa lírica, esta quarta obra do autor riograndense mostra o poeta em domínio inconfundível de uma linguagem inatural e esplêndida. O tom a partir do qual aborda suas propostas temáticas o convertem, a meu juízo, em sua melhor obra” (Kavadloff, s/d, p. 86). Sérgio Buarque de Holanda esteve atento à publicação de *OAF*: em “Resenha de Poesia”, publicada no *Diário Carioca*, refere-se ao livro nos seguintes termos: “Em realidade, as trinta e pouco páginas deste livrinho revelam-nos uma riqueza, uma densidade, uma originalidade na expressão do evanescente e do fugidio que pareceria ocioso aproximar seu autor de qualquer outro poeta, ou tentar situá-lo em alguma escola ou tendência definida” (Holanda, 1951).

Mas o livro não recebeu apenas elogios. O crítico gaúcho Donaldo Schüller (1987, p. 236) afirma que, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, Quintana lança-se “ao mesmo experimentalismo de *Canções*. O poeta comporta-se como se a observação do mundo o cansasse, buscando o conforto de sonhos amenos”. Ao contrário do que afirma o crítico, pudemos vislumbrar nesse livro uma rica e peculiar reflexão sobre o tempo, temática nada amena.

Também acreditamos que se trata de um grande livro de poesia. Se é o melhor, acho difícil comprovar, sobretudo se pensarmos na densidade de obras posteriores, como *Apontamentos de História Sobrenatural* e *Esconderijos do Tempo*. E o fato de se tratar de um grande livro, causa-nos espanto os poucos estudos analíticos de seus poemas.

Natureza do poema

Em todos os livros de Quintana, encontramos reflexões, imagens, sugestões acerca da natureza da poesia. Não apenas da poesia em abstrato, mas, a nosso ver, o poeta está falando, sobretudo, de sua própria poesia. Há, nalguns livros, uma certa exacerbação no sentido de tematizar o fazer poético, embora numa visão de conjunto, sua reflexão metalinguística tenha nuances até então pouco exploradas pela nossa tradição lírica.

Nosso intuito aqui é interpretar “O Poema” e, a partir dele, apontar algumas peculiaridades da poesia de Quintana. A realização estética desse poema alcança um nível de densidade lírica nem sempre conseguido pelo poeta nas muitas vezes em que retornou

ao tema. Percorreremos o poema verso a verso, detendo-nos, sobretudo, na construção imagética.

O Poema

1 Um poema como um gole d'água bebido no escuro.

2 Como um pobre animal palpitando ferido.

3 Como pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta noturna.

4 Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema.

5 Triste.

6 Solitário.

7 Único.

8 Ferido de mortal beleza

(Quintana, 2005, p. 197).



Estruturalmente, “O Poema” pode ser dividido em duas partes. A primeira vai do verso 1 ao 3. São versos longos, construídos, os três primeiros, à base de comparações. Há certamente aqui um tom prosaico. No entanto, causa-nos um estranhamento o insólito das comparações. O verso 4 aproxima-se dos anteriores apenas em sua extensão e em seu início, que retoma anaforicamente o primeiro, mas sem apresentar o caráter explicativo dos primeiros versos. Antes, aponta uma condição, poderíamos dizer, existencial do poema, que o poeta qualifica como “misteriosa”¹.

1 ◇ Bittencourt (1983, p. 151) comentou a forma do poema nestes termos: “Apesar de os quatro primeiros [versos] apresentarem um número grande de sílabas, eles constituem cada um, uma unidade; o termo de comparação do poema não possui outra finalidade que a de expressar determinada sensação ou mesmo uma emoção que ele deve produzir. Os quatro últimos, embora formados de uma só palavra, transmitem individualmente sentimentos diferentes”. O poema também foi comentado por Fausto Cunha (1972) na *Antologia Comentada*, que preparou para a coleção Poetas do Modernismo (v. 5, p. 128).

A segunda parte se diferencia da primeira a partir do verso 5, sobretudo quanto à sua configuração estilística e gráfica. Os versos 5, 6 e 7 são sintagmas nominais; o oitavo, que fecha dialeticamente a concepção que o poeta tem da natureza do poema, é uma síntese entre a extensão dos primeiros e a pequenez de seus anteriores próximos.

Observemos que a tentativa de “explicar” o que é o poema, na primeira parte, resultou, à primeira vista, inócua, tendo em vista uma certa impenetrabilidade das imagens. O leitor terá de vivenciar cada sugestão imagética para comprovar (ou não) a “misteriosa condição” do poema. É necessário seguir o percurso das imagens verso a verso.

“Um poema como [...]”. O artigo indefinido que inicia o primeiro verso não parece tão indefinido. O poeta parece nos dizer: qualquer poema traz em si uma dose de impenetrabilidade. Essa impenetrabilidade, para ser superada, exige do leitor certa experiência. A imagem do “gole d'água” é sugestiva, uma vez que pode aplacar um pouco a sede. Mas ela é mais ampla. Trata-se de um “Um gole d'água bebido no escuro”. Há, por outro lado, uma marca temporal – a noite – e nesta, uma indeterminação espacial. O “gole” bebido no escuro é experiência singular, personalíssima, que não sacia a sede nem indica a direção. É a pura experiência momentânea de algo que ameniza a sede, mas que não aponta o caminho.

O segundo verso aponta uma dimensão nova, mas que, em certo lugar, vai se encontrar com o primeiro. A fragilidade figurada nesse verso é a marca do poema. Mais que fragilidade, estamos diante de uma condição absolutamente agônica, das mais dolorosas. O “animal” pobre vive uma situação de sofrimento contínuo. O verbo aqui, no gerúndio, diferentemente do verso anterior, no participípio, dá conta da perenidade da situação. Não há hipótese

de mudança. A aliteração do /p/ mimetiza o pulsar resistente do “animal ferido” – o poema.

Chegamos ao terceiro verso. Agora o poema é comparado a uma “moeda de prata”, mas em situação peculiar e devidamente caracterizada. A imagem da prata é rica em simbologia: luminosidade, pureza e princípio feminino são acepções que enriquecem a imagem da moeda de prata. Há mais: essa moeda é “pequenina” e se encontra “perdida para sempre na floresta noturna”. Esse modo de construir a ambientação não é estranha na poesia de Quintana. O “escuro” já apareceu no primeiro verso, configurando a opção pela noite. O “perdida para sempre” lembra o caráter de permanência, de inexorabilidade que foi apontado no “palpitando”. Resta pensar a imagem da floresta. Em toda a sua poesia, Quintana recorre à ambientação natural. Campina, floresta, arroio são alguns dos muitos espaços convocados. A floresta é espaço mítico, cheio de mistérios, de difícil locomoção para quem não conhece seus segredos². Encontrar a “pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta noturna” é tarefa impossível. Outras imagens, noutros poemas, se aproximam dessa, no entanto, nenhuma me parece tão radical.

Nos três versos iniciais, o poema nos mostra que a experiência com o texto poético se revela sob duas perspectivas: primeiro, é algo profundo, visceral (as imagens sugerem penetração no corpo (“gole d’água”) e no espaço físico (“floresta noturna”); segundo, há uma fragilidade constante de que se reveste a natureza do poema.

2 ♦ Há, em OAF, um poema chamado “Floresta”, em que a floresta é figurada de modo misterioso, às vezes fantasmagórico.

O poema e “sua misteriosa condição” talvez consista em ser algo discreto, mas de brilho perene que pede olhar atento. Penso que esse verso 4 condensa muito das imagens de que lançou mão nos três primeiros versos. Sua condição misteriosa é a angústia. Mas por que essa angústia? Talvez a resposta a essa pergunta tenha que mobilizar muitas faces da poesia. Por ora, passemos aos versos finais.

Os versos 5, 6 e 7 mantêm proximidade formal e semântica. São compostos por uma única palavra – um adjetivo – e apontam para uma condição de sabor romântico: tristeza, solidão, sentir-se único, a qual nos remete à estética romântica. Mas esse caminho pode conduzir a equívocos. Parece-nos que esses três versos retomam de forma concentrada os anteriores, adensando-os. Por que o poema é triste? O poema é “Triste” pela sua condição de animal ferido, pela sua situação de “objeto” perdido, porque recolhe e comunica uma experiência humana singular “a que os outros não dão importância nenhuma...” (Quintana, 1995, p. 81-82), como afirmou Quintana anos depois. O poema é solitário porque cultiva a singularidade do ser, por revelar as peculiaridade da alma, seu estado de orvalho, seu mistério, sua extração onírica e mítica. O poema é único porque condensa uma experiência singular, porque é interpretação de uma nuance da vida captada e expressa pelo poeta. “Um gole d’água bebido no escuro”, “um pobre animal palpitando ferido”, a moedinha perdida para sempre – tudo isso revela uma condição de fragilidade, diria, de inadequação aos modelos de vida da sociedade moderna. Por tudo isso, defendemos que esses três versos “explicam” e condensam os anteriores. O efeito conseguido com a concisão final é de uma perplexidade nascida do fundo realismo que eles encerram. Vale lembrar, ainda, o caráter icônico

desses versos finais. Sua distribuição vertical pode ser lida com um possível mergulho na busca do essencial.

O último verso – “Ferido de mortal beleza” – retoma, sempre de forma concisa, o segundo verso. Por que essa “beleza” fere mortalmente o poema? É possível que o poeta esteja se referindo a um tipo de beleza que não se encontra mais ou que anda esquecida. Aqui, lembramos tantas situações e imagens que povoam a poesia de Quintana: ruas, jardins, praças, o “céu de Porto Alegre”, poças d’água, enfim, como já explicitou o poeta, essas coisas a que os outros não dão importância.

Entendemos que esse poema condensa, também, procedimentos estilísticos que permeiam parte dos livros anteriores e posteriores ao *OAF*. Apontemos alguns: do ponto de vista formal, o uso sempre proveitoso do verso livre, contrapontando, no caso, versos longos e curtos; adjetivação abundante, mas sempre cerrada, não possibilitando excessos, dando conta da intensidade da emoção representada, apesar de um gosto, às vezes, excessivo pela enumeração, sobretudo na prosa poética; a recorrência ao diminutivo, marca da atitude afetiva do poeta para com seus “personagens”, seus espaços, suas imagens, seus objetos de estimação; do ponto de vista temático, uma reflexão constante sobre o mistério da poesia – sobretudo de sua poesia. Aqui, vale lembrar, que a reflexão metalinguística não assume uma perspectiva isolacionista, não faz da linguagem o seu último Deus³. Ela revela a consciência ante a matéria verbal, mas as imagens nos indicam situações singulares que demonstram que a poesia é um depoimento humano essencial. Noutras palavras, a reflexão metalinguística em Quintana está ei-

3 ♦ Para uma visão crítica do uso da metalinguagem na poesia moderna, veja-se o ensaio de Alfredo Bosi (1983), “Poesia e resistência”, no seu *O ser o tempo da poesia*.

vada de reflexão sobre a condição do próprio homem. O poema, apesar de sua fragilidade, sacia (ou alivia) uma sede maior, ligada ao próprio sentido da vida. Estamos diante de um poema imagético que nos sugere várias nuances sobre a natureza da poesia e sobre nossa experiência com a poesia. A obra de Quintana, reconhecida muitas vezes por aforismos, versos soltos presentes nas agendas poéticas, traz uma grande densidade. Por trás da pseudossimplicidade, há um eu lírico que soube escavar e revelar belezas e perplexidades da alma humana.

Essa peculiaridade de sua reflexão metalinguística, que não foi ainda devidamente estudada, retorna mais de uma vez na poesia de Quintana. Cerca de vinte anos depois de publicar “O poema”, o poeta gaúcho nos presenteou com “Emergência”, em que retoma a função existencial do poema. Mas agora o leitor é que vai, solitário, talvez em meio à sua própria noite, beber esse gole de água da vida e quem sabe encontrar, momentaneamente, sua “moeda perdida”:

Emergência

Quem faz um poema abre uma janela.

Respira, tu que estás numa cela

Abafada,

Esse ar que entre por ela.

Por isso é que os poemas têm ritmo

– para que possas, enfim, profundamente, respirar.

Quem faz um poema salva um afogado.

(Quintana, 2005, 1976, p. 395).



Aqui, mais uma vez, o poeta nos apresenta a poesia como uma necessidade vital. Lembro-me de um rápido comentário de Borges (2000) a propósito de uma definição de poesia proposta por Croce: “Assim, respeitosamente recebemos essa definição e passamos adiante. Passamos à poesia; passamos à vida. E a vida, tenho certeza, é feita de poesia. A poesia não é alheia – a poesia, como veremos, está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante” (Borges, 2000, p. 11).

Poderíamos alongar as inúmeras sugestões sobre a natureza da poesia ou mesmo tentativas de definição imagética presentes na obra de Quintana. Ficamos por aqui, com um verso lapidar presente no poema “Aula inaugural”: “A poesia é a dança e a dança é alegria” (Quintana, 2005, p. 447).

Referências

ALVES, J. H. P. **A representação do tempo na poesia de Mario Quintana**. 2000. 164 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://caph.fflch.usp.br/node/3001>. Acesso em: 15 jan. 2023.

BECKER, P. **Mario Quintana**: as faces do feiticeiro. Porto Alegre: UFRGS: EDIPUCRS, 1996.

BITTENCOURT, G. N. da S. **Caminhos de Mario Quintana**: a formação do poeta. 1983. Dissertação (Mestrado)–Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1983.

BORGES, J. L. **Esse Ofício do Verso**. Tradução: José M. Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

CUNHA, F. Antologia Comentada. *In: Poetas do Modernismo*–antologia crítica. v. V. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/INL, 1972.

HOLANDA, S. B. **O espírito e a letra**: estudos de crítica literária – 1947-1958. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KAVADLOFF, S. **Mario Quintana**: trayectoria de una voz. Madrid: Cuadernos hispano-americanos. Madrid, n. 462, s/d.

QUINTANA, M. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: CÓDICE; Nova Aguillar, 2005.

SCHÜLER, D. **Poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.



Convite à dança



**Eu danço tu danças nós dançamos
Sempre dentro de um círculo implacável de luz
Sem saber quem nos olha atenta ou distraidamente
no escuro...**

(Quintana, 2005, p. 450).

O motivo da dança é pouco frequentado em nossa tradição lírica. Um inventário parcial aponta um ou outro poema no conjunto da poesia romântica, poemas e versos esparsos entre os modernistas – exceção feita a Cecília Meireles (1998), que visitou o motivo em diversos poemas e nos deixou uma extraordinária crônica –, cujo título é “Os dançarinos”, em que fala sobre a natureza da dança. Mário de Andrade com o seu “Dança”

(*Remate de males*) nos legou um poema mais longo. João Cabral de Melo Neto nos trouxe o ritmo e o mistério da *bailarina* espanhola em dois poemas: “Estudo para uma bailadora Andalusia” e “Uma bailadora Sevilhana”.

É na poesia dedicada ao público infantil que o motivo é mais recorrente, sobretudo com a exploração da imagem da *bailarina*. Cecília nos legou um poema precioso, “A bailarina”, que hoje é retomado por inúmeros poetas que não alcançaram o nível de ludismo da poetisa de *Ou isto ou aquilo*. O certo é que, no país do samba, do frevo, do forró, dentre outros ritmos e danças, o motivo da dança ainda não foi descoberto em todas as suas virtualidades pelos poetas.

Na rua dos cataventos

Os poemas ligados ao motivo da dança na poesia de Mario Quintana revelam, quase sempre, uma dimensão convocatória. Dançar é encontrar um ritmo que permita viver as experiências humanas de modo significativo. A dança, portanto, parece assumir um caráter transcendente, algo mais que um mero divertimento ou passatempo. Antes, seria um modo mais adequado de viver o tempo em sua instantaneidade. O motivo da dança parece constituir, na poesia de Quintana, uma metáfora de um certo modo de viver a vida, de encantar o tempo, surpreendê-lo, vivenciar instantes infinitos.

Cinco dos 35 sonetos de *A rua dos Cataventos* fazem referência à dança, ora ligada a objetos, ora a pessoas.

“O soneto I” figura um momento de metamorfose lírica, isto é, um instante em que o poeta nos apresenta uma experiência de

contemplanção no ambiente de trabalho e que, de um momento para outro, ocorre uma mágica inserção do eu lírico no objeto contemplado:

◇

Escrevo diante da janela aberta.
Minha janela é cor das venezianas:
Verde!... E que leves, lindas filigranas
Desenha o sol na página deserta!
(Quintana, 2005, p. 85).

◇

O segundo quarteto dá continuidade à descrição, agora de um modo interrogativo. Mas é o primeiro terceto que nos traz a imagem da dança:

◇

Jogos de luz dançando na folhagem!
Do que ia escrever até me esqueço...
Pra que pensar? Também sou da paisagem...
(Quintana, 2005, p. 85).

◇

Como se vê, a natureza *dança* e vai contaminando o eu lírico, que esquece o que “ia escrever” para, a seguir, integrar-se à cena descrita: “Também sou da paisagem...”. O esquecimento indica a atitude de entrega, de suspensão instantânea do cotidiano¹.

1 ◇ A suspensão indicia um estilo de dança de caráter dionisíaco. Nietzsche (1992), em diferentes momentos de sua obra, nos oferece exemplos desse tipo de dança. Destaco um fragmento de seu Zaratustra: “Aprendi a

“O soneto XIV” nos coloca a seguinte situação: o eu lírico, ao ouvir uma voz (um canto), acorda assustado, com “frêmito” nas mãos, (1ª estrofe); retorna “Depois” à calma e imagina o brilho das lâmpadas quebradas, que dançam ao luar. Trata-se de um devaneio em que está projetada uma metáfora de grande interiorização: as “lâmpadas quebradas” sugerem, entre outras possibilidades, os sonhos que perderam o brilho ou os ideais não alcançados.

◇

E quando a lua, enorme, nas estradas
Surge... dançam as minhas lâmpadas quebradas
Ao vento mau que as apagou...
(Quintana, 2005, p. 98).

◇

O eu lírico dirá, no final, que a voz que o acordou é a “voz do morto que cantou”. Antes, o poeta já se referiu à “noite alucinada”, o que reforça a ideia de que o soneto é um devaneio lírico, no meio da noite, sobre as perdas acumuladas na vida. A dança das “lâmpadas quebradas/ Ao vento mau que as apagou” confere um tom ameno à perda.

A convivência pacífica com a morte é o tema do “Soneto XIX”. A dança se dá entre o eu lírico e a morte:

caminhar; desde então, gosto de correr. Aprendi a voar; desde então, não preciso de que me empurrem para sair do lugar. Agora estou leve; agora vôo [sic]; agora, vejo-me debaixo de mim mesmo; agora, um deus dança dentro de mim” (Nietzsche, 1992, p. 58). Trata-se, como se vê, de uma metamorfose, de um momento de êxtase possibilitado pela dança. Formalmente, veja a gradação que se opera – *caminha, corre, voa* – e que sugere o movimento de afastamento do chão e pode indiciar estado de transe

E dançamos de roda ao luar amigo
Na pequenina rua em que vivi
(Quintana, 2005, p. 103).

◇

O ambiente (“pequena rua”, “luar amigo”) em que ocorre a dança, é simples, acolhedor e remete à passividade do eu lírico no contato com a morte.

O “soneto XXVII” descreve uma possibilidade de transfiguração do real. O poema inicia-se com um “Quando”, que remete a vários acontecimentos ocorridos. Depois que se deram esses fatos, a natureza será modificada:

◇

Encheremos o céu de vôos encantados!...

E as rosas da Cidade inda serão mais rosas,
Serão todos felizes, sem saber por quê...
Até os cegos, os entrevadinhos... E
(Quintana, 2005, p. 111).

◇

Não há como não lembrar uma grande celebração dionisíaca, um grande ditirambo². E na estrofe final, para coroar todos os feitos extraordinários, temos a retomada da imagem da dança:

2 ◇ Lembro mais uma vez das reflexões de Nietzsche (1992) no “Canto do túmulo” de seu *Assim falou Zaratustra*: “somente dançando, sei falar em imagens das coisas mais elevadas” (Nietzsche, 1992, p. 125). Observe-se a prioridade que o gesto dançante assume em detrimento do conceito, do discurso racional.

Vestidos, contra o azul, de tons vibrantes e
[violentos,
Nós improvisaremos danças espantosas
Sobre os telhados altos, entre o fumo e os
[cataventos!
(Quintana, 2005, p. 111).



O clima surreal permanece na indicação do palco da dança. A imagem do catavento retornará de modo central, logo mais, em “Canção da primavera”. Diferentemente dos dois poemas anteriores, a dança aqui é um gesto realizado pelo estranho coral “de grandes olhos claros e rasgados”. Não devemos esquecer que o poema se constrói como um projeto, já que imagina e anuncia o futuro, como atestam os verbos “seremos”, “encheremos”, “serão”, “improvisaremos”.

O único poema que apresenta a dança como motivo central é “soneto XXIV”. Trata de uma experiência específica de dança, a ciranda, que assume aqui uma feição simbólica³.

Soneto XXIV

Para Lino de Mello e Silva

1 A ciranda rodava no meio do mundo,
No meio do mundo a ciranda rodava.
E quando a ciranda parava um segundo,
Um grilo, sozinho no mundo, cantava...

³ ◇ O *Dicionário de folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo (2000, p. 231), define ciranda como “dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos”.

5 Dali a três quadras o mundo acabava.
Dali a três quadras, num valo profundo...
Bem junto com a rua o mundo acabava...
Rodava a ciranda no meio do mundo...

E Nosso Senhor era ali que morava,
10 Por trás das estrelas, cuidando o seu mundo...
E quando a ciranda por fim terminava
E o silêncio, em tudo era mais profundo,
Nosso Senhor esperava... esperava...
Cofiando as suas barbas de Pedro Segundo.
(Quintana, 2005, p.108).



O poema se impõe, inicialmente, pela musicalidade. As repetições de palavras (mundo, ciranda), as rimas em *undo* e *ava*, que também ressoam no interior de alguns versos, conferem-lhe um ritmo embalante, com gosto de acalanto. Acompanhando os passos dessa dança, observe-se que há momentos distintos e complementares. O primeiro quarteto articula bem o ritmo da dança e nos dá notícia de uma momentânea parada e imediata entrada em cena de um grilo. O palco da ciranda é “o meio do mundo”, portanto, não há precisão de lugar. A notícia de que o mundo “acabava” bem próximo vem-nos no segundo quarteto, que conserva as mesmas rimas, numa espécie de eco da dança iniciada anteriormente. Aqui os espaços são apontados: “valo profundo”, “bem junto com a rua” e “no meio do mundo”. O primeiro terceto é iniciado por uma aditiva que nos sugere uma junção do que vinha sendo apresentado com algo de novo. Há um ser que ordena e cuida “o seu mundo”. O fim da ciranda contamina “tudo” de silêncio (último terceto).

Instala-se uma tensão entre “o meio do mundo” e “Dali a três quadras...”. Por outro lado, o verso 7 reúne o distante e o próximo: “Bem junto com a rua o mundo acabava”. Parece-nos que o poeta articula no poema uma perspectiva um tanto mítica, isto é, o eu lírico vê um mundo ordenado, com um centro, um Deus que, “Por trás das estrelas”, vive “cuidando o seu mundo...”. A repetição de “ciranda” contribui para a sensação de “circularidade”.

A imagem do grilo, que canta solitário na noite, escondido no seu canto, é, na poesia de Quintana, remetida ao poeta. O verso 4 (“Um grilo, sozinho no mundo, cantava...”) articula essa dimensão do poeta-grilo. Quando tudo é silêncio, quando a “Ciranda” da vida é suspensa, o poeta canta no meio da noite⁴.

Na *Rua dos cataventos*, como se vê, o motivo da dança não assume um caráter central nos poemas. Aparece de modo remissivo, embora alguns poemas já anunciem um modo de figuração mais complexo.

‘E dançamos em roda

Dos 35 poemas que compõem *Canções*, segundo livro do poeta, quatro têm na dança o motivo central. Em “Canção da Chuva e do Vento”, somos colocados diante de uma espécie de *roteiro para a dança*. Os passos a serem dados (“Põe um pé. Põe outro pé”), o anda-

4 ♦ Solange Yokozawa, ao analisar esse soneto, afirma: “O movimento circular evocado por ambas as leituras, tanto pela brincadeira de roda quanto pela ciranda da vida, encontra correspondência na exploração dos elementos musicais. Desse modo, em nível fônico, o texto também desenvolve um movimento circular, que o poeta foi buscar na conhecida cantiga infantil: *Ó ciranda, ó cirandinha*, [...] Novamente, é o ritmo de uma brincadeira de roda, do nosso folclore, da rua, que palpita em um quintanar” (Yokozawa, 1995, p. 179-180, grifo nosso).

mento a ser seguido (“Mais depressa. Mais depressa”, “Mansinho, agora, mansinho”) e os movimentos (“Upa. Salta. Pula. Agacha”) são claramente apontados.

Na “Canção do Primeiro do Ano”, o poeta representa a festa que se arma no Ano-Novo através da imagem da dança. Dois momentos figuram a aproximação de seres e objetos através da dança. Na quinta estrofe, temos:

◇
E os sinos dançam no ar.
De casa a casa, os beirais,
– Para lá e para cá –
Trocam recados de asas,
Riscando sustos no ar.
(Quintana, 2005, p. 159).

◇
O animismo dos objetos em tempo de festa novamente aponta o caráter renovador que a dança imprime ao meio. No final da última estrofe, temos uma cena em que a cidade é como que contaminada pela dança dos sinos:

◇
E levada pelos sinos,
Toda ventando de sinos,
Dança a cidade no ar!
(Quintana, 2005, p.160).

A dança aqui é instrumento de aproximação entre as pessoas, como costuma acontecer nas grandes festas que comemoram passagens. O primeiro dia do ano, ciclo novo que se inicia, é recebido no poema com uma verdadeira dança de sons, numa bela sinesesia⁵.

Temos ainda a interrogativa “Canção de Domingo”, que põe em paralelo significativo para a poesia de Quintana, “dança” e “trança”, “canto” e “reza”. Parece estar aqui o embrião de dois grandes poemas em que o motivo da dança é central: “Aula inaugural” e “Inscrição para uma lareira”, os quais serão comentados mais adiante.

Além dos três poemas de *Canções* que se referem à dança, já comentados, temos a “Canção da primavera”, primeiro poema em que Quintana alcançou um nível estético mais alto tratando do referido motivo. O poema ficou um tanto esquecido pelos críticos do poeta. Sua análise cerrada poderá nos fornecer elementos mais fortemente caracterizadores de sua poética.

Canção da Primavera

Para Érico Veríssimo

- 1 Primavera cruza o rio
- 2 Cruza o sonho que tu sonhas.
- 3 Na cidade adormecida
- 4 Primavera vem chegando.

5 ♦ Um dos documentos mais ricos sobre o valor da dança está em *As Bacas*, de Eurípedes (1995). O encontro dos velhos Tírsias e Cadmo ilustra bem o caráter rejuvenescedor da dança. “Cadmo: Onde irei dançar? Onde deter o passo e sacudir a cabeça grisalha? [...] Não me fadigar de noite nem de dia bater com o tirso a terra. É doce esquecer-nos que somos velhos. [...] Tírsias: [...] Dirão que da velhice não me envergonho ao ir dançar, coroados a cabeça de heras? Pois não distingue o Deus quem o jovem e quem o velho se é preciso dançar, [...]” (Eurípedes, 1995, p. 59).

- 5 Catavento enlouqueceu,
 - 6 Ficou girando, girando.
 - 7 Em torno do catavento
 - 8 Dancemos todos em bando.
 - 9 Dancemos todos, dancemos,
 - 10 Amadas, Mortos, Amigos,
 - 11 Dancemos todos até
 - 12 Não mais saber-se o motivo...
 - 13 Até que as paineiras tenham
 - 14 Por sobre os muros florido!
- (Quintana, 2005, p. 125).

◇

A presença da redondilha maior, do primeiro ao último verso, confere ao poema um caráter popular, um liame com nossa tradição lírica mais antiga. A rima comparece em apenas três versos, embora o poema ostente rica musicalidade nascida de repetições de palavras-chave, sobretudo “dancemos”. Observe-se que rimam os versos 4 (chegando), 6 (girando) e 8 (bando). A rima sugere a contaminação que a chegada da primavera imprime ao ambiente. O verbo “dancemos” é convocado quatro vezes e de forma gradativa: uma na segunda e três vezes na terceira estrofe, que é a mais musical, mais embalante, em que se sugere a chegada a um ápice, a um estado de inconsciência: “Dancemos todos até / Não mais saber-se o motivo...”.

O título do poema é uma das portas de entrada para sua análise. Uma “canção da primavera”, espera-se que possa dar conta do caráter exuberante e encantatório dessa estação. Nietzsche (1992, p. 30), que estudou a natureza do culto a Dionísio, lança mão da

imagem da *embriaguez* para nos fazer compreender a natureza do culto:

[...] ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do Dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento (Nietzsche, 1992, p. 30, grifo nosso).

A primavera, portanto, parece convocar o “homem primitivo” a cantar e dançar até “Não mais saber-se o motivo”. O poema nos apresenta a chegada súbita da primavera e, ao mesmo tempo, nos convoca a dançar.

Observemos um pouco a estrutura sintática do poema e os efeitos que resultam de sua construção. A princípio, a economia verbal é marca do poema. Ela se revela nas elipses do sujeito (v. 2, 6, 8, 9 e 11) e na ausência de descrições. Há apenas convocação e sugestão. As repetições, sobretudo do verbo “dancemos”, servem a um propósito rítmico e têm uma função de chamamento para dentro da ação. Não são, portanto, excessivas. Duas inversões sintáticas têm efeito poético nuclear: “Na cidade adormecida / Primavera vem chegando” e “Em torno do catavento / Dancemos todos em bando”. Note-se que a inversão confere primazia aos lugares em que se realizará a dança. Além disso, há uma gradação que vem de “cidade”, espaço maior, para “em torno do catavento”, espaço particularizado. Outro ponto a ser destacado é a estrutura paralelística em que se apoia quase todo o poema. Na primeira estrofe,

essa estrutura comparece nos versos 1, 2 e 3; retorna, depois, nos versos 8, 9 e 11. Há, portanto, movimentos sintáticos de retorno que conferem ao poema uma circularidade. Essa circularidade pode reforçar a figuração da cena de dança grupal, das cirandas, sobretudo. Becker (1996, p. 64-65) chamou a atenção para o fato de que “Vamos todos cirandar” praticamente equivale a “Dancemos todos dancemos”.

Inicialmente, a Primavera é animizada: ela “cruza o rio” e “o sonho que tu sonhas”. Atentemos para o poder da Primavera de cruzar elementos distintos: *o rio* (dimensão física, geográfica) e *o sonho* (dimensão irracional, do devaneio, em que o inconsciente se revela com sua vasta gama de imagens e signos). A chegada da Primavera, portanto, articula (*cruza*) duas vertentes da realidade: a física e a psíquica. A reiteração do verbo *cruzar*, nos dois primeiros versos, parece indicar a força incontável do que chega e modifica a natureza, invade e mobiliza o que estava aquietado. No terceiro e quarto versos da primeira estrofe, deparamo-nos com um indicador temporal: ela “vem chegando” na “cidade adormecida”, portanto, à noite. Essa chegada noturna da Primavera liga-se à imagem do *sonho* que já fora cruzado. Ao chegar à noite, ela parece apanhar a todos desprevenidos. O verbo no particípio (“adormecida”) indica o imobilismo da cidade, contrariamente à Primavera, que “cruza o rio”, “cruza o sonho” e “vem chegando”. A opção pelo tempo composto no quarto verso nos dá a ideia de prolongamento, do que vai envolvendo lentamente. Ela “vem chegando” e vamos percebê-la através de seus índices, do ritmo novo que imprime às coisas e às pessoas.

Observemos como isso se dá a partir da segunda estrofe. O índice geofísico da chegada da Primavera é o vento, uma imagem obsessiva do poeta de Alegrete. Para Bittencourt (1983, p. 84), a

imagem do catavento “[...] conduz também à idéia [sic] de movimento e dança pelo rodar contínuo de suas pás, além de trazer consigo um clima de renovação através da conotação que o elemento ‘vento’ adquire na obra quintanesca”. O “enlouqueceu” liga-se aqui ao *sonho* que fora cruzado na primeira estrofe. Ou seja, estamos diante de elementos irracionais, do que não segue os ritmos ditados por uma ordem lógica. Novamente nos deparamos com o fato de que a chegada da primavera imprime uma mudança. A seguir, o eu lírico se mostra na convocação para a festa: “Em torno do catavento/ Dancemos todos em bando”. A chegada da Primavera provoca uma contaminação que leva o eu lírico a convocar para a dança coletiva. É o início do ritual. O ritmo da estrofe, como um todo, é de dança, de movimento repetido: a repetição de “girando”, que, no gerúndio, tem um sabor de presentificação, de retorno contínuo; as nasalizações presentes em **catavento**, **dancemos** e **bando** conferem à estrofe alguma suavidade. O verbo dançar, sempre no imperativo, vai se repetir três vezes ao longo da terceira estrofe e em lugares estratégicos. Observando ainda a segunda estrofe, não há como esquecer a imagem do “Círculo Mágico”. Suzane Langer (1980) nos deu indicações precisas da importância da dança em círculo para o homem primitivo:

Mas a dança em círculo realmente simboliza uma das realidades mais importantes na vida dos homens primitivos – o reino sagrado, o círculo mágico. [...] No círculo mágico, todos os poderes demoníacos são soltos. O reino mundano é excluído, e com ele, muito frequentemente [sic], as restrições e propriedades que lhe pertencem (Langer, 1980, p. 200).

A sugestão da dança em círculo está representada, sobretudo, nos versos 7 e 8. No entanto, como já apontamos, toda a estrutura do poema, com idas e vindas, com sugestões de circularidade, confirma a ideia de que estamos diante de um poema que quer resgatar o sentido mágico da dança.

Na terceira estrofe, a convocação se amplia e envolve “Amadas, Mortos, Amigos”, numa mistura que rompe com as contingências temporais⁶. A alegorização desses seres, sem nome, para a grande dança que a Primavera parece insuflar é também marca da ausência de ordem racional, que escolhe, seleciona. Três vezes “todos” são convocados. E a durabilidade da dança, podemos dizer, do ritual, vai “até / Não mais saber-se o motivo...”

Quando falo em caráter dionisíaco, estou pensando nas reflexões de Nietzsche (1992) sobre o culto a Dionísio. Destaco três fragmentos do “filósofo da dança” sobre o culto a Dionísio:

01. Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. [...]

02. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. [...]

03. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para

6 ♦ A convocação dos mortos já aparecera no “soneto V” de *A rua dos cataventos*.

a deliciosa satisfação do Uno-Primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez⁷ (Nietzsche, 1992, p. 31).

O “frêmito da embriaguez” parece ser atingido nesse convite a dançar “até/ Não mais saber-se o motivo”. O dístico que fecha o poema retoma os versos iniciais. Ou seja, o sinal de encerramento do ritual virá do andamento da natureza, do seu próprio ritmo. A suspensão temporal que ocorreu só cessará com outro sinal da mesma natureza: “Até que as paineiras tenham / por sobre os muros florido!”.

Estamos diante de um poema que representa um momento mítico de encantamento proporcionado pela chegada da primavera. Há uma espécie de desejo de realização ou de envolvimento do eu lírico com os demais, insuflado pela atmosfera primaveril.

Há um resgate da concepção de poesia como algo sem outra finalidade senão conduzir o homem ao reencontro de uma experiência perdida. O poeta seria aquele que busca, com palavras, reencontrar a harmonia que se foi. A poesia de Quintana, do primeiro ao último livro, ostenta esse veio mítico-celebrativo.

A poesia é a dança

Publicado em 1976, *Apontamentos de História Sobrenatural* (AHS) interrompe um longo jejum de livros de poesia de Quintana. É o livro com maior número de poemas e dá continuidade às várias

⁷ ♦ A palavra “frêmito” é nuclear na poesia de Quintana. Diria que pode ser comparada ao “alumbramento” de Bandeira.

linhas temáticas e opções formais de sua poesia: reflexão metalinguística, a maestria no manuseio do verso livre, a presença marcante do cotidiano, a poetização de instantes de “frêmito” e, sobretudo, o tempo como temática determinante.

A aproximação que vimos seguindo entre o motivo da dança como revelador de um modo de viver o tempo tem peculiaridades no poema “Aula inaugural”. Trata-se de um poema emblemático de uma certa concepção de poesia e de vida. Isto é, formaliza-se nele uma poética que, se aponta para a natureza da poesia, enraíza-a numa experiência, num modo de ver e viver a vida.

Aula Inaugural

- 1 É verdade que na Ilíada não havia tantos heróis
como na guerra do Paraguai...
- 2 Mas eram bem falantes
- 3 E todos os seus gestos eram ritmados como num balé
- 4 Pela cadência dos metros homéricos.
- 5 Fora do ritmo, só há danação.
- 6 Fora da poesia não há salvação.
- 7 A poesia é dança e a dança é alegria.
- 8 Dança, pois, teu desespero, dança
- 9 Tua miséria, teus arrebatamentos,
- 10 Teus júbilos
- 11 E,
- 12 Mesmo que temas imensamente a Deus,
- 13 Dança como David diante da Arca da Aliança;
- 14 Mesmo que temas imensamente a morte
- 15 Dança diante da tua cova.
- 16 Tece coroas de rimas...

17 Enquanto o poema não termina
18 A rima é como uma esperança
19 Que eternamente se renova.
20 A canção, a simples canção, é uma luz dentro da noite,
21 (Sabem todas as almas perdidas...)
22 O solene canto é um arçhote nas trevas.
23 (Sabem todas as almas perdidas...)
24 Dança, encantado dominador de monstros,
25 Tirano das esfinges,
26 Dança, Poeta,
27 E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de teus pés,
28 Deixa rugir o Caos atônito...
(Quintana, 2005, p. 447).



O título do poema pode ser lido numa perspectiva meramente escolar, conduzindo a uma decodificação instantânea, que remeteria todo o seu conteúdo a um conjunto de proposições de regras, afirmações e conselhos. Parece-nos que é necessário observar melhor o “inaugural”, pensando no campo semântico da novidade, da palavra inaugural, primitiva, do anúncio e até mesmo da consagração.

O poema inicia com uma referência à *Iliada*, e a ordenação que preside seus personagens remete, imediatamente, à necessidade de ordenação da vida. Essa necessidade se impõe ao poeta, que buscará, sempre, dar uma forma ao caos, à danação. A imagem da dança surge aqui como possibilidade de ordenação e, consequentemente, de “acesso” à alegria.

Perpassa o poema um tom exortativo. O fato de dirigir-se claramente a uma segunda pessoa reforça a ideia de que há um

ensinamento a ser transmitido. Sua força não está, apenas, na comunicação de uma verdade, mas, sobretudo, em suas imagens. “David”, a “Arca da Aliança”, “a morte”, a “cova”, “coroas de rima” nos remetem a um certo conteúdo trágico. Há algo inevitável no tema da morte, diante do qual o único gesto possível (e aconselhável) é dançá-lo. Plasma-se uma atitude que perpassa todos os poemas em que a dança é representada. Não é recomendável a passividade, o desespero, o medo, os arrebatamentos, tudo deve transformar-se em gesto dançante.

A ideia do trágico que está colocada pode ser suportada através dessa atitude que privilegia a dança/poesia. O caráter iluminador da poesia é acionado através de diferentes imagens: “a rima é como uma esperança”; “A canção [...] é uma luz dentro da noite”, o canto “é um arçhote nas trevas”. Essa afirmação do poder da poesia está presente em toda a obra do poeta gaúcho. Num poema também de AHS, ele dirá: “Quem faz um poema salva um afogado”⁸ (Quintana, 2005, p. 395).

O poema estrutura-se através de movimentos diversos que se integram na fatura final da interpretação. Dos versos 1 ao 4, o poeta nos remete à ordenação das personagens da *Iliada*, que “eram bem falantes / E todos os gestos eram ritmados como num balé / Pela cadência dos metros homéricos”. Essa constatação é o ponto de partida para a afirmação peremptória que está nos versos 5 e 6. A poesia é eleita como possibilidade única de salvação. Essa possibilidade parece ter como escopo a natureza alegre da poesia, que leva o poeta a compará-la com a dança. O motivo da dança entra

8 ♦ Trata-se de “Emergência”, de AHS.

no poema como uma espécie de indicação de um rumo, de um caminho ou perspectiva de vida.

Dos versos 8 ao 15, o poema enumera “os dramas humanos” (Brandão, 1992, p. 192-194) a serem dançados: “teu desespero”, “Tua miséria, teus arrebatamentos, / Teus júbilos”, o medo de Deus e da morte. Esse procedimento de “redução de tudo à base elementar, e física, do ritmo acompanha a redução dos dramas humanos [...] à vida concreta, tornando-a não apenas suportável, mas também fonte de felicidade” (Brandão, 1992, p. 192-194).

Temos, a partir do verso 16, até o último, todo um quadro da função da dança e da canção: “A rima é como uma esperança / Que eternamente se renova”, “A canção [...] é uma luz dentro da noite”, e uma definição de poeta: “encantado dominador de monstros, / Tirano de esfinges”.

A dança se ergue no poema como motivo central, uma vez que é o elemento propiciador do “equilíbrio” ou o único instrumento para suportar os “dramas humanos” e resistir ao rugido do “Caos atônito”. A perspectiva adotada pelo poeta parece-nos bem delineada: a dança é o modo possível de o homem ordenar o caos, dar uma forma (um ritmo) à existência que, por natureza, é desordem e desequilíbrio: “Fora do ritmo só há danação”. Um dado importante a ser assinalado é que o poeta não nos coloca diante de personagens em ação; dançando, antes, formaliza, poeticamente, sua concepção de poesia e vida.

A força do poema não está no ritmo dançante de seus versos, antes se presentifica no apelo das imagens, na repetição do verbo dançar no imperativo (novamente o caráter de convocação, já assinalado em “Canção da primavera”) e no “estilo elevado” (Brandão, 1992). Formalmente, o verso livre, nesse poema, engendra um ritmo

que articula versos de mais de 20 sílabas a versos formados apenas pela aditiva “e”. O tempo todo, os versos longos são seguidos por versos curtos e vice-versa. O tom exortativo do poema confere-lhe um caráter pedagógico, no sentido mesmo de indicação de um caminho, de configurar-se como guia. Há uma certeza de que nos é comunicada. Os elementos linguísticos que articulam esse caráter de “ensinamento” são claros; “só há”, “não há”, “A poesia é”, “Dança como”, “Dança diante”, “A rima é”, “A canção é”.

A dança representa, no poema, a possibilidade de engendrar um modo de viver alegre, de um eu que não abdica da dor, do sofrimento. Articula-se aqui toda uma antropologia que tem como princípio não fugir da vida, mas antes, “dançar a vida”⁹. Se em “Canção da Primavera” somos convocados à dança coletiva, realizada num tempo especial – a chegada da primavera – , em “Aula inaugural”, articula uma sugestão mais ampla que não se prende a nenhum tempo específico. Isto é, deve-se dançar todos os instantes e diante das situações com que nos deparamos. Se lá deve-se dançar até a embriaguez, aqui a dança tem uma função de resistência ao caos. Diante da dor, da desesperança, da falta de perspectiva, o poeta deve dançar.

9 ♦ A expressão é título de um livro de Roger Garaudy (1980). Nessa obra, o ensaísta francês tece considerações importantes sobre a natureza da dança. Destaco alguns fragmentos de sua concepção de dança que se ajustam bem à ideia representada no poema: “Para mim, a dança é não apenas uma arte que permite à alma humana expressar-se em movimento, mas também a base de toda uma concepção da vida mais flexível, mas harmoniosa, mais natural” (Garaudy, 1980, p. 57). “Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte. Os homens dançam todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e a colheita” (Garaudy, 1980, p. 13). “Dançar é, antes de tudo, estabelecer uma relação ativa entre o homem e a natureza, é participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele” (Garaudy, 1980, p. 14).

Dança e consumação

Dançar e cantar se encontram novamente neste curto poema que parece guardar uma certa consciência trágica da vida.

Inscrição para uma lareira

1 A vida é um incêndio: nela
2 dançamos, salamandras mágicas.
3 **Que importa restarem cinzas**
4 se a chama foi bela e alta?
5 Em meio aos toros que desabam,
6 cantemos a canção das chamas!
7 Cantemos a canção da vida,
8 na própria luz consumida...
(Quintana, 2005, p. 490, grifo nosso).



Por que uma “inscrição para uma lareira”? Normalmente encontramos inscrições em determinados monumentos, em lápides, em praças e outros espaços públicos. A lareira está associada aos espaços internos das residências. A eleição dela como digno para inscrição é curiosa. Diferentemente dos modernos sistemas de aquecimento alimentados por gás ou energia elétrica, a lareira conserva para os homens um certo fascínio. É o fogo domesticado. O colorido e a dança das chamas, o aquecimento que proporciona, a rapidez com que destrói o que a alimenta, tudo isso produz fascínio.

A sintaxe do poema é simples, sem inversões complexas. Temos um cavalgamento do primeiro para o segundo verso; o sentido,

como que desliza para o seguinte num rápido passo de dança. Um fato curioso é que o poema se constrói sintaticamente em blocos de dois versos. De fato, é como se tivéssemos quatro dísticos. Há ainda uma contaminação da primeira parte do poema na segunda (ou vice-versa). Os versos 5 e 6 nos oferecem uma significativa inversão sintática; primeiro a localização espacial (“em meio aos toros”), depois a ação (“cantemos a canção”).

O primeiro verso é uma afirmação peremptória, acabada. Esse modo de dar início ao poema construindo uma imagem com o verbo de ligação é muito recorrente na poesia de Mario Quintana.¹⁰ A aproximação entre incêndio e vida aparentemente não nos coloca nenhum problema, não traz dificuldades para o leitor. O incêndio conota destruição rápida, violência, mas também é luz, imagens surpreendentes. Depois da afirmação inicial, seguida de dois pontos, vem outra afirmação curiosa: “Nele dançamos”. Somos, na perspectiva do poema, dançarinos do fogo, portanto, “salamandras mágicas”. Magia é palavra recorrente na obra de Mario Quintana.

Veja ainda que o dístico é todo afirmativo. Os dois versos seguintes nos colocam diante de uma afirmação disfarçada de interrogação. Há uma certeza: do incêndio, restarão cinzas, mas isso não é o mais importante. O que importa é o processo, o percurso da dança. Isto é, importa que a chama seja “bela e alta”. De fato, estamos no estatuto da vivência do instante, do brilho singular de cada chama. A imagem da dança está intimamente ligada à ideia

10 ◇ Alguns exemplos retirados do livro *AHS*: “A vida é tão bela que chega a dar medo [...] A vida é nova... [...] A vida é nova e anda nua” (Quintana, 1976, p. 11); “A pantera é uma curva em movimento” (Quintana, 1976, p. 12-13); “O mundo é um búzio oco,/ menino...” (Quintana, 1976, p. 16-17); “O tempo é uma tela que precisa ser tecida...” (Quintana, 1976, p. 29); “O tempo é indivisível [...] A vida é indivisível. [...] Todos os poemas são um mesmo poema [...]” (Quintana, 1976, p. 30); “Poeta é o que encontra a moedinha perdida...” (Quintana, 1976, p. 41); “O teu silêncio é imemorial como as pirâmides” (Quintana, 1976, p. 71); “Deus é mais simples do que todas as religiões” (Quintana, 1976, p. 78); “O mundo é frágil/ E cheio de frêmitos/ como um aquário...” (Quintana, 1976, p. 93).

do instantâneo, do fugaz. Essa ideia se corporifica de modo mais claro no dístico seguinte. O que poderia parecer trágico para uns, aqui não é. Ou seja, em meio à destruição, à consumação que se dá a cada instante, somos convocados a dançar e cantar. A consciência do fato inevitável da consumação não conduz a um afastamento ou desencanto com a vida. É necessário viver o calor do instante, estar aberto e deixar-se consumir. Trata-se, portanto, de um curioso *carpe-diem*. Viver o instante que passa, dançá-lo e cantá-lo. Viver a própria fugacidade de modo completo, consumir-se nela. A imagem do *fogo* percorre o poema, atualizada em imagens que vão do título ao último verso: “lareira”, “incêndio”, “salamandras”, “chama”, “chamas”, “luz consumida”.

A ideia de que é preciso *dançar a vida* retorna aqui não mais apenas como convocação; ela se realiza. Assim, está aliada a uma profunda consciência da condição humana, efêmera, passageira. A “sabedoria” estaria em *dançar* e cantar, pouco importando se vão restar “cinzas”. A atitude do poeta é de quem acredita que o sentido da vida reside em viver a intensidade do instante. A consciência aguda de que a passagem pela vida é rápida e está a cada momento desmoronando é que conduz o eu lírico a uma postura, diríamos, existencial.

Dançar a vida

A dança assume, ao longo da obra de Quintana, um sentido que consiste, basicamente, em elevar-se a modelo ideal de vivenciar o instante. Dançar vai assumir, como vimos em “Aula inaugural”, um paradigma para o homem enfrentar as diferentes situações que a vida apresenta. Todas as experiências de sofrimento, an-

gústia, incerteza, medo, indecisão podem ser dançadas. O tom convocatório e imperativo do poeta confere aos poemas um caráter de poética. Poética de uma pedagogia. A convocação à dança em diferentes momentos estudada tem, em seu cerne, uma marca primitiva, uma espécie de reaprendizagem do homem. O poeta não nega a razão, a reflexão como instrumento essencial para o homem enfrentar as dores da vida. Antes, chama a atenção para uma outra perspectiva. Isto é, dançar cada experiência, seja qual for sua natureza. Para um homem moderno, marcado por séculos de racionalismo, que acredita na máxima de Descartes – “Penso, logo existo” –, essa “nova” lógica do poeta talvez soe fora de tempo, até mesmo superficial. É como se a máxima do poeta fosse: “danço, logo existo”. Não creio que a perspectiva apontada por Quintana se contraponha a isto ou àquilo. Trata-se de algo possível, que, a meu ver, nasce duma espécie de reaprendizagem da vida. Não de voltar ao primitivo, antes, de reencontrar, no primitivo, formas de viver, que o nosso “racionalismo” foi deixando de lado. Essa abertura que o poeta aponta liga-se, portanto, a tradições culturais antiquíssimas, a experiências culturais consideradas anacrônicas; ao modo mítico, enfim.

Vimos, ao longo das análises, perseguindo a hipótese de que o motivo da dança, acionado na poesia de Quintana, está intimamente ligado ao modo de o poeta conceber a vivência do tempo. Cada poema analisado revela uma nuance nova nesse quadro de representação da dança. A dança, pelo que tem de fugidivo, de encantatório, pela alegria que possibilita, pela suspensão do tempo histórico que pode provocar, torna-se um espécie de imagem-paradigma para o poeta. A vida e seus dramas podem ser dançados e essa opção não se constitui num fugir do real, num esconder-se; antes, trata-se de criar um ritmo para cada situação, dançar cada

adversidade, mesmo a mais trágica, a mais dolorosa. Essa postura talvez represente uma novidade da poesia de Quintana e esteja ligada a diversas tradições culturais e até mesmo a determinadas correntes de pensamento. A insistência do poeta nesse motivo e o modo como o faz conferem à sua poesia um lugar de destaque em nossa tradição lírica.

Referências

BECKER, P. **Mario Quintana**: as faces do feiticeiro. Porto Alegre: Editora da UFRGS/EDIPUCOS, 1996.

BITTENCOURT, G. N. da S. **Caminhos de Mario Quintana**: a formação do poeta. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1983. .

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 8. ed. São Paulo: Global, 2000.

EURÍPEDES. **As Bacantes**. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LANGER, S. K. **Sentimento e forma**. Tradução: Ana M. G. Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MEIRELES, C. **Crônicas em geral**. Tomo I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

QUINTANA, M. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: CÓDICE; Editora Nova Agullar, 2005.

YOKOZAWA, S. F. C. **A simplicidade sublime da poesia de Mario Quintana**. Dissertação de mestrado. Goiânia: UFG, 1995.



**“Uma voz reconhecível”: o viés epicurista
da poesia de Mario Quintana**



O que há de bom mesmo não está à venda,
O que há de bom não custa nada.
Este momento é a flor da eternidade.
[...]

(Quintana, 2005, p. 767).

Carpeaux (1999), em diferentes ensaios, insiste na ideia de que a intenção de toda grande poesia é a de “impor uma ordem ao caos das palavras desordenadas”; a obra de cada poeta, nessa perspectiva, seria uma espécie de esforço contínuo de ordenação. Ao crítico, resta a tarefa de encontrar e apontar a peculiar ordenação do mundo empreendida pelo poeta, uma vez

que “a verdadeira intenção de toda verdadeira poesia é a expressão de uma verdade pessoal, humana” (Carpeaux, 1999, p. 278).

Vimos, ao longo de nossas leituras da poesia de Mario Quintana, os diferentes modos encontrados por Quintana para dar forma a experiências relativas ao tempo. Os quatro modos de representação do tempo nos oferecem um quadro amplo e rico de experiências humanas singulares.

Podemos afirmar, de uma maneira geral, que há na poesia de Mário Quintana uma atitude que, em alguns aspectos, se filia à filosofia epicurista. A maneira de o poeta vivenciar o instante, cantar as amadas, a atitude pessoal de recolhimento, o valor atribuído às sensações – visuais, auditivas e táteis, sobretudo –, a revelação de sentidos escondidos nas coisas pequenas, tudo isso nos leva a afirmar que há uma postura epicurista diante do mundo e que ela se manifesta em grande parte de sua poesia. Não se trata de querer realizar ou enquadrar a obra numa corrente filosófica, mas reconhecer algumas afinidades.

Inicialmente, não podemos esquecer que a filosofia epicurista nasceu e desenvolveu-se há cerca de dois mil e trezentos anos num contexto peculiar da história grega conhecido como helenismo. As questões que podem ser colocadas, de início, são: seria possível no contexto atual (e no da produção da obra de nosso poeta) a vivência da ética epicurista? Que limites há nessa possível vivência? Em que dimensão a obra do poeta está ligada a essa corrente? Que aspectos escapam à aproximação proposta? Talvez não seja possível responder pontualmente a essas questões. A experiência grupal, comunitária, experimentada por Epicuro e seus seguidores, certamente está distante de nossa vida moderna. Mas alguns princípios de sua ética podem servir de horizonte para muitos. Um

tema central na poesia de Quintana e na filosofia epicurista é o da qualificação do tempo. É pelo viés da experiência do tempo que podemos demonstrar as afinidades entre a poesia de Quintana e a filosofia epicurista.

A atitude epicurista supõe a possibilidade de uma vida feliz no aqui e agora, portanto, não há nele nenhuma perspectiva teleológica. A consciência da condição humana – frágil, passageira – não conduz o epicurista a cultivar uma visão trágica da vida. O que o filósofo oferece é uma possibilidade de viver os instantes de um modo consciente e prazeroso¹. De certa forma, estamos diante de um projeto cuja execução não é nada fácil. No âmbito da poesia, esse projeto não vai se dar sem tensão.

O epicurismo e a revalorização do tempo

José Américo Mota Pessanha, em estudo de grande interesse sobre o Epicurismo, chama a atenção para a “revalorização do tempo” na ética epicurista, notadamente o presente. “O presente é onde se está, onde se vive, se é, se sente a sensação que se sente, onde se é feliz ou não” (Pessanha, 1992, p. 76)². O ensaísta nos lembra que a ética epicurista atribui também valor ao tempo vivido, notadamente “no acúmulo de experiências, ao passado, à memó-

1 ♦ “Quando dizemos, então, que o prazer é um fim, não queremos referir-nos aos prazeres dos intemperantes ou aos produzidos pela sensualidade, como crêem [sic] certos ignorantes, que se encontram em desacordo conosco ou não nos compreendem, mas ao prazer de nos acharmos livres de sofrimento do corpo e de perturbações da alma” (Epicuro, 1973, p. 25).

2 ♦ Nas palavras de Epicuro (1973, p. 26): “Não deves corromper os bens presentes com os desejos daquilo que tens; antes deves considerar também que aquilo que agora possuis se encontrava no número dos teus desejos” [e] “Quem menos sente a necessidade do amanhã mais alegremente se prepara para o amanhã”.

ria e, conseqüentemente [*sic*], à velhice” (Pessanha, 1992, p. 78)³. Essas modalidades de valorização do tempo estão perfeitamente ajustadas ao modo como nosso poeta o representou em sua poesia.

Em Quintana, nas obras iniciais, a figuração do tempo se dá ora como valorização de determinados instantes, ora como abertura ao tempo. Já nas obras posteriores, ele se apresenta no resgate da memória, portanto, na valorização do tempo vivido. A poesia de Quintana, mesmo quando procura representar momentos de caráter mítico, não o faz como busca de refúgio num passado feliz. Trata-se de viver no aqui e agora esses instantes de qualidade mítica.

A atitude epicurista de valorização do presente tem conseqüências no que respeita aos diferentes caminhos trilhados pelo homem na busca da alegria e do prazer. Não se trata de qualquer prazer, nem do prazer a qualquer custo. Nessa perspectiva, uma aproximação de nosso poeta à filosofia epicurista pode ser feita no âmbito da concepção de progresso. Quintana não se deixou seduzir pelo modelo de progresso que conheceu. Também como Epicuro, o poeta desconfiou do progresso que não conduz necessariamente a uma vida mais tranquila e mais feliz. Conforme Pessanha (1992):

O caminho proposto pela ética epicurista é justamente o resgate dessa condição original: a volta não às estrelas, mas à vida conforme a natureza das coisas e do próprio homem. Assim, ao contrário de seguir na direção do progresso da civilização, que simplesmente procura vencer dificuldades impos-

tas pela natureza, mas não significa progresso para uma vida feliz, o progresso indicado pelo epicurismo é de natureza ética: trata-se de, na contramão do progresso social, “regredir” eticamente, rumo à reconquista da simplicidade natural, originária (Pessanha, 1992, p. 76).

Essa postura ante o progresso está representada em diferentes momentos da obra do poeta, em referências diretas ou sugestões implícitas.

Outro ponto de aproximação entre a filosofia epicurista e a poesia de Quintana está ligado ao valor atribuído à sensação. É ainda Pessanha (1992) que nos lembra: “A sensação consiste, portanto, no cânone básico, no critério fundamental de todo conhecimento: todos os juízos que a razão constrói devem ser validados – ou não – pela sensação, que os confirma ou infirma” (Pessanha, 1992, p. 64).

A poesia de Quintana pode ser definida como um grande esforço de dar forma a certas sensações. Há, nessa poesia, o que poderia ser denominado de uma *poética do frêmito*. As sensações, os estremecimentos do corpo em diferentes instantes e sob diferentes modalidades estão representados. A aproximação à filosofia epicurista é também possível ao que se refere à visão sobre a amizade. Dezenas de poemas dedicados aos amigos – mortos e vivos – parecem indicar uma crença na máxima de Epicuro (1973, p. 28): “De todas as coisas que nos oferece a sabedoria para felicidade de toda a vida, a maior é a aquisição da amizade”.

A amizade é um valor fundamental para o poeta de Alegrete. Seus depoimentos sobre os amigos (mortos e vivos), as inúmeras dedicatórias e as várias formulações sobre o tema atestam a importância dada à amizade. Em *CH*, temos:

3 ♦ Esse valor atribuído ao passado está registrado nesta máxima: “Cura as desgraças com a agradecida memória do bem perdido e com a convicção de que é impossível fazer com que não existe tudo aquilo que já aconteceu” (Epicuro, 1973, p. 27).

AMIZADE:

Quando o silêncio a dois não se torna incômodo
(Quintana, 2005, p. 260).

Apontamentos de História Sobrenatural traz um soneto em que o poeta se dirige a Augusto Meyer, um de seus grandes amigos, lembrando os encontros que tiveram “naquele bar que era um barco”. O último terceto é exemplar desse valor atribuído à vivência com os amigos:

◇

Mas, Amigo, eu sei que tenho
naquelas horas perdidas
o meu ganho mais profundo
(Quintana, 2005, p. 460).

◇

O depoimento sobre Érico Veríssimo testemunha o grande afeto do poeta pelo romancista: “É como se nada tivesse acontecido. Porque a morte nunca desatualizou ninguém, e muito menos o nosso querido Érico”. Para o homem solitário que viveu a maior parte de sua vida em pensões e hotéis, a amizade só poderia se constituir em grande valor. A poesia parece ter sido, de fato, sua grande companheira. Daí, talvez, o gosto de defini-la, de indicar sua morada, seu modo de ser, seu brotar silencioso. Um de seus poemas inicia com este verso: “Poesia, a minha velha amiga...” (Quintana, 2005, p. 550). O poeta cultivou a amizade em si, jamais associou-a à participação em grupos e agremiações de qualquer natureza.

Outra faceta da filosofia epicurista presente na poesia de Quintana é uma certa ausência do medo da morte. Para o Epicurismo, segundo Giovanni Reale (1994, p. 2018), “a morte não é amedrontadora em si, porque quando ela chega não sentimos mais nada, nem pelo seu ‘depois’, porque, justamente, de nós nada resta, dissolvendo-se totalmente a nossa alma assim como o nosso corpo”.

Nas palavras do próprio Epicuro (1973, p. 21): “Habitua-te a pensar que a morte nada é para nós, visto que todo o mal e todo o bem se encontram na sensibilidade: e a morte é a privação da sensibilidade”.

Nosso poeta, do primeiro ao último livro, referiu-se à morte num tom às vezes brincalhão, bem-humorado, outras vezes reflexivo. Embora não tenhamos trabalhado esse tema, que tem uma ligação funda com a questão do tempo, vamos tomá-lo aqui rapidamente. A tranquilidade diante da morte era um dos ensinamentos de Epicuro. Quem sabe colher do instante sua particular alegria, quem sabe curar as dores presentes com as lembranças de alegrias passadas, não poderá, em tese, ter medo da morte. A poesia de Quintana, do primeiro ao último livro, nos traz poemas que tematizam a morte. Em quase todos, podemos observar, basicamente, duas atitudes. Ora ele a trata com bom humor, isto é, brinca com a morte e consegue amenizar-lhe o caráter trágico, ora coloca-se tranquilo diante dela, consciente de sua inevitabilidade⁴. A morte é um tema que está intimamente ligado à questão do tempo. Apenas para ilustrar a atitude do poeta diante da morte, reporto-me a um

4 ◆ A dissertação de mestrado de Solange Fiúza C. Yokozawa (1995) traz um cuidadoso estudo sobre o tema da morte na poesia de Quintana. Para a autora, “a poesia quintaneana parece constituir, assim, um verdadeiro aprendizado (para o poeta e para o leitor) para domar a força selvagem e incompreensível em que se transformou a morte em nossa sociedade e restabelecer com ela a familiaridade e intimidade rompidas” (Yokozawa, 1995, p. 96). Destaco a leitura que a ensaísta faz da “Canção de um dia de vento”, poema de *Canções*.

soneto dedicado a Guilhermino César, em que o último terceto, sobre a morte, precedido de toda uma sensível reflexão sobre a condição do enfermo, exemplar é a atitude do poeta.

Este quarto...

Para Guilhermino César

Este quarto de enfermo, tão deserto
de tudo, pois nem livros eu já leio
e a própria vida eu a deixei no meio
como um romance que ficasse aberto...

Que me importa esse quarto, em que desperto
como se despertasse em quarto alheio?
Eu olho é o céu! imensamente perto,
o céu que me descansa como um seio.

Pois só o céu é que está perto, sim,
tão perto e tão amigo que parece
um grande olhar azul pousado em mim.

A morte deveria ser assim;
um céu que pouco a pouco anoitecesse
e a gente nem soubesse que era o fim...
(Quintana, 2005, p. 460).



A situação inicial é de desencontro entre o eu lírico e o espaço/estado em que se encontra. O quarto, imagem ligada ao aconchego,

à proteção, no poema de Quintana está deserto; e a vida também não revela seu valor. O segundo quarteto, em seus dois últimos versos, põe em cheque o estado do eu lírico. O olhar vai colher lá fora o céu. Paradoxalmente, o distante se torna próximo e assume uma função terapêutica. A comparação do céu ao seio traduz bem a mudança de estado de espírito que ocorreu. O primeiro terceto reforça o sentido da proximidade do céu através de um símile carregado pela força da personificação: trata-se de imaginá-lo como “um grande olhar azul pousado em mim”. O eu lírico, de um estado inicial de desencanto e desencontro, reencontra na natureza algo que o envolve e o descansa. A última estrofe como que abstrai tudo que fora antes enunciado para sugerir uma imagem de como deveria ser a morte. A morte, portanto, não traz angústia, dor, desespero. A atitude de serenidade diante da morte está posta. Trata-se, mais uma vez, de um modo de viver o momento – aqui, o momento adverso: a doença é como que penetrada por outros ares. Não há lamento, não há desencanto permanente, embora haja, inicialmente, o reconhecimento da situação incômoda. Mas ela é superada na instância do devaneio, da fantasia.

Encontramos, na obra de Quintana, apenas uma referência direta à filosofia de Epicuro em um fragmento de *Caderno H(CH)*:

Da simplicidade

o verdadeiro epicurista embriaga-se com um copo d'água.
O verdadeiro poeta faz poesia com as coisas mais simples e
corriqueiras deste e dos outros mundos
(Quintana, 2005, p. 352).



Aqui temos notícia de que o poeta conhecia princípios daquela filosofia. No entanto, ele nunca se filiou a escolas de grupos literários ou de outra natureza, como já afirmamos.

Em seu primeiro livro, Quintana afirmou no Soneto V: “Eu sei apenas do meu próprio mal,/ Que não é bem o mal de toda a gente” (Quintana, 2005, p. 89), e foi muitas vezes lido como um individualista inveterado, como que indiferente às dores, aos sofrimentos concretos e cotidianos dos homens. Esqueceram que o mal individual, quando assume o estatuto de poema, não é mais tão individual⁵. A preocupação com o mais particular sempre foi o universo em que a lírica se moveu e continua a mover-se. Para o epicurista, a sabedoria consiste em buscar uma serenidade que nasce da vida simples (viver com pouco), que pode condicionar a ausência da dor e do sofrimento⁶. Enfim, da alegria e do prazer de viver, pois, “O essencial para nossa felicidade é a nossa condição íntima e desta somos nós os amos” (Epicuro, 1973, p. 22). Um fragmento de *CH* lembra a sugestão epicurista para uma vida feliz:

DA RELATIVA REALIZAÇÃO

Mover-se com a máxima amplitude dentro dos próprios limites (Quintana, 2005, p. 321).

Nas diferentes leituras que empreendemos sobre a representação do tempo na poesia de Quintana, constatamos que há delicadeza na recolha de instantes. O registo das experiências instantâneas forma, assim, um amplo quadro de “sugestão” quanto a um

5 ♦ Quintana deu forma a essa ideia em uma trova que diz: “Quem as suas mágoas canta,/ Quando acaso as canta bem/ Não canta só suas mágoas,/ Canta a de todos também” (Quintana, 2005, p. 872).

6 ♦ “Para Epicuro, portanto, o verdadeiro prazer vem a ser a ‘ausência de dor no corpo’ (aponia) e a ‘falta de perturbação da alma’ (ataraxia)” (Reale; Antiseri, 1990, p. 246-247).

certo modo de viver a vida, buscando sempre a alegria. A poesia seria o esconderijo do tempo, lugar onde é possível reencontrar o vivido e abrir-se para o devir. Por ser esse reservatório de experiências, é que, para o poeta, é indispensável à vida. Essa verdade que ele está sempre querendo nos comunicar imprime à sua poesia um caráter pedagógico nada estranho às preocupações epicuristas.

Vontade pedagógica

Alguns procedimentos e atitudes conferem à poesia de Quintana, em diferentes momentos, um acento didático-pedagógico. Nos poemas em que trata da dança, percebemos um tom convocatório, espécie de convite insistente a entrarmos naquele ritmo, a vivenciarmos o cotidiano naquela perspectiva indicada pelo poeta. Quando trata da vivência do instantâneo, parece querer nos sugerir um modo de vivenciar o tempo, ou, conforme vimos, coloca a possibilidade de abertura ao tempo como uma espécie de saída ante o imperativo da fugacidade dos momentos.

Também nos poemas em que indicamos um modo de figuração mítica, a própria suspensão momentânea do tempo histórico configura uma recusa a certo modo de vivê-lo, apontando outras possibilidades de experiências humanas. Já quando a memória é acionada, o que percebemos, mais uma vez, é a busca de um espaço onde seria possível uma compensação para os limites do presente. As imagens alojadas na memória funcionariam como um verdadeiro “esconderijo do tempo”, imagem forte acionada pelo poeta. Essas atitudes guardam um desejo de nos ensinar, de nos comunicar determinadas verdades, às quais parece que só o poeta teria acesso. Daí o que denominamos de caráter didático-pedagógico desta

poesia: há desejo de ensinar algo, não um conteúdo, mas comunicar uma experiência. Em *Espelho Mágico*, livro todo construído na forma de quartetos, espécie de máximas sobre diferentes temas, situações e pessoas, o caráter pedagógico é claramente assumido. Esse caráter pedagógico está articulado a um projeto maior, marcado por uma recusa a muitas formas de desumanização da vida moderna, apontada em diferentes momentos deste trabalho. De certo modo, mesmo parecendo, à primeira vista, distante dos problemas sociais, dos grandes temas do mundo moderno, ao optar por uma abordagem “individualista”, sua poesia revela, a contrapelo, um forte inconformismo com a vida moderna e uma consciência das limitações que o estilo de vida que adotamos comporta.

Configura-se, portanto, na lírica de Quintana, um desejo de atribuir sentido às experiências mais insignificantes. Daí os temas miúdos, aparentemente sem importância nenhuma, – um menino doente, uma menina que dança, o reflexo da lua na poça d’água, a lembrança de amigos no bar, “o primeiro olhar daquela primeira namorada”, as ruazinhas, as pacatas cidades, um passeio de barco, um céu azul, entre tantos outros. Em cada cena, em cada situação, em cada imagem, pulsa um modo de ser, de sentir e viver a vida. A atitude fundamental do poeta é a de colher as experiências e comunicá-las. E mais, ele quer nos sugerir, nos persuadir, de que aquele modo de viver o tempo necessita de seguidores. Aqui também pode ser encontrada mais uma aproximação com o epicurismo. Na carta a Meneceu, Epicuro pede-lhe que conserve seus ensinamentos⁷. Nem sempre esse desejo de comunicar a experiência sensível – essa vontade pedagógica – se realiza esteticamente em nível superior.

7 ♦ “Prática e cultiva então aqueles ensinamentos que sempre transmiti, na certeza de que eles constituem os elementos fundamentais para uma vida feliz” (Epicuro, 2002, p. 23).

Creio que o poeta se engrandece mais quando as cenas e situações nos são ofertadas sem um arremate, isto é, quando acredita na força de representação de suas imagens e não se põe a explicitá-las. O poeta sente-se investido pela missão de expressar essa vivência subjetiva em todas as suas nuances. É como se nos dissesse: há um ritmo que pode ser seguido, voltado para o aqui e o agora. Essa vontade pedagógica está, muitas vezes, ancorada estilisticamente no uso constante do símile. O desejo de ensinar leva-o a usar diferentes formas de comparação, tentando aproximar realidades e situações como que para traduzir sensações, pensamentos, percepções.

O fruto da simplicidade

A simplicidade que marca a poesia de Quintana não é facilidade, não supõe comunicação ligeira, entendimento sem esforço⁸. Na linguagem, ela se mostra na expressão do cotidiano esquecido, aparentemente sem valor; também ela pode ser percebida na sintaxe direta (sobretudo a partir do segundo livro), nas imagens que se alçam a símbolo em sua poesia. Temas complexos – vida, morte, tempo, etc. – são tratados de um modo desprezioso, em tom nada solene. Se o poeta não afirmou como Manuel Bandeira

8 ♦ Yokozawa (1995, p. 10), ao tocar a questão da simplicidade dos quintanares, afirma que ela, “visível numa primeira leitura, converte-se, após várias leituras que permitem ver as suas significações escondidas, em complexidade”. Também sobre a simplicidade da poesia de Quintana, Tânia Carvalhal (1984, p. 16) diz que: “É justamente esse paradoxo que a poesia de Quintana se encarrega de captar, refazendo no poema a dualidade mesma de uma experiência simples a velar sua real complexidade”.

que era poeta menor, professou, por outro lado, que sabia apenas “de seu próprio mal”. Essa aparente redução é mais ganho do que apequenmento de visão de mundo. O Quintana que lemos é o que buscou uma expressão do cotidiano simples e esquecido, e nele encontrou, muitas vezes, vestígios da condição trágica da vida. Os brilhos instantâneos, os momentos de frêmito, os movimentos da dança e os relâmpagos da memória são expressões de um eu que, no fundo, procurou compreender seu “próprio mal” e optou por uma direção⁹. Sua poesia é, antes de tudo, um convite a olhar e acolher o que de sobrenatural há na natureza, nos gestos, nos afazeres cotidianos, nos espaços em que nos movemos. Afinal, para ele, o poeta é o que encontra “a moedinha perdida”, conforme retrata no seu poema “DESCOBERTAS”: “Descobrir continentes é tão fácil como esbarrar com um elefante: / Poeta é o que encontra a moedinha perdida...” (Quintana, 2005, p. 402).

Esta é a sua busca:

Época

Subnutrido de beleza, meu cachorro-poema vai farejando poema em tudo, pois nunca se sabe quanto tesouro andarás desperdiçado por aí... Quanto filhotinho de estrela atirado no lixo.

(Quintana, 2005, p. 288)¹⁰.



9 ◆ Nesse sentido, há em sua poesia uma dimensão de esperança. Quem afirma: “Eu venho sempre à tona de todos os naufrágios!”, não está disposto a cultivar a derrota ou a elegê-la como tema.

10 ◆ Este poema de *Caderno H*, em edições anteriores, vem com o nome “Busca”.

A poesia de Quintana é um depoimento de alguém que cultivou até o último momento a capacidade de se surpreender com a vida. Como um epicurista, mas a seu modo, acreditou na sensação e soube recolher dela o seu frêmito. Ao dar as costas para um certo modelo de história, o poeta, de fato, convoca para uma leitura diversa dos fatos e fenômenos. Em meio a um tempo marcado pela razão instrumental, pelo mecanicismo, o poeta nos convoca a olhar o dia a dia.

O fragmento que dá título a este capítulo foi retirado de uma afirmação do *CH*. Trata-se de “A VOZ” em que afirma: “Ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras” (Quintana, 2005, p. 295). Todo o esforço do leitor ao longo da construção de sua leitura é o de distinguir e fazer ouvir essa voz particular do poeta. Noutras palavras, é mostrar o que a faz “reconhecível dentre todas as outras”. Embora sempre afirme que a poesia está na experiência pequena, na descoberta das coisas aparentemente sem valor, nosso poeta, sempre que se voltou para esse universo menor, o fez de tal modo que do chão da experiência emergisse algo maior, de feição universal.

Há aqui, portanto, uma certa sabedoria, que não tem nada de moralista, de querer imputar ao outro um modo de ver e de viver. Antes, como que nos propõe a descobrir sentido nas coisas miúdas, como já dissera em “Ah, sim, a velha poesia”, naquilo a que os homens não dão importância nenhuma.

Referências

CARPEAUX, M. O. **Ensaios Reunidos: 1942-1978**. Rio de Janeiro: UniverCidade: Topbooks, 1999.

CARVALHAL, T. F. “Quintana entre o sonhado e o vivido.” *In*: **Mario Quintana**. Porto Alegre: Autores Gaúchos; IEL, 1984, .

EPICURO. **Epicuro, Lucrecio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio**. Tradução: Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade**. Tradução: Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PESSANHA, J. A. M. As delícias do Jardim. *In*: NOVAES, A. (Org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

QUINTANA, M. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: CÓDICE; Nova Aguillar, 2005.

REALE, G. **História da filosofia antiga**. v. 3. São Paulo: Loyola, 1994.

REALE, G.; ANTISERI, D. **História da filosofia**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

YOKOZAWA, S. F. C. **A simplicidade sublime da poesia de Mario Quintana**. Dissertação de mestrado. Goiânia: UFG, 1995.



Bilac é romântico?



Os caminhos do ensino da literatura no nível médio e nos cursos de graduação em Letras marcam, de algum modo, os leitores. Noutras palavras, somos fruto de um modelo de escolarização da literatura que, se não cumpre o seu papel de formar leitores, por outro lado põe na cabeça do leitor um conjunto de normas, de classificações, em muitos aspectos, bastante frágeis. Para o jovem que conclui o ensino médio e não dá continuidade à experiência de leitura literária, ficará na cabeça apenas um número imenso de obras, de autores, de características das escolas, aparentemente bem definidas, como Barroco, Romantismo e outras escolas literárias¹. Embora venha sofrendo sérias críticas, esse modelo ainda predomina, uma vez que aquilo que

1 ♦ Discutimos um pouco essas questões em “Reflexões sobre o livro didático de literatura” (Pinheiro, 2006). Destacamos apenas um livro didático que foge um pouco a esse fechamento, que é o de Carlos Alberto Faraco (2003). Nessa obra, há dois capítulos voltados, especificamente, para a poesia.

norteia o ensino de literatura no nível médio ainda é o livro didático, cuja abordagem permanece meramente historicista. Mesmo que o vestibular de muitas universidades venha mudando o modo de avaliar os conhecimentos literários, voltando-se mais para as obras literárias do que para conhecimentos de características de estilos de épocas, a maioria dos professores e das escolas limita-se ao modelo historiográfico. Esse modelo começou a ser esboçado no final do século XIX, tomando, lentamente, o lugar da Retórica. É preciso que se diga que havia nessa mudança um certo avanço. Embora se diferenciando um pouco do modelo antigo, o ensino da história da literatura manteve o caráter enciclopédico da informação, a leitura do fragmento do texto como exemplar de um estilo de época – muitas vezes com nomes bem diversos do que estamos acostumados².

O procedimento padrão do livro didático de literatura contemporânea ainda é caracterizado por trazer um rápido quadro do contexto a ser estudado, as características da escola literária devidamente exemplificadas, normalmente com fragmentos de textos literários e exercícios que visam à fixação desses conhecimentos. Tomemos algumas características da denominada escola romântica. Cereja e Magalhães (2005, p. 196-197), ao apontarem o **sentimentalismo** como característica da referida escola, ensinam que “a relação do artista romântico e o mundo é sempre mediada pela *emoção*. [...] Certos sentimentos, como *saudade*, *tristeza* e *desilusão*, são constantes nos textos românticos”. Já Amaral *et al.* (2003, p. 135), ao elencarem as características da segunda geração do Romantismo, apontam os “excessos do subjetivismo e do

2 ♦ Para entender essa passagem do ensino da Retórica e da Poética para o ensino da Literatura nacional e da História da literatura, ver a importante pesquisa de Acízelo de Souza (1999).

emocionalismo românticos”. Há também nessa obra uma lista de características sem uma exemplificação para cada uma delas.

Por outro lado, Faraco (2003) traz uma abordagem que se singulariza com relação aos autores anteriormente citados, uma vez que não apresenta uma lista de características do Romantismo, mas aponta “um segundo modo de expressão romântica marcada por um *extremado subjetivismo*, apegado a uma temática de devaneio e sonho, melancolia, amor e morte. É o poeta fechado em seu mundo interior, dando expressão a seus estados de alma” (Faraco, 2003, p. 135, grifo nosso).

Não há como negar que, sobretudo a poesia produzida no período denominado romântico, tenha um forte apelo subjetivo; no entanto, fixar isso de modo absoluto pode levar a muitos equívocos. Primeiro, há subjetividade em praticamente todas as épocas literárias, inclusive naquelas consideradas de caráter mais objetivo. Se pensarmos, no contexto da nossa literatura, no Parnasianismo, imagina-se que a *impessoalidade* é uma regra absoluta. Mais uma vez, observemos o que nos ensina o livro didático. Ao referir-se à “linguagem da poesia parnasiana”, Cereja e Magalhães (2005, p. 322) afirmam: “A poesia parnasiana pretende ser universal. Por isso utiliza uma linguagem objetiva, que busca a contenção dos sentimentos e a perfeição formal, e temas universais: a natureza, o tempo, o amor, objetos de arte e, principalmente, a própria poesia”.

Primeiro, é discutível afirmar-se que a linguagem objetiva é o caminho para o universal. Caberia uma boa discussão sobre o que se entende por universal. Também há que se destacar, nessa afirmação, a presença da natureza, temática que também comparece em praticamente toda literatura, sobretudo na da época romântica. A questão, portanto, não é exatamente o tema, mas o tratamento a ele dado. Isso, certamente, contribui para o agrupa-

mento que se estabeleceu para os estilos de época. Mais adiante, os autores, ao apontarem as “características da linguagem da poesia parnasiana” (Cereja; Magalhães, 2005, p. 324), trazem um quadro bastante significativo:

FIGURA 1—CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM DA POESIA PARNASIANA

| QUANTO À FORMA | QUANTO AO CONTEÚDO |
|-------------------------------|---------------------------------------|
| • Busca da perfeição formal | • Objetivismo |
| • Vocabulário culto | • Racionalismo, contenção das emoções |
| • Gosto pelo soneto | • Universalismo |
| • Rimas raras; chaves de ouro | • Apego à tradição clássica |
| • Gosto pelas descrições | • Presença da mitologia greco-latina |
| | • Arte pela arte |

Fonte: Cereja e Magalhães (2005, p. 324).

Destaquemos algumas características: “vocabulário culto”, “gosto pelo soneto”, “racionalismo, contenção das emoções”. Inevavelmente elas se adequam à poesia de Bilac. No entanto, há inúmeros poemas do referido poeta em que, por exemplo, não há essa contenção das emoções e muito menos o gosto pelo soneto. Por outro lado, podemos encontrar algumas dessas características em poemas/poetas do Barroco, do Arcadismo e até mesmo do Romantismo com intensidades diferenciadas. Ora, como o modelo de livro, há décadas, privilegia essas características, cunhadas a partir da observação não das obras, dos poemas como um todo, mas de alguns textos considerados centrais, forma-se, no leitor, que praticamente não conhece nem obra ou pelo menos antologia

mais abrangente do poeta, uma visão de que a poesia de Bilac se reduz apenas ao que o livro didático apontou.

Dados de pesquisa

Pensando nessas questões é que realizamos uma pesquisa para observar: 1. O nível de conhecimento que nossos colaboradores oriundos do ensino médio e de cursos de Letras têm da poesia de Olavo Bilac; 2. Se o leitor consegue ir além do que foi determinado pelos livros didáticos. E mais: queríamos comprovar se esse esquematismo fica como um saber, sem nenhum questionamento, nenhuma nuance. Para testar a hipótese de que pode haver uma classificação indevida, motivada pela associação fechada de um poema a determinadas características de certos estilos de época, realizamos uma pesquisa com mais de 300 leitores. Entre os colaboradores, constam estudantes de vários cursos de Letras, em diferentes fases no curso; alunos de cursos de especialização em Literatura Brasileira; alunos de mestrado e doutorado em Letras; e professores de língua e literatura da rede pública e privada. Os colaboradores, antes de responder, são instruídos no sentido de ficarem à vontade, uma vez que eles não estavam sendo avaliados.

Para essa apresentação, selecionamos as respostas de um grupo de alunos do primeiro ano do curso de Letras de uma faculdade paraibana. O protocolo aplicado consta de dois poemas que foram entregues, sem identificação de autor. Solicitava-se, a seguir, que, a partir de suas experiências e do conhecimento que acumularam na leitura do texto literário, indicassem: a) o autor de cada poema; b) o estilo de época a que o poema e o autor estejam ligados; e c) uma justificativa para sua resposta. A maior parte dos estudantes

indicou apenas o estilo de época, não arriscando o autor. Praticamente todos justificaram suas escolhas, sempre apontando características do estilo de época. Para essa comunicação, restringimos a apresentar os resultados de apenas um poema. Trata-se de “Canção”, de autoria de Olavo Bilac. Passemos, então, à leitura:

Canção

Dá-me as pétalas de rosa
Dessa boca pequenina:
Vem com teu riso, formosa!
Vem com teu beijo, divina!

Transforma num paraíso
O inferno do meu desejo...
Formosa, vem com teu riso!
Divina, vem com teu beijo!

Oh! Tu, que tornas radiosa
Minh'alma, que a dor domina,
Só com teu riso, formosa,
Só com teu beijo, divina!

Tenho frio, e não diviso
Luz na treva em que me vejo:
Dá-me o clarão do teu riso!
Dá-me o fogo do teu beijo
(Bilac, 1996, p. 137).

◇

Dos 42 colaboradores da pesquisa, 30 afirmaram que o poema pertencia ao Romantismo; 4 indicaram o Barroco; 2, o Arcadismo; 2, o Parnasianismo; 1 afirmou tratar-se de literatura contemporânea; e apenas 1 deixou a resposta em branco. Observa-se, portanto, que 71% dos alunos identificaram o poema como romântico, o que consideramos um número expressivo. As justificativas apontadas têm aspectos curiosos, como podemos observar nas transcrições abaixo:

1. “[...] pelo modo como o poeta idealiza a amada e como descreve seus sentimentos por ela”;
2. “Por que idealiza a mulher como ser superior”;
3. “[...] visto que há uma idealização da mulher, que tem o poder de transformar o inferno num paraíso”;
4. “[...] pois se refere com frequência à beleza feminina do seu sorriso e do seu beijo.”
5. “Porque idealiza a mulher.”

Esse modelo de resposta é predominante em praticamente todos os protocolos – não apenas nessa turma. Há variações, mas a ideia central é a de que o poema confere à mulher um tratamento idealizado. Quando nos voltamos para as características do Romantismo apontadas nos manuais, observamos que essa é uma das características mais apontadas. A Estrofe I (E-I) foi frequentemente indicada como justificativa dessa idealização, sobretudo pela presença dos adjetivos “formosa” e “divina”. Outra característica apontada como romântica foi a presença da subjetividade, como se pode observar nos inúmeros verbos em primeira pessoa, enquanto que os pronomes pessoais não foram apontados por nenhum colaborador. Também não foi observado o fato de o poema

ser todo composto em versos de sete sílabas, com rimas cruzadas, marcado por uma musicalidade embalante que justifica o título de “Canção”. Pouco se falou da pontuação do poema, com presença de exclamações em todas as estrofes, ratificando o caráter emotivo que o poema encena.

Mas, como vimos, houve também quem supusesse tratar-se de um poema barroco devido à presença de algumas antíteses ao longo do poema. Por exemplo, foi apontado na segunda estrofe: “paraíso” x “inferno”; “radiosa” e “dor”, na terceira estrofe; e, finalmente, “luz” x “treva”, na última estrofe. De fato, se o único critério para alinhar um poema como barroco fosse a antítese, os que fizeram essa indicação estariam certos. O problema aqui é associar a presença de uma figura de linguagem como definidora de pertença a um estilo de época. Sabemos que a antítese comparece em praticamente todas as épocas, de diferentes modos, com mais ou menos ênfase. Ela pode estar ligada a uma determinada fase de um poeta ou até mesmo ser motivada por razões históricas, como um tempo de incertezas religiosas, políticas e econômicas.

Aqueles que indicaram que o poema era árcade ou parnasiano não trouxeram argumentos textuais plausíveis. Parecem apenas ter indicado para não deixar a resposta em branco.

O fato de apontarem dois estilos de época para um mesmo poema ilustra bem os limites do modelo de ensino que os livros didáticos (LD) seguem. Não passa pela cabeça do leitor que um poema possa ostentar aspectos os mais diversos, filiações as mais inesperadas. Muito menos, pensa-se na hipótese de um poeta, ao longo de sua produção, poder articular procedimentos diferentes, lançar mão de formas consideradas eruditas, populares e outras classificações – quase sempre marcadas por ideologias e preconceitos.

Quando, ao final da atividade, realizamos um debate no qual muitos, oralmente, defendem seus pontos de vista, anunciamos que o poema é de autoria de Olavo Bilac: o susto, a admiração, é geral. No caso específico de “Canção”³, em mais de 300 fichas, nenhum indicou o poeta parnasiano como autor. Ao afirmarmos que Bilac escreveu inúmeros poemas com versos de sete sílabas e que sua poesia nem sempre é tão *impessoal, contida, racional e descritiva*, como se afirma, muitos alunos ficam novamente assustados.

Não poderíamos estudar o poeta “parnasiano” de um modo mais aberto, apontando, por exemplo, sua face erótica? Ou sua poesia de filiação ainda romântica, musical, lírica? E se assim o fizéssemos, possivelmente não teríamos até mais possibilidades de levar o leitor a compreender melhor o projeto parnasiano e observar seus limites?

Lembramos, a título de exemplo, dois poemas, além de “Canção”, em que a filiação pelos temas, pela linguagem e pelas ligações intertextuais mais se aproxima da estética romântica do que da parnasiana. O primeiro poema é “A canção de Romeu”, em que o título aponta uma narrativa paradigmática da literatura romântica. Observemos estas estrofes:

◇

[...]

Abre a janela, acorda!

Que eu, só por te acordar,

Vou pulsando a guitarra corda a corda,

Ao luar!

3 ♦ “Canção” integra o terceiro livro de poemas de Olavo Bilac, denominado *Sarças de fogo*.

Que puro céu! Que pura
Noite! nem um rumor...
Só a guitarra em minhas mãos murmura:
Amor!...

[...]
Vem, que esta voz secreta
É o canto de Romeu!
Acorda! quem te chama, Julieta,
Sou eu!
(Bilac, 1996, p. 157).

◇

O tom exclamativo, que comparece em todas as estrofes, a atitude do eu lírico ao implorar à amada que acorde, a ambientação romântica, tudo aproxima o poema de uma postura mais romântica do que parnasiana. Não há aqui, de forma alguma, impessoalidade, e nem por isso a temática posta deixa de ter um alcance mais amplo.

Bilac também escreveu um poema chamado “Baladas românticas”, todo em oitavas, com versos de oito sílabas, em que há partes que poderiam ser atribuídas a um romântico da segunda geração:

◇

Vi-te pequena: ias rezando
Para a primeira comunhão:
Toda de branco, murmurando,
Na frente o véu, rosas na mão.
Não ias só: grande era o bando...

Mas entre todas te escolhi:
Minh'alma foi te acompanhando,
A vez primeira em que te vi
(Bilac, 1996, p. 196).

[...]
Lembras-te? Um dia me disseste,
“Tudo acabou!” E eu exclamei:
“Se vais partir, por que vieste?”
E às tuas plantas me arrastei...
Beije a fimbria à tua veste,
Gritei de espanto, uivei de dor:
“Quem há que te ame e te requeira
Com febre igual ao meu amor?”
(Bilac, 1996, p. 197).

[...]
Órfão de amor e de carinho,
Órfão de luz do teu olhar,
– Verde também, ver-marinho,
Que eu nunca mais hei-de olvidar!
Sob a camisa, alva de linho,
Te palpitava o coração...
Ai! coração! peno e definho,
Longe de ti, na solidão!
(Bilac, 1996, p. 198).

[...]
Possas chorar, arrependida,
Vendo a saudade que aqui vai!
Vê que inda, negro, da ferida

Aos borbotões o sangue cai...
Que a nossa história, assim relida,
O nosso amor, lembrando assim,
Possam fazer-te, comovida,
Inda uma vez pensar em mim!
(Bilac, 1996, p. 198-199).



O poema é dividido em quatro partes, cada uma composta por quatro estrofes e denominada por uma cor – respectivamente: Branca..., Azul..., Verde... e Negra... Destacamos uma estrofe de cada parte para um rápido comentário. A primeira estrofe lembra o amor à primeira vista, temática recorrente na poesia romântica; a eleição da amada se faz quando ela ainda é pequena, sem que tenha havido qualquer encontro, qualquer aproximação. Na segunda, o poeta revela sua dor ante a separação: “Gritei de espanto, uivei de dor:” Há, entre uma e outra, um tempo em que se pressupõe que houve uma aproximação. Já na terceira, o poeta canta a solidão causada pela ausência da amada; e na última estrofe, o eu lírico tenta comovê-la, num jogo um tanto adolescente, quase chantagista. Como se vê, mais uma vez, aqui não há nada de impessoal, de distanciado, de racional.

Os exemplos mostram o quão inadequadas são algumas classificações e como elas se cristalizam, transformam-se em verdades absolutas. Por outro lado, se mostrássemos a cara do poeta a partir de um conjunto de textos mais amplos, mais representativos da obra como um todo, poderíamos ter uma compreensão mais adequada e, possivelmente, estimular o conhecimento mais vertical de nossa tradição poética.

Considerações finais

quando aplicamos os questionários aos alunos de Letras e professores, deixamos claro que eles não estavam sendo avaliados. Queríamos ter um dado concreto do limite do modelo de apresentação da literatura no livro didático. Queríamos mostrar que o modo como se ensina conduz a um esquematismo classificatório que dificilmente poderia dar conta da complexidade e da riqueza da produção de nossos poetas. Por certo, Bilac é também um parnasiano típico, com inúmeros poemas cuja forma é impecável, cujo vocabulário é rebuscado, em que a ordem sintática prima por inversões, em que predomina o decassílabo e o alexandrino. Por outro lado, há também poemas de fortes tonalidades românticas, de ritmos próximos à tradição popular, em que a linguagem, embora sempre correta, se apresenta de modo simples, sem que haja impassibilidade.

Marisa Lajolo (2003), leitora atenta da obra de Bilac, organizou uma antologia abrangente da obra do poeta em que dá destaque a uma vertente de sua poesia pouco reconhecida: a erótica. Na apresentação da antologia, a crítica afirma que:

[...] uma parte da força contemporânea da lírica de Bilac parece-me residir na profunda plasticidade do universo que seus poemas constroem. Seu mundo, como o nosso de hoje, é um mundo de imagens. Formas, cores, texturas, sons, temperaturas, brilhos e movimentos espreitam o leitor a cada verso, dando concretude ao mundo criado (Lajolo, 2003, p. 10).

Se está certa a crítica, e parece-nos que sim, está posto um caminho de leitura que deverá partir das leituras e não das definições prévias, que sempre calham bem com poemas já carimbados, os quais se repetem em livros e antologias há décadas e décadas.

Referências

AMARAL, E.; FERREIRA, M.; LEITE, R.; ANTÔNIO, S. **Novas palavras**: Português – ensino médio. 2. ed. São Paulo: FTD, 2003.

BILAC, O. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1996.

BILAC, O. **Os melhores poemas de Olavo Bilac**. 4. ed. São Paulo: Global, 2003.

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Português**: linguagens. 2. ed. São Paulo: Atual, 2005.

FARACO, C. A. **Português**: língua e cultura. Curitiba: Base Editora, 2003.

PINHEIRO, H. Reflexões sobre o livro didático de literatura. *In*: BUZEN, C.; MENDONÇA, M. **Português no ensino médio e formação do professor**. Recife: Parábola, 2006.

SOUZA, R. A. de. **O império da eloquência**: retórica e poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: EDUERJ; EDUDUFF, 1999.



Um poema metalinguístico de Castro Alves



Sem dúvida, inúmeras leituras de poemas de Castro Alves nos impulsionaram a fazer este trabalho. Mas o acúmulo de leituras e o gosto pessoal não garantem o valor de um trabalho, de uma abordagem. Ademais, aqui enveredamos pela poesia que nos era menos familiar – a mais social, mais condoreira – buscando encontrar valores, descobrir os motivos das inquietações que alguns poemas de Castro Alves nos despertam (mesmo que tenhamos nos detido num único poema) ou do descontentamento diante de outros. Entre as inquietações que nos tocam, estão as referências bíblicas. Não se trata apenas de captar influências, mas de esboçá-las, de mostrar como se dão, como se resolvem e o ganho poético que elas trazem para os poemas. Tarefa árdua que está apenas esboçada. O poema escolhido, “Adeus, meu Canto”, em nossa leitura, reveste-se de valor como indicador de caminhos

do poeta. Portanto, trata-se de um poema claramente de caráter metalinguístico.

Com relação ao poema de Adélia Prado, logo abaixo, chamamos a atenção o fato de Castro Alves despertar na poetisa contemporânea imagem tão forte. Há que assinalar que, embora haja referência à poesia do poeta romântico, é a sua dimensão física, de homem concreto, que suscita os desejos da poeta.

Bilhete em papel rosa

Ao meu amado secreto, Castro Alves.

Quantas loucuras fiz por teu amor, Antônio.
Vê estas olheiras dramáticas,
este poema roubado:
“o cinamomo floresce
Em frente do teu postigo.
Cada flor murcha que desce,
morro de sonhar contigo”.
Ó bardo, eu estou tão fraca
e teu cabelo é tão negro,
eu vivo tão perturbada,
pensando com tanta força
meu pensamento de amor,
que já nem sinto mais fome,
o sono fugiu de mim. Me dão mingaus,
caldos quentes, me dão prudentes conselhos,
eu quero é a ponta sedosa do teu bigode atrevido,
a tua boca de brasa, Antônio, as nossas vidas ligadas.
Antônio lindo, meu bem.
ó meu amor adorado,

Antônio, Antônio.

Para sempre tua

(Prado, 2015).

◇

Feito esse registro da sedução que a imagem do poeta desperta, passemos, então, ao canto do qual o poeta se despede. Nosso trabalho divide-se em três momentos: o primeiro discute a questão da “retórica”, que se apresenta logo na personificação do canto. Discutimos a colocação do canto enquanto personagem que é revestida pela missão de intervir na realidade; no segundo momento, vemos como se dão duas referências bíblicas no poema; no terceiro, apenas indicamos a mudança de tom que se dá, ao compararmos “Adeus, meu Canto” com poemas posteriores e, a nosso ver, com saldo positivo.

A dimensão retórica

O poema revela, de início, uma tensão consigo mesmo. A situação de despedida que é poetizada apresenta o Canto como personagem que se desloca para o cumprimento de uma missão. Trata-se, portanto, de animizar o Canto, dar-lhe estatuto e função próprios. A tensão que se coloca é: o Canto é personagem que age efetivamente sobre a realidade? Tem o Canto poderes de intervenção efetiva na situação concreta a que o poeta se refere? Ou trata-se de um jogo retórico?

Para respondermos a essas perguntas, haveríamos de investigar, inicialmente, a vida e a realidade em que o poeta viveu; a situação concreta em que esteve envolvido. Algumas questões po-

dem ser colocadas no sentido de nos ajudar a pensar sobre a tensão apontada.

Está claro que a escravidão era um problema que gerava conflitos, que até mesmo envergonhava a muitos. No entanto, a tentativa de superação do conflito pelo poeta fica no plano romântico, no sentido de imaginar/acreditar que a poesia seria arma apropriada para enfrentar a realidade.

O Canto, mesmo armado, mensageiro de boa notícia para a “virgem”, o “velho” e a “criança”, não efetivará, jamais, essa missão. Para enfrentar e transformar a realidade, não basta cantar, gritar, denunciar, embora todas essas ações sejam imprescindíveis em qualquer forma de luta contra opressões e preconceitos os mais diversos.

“Adeus, meu Canto” tem como motivo básico a vontade do “estro” de colocar sua poesia a serviço de uma causa social. É seu modo de ser solidário, de contribuir para a superação da opressão, conclamar as “almas grandes” para a façanha da libertação.

Estamos aqui diante do problema da função da poesia. Ao encetar motivos tão nobres, a poesia de Castro Alves esbarra na retórica. A ideia da palavra que se transforma em ação, do “vento” que se faz coisa, (carne), é bíblica. Essa poderia ser aventada como a hipótese possível para interpretar o poema. A palavra bíblica (palavra sagrada para os cristãos) é pronunciada num contexto em que o povo acreditava no poder fundante da palavra. O contexto é outro. Outra também é a realidade do poeta. Mesmo que o tom retórico, declamatório, fosse norma da época, não é possível disfarçar uma certa vacuidade na forma. Hoje, vemos por outro ângulo. Sabemos que o canto não age diretamente sobre o real. O canto toca as pessoas que, a partir desse toque, poderão sentir-se estimuladas a agir sobre a realidade. O que se poderá dizer aqui é que a poesia, “afir-

mando a verdade daquilo que se deseja verdade, tenta-se procurar sua concretização prática” (Thomson, ano, 1977, p. 21).

Mesmo marcadamente retórico, em si mesmo contraditório, “Adeus, meu Canto” reveste-se de valor no contexto da obra do poeta. O poema foi considerado por Antonio Candido (1975, p. 278) como “profissão de fé da poesia social romântica”, escrito três anos antes de “Navio Negreiro” e “Vozes D’África”. Noutro tópico, mostraremos como algumas imagens embrionárias no poema “Adeus, meu Canto” são desenvolvidas com inegável força semântica nos outros dois poemas acima referidos.

Mário de Andrade (1974) considera “Adeus, meu Canto” “lindíssimo em sua primeira parte, [porém] já se enfraquece pela existência da segunda parte, que três ou quatro partes parecem justificar. Mas as seis oitavas da terceira parte são mera discursão de arrastão” (Andrade, 1974, p. 122). A crítica de Mário parece-nos pertinente, uma vez que o poema é marcado estruturalmente por idas e voltas nem sempre necessárias.

Aproximação de “Adeus, meu Canto”

Na primeira parte, temos dois momentos distintos: a despedida e a preparação para a luta. As estrofes de um a seis revelam a despedida, ficando mais marcada a preparação para a luta da sétima à décima segunda. Acompanhemos a primeira estrofe:

◇

I
Adeus, meu canto! É a hora da partida...
O oceano do povo s’encapela.

Filho da tempestade, irmão do raio,
Lança teu grito ao vento da procela.
[...]
É preciso partir, aos horizontes
Mandar o grito errante da vedeta.
Ergue-te, ó luz! – estrela para o povo,
– Para os tiranos – lúgubre cometa.

Adeus, meu canto! Na revolta praça
Ruge o clarim tremendo da batalha
Águia – talvez as asas te espedacem,
Bandeira – talvez rasgue-te a metralha.
(Alves, 1986, p. 303).



A segunda parte é como a apresentação do cenário da luta e das dificuldades que serão enfrentadas pelo canto. Das onze estrofes que compõem a segunda parte, quatro são amostra de que o poeta já cantou a natureza, animais, amores, etc. (são as estrofes de 17 a 20).

A última parte retoma elementos caracterizadores do Canto já apontados na primeira parte. Há, nesse momento, referências ao mito de Can, de que falaremos mais adiante. Sentimos aqui, nas estrofes 25 e 26, um tom sombrio, mesmo sinistro.

A condição de “ser irmão do escravo que trabalha” remete a toda a produção do poeta, marcada pela temática da escravidão. Como bem assinalou Alfredo Bosi (1983, p. 132), “a palavra do poeta baiano seria, no contexto em que se inseriu, uma palavra aberta. Aberta à realidade maciça de uma nação que sobrevive à custa de sangue escravizado”.

Se a primeira parte dá conta dos objetivos do canto – o porquê é preciso partir –, a segunda aponta para as possíveis dificuldades que serão enfrentadas e a última responde pela dimensão temporal e espacial em que o canto será ouvido (precisamente na última estrofe).

A “voz de ferro”, de mítico poder, convoca presente, passado e todo o universo (norte e sul, ocidente e Andes) para um tempo de construção, portanto, de esperança. Será a construção de sua própria poesia esse tempo, mas indubitavelmente, há o forte desejo de luta, o rebelar-se do homem/poeta. Vejamos o final da estrofe:



[...]
Levanta das orgias – o presente,
Levanta dos sepulcros – o passado,
Voz de ferro! desperta as almas grandes
Do sul ao norte ... do oceano aos andes!...
(Alves, 1986, p. 309).



01

O poema de Castro Alves liga-se à poesia de influência bíblica. Sua fonte, como já apontou Jamil Almansur Haddad, é Isaías e Jeremias.

Sabemos que “o profeta vive uma dimensão temporal tensa que vai do presente recusado para o futuro aberto, feito de imagem e desejo. Sobretudo, desejo” (Bosi, 1983, p. 160). Uma rápida incur-

são sobre a poesia bíblico-profética tem duas vertentes. O profeta se diz “inspirado por Deus”. São muitos os exemplos; destaques um que nos chama a atenção: Isaías 61, 1-4 e 4, 1-12) retomado em Lc 4 18-19)



O espírito do Senhor está sobre mim,
porque Iahweh me ungiu;
enviou-me a anunciar a boa nova aos pobres,
a curar os quebrantados de coração
e proclamar a liberdade aos cativos,
a libertação aos que estão presos,
a proclamar um ano aceitável a Iahweh.
(Lucas, 1985, p. 1936)



O profeta é o unguido, o que se imiscui de forte missão e, mesmo que se sinta incapaz, segue confiante seu intento. A outra vertente é a da realidade concreta. O profeta fala sempre a um povo determinado numa situação histórica determinada. Jeremias, por exemplo, “viveu o período trágico em que se preparou e se consumou a ruína do reino de Judá. O profeta é o espírito inquieto, insatisfeito com a realidade. Sua fala, portanto, tem raízes divinas e terrenas.

As visões dos profetas são imagens fortes que clamam o povo a uma profunda mudança de vida – incide sobretudo em defesa do pobre, do injustiçado. São imagens que tomam à natureza o seu núcleo semântico: “farei o sol declinar em pleno/ meio dia” (Am. 8,9); “a terra treme [...]” (Is. 2,10); “[...] inúmeras são as gran-

dezas divinas” (Is. 40, 12 e seg.). Todo o capítulo 60 de Isaías é um exemplo forte do tom grandioso criado pelo profeta para revelar a majestade de seu Deus e sua justiça.

Não se trata de imagens calcadas numa retórica, no jogo enganador e da moda. Tanto que os profetas são, muitas vezes, vítimas de perseguição e enfrentam o sofrimento.

Em Castro Alves, como já foi dito, temos inúmeras matrizes bíblicas. Há, no poeta, também o fenômeno da inspiração, do falar em nome de alguém. Entretanto, essa fala nem sempre consegue resgatar a força da imagem bíblica. Soa, às vezes, jogo retórico, apropriação de imagens num tom grandioso. O cativo é motivo rico e, sem dúvida, em poemas como “Vozes D’África”, o poeta consegue revelar um fôlego e um significado forte da dor e do sofrimento de um povo. Por outro lado, em “Adeus, meu Canto”, poema anterior, o esquema retórico enfraquece a força possível que o poema teria.

Olhemos mais de perto algumas referências bíblicas no poema. Conscientes dos inúmeros limites que nos cercam, tentaremos levantar elementos de proximidade entre os textos.

A estrofe 16 retoma a imagem bíblica do cativo do povo hebreu na Babilônia. No Salmo 137, temos que o povo chora as lembranças de Sião, mas se nega a cantar em terra estrangeira. Tanto para os hebreus quanto para os escravos, pode-se falar em situação de exílio de um povo. Exílio e escravidão, dor e saudade. No poema, “eles” (os opressores), nos seus festins, querem saber do “importuno que canta/Lá no Eufrates, a soluçar”. Na imagem bíblica, há a negação do canto como protesto diante do opressor, conforme se pode observar:

Salmo 137 (136)

À beira dos canais da Babilônia
nos sentamos, e choramos
com saudade de Sião?
nos salgueiros que ali estavam

penduramos nossas harpas.
Lá, os que nos exilaram
pediam canções,
nossos raptos queriam alegria;

“Cantai-nos um canto de Sião!”
Como poderíamos cantar
um canto de Iahweh
numa terra estrangeira?
(...)
(Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 1102)



No poema de Castro Alves, “eles” ouvem o canto soluçante e se incomodam. O poeta retoma a ideia que funda o texto do Salmo: o sofrimento de um povo cativo que resiste e sua resistência é incômoda. Aqui, há o canto na praça. Há também o exílio. A analogia funda-se bem e confere ao poema articulação ampla com a luta de libertação dos hebreus na Bíblia.

A referência ao mito de Can encontra-se nas estrofes 15 e 17. O poeta fala da “raça” que “arrasta” pelos séculos (“das idades através”) a pesada “sombra” da maldição. Nas duas estrofes, a relação é

alusiva. Nenhuma delas coloca a ideia do sofrimento por um crime cometido como em “Vozes D’África”.

A referência ao filho de Noé (Can), que foi amaldiçoado pelo pai e que, errante, teria sido o criador da África, assim está poetizado em “Vozes D’África”:



Foi depois do dilúvio... Um viandante,
Negro, sombrio, pálido, arquejante,
Descia o Arafat...
E eu disse ao peregrino fulminado:
“Cão!... serás meu esposo bem-amado...
– Serei tua Eloá...”
Desde este dia o vento da desgraça
Por meus cabelos, ululando, passa
O anátema cruel. (...)
(Alves, 1986, p. 292).



Vê-se claramente como a explicação mítica nos versos acima colocados está mais madura, melhor assimilada poeticamente e, conseqüentemente, dá mais densidade ao poema.

A análise estilística do poema, possivelmente, nos revelaria uma resolução ou melhor apropriação do recurso imaginário. Imagens grandiosas que serão usadas até a exaustão, posteriormente, podem revelar-se em gestação no poema em estudo.

Vamos observar apenas como a invocação a Deus se dá em “Vozes D’África”, “Navio Negroiro” e “Adeus, meu Canto”.

Adeus, meu Canto

E pedindo através dos dois abismos,
Com os pés na terra e a frente no infinito,
Traze a bênção de Deus, ao cativo,
Levanta a Deus do cativo o grito!
(Alves, 1986, p. 303).



Navio Negro

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
se eu deliro . . . ou se é verdade
Tanto horror perante os céus . . .
Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão? . . .
Astros! noite! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão! . . .
(Alves, 1986, p. 277).



Vozes D'África

Deus! ó Deus! Onde estás que não respondes?
Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes

Embuçado nos céus?
Há dois mil anos te mandei meu grito,
Que embalde desde então corre o infinito ...
Onde estás, Senhor Deus? ...
(Alves, 1986, 290.).



O tom, nos dois últimos exemplos, é mais forte, uma palavra indignada que clama a Deus, não se limitando a pedir a “bênção”, porém levantando a Deus o grito anunciado anteriormente. Em “Navio negro”, trata-se de um Deus “dos desgraçados”, portanto, que não poderá abençoar “Tanto horror perante os céus...”. Já em “Vozes d'África”, o eu lírico clama por uma resposta ao Deus “embuçado nos céus”, isto é, com o rosto escondido e ouvidos moucos há dois mil anos.

Considerações finais

A crítica moderna já apontou os limites da poesia de Castro Alves, a exemplo de Mário de Andrade. Chamamos a atenção para o fato de haver tantas e tão variadas abordagens sobre o poeta. Esse fato demonstra que a poesia de Castro Alves ainda tem algo a nos falar. Não dá para sustentar a ideia de que a sua poesia se mantém pela temática. Sobre essa questão, Cavalcante Proença nos ensina que “não são os assuntos, não são os motivos que anulam o valor de uma obra, mas a falta de tratamento artístico” (Proença, 1985, p. 217). Alfredo Bosi (1992, p. 128-129) completa: “É no convívio da mensagem com vários códigos possíveis (prosaico, oratório, líri-

co...) que se modela o texto literário e se concretizam esteticamente os valores em cujo mundo estão imersos poeta e leitores”.

“Adeus, meu Canto” é importante para indicar elementos da trajetória do poeta. Apresenta aquele defeito apontado por Mário de Andrade em vários poemas de Castro Alves: “encompridador”. Mesmo aludindo, criando a expectativa de que o Canto se despede para lutar, o poema tem valor pela forma como permeia o sentimento de justiça com o ideal profético – há ressonâncias de Isaías, embora não tão fortes como em outros poemas –; como articula a dimensão mítica – numa embrionária explicação mítica do sofrimento dos negros –; e, enfim, como retoma a imagem exílio de um povo – para relançar a ideia de dor e sofrimento dos escravizados. Esse intercalar de motivos, entremeados por tons diversos – perdoados os exageros, as repetições – dão ao poema valor distinto dentro da obra do poeta. “Adeus, meu Canto” seria um vitral, uma colcha de imagens, de temas que o poeta desdobraria nos posteriores três anos de produção.

Por outro lado, a fortuna crítica do poeta ainda não chamou a atenção para um aspecto da maior importância no poema: ele tematiza a função do poema no próprio poema. Constitui-se, portanto, numa obra metalinguística no sentido de que enuncia no próprio corpo dos versos uma reflexão sobre a função que o poema assume. Destaquemos a terceira estrofe da terceira parte:

◇

Quero-te assim; na terra o teu fadário
É ser o irmão do escravo que trabalha,

É chorar junto à cruz do seu calvário,
É bramir do senhor na bacanália...
Se – vivo – seguirás o itinerário,
Mas, se – morto – rolares na mortalha,
Terás, selvagem filho da floresta,
Nos raios e trovões hinos de festa.
(Alves, 1986, p. 308).

◇

Sérgio Alves Peixoto (1999) pesquisou o que denominou de “a consciência criadora na poesia brasileira” do período do Barroco até o Simbolismo. No entanto, em sua importante pesquisa, não faz referência à poesia de Castro Alves. O crítico conclui que “a história da consciência criadora em nossa poesia é uma história de afirmação do poeta sobre si mesmo, de uma perfeita consciência de seu trabalho e de suas limitações” (Peixoto, 1999, p. 274). Afirma ainda, e os leitores de poesia podem confirmar, que “essa consciência será avassaladora” em nosso Modernismo. Portanto, esse viés da poesia de Castro Alves, ainda não estudado em outros poemas, confere-lhe um destaque, além de seu valor estético e social.

Referências

ALVES, C. **Os melhores poemas de Castro Alves**. Seleção e Apresentação de Ledo Ivo. São Paulo, Global, 1983.

ALVES, C. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Aguillar, 1986.

ANDRADE, M. de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

BÍBLIA Sagrada. Petrópolis: Vozes, 1982.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 5. ed. V. 2. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

CANDIDO, A.; CASTELA, J. A. **Presença da Literatura Brasileira**: do Romantismo ao Simbolismo. 3. ed. São Paulo: Difel, 1968.

MERQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides**: breve história da Literatura Brasileira I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

PEIXOTO, S. A. **A consciência criadora na poesia brasileira**: do Barroco ao Simbolismo. São Paulo: Annablume, 1999.

PRADO, A. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

THOMSOM, G. **Marxismo e Poesia**. Trad. Antonio Nogueira Santos. Lisboa: Editorial Teorema, s/d.

VAN DER BORN, A. *et al.* (Org.). **Dicionário Enciclopédico da Bíblia**. Trad: Frederico Stein, Petrópolis: Vozes, 1971.

VILLAÇA, A. O nosso poeta dos escravos. *In*: SCHWARZ, R. (Org.). **Os Pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo, Brasilense, 1983.

ZAGURE, E. **Castro Alves de Todos Nós**. 2. ed. Rio de Janeiro. Imago, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.



**“Eu canto o Sertão que é meu”:
sobre a poesia de Patativa do Assaré**



Depois que o pudê celeste
Manda chuva no Nordeste,
De verde a terra se veste
E corre água em brobutão
A Mata com seu verdume
E as fulo com seu perfume,
Se infeira de vaga-lume
Nas noite de escuridão.

(Patativa do Assaré)

Diferentes são os modos como os artistas representam o sertão em seus poemas. Uma presença constante em muitos poemas e canções é a do tom saudosista, sobretudo de quem se mudou para a cidade. Também é recorrente a idealização da vida no campo, que se soma ao saudosismo, caindo,

muitas vezes, num bucolismo, que falseia a realidade do trabalhador rural. Outro viés presente na produção de muitos poetas é a apresentação do modo simples de ser do sertanejo quando chega à cidade. Esse viés é responsável por um olhar, muitas vezes, cheio de preconceitos, apresentando o homem do campo meio bobo, além do preconceito linguístico que está por trás da reprodução das falas do sertanejo.

O amplo espaço do sertão nordestino foi cantado de modo peculiar por um dos maiores poetas de nossa literatura. Refiro-me ao cearense Antônio Gonçalves da Silva, conhecido como Patativa do Assaré. A obra desse poeta, em sentido amplo, pode ser lida como uma grande epopeia, cuja personagem central, o grande herói (ou anti-herói) seria o povo com suas dores, seu sofrimento, as injustiças vivenciadas, mas também seus sonhos, suas esperanças, sua coragem de lutar, suas brincadeiras e seu bom humor. A geografia local também é presença marcante nessa poesia: não só o tempo de verão e de seca, que chega a durar sete meses, mas também a paisagem do sertão chovido, o verde e as flores que recobrem, por um curto tempo, o sertão nordestino.

Apresentaremos, neste capítulo, um pouco da concepção que um poeta popular, lavrador a vida inteira, tem de seu sertão, das lutas de seu povo, das belezas de sua terra. O fato de ter vivido como trabalhador pobre, puxando o cabo da enxada, confere um diferencial à poesia de Patativa do Assaré. Trata-se de um olhar que nasce da experiência cotidiana com a terra, com o duro trabalho do lavrador, com a consciência de que a vida poderia ser menos dolorosa¹.

1 ♦ Gilmar de Carvalho (2002), um dos mais importantes estudiosos da obra de Patativa, fez um estudo comparativo entre o sertão de Rosa e o de Patativa. O ensaio intitula-se *O sertão: de Guimarães Rosa e Patativa do*

Tendo em vista que a obra do poeta é vastíssima e são inúmeros os poemas que tratam diretamente de questões ligadas ao sertão e ao sertanejo, faremos um recorte. Será analisado, inicialmente, o poema “Cante lá que eu canto cá”, que é uma espécie de *poética* do autor e revela, portanto, o nível de consciência que ele tem de suas formas, de seus temas, de suas paisagens, diferentemente do que ele chama “Poeta cantor da rua/ que na cidade nasceu”. A seguir, comentaremos um longo poema denominado “Eu e o sertão”, em que, como o título já revela, o poeta canta a beleza do sertão, o sol ardente, as festas religiosas, as brincadeiras populares. Outro poema fundamental, nacionalmente conhecido, e que também será analisado é a “Triste partida”. Nele é narrada a saída dolorosa do sertanejo de sua terra e os sofrimentos que vai enfrentar “nas terras do sul”. Para finalizar, comentaremos “A morte de Nanã”, poema capaz de comover o leitor sobretudo devido ao tratamento lírico conferido a uma tragédia.

O poeta

Conhecido hoje em todo o país, sobretudo depois que teve um de seus livros publicado por uma grande editora na década de 70², Patativa guardou na memória, por dezenas de anos, os seus versos, muitos conhecidos por pessoas de sua cidade e circunvizinhança. É que ele sempre gostou de recitar seus poemas e o fazia em festas, encontros com trabalhadores e nas rádios da região, sobretudo na

Assaré. A perspectiva adotada por nós se diferencia da do ensaísta, uma vez que procuramos ao máximo indicar versos e poemas que ilustrem a visão do poeta.

2 ♦ Trata-se do livro *Cante lá que eu canto cá*, publicado pela Editora Vozes na década de 70 do século passado. Todos os poemas citados ao longo deste trabalho são da 3ª edição.

cidade do Crato. Poeta que começou dedilhando uma viola, mas nunca viveu como cantador, uma vez que esse não era o seu desejo. Com o tempo, largou a viola e dedicou-se a fazer e recitar seus poemas. A profissão mesmo era de agricultor, na serra de Santana, no município de Assaré, Ceará. Só depois de aposentado é que veio morar na pequena Assaré, mas nunca deixou de frisar o seu encanto pela terra, pela vida no meio rural. Em entrevista ao pesquisador Gilmar de Carvalho (2002), ele afirmou: “Eu vivo aqui em Assaré, mas meu coração ficou lá na Serra de Santana, onde eu trabalhei muito até a idade de sessenta e tantos anos, trabalhando na roça...” (Carvalho, 2002, p. 17).

Em sua pequena “Autobiografia”, publicada junto ao livro *Cante lá que eu canto cá* (1980), Patativa assevera: “Desde que comecei a trabalhar na agricultura, até hoje, nunca passei um ano sem botar a minha roçazinha, só não plantei roça no ano em que fui para o Pará” (Assaré, 1980, p. 16).

A proximidade do poeta com a terra, sua experiência de agricultor, suas mãos escalavradas, seu corpo queimado de sol é que fornecem ao poema um olhar de dentro, de quem conhece as belezas e as dores da vida do sertanejo. E esses dois veios são matéria de sua poesia ao longo de seus mais de sessenta anos de produção poética. Os estudiosos tendem a chamar mais a atenção para a poesia social, para o poeta engajado, que cunhou imagens fortes da dor do sertanejo fugindo da seca ou sendo oprimido em seu próprio lugar. Mas é o poeta quem melhor se apresenta em seu “O poeta da roça”:



Sou fio da mata, canto da mão grossa,
Trabaio na roça, de inverno e de estio.

A minha chupana é tapada de barro,
Só fumo cigarro de paia de mío
(Assaré, 1978, p. 20).



Outro viés a ser destacado nessa rápida apresentação do poeta é a sua destreza formal. Toda sua obra ostenta uma diversidade de formas e de ritmos (quadras, sextilhas, décimas, oitavas, versos decassílabos, redondilhas menores e maiores), bem como um domínio absoluto da chamada poesia cabocla (que reproduz, de certo modo, o ritmo da fala e sua expressão) e da expressão mais clássica. Inclusive o poeta escreveu inúmeros sonetos dentro da mais perfeita forma.

O poeta sempre teve consciência de quem era seu público ouvinte/leitor, quando afirma, ainda em “O poeta da roça”: “Meu verso só entra no campo e na roça/ Nas pobre paioça, da serra ao sertão” (Assaré, 1978, p. 20). Hoje seus leitores se ampliaram e, ainda em vida, o poeta teve o reconhecimento merecido, embora já depois dos 60 anos.

O poeta e o sertão

Destacaremos, inicialmente, os encantos do sertão que o poeta se propõe a cantar. As festas, as brincadeiras, as paisagens, são matéria da poesia. No poema “Eu e o sertão”, Patativa apresenta toda a beleza de seu sertão, a infinidade de coisas que ele tem para cantar:

‘Eu e o sertão

A tua beleza é tanta,
Que o poeta canta, canta
E inda fica o qui cantá (Assaré, 1978, p. 21).



A partir daí, ele vai elencar quais são essas belezas. No âmbito da natureza, ela está na audição do canto dos pássaros na aurora – sobretudo do sabiá, do canário e do campina. Ele encerra a estrofe afirmando: “E com munta razão vejo,/ Que a gente sê sertanejo/ é um dos maió prazê” (Assaré, 1978, p. 21).

Outro aspecto destacado, ainda no âmbito da natureza, é o “bom e sadio crima” (Assaré, 1978, p. 21). E aqui um verso sublime, como tantos de sua produção: esse clima “**deu m seu pr poesia social, para o poeta engajado, que cunhou imagens fortes da dor do sertanejo fugindo da seca ou sendo oprimido** de mão beijada” ao poeta “Um mundo cheio de rima”. Patativa vê a poesia no mundo em que vive. O sentido do vate está posto o tempo todo: alguém que desentranha a poesia, que lança mão de todos os seus sentidos para ouvir e captar esse mundo de rimas, imagem tão encantadora. O sol, “Que treme a vista da gente”, ao mesmo tempo “dá corage, saúde/ E alegria aos teus caboco” (Assaré, 1978, p. 20). O poeta também afirma que “ninguém/ Sabe direito cantá/ Tanta beleza que tem/ Tuas noite de lua” (Assaré, 1978, p. 20). Através de uma imagem de sabor erótico, cheia de animismo, ele afirma:



[...]
Quando a lua sertaneja,
Toda amorosa despeja

Um grande banho de prata
Pro riba da terra intera
E a brisa assopra manera
Fazendo cosca na mata
(Assaré, 1978, p. 22, grifo nosso).



Depois de apresentar as belezas naturais do sertão, ele se volta para o universo da cultura e vai lembrar do “Sertão do Bumba Meu Boi”, da “armônica de oito baixo”, também conhecido entre os sertanejos como o fole de oito baixos. Embora não descreva os forrós, o poeta lembra um instrumento fundamental no modo de diversão do sertanejo durante muitas décadas. Mas o grande tesouro do sertão é o “Caboclo que resinga/ Corrê dentro da catinga/ Na pega do barbatão” (Assaré, 1978, p. 22). Ele compara o caboclo a um “diamante/ Ante de argüem lapidá” (Assaré, 1978, p. 20). Depois de apontar a condição desumana do caboclo, “esquecido/ Dos meio de inducação” (Assaré, 1978, p. 20), ele nos brinda com uma imagem marcadamente dialética; “Tua santa inguinorância/ Incerra munta verdade” (Assaré, 1978, p. 20).

O universo das festas religiosas também é convocado pelo poeta. “As oração e os bendito/ Das festa do mês de maio” (Assaré, 1978, p. 20.), a bandeira hasteada no terreiro, a mulher que puxa a reza “Lendo vagarosamente/ Com a cartia na mão” (Assaré, 1978, p. 20). E “Quando acabava Maio,/ Já começava os insaio/ Do santo mês de S. João” (Assaré, 1978, p. 20). Essas descrições são lembranças que o poeta guarda como “moeda de oro” e arremata: “Fiz do meu peito o sacraro/ E guardei esse tesoro” (Assaré, 1978, p. 20).

A consciência de que o espaço em que vive, de que as condições culturais em que está inserido são um *valor*, permeia a obra de

Patativa. O tesouro do poeta está na memória, palavra fundamental para alguém que guardou durante décadas toda sua poesia de cor. E aqui vale lembrar a etimologia dessa palavra, que muito se adequa à situação: significa guardar no coração. Poderíamos hoje dizer que o sacrário do poeta é a sua poesia, na qual depositou seu encantamento diante do mundo sertanejo e soube formular imagens que a alçaram a uma dimensão verdadeiramente universal.

Poesia e experiência

A reflexão sobre as relações entre poesia e experiência é antiga e povoa a produção de críticos literários e teóricos da literatura. Se, por um lado, a poesia moderna exacerbou um modelo de fazer poético voltado para a natureza linguística dos textos, por outro, toda grande poesia manteve, no mínimo, um pé na experiência individual do poeta. Basta ver, entre nós, toda a lírica de Manoel Bandeira e a rica colcha que faz da vivência do cotidiano.

No âmbito da poesia popular, poderíamos afirmar que a experiência sempre foi a matéria-prima do poeta. E mais: é possível vislumbrar, num poema como “Cante lá que eu canto cá”, toda uma dialética entre a representação do universo sertanejo e a reflexão sobre a poesia. Noutras palavras, lançando mão, nesse poema, do contraponto “poeta cantor da rua” x poeta do sertão, Patativa nos oferece as especificidades de sua poesia, através de um dizer metalinguístico dos mais lúcidos e raramente encontrado num poeta popular.

O axioma que preside toda a argumentação do poeta é a afirmativa de que só pode falar do sertão quem o conhece a partir de uma experiência cotidiana de suas diversidades, de suas belezas

e das dificuldades que ele apresenta. Dito de um modo poético, temos:

Cante lá que eu canto cá

[...]
Você teve indução,
Aprendeu munta ciência,
Mas das coisa do sertão
Não tem boa experiência.
Nunca fez uma paioça,
Nunca trabaiou na roça,
Não pode conhecê bem,
Pois nesta penosa vida,
Só quem provou da comida
Sabe o gosto que ela tem;
[...]
(Assaré, 1978, p. 25).

◇

Nesse poema, Patativa elenca a vida árdua do sertanejo trabalhador rural, que tem de pegar no cabo da enxada, da foice e expor a cabeça ao sol abrasador. Ao elencar as inúmeras dificuldades vividas pelo sertanejo, o poeta vai sempre fechando suas estrofes com a conclusão de que é impossível representar esse universo de dor sem vivenciá-lo no cotidiano:

◇

Cá no sertão eu enfrento
A fome, a dor e a misera.

Pra sê poeta divera,
Precisa tê sofrimento
(Assaré, 1978, p. 25).

◇

E ainda:

Porque você não conhece
Nossa vida aperreada.
E a dô só é bem cantada,
Cantada por quem padece
(Assaré, 1978, p. 25).

◇

Numa estrofe inteira, o poeta arremata, sempre chamando a atenção para as dificuldades da vida do sertanejo e a necessidade de conhecê-la por dentro para saber cantá-la:

◇

Só canta o sertão direito,
Com tudo quanto ele tem,
Quem sempre correu estreito,
Sem proteção de ninguém,
Coberto de precisão
Suportando a privação
Com paciência de Jó,
Puxando o cabo da inxada
Na quebrada e na chapada,
Moiadinho de suó.
(Assaré, 1978, p. 25).

Apresentada a diferença fundamentada na experiência, como suporte para cantar o sertão, o poeta passa a mostrar as peculiaridades de seu verso. Mas não se trata de uma experiência metalinguística ao modo dos poetas do século XX. As imagens que usa para falar de seus versos estão ligadas à terra, ao trabalho, à vida do sertanejo: “Meu verso é como a semente/ Que nascem inriba do chão” (Assaré, 1978, p. 25.).

A aprendizagem da poesia ou como se constrói o poeta nasce também da experiência e da convivência com a natureza.

◇

Pra gente aqui sê poeta
Não precisa professô;
Bašta vê no mês de maio,
Um poema em cada gaio,
Um verso em cada fulo
(Assaré, 1978, p. 25, grifo nosso).

◇

Os dois versos finais desta estrofe revelam o telurismo da poesia de Patativa. O poeta parece encantado com a beleza de seu sertão. Não se trata, portanto, de uma poesia que fala só da seca e do sofrimento. Ele sabe recolher a beleza do sertão no tempo do inverno, quando acontece uma verdadeira transfiguração da paisagem. Na estrofe seguinte, ele dirá: “Eu canto as coisa visive/ Do meu querido sertão” (Assaré, 1978, p. 25). Trata-se, portanto, de uma poética marcadamente visual, arriscaria mesmo dizer, contemplativa da natureza. A estrofe que segue, uma das mais belas de toda sua poesia, nos dá a dimensão da sensibilidade de Patativa:

Canto as fulô e os abróio
Com todas coisas daqui:
Pra cada canto que eu óio
Vejo um verso se buli.
Se as vez andando nos vale
Atrás de curá meus male
Quero repará pra serra,
Assim que eu óio pra cima,
Vejo um dilúvio de rima
Caindo inriba da terra
(Assaré, 1978, p. 25).

◇

Como se vê, a natureza é a grande fonte de inspiração do poeta. É nela que ele enxerga infindáveis possibilidades poéticas. A poesia está viva na natureza e sinaliza para o poeta: “Pra cada canto que eu óio/ Vejo um verso se buli”. Nos três últimos versos dessa estrofe, temos uma das hipérboles mais significativas que conhecemos. Quando mira a serra, a imaginação do poeta é como que tocada pela paisagem que o faz imaginar “um dilúvio de rima/ Caindo inriba da terra”. Trata-se de um momento sublime de poesia e que revela também o poder inventivo do poeta. Falando de uma perspectiva mais teórica, poderíamos dizer que uma das forças da poesia de Patativa está no poder de criar imagens para revelar sua ligação profunda com a sua terra e seu povo. Certamente inúmeros homens e mulheres sertanejos viveram momentos de encantamento diante da natureza, instantes em que o corpo parece atrair, como um ímã, cheiros, odores, imagens visuais, enfim, sensações

as mais diversas. Mas poucos conseguem criar uma imagem que consiga alçar o nível simbólico e encantar seus leitores e ouvintes.

O poeta continua demarcando as diferenças entre a vida do poeta da rua e a vida do poeta do sertão. Ela está no cigarro de palha de um e no “cigarro manso do outro”, no isqueiro de lume rápido e no isqueiro engendrado pelo homem simples. Mas há um lugar em que o poeta não vê diferença: “Só numa parte da vida/ Nós dois samo bem iguá” (Assaré, 1978, p. 25). Trata-se, segundo sua própria expressão, de um “direito sagrado”. Portanto, “Da coisa mio do mundo/ Nós goza do mesmo tanto” (Assaré, 1978, p. 25). Na estrofe seguinte, ele dirá de modo mais claro:

◇

Pois minha boa muié,
Me estima com munta fé,
Me abraça, beja e qué bem
E ninguém pode negá
Que das coisa naturá
Tem ela o que a sua tem
(Assaré, 1978, p. 25).

◇

Muitas vezes nos perguntamos: por que o poeta sentiu a necessidade de demarcar de modo tão incisivo a diferença entre o “cantor da rua” do cantor do sertão? Não sabemos de um motivo explícito que tenha detonado a criação do poema. Uma hipótese seria o possível conhecimento de inúmeros “poetas” que se põem a falar do sertão de um modo ora caricato, ora laudatório.

O seco sertão

em pelo menos dois grandes poemas, Patativa se voltou exclusivamente para cantar a seca e suas consequências para a vida do sertanejo pobre. No âmbito da tradição literária brasileira, essa temática já aparece desde o século XIX. Leandro Gomes de Barros, grande ícone da poesia popular, também já o abordara nas duas primeiras décadas do século XX³. O século XX ficou marcado, na boca de nosso povo, por três grandes secas verdadeiramente devastadoras: a de 1915, brilhantemente representada por Rachel de Queiroz em *O quinze*; a seca de 1932, eternizada por Patativa no poema *A morte de Nanã*, uma verdadeira nênia pela criança que morre de fome no decorrer da seca; e, por fim, a seca de 1958, que já contou com a abertura de frentes de trabalho do Departamento Nacional de Obras Contra a Seca (DNOCS).

Diferentemente do romance, no poema de Patativa, é o lavrador que canta o definhando da “fia querida” que “Foi sacudida na cova/ Com seis ano e doze dia” (Assaré, 1978, p. 38). Inicialmente, o poeta descreve a menina alegre e sadia, correndo pelo terreiro e brincando. A comparação da menina com a banana-maçã mostra como o poeta está atento ao mundo que o cerca, para dele recolher as imagens de sua poesia:

Era gorda, bem gordinha
Minha querida Nanã,

3 ♦ O folheto de Leandro que trata da seca é *A seca no Ceará*. Já na primeira estrofe, ele descreve a tragédia da seca para as famílias pobres: “Seca a terra as folhas caem/ Morre o gado sai o povo,/ O vento varre a campina,/ Rebenta a seca de novo;/ Cinco, seis mil emigrantes/ Flagelados retirantes/ Vagam mendigando o pão,/ Acabam-se os animais/ Onde houve criação” (Medeiros, 2002). Uma boa antologia dos poemas de Leandro pode ser encontrada em Medeiros (2002).

Tão gorda que reluzia.
O seu corpo parecia
Uma banana-maçã
(Assaré, 1978, p. 38).

◇

Mas todo esse encanto vai definhando, e o eu lírico vai acompanhando, passo a passo, com muita dor, a morte lenta da criança que “Foi sacudida na cova/ Com seis ano e doze dia” (Assaré, 1978, p. 38). A narração da dor do pai e da mãe, vendo a filha morrer e nada podendo fazer para amenizar aquela tragédia, é uma das mais comoventes de nossa literatura. Para ter uma noção mais precisa, o leitor terá de ler o poema integralmente. Apenas transcrevemos mais uma estrofe para mostrar a riqueza de imagens com que o poeta descreve o enfraquecimento da menina:

◇

Se passava o dia intero
E a coitada não comia,
Não brincava no terrero
Nem cantava de alegria,
Pois a farta de alimento
Acaba o contentamento,
Tudo destrói e consome.
Não saia da tipóia
A minha adorada jóia,
Infraquecida de fome
(Assaré, 1978, p. 38).

◇

O sertão seco, onde o poeta via, em cada folha, “um verso se buli”, agora parece tragicamente desumano, muito embora o poeta tenha a percepção clara de que a culpa da morte de sua Nana não foi de Deus, foi “dos home rico”. Também aqui a natureza, a certa altura, parece condoída com a morte das crianças.



E enquanto nós assistia
A morte da pequenina,
Na manhã daquele dia,
Veio um bando de campina,
De canaro e sabiá
E começaram a cantar
Um hino santificado
Na copa do cajuêro
Que havia bem no terrêro
Do meu rancho esburacado
(Assaré, 1978, p. 38).



Numa estrofe seguinte, ele assevera:



Nunca mais os passarinho
Cântaro daquele jeito (Assaré, 1978, p. 38).



Mas o clássico que o poeta escreveu e musicou foi “A triste partida”. Trata-se de uma narrativa em que uma família de retirantes foge da seca rumo ao sul do país. O poema tem toda uma

cronologia que vai das “experiência” para saber se vai ou não chover no primeiro semestre do ano vindouro. Lentamente vão se consumindo todas as suas esperanças, que findam em março, “que é o mês preferido/ Do santo querido,/ Senhô São José” (Assaré, 1978, p. 89). A partir de agora, não há mais esperança e o trabalhador começa por desfazer-se de suas poucas posses:



Agora pensando já segui outra tria,
Chamando a famia
Começa a dizê:
Eu vendo o meu burro, meu jegue e o cavalo,
Nós vamo a São Palo
Vive ou morre
(Assaré, 1978, p. 89).



Mas a esperança de voltar, ele carrega consigo: “Se o nosso destino não fô tão mesquinho,/ Pro mêrmo cantinho/ Nós torna a vortar” (Assaré, 1978, p. 89). O poema segue narrando a dolorosa partida, o “carro correndo”, a saudade dos bichos e das plantas, a dor da menina que esqueceu sua boneca, a chegada às terras do sul. O sofrimento continua: agora o estranhamento na terra estranha, o enfrentar a diversidade e a dor da “saldade”. Mas a sina do pobre trabalhador está consolidada: o sonho de voltar é impossível, pois “Nunca ele pode, só vive devendo/ E assim vai sofrendo/ Tormento sem fim” (Assaré, 1978, p. 89).

A última estrofe sela o sofrimento do homem que fugiu da seca para não morrer de fome com sua família:

Distante da terra
tão seca mas boa,
Exposto à garoa,
À lama e ao pau,
Faz pena o nortista,
tão forte, tão bravo,
Vive como escravo
Nas terra do Sul
(Assaré, 1978, p. 89).

◇

Cantado, o poema é de uma melancolia funda, com uma melodia que lembra uma longa ladainha, mas de que foi eliminada o “Rogai por nós”, porque não há a quem rogar, a quem suplicar.

Outros poemas retomam, também de forma explícita, o sofrimento do sertanejo pobre. O “ABC do Nordeste Flagelado”, “Emigrante Nordesteño no Sul do País” e a canção que ficou conhecida nacionalmente na voz de Fagner, a “Vaca Estrela e o Boi Fubá”. Este último exemplo, um verdadeiro canto de aboio, é ainda comum em muitas comunidades rurais. Mais uma vez, está posto o tema da seca no sertão e suas consequências:

◇

Aquela seca medonha
Fez tudo se trapaia;
Não nasceu capim no campo
Para o gado sustenta,
O sertão esturricou,
Fez os açude seca,
Morreu minha Vaca Estrela,

Se acabou meu Boi Fubá,
Perdi tudo quanto tinha
Nunca mais pude abóia.
Ê ê ê Vaca Estrela
Ô ô ô Boi Fubá
(Assaré, 1978, p. 323).

◇

Em inúmeros outros poemas, celebra as coisas do sertão: seus bichos (o lendário e fundamental jumento para a vida do sertanejo pobre; a vaca, que sempre tem um nome, uma particularidade); suas árvores (o pau d’arco seco da beira da estrada); seus pássaros (o vim-vim, o pica-pau, o rouxinol); e tantos outros que habitam o sertão e a poesia de Patativa.

Walter Benjamin (2002), numa das várias reflexões que nos deixou sobre a *experiência*, afirma que “cada uma de nossas experiências possui efetivamente conteúdo. Nós mesmo conferimos-lhe conteúdo a partir de nosso espírito” (Benjamin, 2002, p. 23). Essa reflexão nos faz pensar na riqueza de experiência do poeta e no sentido que ele lhe confere a cada instante. Talvez esteja aí uma das forças de sua poesia. O poeta encontra um sentido na experiência mais singular de contemplar uma serra, de olhar uma árvore florida, de imaginar a vida do retirante, a criança que morre de fome na seca e tantas outras situações. Se o poeta é, como afirma Bosi (2000), “um doador de sentido”, estamos diante de um grande poeta.

É preciso finalizar a apresentação do universo sertanejo dessa poesia com uma estrofe do poema denominado “É coisa do meu sertão”.

Eu sei que dizendo assim,
Eu não tou falando à toa,
Meu sertão tem coisa boa
E também tem coisa ruim;
Umás que fede a cupim
Ôtras que chega a melão.
De tudo eu sei a feição
Pois conheço uma por uma.
Vou aqui dize alguma
Das coisa do meu sertão
(Assaré, 1978, 1978, p. 70).

◇

Mais uma vez, temos a consciência do poeta acerca das tradições de seu sertão e de que ele, pelo conhecimento detido, está autorizado a cantar. Destaco apenas a primeira estrofe e o leitor, se tiver sido tocado pela lírica desse verdadeiro vate, terá de ir em busca do que resta. E se for, fará uma grande e prazerosa empreitada.

Referências

ASSARÉ, P. **Cante lá que canto cá**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

BENJAMIM, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução: Marcos Mazzar. São Paulo: 34; Duas Cidades, 2002.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, G. de. **Patativa poeta pássaro do Assaré**. Entrevista concedida a Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Omni Editora Associados, 2002a.

CARVALHO, G. de. **Patativa do Assaré: Pássaro Liberto**. Fortaleza: Museu do Ceará: Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 2002b.

MEDEIROS, I. (Org.). **Leandro Gomes de Barros: no reino da poesia sertaneja**. João Pessoa: Idéia, 2002.



Nossa poesia infantojuvenil





Poemas para crianças e jovens



Por certo, não se pode falar que há pouca publicação de livros de poemas destinados ao público infantil no Brasil. Nas décadas de 80 e 90, houve um aumento significativo de livros de poemas para crianças. Tivemos acesso a mais de cinquenta obras e constatamos que alguns poetas chegaram a publicar mais de cinco livros do gênero. Se o número parece significativo, a qualidade estética das obras é quase sempre passível de críticas. Dificilmente encontramos livros que alcancem o equilíbrio estético de *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, ou da *Arca de Noé*, de Vinícius de Moraes, só para ficarmos com dois clássicos. Ou seja, as obras são desiguais, ostentando ora aqui, ora ali, poemas que são verdadeiros achados poéticos. Alguns desses achados começam a ser exaustivamente frequentados, como por exemplo, a nota humorística, o jogo de palavras, a representação do universo animal (são tantos jacarés, patos e outros bichinhos...), o que contribui

para saturação de motivos e recursos. A investigação e a avaliação de todo esse material ainda está por ser feita e é trabalho para vários pesquisadores.

A estreia de Duda Machado

Quando um novo livro de poemas para crianças é publicado, ficamos apreensivos: o que traz de peculiar? Que aspectos da experiência o poeta escolheu para representar? De que modo lançou mão dos recursos da linguagem? Que relação a obra mantém com a tradição? Essas e outras questões nos ocorrem quando nos chega às mãos uma obra nova. Foi rodeado por essas expectativas que lemos o livro do poeta baiano, radicado em São Paulo, Duda Machado (1997). Seu livro, *Histórias com poesia, alguns bichos & cia*, com ilustração de Guto Lacaz, surpreendeu-nos. São treze poemas acompanhados de ilustrações em preto e branco, sempre sugestivas e discretas. Um bom mote seria pensar a relação imagem/poema – do que me esquivo logo de entrada. Ficamos apenas nos poemas, no seu valor em si, independente da ilustração.

O universo temático escolhido pelo poeta é recorrente na poesia dedicada ao público infantil, como o próprio título indica. Os recursos expressivos também são conhecidos: rimas, aliterações, um certo tom brincalhão. O ponto alto do livro pareceu-me o “Teatrinho com dois acentos e um til”. A ideia do teatrinho é um verdadeiro achado. O poeta destaca três palavras (Você, Pé-d’água e Avião) e, através de dísticos, comenta-os de modo imaginativo, ora explorando a visualidade do acento, ora o sentido da palavra. Em “Avião”, por exemplo, temos:

Voa, voa, e o til lá no alto
Lembra uma nuvem solta no espaço
(Machado, 1997).

◇

Em “Jogo dos pontos e vírgula”, o poeta explora a visualidade dos sinais de pontuação. Destaco o humor com que nos apresenta a vírgula:

Ei,
Vírgula parece minhoca
Ou um rabo fora da toca?
(Machado, 1997).

◇

José Paulo Paes (1996), referindo-se à poesia para criança, afirma: “A poesia tende a chamar a atenção da criança para as surpresas que podem estar escondidas na língua que ela fala todos os dias sem se dar conta” (Paes, 1996, p. 24). Por exemplo, a rima, ou seja, a semelhança dos sons finais entre duas palavras sucessivas, obriga o leitor a voltar atrás na leitura. Esta passa, então, a ser feita, não linha após linha, sempre para frente, como na prosa, mas sim num ir e vir entre o que está adiante e o que ficou atrás. “Com isso, desautomatiza-se a leitura e se direciona a atenção para o conjunto de significados do texto, não apenas para a sequência deles” (Paes, 1996, p. 24-25). Nos melhores momentos de seu livro, Duda Machado (1997) explora essas surpresas da língua de que fala Paes (1996). Noutros momentos, pareceu-nos prosaico; nesse caso, a estória é contada, mas não se realiza o encantamento lírico esperado. Um

exemplo dessa fragilidade é o poema “O urso polar”. Por outro lado, em “A galinha cor-de-rosa” – cujo título já denuncia o caráter não-me-toque da personagem –, aliam-se ritmo e sentido, construindo um belo poema em que mimetiza a inadequação da galinha ao seu meio. O caráter lúdico, marca de quase toda poesia para criança, é explorado com proveito em “Uma turma inesquecível”, em que meia dúzia de animais são convocados. As primeiras estrofes se iniciam com o verbo “conheci” e seguem um padrão simples, como se verifica no exemplo abaixo:

◇

Conheci um gato
Chamado Lencin,
Toda vez que miava
Espirrava atchim (Machado, 1997).

◇

Na última estrofe, o poeta convoca o leitor a entrar na brincadeira:

◇

Conheci, conheci,
Não sei mais, esqueci.
Ei, e você também
Não conhece ninguém?
(Machado, 1997).

◇

Em “O macaco que queria voar”, Duda Machado conta-nos a história de Quinho, o macaco que “Não gostava de comer banana

/ Nem de ficar imitando gente” (Machado, 1997). Insatisfeito com o modo de ser de sua espécie, Quinho figura o ser que deseja algo mais, além de suas aparentes forças, mas que nem por isso deve ser desprezado.

São, portanto, sempre bem-vindas as iniciativas de nossos poetas no sentido de elevar o nível das publicações de poemas para crianças.

Sidônio Muralha reeditado

Há alguns anos, quem procura os livros de poemas de Sidônio Muralha (1997, 1998) em livrarias, feiras de livros e até bienais, nada encontra. Longo jejum para leitores mirins, uma vez que *A televisão da bicharada* (1997) e *A dança dos pica-paus* (1998) são livros importantíssimos no quadro da poesia infantil brasileira. Ao ser reeditado com novas ilustrações, presta um serviço importante ao leitor mirim, visto que grande parte das publicações nesse gênero não mantém qualidades literárias esperadas.

Um fato curioso, quando observamos livros centrais de poemas para crianças no Brasil, é que os poetas escreveram poucos livros. Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, para ficarmos com os três primeiros, escreveram apenas um livro. No quadro atual das publicações nesse gênero, há poetas com cinco, seis ou mais livros. Possivelmente, com um pouco mais de critério, poderíamos diminuir a quantidade e melhorar a qualidade.

Sidônio Muralha, com apenas dois livros, oferece-nos poemas de grande valor e foi, possivelmente, quem explorou a nossa fauna aliando fantasia poética, humor e profundo senso humanístico. Esse último ponto me parece uma marca fundamental de sua poe-

sia. O poeta está sempre muito atento ao problema da literatura e discute-o a partir de situações e imagens concretas. Esse senso humanístico e o modo como é trabalhado constituem um fato importante, uma vez que, desde que fugiu do moralismo tradicional, a poesia infantil vem, muitas vezes, caindo numa espécie de ludismo frágil.

A permanência de Sidônio Muralha

A dança dos pica-paus teve sua primeira edição em 1976. Trata-se de um livro com maior número de poemas e que ostenta alguns traços formais que o diferenciam de *A televisão da bicharada*. Os poemas são curtos e, em sua maioria, procuram articular um ponto de vista a partir de uma possível ótica do animal que está sendo representado. Um bom exemplo da atitude de respeito do poeta pelo modo de ser dos bichos está neste curto e significativo poema:

Lógica

A preguiça lentamente,
lentamente a balançar,
parece dizer à gente:

— ora
— essa! ora essa!

Sou eu que vou devagar
Ou você que vai depressa?
(Muralha, 1998).

A pergunta final sugere-nos uma inversão do olhar, um novo ponto de vista. Propõe ao leitor, no mínimo, uma reflexão acerca de seu ritmo de vida e, sobretudo, coloca a questão do respeito pelo modo de ser do outro. O olhar social sobressai na poesia de Sidônio Muralha. Em “A turma da primavera”, temos a situação dos beija-flores que “ficaram desempregados” (Muralha, 1998). Já em “Greve no circo”, “Uma foca equilibrista [...] ficou desequilibrada” (Muralha, 1998) e ameaça: “– Amigo, estou esfomeada, / se não me dão de jantar / não equilíbrio mais nada!” (Muralha, 1998). Dois poemas merecem destaque nesse quadro de representação com forte apelo humanístico: “Prisioneiro” e “Pássaro livre”.

Prisioneiro

Numa gaiola de pão
um pica-pau
fica mau.

Fica
mau,
fica,
e o pau
pica o pica-pau
(Muralha, 1998).

◇

Explorando a sonoridade das palavras, o autor coloca-nos diante de uma situação comovente. Prisioneiro, o ser/animal vai perdendo sua natureza, deixando de ser o que era. O sujeito (que pica pau) torna-se objeto. Isto é, não age mais, não tem uma iden-

tidade, torna-se coisa, é oprimido pela força das grades – mesmo que a gaiola seja de pau.

Pássaro livre

Gaiola aberta.
Aberta a janela.
O pássaro desperta.
A vida é bela.

A vida é bela.
A vida é boa.
Voa, pássaro, voa
(Muralha, 1998).



Se no poema anterior o prisioneiro perde sua identidade, des-caracteriza-se, aqui temos o voo da liberdade, condição imprescindível para afirmar que “A vida é bela./ A vida é boa”.

Muitos pássaros comparecem nessa poesia com suas vozes (curió, sabiá, azulão, rolinha), seus voos (beija-flor), com sua bela pelugem (Marie lacre). O mais perfeito poema de Sidónio Muralha é “A dança dos pica-paus”. Não podemos esquecer as inúmeras vezes em que trabalhamos com esse poema nas turmas de 5ª e 6ª séries do ensino fundamental. O riso que brotava do rosto de inúmeros alunos quando líamos o poema em voz alta era o atestado de que aquelas imagens, de algum modo, tocavam aqueles jovens leitores. Vale a pena sua releitura:

A dança dos pica-paus

Estava só
o pica-pau-carijó
mas pousou no terreno
o pica-pau-pequeno
veio para o seu lado
o pica-pau-malhado
saiu do sertão
o pica-pau-anão
trouxe um pirilampo
o pica-pau-do-campo
ficou iluminado
o pica-pau dourado
vejam como é belo
o pica-pau-amarelo
e aqui estão, se quiserem mais,
pica-paus-pretos-reais
(Muralha, 1998).



A televisão da bicharada tem menos poemas do que *A dança dos pica-paus*, mas os poemas são mais longos. Do ponto de vista do estilo, os traços são basicamente os mesmos: poemas bem-humorados, uso de diálogos, fantasias a partir dos nomes dos bichos, atitude de defesa e respeito ao modo de ser dos animais. Um dos mais conhecidos poemas desse livro é “Conversa”, que nos apresenta um diálogo entre tatus:

Conversa

Quando um tatu
encontra outro tatu
tratam-se por tu:

— Como está tu,
tatu?

— Eu estou bem e tu,
tatu?

Essa conversa gaguejada
ainda é mais engraçada:

— Como estás tu,
ta-ta, ta-ta,
tatu?

— Eu estou bem e tu,
ta-ta, ta-ta,
tatu?

Digo isto para brincar
pois nunca vi
um ta, ta-ta,
tatu
gaguejar
(Muralha, 1997).

◇

Como se vê, a exploração lúdica de “tu” e “tatu” enriquece o poema. No entanto, o que nos parece mais significativo é a denúncia final de que se está no reino da brincadeira, portanto, da invenção. Esse brincar com palavras é marca de toda uma poética da poesia para crianças e que tem em Sidónio Muralha um de seus melhores representantes.

Em “Tucano-de-bico-verde”, somos colocados ante a alternativa do animal que assume seu modo de ser e sua corporalidade. Mudar o bico é mudar o ser do sujeito: “E se encontram o seu bico / fica o bico do tucano / igual / ao do tico-tico / e é normal / que cada qual / seja senhor do seu bico” (Muralha, 1997). Esse mesmo procedimento aparece também em “Boa noite” (Muralha, 1997).

Um livro de poemas para jovens leitores

Em meio a escritores vivos e em constante produção, destacamos a obra do gaúcho Sérgio Capparelli. Sua produção poética para criança é das mais significativas e ultimamente tem incursionado pelo que vamos chamar de poesia para adolescentes. Sei dos limites da denominação. Quero chamar a atenção para o fato de Capparelli¹, em pelo menos duas de suas obras, ter como matéria de seus poemas experiências de jovens adolescentes: seus conflitos,

1 ◇ Sérgio Capparelli publicou para crianças os seguintes livros: *O boi da cara preta* (1983); *A Jibóia Gabriela* (1984); *Come vento* (1987). Para adolescentes, as publicações foram: *Restos de arco-íris* (1997); *33 ciberpoemas e uma fábula virtual* (1996).

paixões, desejos, afetos, fobias, inseguranças. O modo de tratar essa matéria é que diferencia o trabalho do poeta gaúcho, ou seja, o nível poético alcançado confere a seus poemas um destaque no quadro geral da poesia produzida para leitores jovens. Para não ficarmos nas generalizações, comentaremos seu *33 ciberpoemas e uma fábula virtual*.

A novidade do livro está indicada no título: “ciberpoemas” e “fábula virtual”. O vocabulário é, em grande parte, recolhido do universo da computação. E ele se amplia a cada novo poema lido: “bits”, “bips”, “bytes”, “e-mail”, “gigabytes”, “CD-Rom” e tantas outras. Também são comuns os neologismos sempre muito bem cunhados, como “sexovias”, “compunaves”, “ciberluas”. Até aqui, quem não leu o livro poderia pensar que se trata de uma atitude neofuturista ou coisa que o valha. E se pensou assim, se enganou. A grande sacada de Sérgio Capparelli está em todo o universo da computação que foi recolhido para expressar experiências afetivas, desejos, anseios, pulsões eróticas. Ou seja, o mundo da técnica como que foi humanizado pelos sentimentos de um eu lírico que se expõe. Esse procedimento está ligado a uma tradição das mais fecundas de nossa lírica: Oswald de Andrade, em sua “Balada do esplanada”, já nos ofertava essa pérola em que o objeto do progresso se torna veículo dos desejos do poeta: “Oferta // Quem sabe/ Se algum dia/ Traria/ O elevador/ Até aqui / O teu amor” (Andrade, 1990, p. 60). Também a distribuição dos poemas no corpo da página, sobretudo a composição dos títulos dos poemas, alia-se aos ganhos visuais conquistados pelas vanguardas concretistas. O diálogo também se faz com a lírica drummondiana, explicitamente em “O anjo pálido”, quando Capparelli retoma “O poema de sete faces”.

Para o leitor beber na própria fonte e, possivelmente, confirmar as afirmações que vimos fazendo, apreciaremos alguns poe-

mas do livro. O primeiro é de rica sonoridade, como que mimetiza a força do amor em seu estado selvagem, ainda não domado:

‘Bit selvagem

viro reviro
me atiro
tomo vacina
aspirina estricnina
sigo minha sina
saio em viagem
caio em voragem
faço bobagem

teu amor
tem bit
selvagem
(Capparelli, 1996).

◇

A sonoridade do poema – as assonâncias do *i* que percorre todo o poema como uma espécie de contaminação, as rimas, a sonoridade interna (“sigo”, “saio”, “caio”) – os versos curtos, sem pontuação, pedem uma leitura rápida, diria mesmo voraz. É que o poema, ao representar a experiência inquietante da paixão, o faz de um modo também voraz. Podemos divisar nesse poema certos movimentos que correspondem a fases do desacerto que o amor produz. Os dois primeiros versos nos remetem à agitação que domina o eu lírico; os versos 3 e 4 aludem à doença e à necessidade de cura; o “sigo minha sina” remete-nos à ideia de destino, do inexorável, daquilo de

que não se pode fugir; já o verso 6 retoma os movimentos iniciais: viajar é aventura de apaixonados (não só) – correspondidos ou não –; o verso 8 indicia a ideia de abismo/queda e o último verso dessa estrofe é o resultado de toda essa convulsão: “faço bobagem” (não sabemos qual). A junção final de “amor – bit – selvagem” aproxima o humano, o mecânico e a dimensão mais animal. Esse rápido percurso – quase paródico – intenciona chamar atenção para a riqueza do poema que não ficou no mero jogo de palavras. Trata-se de uma experiência forte, avassaladora, expressa de um modo sugestivo, que nos possibilita apreender vários sentidos.

O verbo “navegar”, cunhado pelo universo da computação, é convocado num diálogo lírico, em que a alma apaixonada “faz declarações de amor”:

Navegando em rede

Cibernauta de mar aberto,
por que navegas tão perto?

Faço declarações de amor,
em rede, pelo computador.
Cibernauta de mar bravio,
por que navegas no frio?

Esse frio não enregela
o canto que fiz para ela.

Cibernauta, muito cuidado,
com um *bit* equivocado.

Trago, em meio à tormenta,
carinhos sabor de menta
(Caparelli, 1996).

◇

Como se pode observar, o poema é composto por dísticos independentes, em que temos perguntas e respostas do Cibernauta. Novamente aqui o cruzamento de vocábulos de campos semânticos distintos, que se ajuntam para expressar a experiência do navegante. O tema do amor está posto em todo o poema e pode ser uma excelente porta de entrada para aproximar a poesia do leitor jovem.

Por último, observe neste poema que o poeta nos faz reencontrar a tradição da *Ave Maria*, tocada às dezoito horas nas igrejas, agora articulada à experiência individual. E o faz de um modo apaziguado.

CompAtível

O CD-Rom
Formata o fim do dia
Entoando a *Ave Maria*
De Schubert
(Caparelli, 1996).

◇

Acreditamos que os poemas comentados dão ao leitor uma ideia do diferencial dessa rica obra poética, em que seu autor soube dar expressão adequada à experiência de uma fase da vida e, ao fazê-lo, transcendeu o universo que serviu de base. O particular tornou-se universal. Por certo, não só um adolescente navega

“em rede” e faz “declarações de amor/... pelo computador”. O valor desses poemas está sobretudo na sinceridade da expressão das experiências.

O livro de Sérgio Capparelli é singular pela capacidade que teve o poeta de aliar o universo da técnica às experiências humanas. Há poesia onde houver experiências significativas e alguém capaz de dar-lhe expressão adequada. E é preciso redescobri-las a cada instante e comunicá-las aos jovens leitores. Um bom tema ou um tema atual não garante boa poesia. Mas tratado com sensibilidade, esse tema poderá nos dizer muito de nossa condição.

Notas sobre um poema de Alcides Villaça

Alcides Villaça é poeta e professor de literatura brasileira na Universidade de São Paulo². Compõe agora o time dos poetas que, maduros em sua expressão poética, escrevem versos tendo como alvo o público infantil. Sempre muito criterioso, o poeta só publicou um de seus poemas, embora tenhamos notícia de que ele guarda bons poemas na gaveta.

Publicado na *Folhinha*, em 21/06/97, “O primeiro mistério” é um poema para crianças de todas as idades. Em meio a poemas para crianças em que os autores cedem ao mero jogo de palavras, Alcides Villaça (1997)³ nos oferta um poema que, partindo do virtual cotidiano da criança, alça voo através da fantasia. Passemos à leitura do poema e depois aos comentários:

2 ♦ Publicou três livros de poemas em diferentes momentos: *O tempo e outros remorsos* (1975), *Viagem de Trem* (1988) e *Ondas curtas* (2014).

3 ♦ A versão que usamos nos foi dada pelo próprio autor. O poema continua sem publicação.

O primeiro mistério

Se a goiabada é feita de goiaba,
se de limão é feita a limonada,
do que será que é feita a madrugada,
a alvorada, a revoada... De nada?

A madrugada é feita dos passeios
que as últimas estrelas dão no céu;
alvorada é feita de preguiça
do sol que acorda e os braços já estendeu;
a revoada é feita pelas asas
de quem durante a noite adormeceu.

Mas de que é feito o céu? E o sol?
E cada estrela? E quem voou
antes que houvesse asas
e em seu próprio mistério se escondeu?
(Villaça, 1997).

◇

Como se pode observar, o ponto de partida desse poema é o cotidiano que serve de base para interrogações; a seguir, temos as respostas em que a fantasia poética é convocada e, por fim, um novo conjunto de perguntas. Esses três momentos do poema merecem um pouco mais de nossa atenção. A primeira estrofe apresenta dois movimentos: os dois primeiros versos partem do cotidiano e, construídos sintaticamente em forma de condicional, dão suporte às interrogações cujas respostas não são nada simples. As perguntas das crianças retomadas nessa estrofe são levadas a sério. Como

responder a algo simples como: “do que é feita a madrugada?”. Esta é uma possível pergunta de criança que pede do adulto um mergulho na fantasia (ou um chega *pra* lá com pergunta boba!). Responder racionalmente a essas perguntas nos levaria a questões muito sérias, como, por exemplo, o tempo e sua contínua passagem – o que de certo modo o poeta o faz através da força de suas imagens.

A passagem do concreto (goiaba, limão, etc.) ao abstrato (madrugada, alvorada, revoada) nos chama a atenção para a dificuldade que enfrentamos para responder a essas questões colocadas pelas crianças. Automatizados, guiados por respostas prontas, mecânicas, ficamos atônitos quando perguntas simples nos são colocadas.

A primeira estrofe é um espécie de bola levantada para a bela jogada que se arma na segunda. O que ficou momentaneamente sem resposta, ganha agora um conjunto de respostas das mais inventivas e de grande efeito poético. Um aspecto que logo chama a atenção nas imagens criadas pelo poeta é seu visualismo: “dos passeios que as últimas / estrelas dão no céu”, a “preguiça/ do sol que acorda e os braços já estendeu”. A imagem que indica a matéria de que é composta a “revoada” é cunhada por meio de uma rica metonímia. Nas três respostas, um aspecto comum: a ideia de passagem, diria mesmo do fugaz.

A terceira estrofe retoma o tom interrogativo que estava na primeira e, ao mesmo tempo, nasce da segunda. Isto é, as respostas sugeridas geraram outras perguntas, agora talvez mais complexas para serem respondidas. “Céu”, “sol”, “estrelas”, “vo” passam a ser interrogados sobre sua matéria ou sua natureza. Uma estrofe toda de interrogações que nos deixam perplexos. Ou seja, o poeta não está interessado em dar respostas prontas, conformadas. Pergunta, resposta poética, novas perguntas... essa é a estrutura do

poema. Do poema? Não só. Da vida em todo processo, em seu desdobrar-se, em seu vir a ser. Uma resposta pode apaziguar a alma momentaneamente, mas ela já pode conter em si outras perguntas e assim indefinidamente.

E nem falamos da sonoridade do poeta, apoiada em rimas, aliterações e algumas repetições de palavras; também não tocamos na estrutura sintática, cheia de subordinações, o que relativiza a hipótese de que a linguagem dirigida à criança deva sempre apoiar-se em estruturas paratáticas.

O leitor que poderia imaginar que a poesia para crianças deve ser fácil, cheia de respostas prontas, sugestões acomodativas, cunhadas em ritmo monótono, “cai do cavalo”. A melhor poesia para crianças sempre resiste a uma leitura mais vertical. Sempre oferece possibilidades semânticas inesperadas.

Alternativas

A pergunta que sempre me persegue é: como levar a poesia aos jovens leitores? Que métodos, que instrumentos utilizar? Em que momento ou circunstâncias ela poderá ser melhor vivenciada? Essas questões me parecem esquecidas pela maioria de nossos professores, das escolas, dos pais, dos educadores em geral. Não creio que as respostas sejam definitivas. Não acredito que um dia teremos um saco de respostas prontas – o que seria muito pouco poético. Cada situação, cada turma, cada momento histórico, há de exigir de nós procedimentos diversos. Portanto, a preocupação não deve ser substituída por receituário, nem tampouco por uma busca frenética por novidade, pela última moda. Uma boa receita pode nos indicar o caminho para a cura de uma doença, mas sabemos

que o organismo, com o tempo, poderá se acostumar com o medicamento. Mais que receitas, precisamos desenvolver e assumir algumas posturas quanto à leitura do poema e à leitura em geral. Atrevo-me a sugerir algumas dessas posturas ao professor que deseja, em diferentes situações, levar a poesia a seus alunos: 1) não se fixar, de modo absoluto, no que deu ou não certo em experiências anteriores; 2) não buscar resultados imediatos e visíveis – nesse campo, há coisas sutis que nem sempre vemos; 3) ter constância no trabalho – é melhor ler diariamente um poema com seus alunos do que realizar um “festival de poesia” e no resto do ano esquecer sua leitura; 4) priorizar a leitura à criação – precisamos de “amadores da poesia”, nos lembra Drummond⁴; e, por último, 5) é imprescindível que o professor seja um leitor de poesia.

No Brasil, não temos uma grande tradição de antologias de poemas dedicados a jovens leitores. As mais antigas, organizadas por Henriqueta Lisboa e Mário da Silva Brito, estão fora do mercado. Recentemente tivemos o lançamento de uma antologia temática de excelente qualidade: trata-se de *Poesia fora da estante*, coordenada por Vera Teixeira Aguiar (1997). Há uma coleção da Global Editora, intitulada *Melhores poemas*, que pode ser muito útil no ensino médio⁵. Mas estou pensando aqui naquela idade intermediária, que vai mais ou menos da sétima série do ensino fundamental à primeira do ensino médio. Uma antologia com que trabalhei com alunos dessa faixa e que foi sempre muito bem aceita é *Nariz de vidro*, de Mario Quintana (1984). De Manuel Bandeira

4 ♦ Vide a crônica “A educação do ser poético”, publicada no *Jornal do Brasil* em 20/07/1974.

5 ♦ A coleção *Melhores poemas*, da Global Editora, dirigida por Edla van Steen, conta com dezenas de livros de poetas brasileiros e portugueses e de diferentes estilos de época.

(1986), temos *Berimbau e outros poemas*, que está mais próximo do leitor infantil. Recentemente foram publicados dois livros de Carlos Drummond de Andrade (1997), que, embora úteis, estão longe de oferecer ao jovem uma boa amostra de nosso grande poeta.

O professor que deseja trabalhar com poemas em sala de aula deve ficar se perguntando sobre as alternativas que terá, uma vez que o acesso às obras, em muitos pontos do país, não é fácil e o preço também não ajuda. Uma alternativa possível que facilitaria o acesso à poesia é a confecção de antologia de poemas por autores. Esse caminho, cada professor, em tese, poderia seguir. Para leitores adolescentes, antologia é uma boa porta de entrada. Muitos poemas de Drummond, Bandeira, Vinícius, José Paulo Paes e tantos outros grandes poetas poderiam ser levados ao conhecimento desses jovens leitores. A partir dela, o aluno tem acesso a bibliografias, a obras mais completas e complexas; assim aceitará alguns poetas, rejeitará outros, mas terá um conhecimento mínimo. Cremos na antologia e no uso que o próprio professor pode fazer dela, já que ele conhece minimamente seus alunos e pode reconstruí-la a cada ano, ampliando, diminuindo, convocando novos autores.

Referências

AGUIAR, V. T. (Coord.). **Poesia fora da estante**. 3. ed. Porto Alegre: Projeto: PUCRS, 1997,

ANDRADE, C. D. **A cor de cada um**. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

ANDRADE, C. D. **A senha do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

ANDRADE, O. **Pau Brasil**. Rio de Janeiro: Globo, 1990.

BANDEIRA, M. **Berimbau e outros poemas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CAPARELLI, S. **O boi da cara preta**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

CAPARELLI, S. **A Jibóia Gabriela**. Porto Alegre: L&PM, 1984.

CAPARELLI, S. **Come vento**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CAPARELLI, S. **33 ciberpoemas e uma fábula virtual**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

CAPARELLI, S. **Restos de arco-íris**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MACHADO, D. **Histórias com poesia, alguns bichos & cia**. São Paulo: Editora 34, 1997.

MURALHA, S. **A televisão da bicharada**. São Paulo: Global, 1997.

MURALHA, S. **A dança dos pica-paus**. São Paulo: Global, 1998.

PAES, J. P. **Poesia para crianças: um depoimento**. São Paulo: Giordano, 1996.

QUINTANA, M. **Nariz de vidro**. 7. ed. São Paulo: Moderna, 1984.

VILLAÇA, A. **O tempo e outros remorsos**. São Paulo: Ática, 1975.

VILLAÇA, A. **Viagem de Trem**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.



Poesia para crianças: novos livros, novos autores



Gênero particularmente difícil, os maiores equívocos de realização da poesia para crianças ocorrem quando se diminui ou desconhece o leitor infantil. No primeiro caso, incide-se na poesia infantilizada, que subestima o leitor com versos que não permitem nenhuma aventura estimulante da palavra. No outro extremo, está a poesia que não consegue prever o universo da criança e comete impropriedades de vocabulário, conceitos e sentimentos. Faz escolhas incompreensíveis com as vivências limitadas daquele que pretende atingir. É o caso das composições poéticas sobre percepções e disposições emocionais próprias do adulto, mas irreconhecíveis, ou sem apelo nenhum para uma criança, como por exemplo, a nostalgia (cademartori, 2009, p. 110).

Acompanhar a produção literária no âmbito da literatura infantil é tarefa árdua para leitores e pesquisadores. Há, cada vez mais, um alargamento dos lugares de publi-

cação no país, o que dificulta o acesso e até mesmo a informação sobre novas obras. Um aspecto positivo dessa expansão é a descentralização do movimento de publicação, que sempre se concentrou no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, lugares onde se agrupam grandes e médias editoras. No âmbito específico da poesia infantil, Belo Horizonte e Porto Alegre participam de modo significativo na divulgação de novos autores e novas obras. Por outro lado, com o advento da internet, é possível manter contato de modo mais rápido e direto com autores, editores e distribuidores de diferentes pontos do país. Também os blogs e sites, as redes de venda que articulam centenas de sebos favorecem a descoberta e aquisição de obras novas e velhas.

Se o acesso à informação sobre as obras está cada vez mais facilitado, em contrapartida, o trabalho avaliativo da crítica, que pede um tempo peculiar de leituras e releituras, de comparação, nem sempre acompanha o ritmo da produção. E estamos nos referindo apenas à poesia, cuja produção é infinitamente menor se comparada à narrativa em geral. Para acompanhar parte dessa produção, um caminho é avaliar a partir dos gêneros. O grande conceito guarda-chuva denominado *literatura infantil* abriga uma diversidade de gêneros, como narrativa, livros de imagem, poemas, poemas narrativos, contos de fada novos e velhos, literatura dramática, fábulas, mitos e tantos outros.

Vamos refletir, neste capítulo, sobre a poesia destinada às crianças, com enfoque centrado nas obras publicadas nos últimos quinze anos. Como qualquer opção, esta vai deixar muita produção de fora, mas, por outro lado, poderá chamar a atenção para obras e autores ainda pouco apreciados. Procuraremos apontar tendências, destacar realizações estéticas que nos parecem mais significativas, mas também observar que é muito difícil falar de

novidade em sentido preciso. Há sempre, nessas obras, significativos diálogos com a melhor tradição do gênero, sobretudo o que se produziu a partir da década de 1940 do século passado até a década de 1970. Nesse recorte temporal, merecem destaque Henriqueta Lisboa, Mario Quintana, Cecília Meireles, Sidónio Muralha, Vinícius de Moraes, o quinteto cuja produção nos parece mais equilibrada. Cabe esclarecer que não comentaremos as ilustrações dos poemas nem os respectivos projetos gráficos, embora tenhamos plena certeza de que o livro infantil apresenta como marca essa intersemiose entre texto, imagem e projeto gráfico. Optamos pela poesia em verso, captada mais pela sua realização oral do que pela dimensão visual apresentada. Essa opção se deve mais a razões pessoais, de vivência com a poesia apreciando cada vez mais suas sonoridades, seus deslocamentos semânticos, sua inventividade, sua capacidade de nos desinstalar, de nos suspender, lançando mão meramente das palavras. Não podemos deixar de assinalar que, do ponto de vista da ilustração, a literatura infantil brasileira vem cada vez mais se destacando. Por outro lado, especificamente no âmbito da poesia, algumas vezes um excelente projeto gráfico esconde limites claros da poesia, o que uma leitura oral mais cuidadosa poderá detectar.

Estudando a poesia para crianças até a década de 1960 do século passado, Leonardo Arroyo (1990) lembra que a “grande quantidade de livros novos que surgem impede a sedimentação profunda das obras de real valor” (Arroyo, 1990, p. 217). Quase cinquenta anos depois, com o crescimento do mercado editorial, a afirmação de nosso primeiro grande estudioso da literatura infantil parece cada vez mais verdadeira. Um poeta que tenha publicado acima de seis ou sete livros de poemas dificilmente tem suas obras reeditadas. As exigências do mercado impõem a uma espécie de produção

em série, que vem fazendo com que obras importantes – às vezes até melhor do que as atuais de seus respectivos autores – fiquem esquecidas. Considerando que grande parte dessas obras está voltada para adoção na escola, a repetição pode não oferecer o mesmo lucro do que uma obra nova, uma vez que o livro de poema não é um livro didático e, necessariamente, não é descartado.

Diga um verso bem bonito

A escolha de um conjunto reduzido de autores e obras se justifica, primeiro, pelo espaço restrito de um capítulo – análises mais detidas devem ser realizadas em trabalhos monográficos no âmbito da pós-graduação¹ –; segundo, por não abdicarmos do gosto pessoal nascido com a convivência com as obras, independentemente de ter de avaliá-la ou não *a posteriori*².

Publicado em 1998, o livro *Pequenas observações sobre a vida em outros planetas*, de Ricardo Silvestrin, é composto por dezoito poemas que, com imaginação e bom humor, nos trazem a diversidade da vida e do modo de ser noutros planetas. O procedimento que pode ser considerado como carro-chefe da obra é o *nonsense*, a fuga do lugar comum, a começar por alguns títulos, como “Planeta

1 ♦ Muitas dissertações, teses e artigos em revistas acadêmicas têm se voltado para a poesia infantil. Algumas indicações podem ser encontradas no ensaio de Maria Zaíra Turchi (2006), “Espaços da crítica de literatura infantil e juvenil”. Alguns programas de pós-graduação têm incentivado a produção crítica nessa área, em universidades como PUCRS, UFG, UFCG, UEMA, UFMG-CEALE, UEMA, UFRN e UFPB, entre outras. O site www.tigrealbino.com.br discute poesia para crianças e jovens e foi um importante espaço de divulgação de artistas e de trabalhos de crítica. No entanto, no momento encontra-se offline.

2 ♦ O leitor encontrará um número significativo de poemas de autores contemporâneos e de diversas épocas na antologia *Poesia fora da estante*, organizada por Vera Aguiar, Simone Assumpção e Sissa Jacoby (1997).

poft”, “Planeta nasus”, “Planeta argh” e “Planeta sujs”. O princípio que rege a criação dos poemas é a busca do diverso, a imaginação de situações de ponta a cabeça, como podemos observar no poema abaixo:

Planeta ao contrário

No planeta ao contrário,
os velhos dormem no berçário,
os bebês ganham salário,
quem se confessa é o vigário.

A piscina fica no vestiário,
o banho é dentro do armário,
só tem número no dicionário.

Com toda essa inversão,
lá é tudo uma confusão?
Ao contrário.
(Silvestrin, 1998).

◇

A permanência da mesma rima ao longo do poema não o enfraquece, uma vez que a inversão das situações, da ocupação dos espaços, é que proporciona o riso. O lúdico, a brincadeira, muitas vezes, deixa entrever o desejo de um mundo mais harmonioso, menos mecânico, como se pode observar em “Planeta nota”, “que tem fundo musical”.

A música acalma os animais,
faz dançar os vegetais,
desacorda os minerais.
Para fazer uma visita,
anota aí sua rota:
ele gira em torno
da clave de sol.
(Silvestrin, 1998).



O uso do animismo, procedimento presente em quase toda a poesia infantil, comparece aqui em poemas como “Planeta samba”, em que “O vento assobia,/ a árvore requebra,/ o mar balança/[...] A chuva batuca,/ o rio desfila,/ a nuvem dança” (Silvestrin, 1998, p. 19). Nesse planeta, a natureza está sempre em festa. Já no “Planeta sujs”, brinca-se, de modo hiperbólico, com um lugar sem exigências higiênicas – lugar que agradaria, teoricamente, muitas crianças, sobretudo quando arrancadas das brincadeiras para o banho. Vejamos:



No planeta sujs,
Ninguém toma banho.
O tempo passa,
O sol esquentá,
O suor vira nhaca,
O chulé aumenta.
Dentro das orelhas,
A cera vira crosta.
É um fedor,

Mas todo mundo gosta
(Silvestrin, 1998).



Haveria um planeta poesia? Por certo que sim. Lá as rimas acorrem a cada fala, a cada expressão: “No planeta poesia/ quando um fala ‘Bom dia’,/ o outro diz ‘Como vai a tua tia’,/ Todo mundo é poeta,/ do mais sábio/ ao mais pateta” (Silvestrin, 1998, p. 25). Mas, como em todo excesso, até o que há de mais encantador pode gerar mal-estar. Portanto, se “é isso o dia inteiro,/ e é assim todo dia,/ Só de pensar, me dá azia” (Silvestrin, 1998, p. 25). O “Planeta mudo” fecha o livro do modo mais objetivo possível: Nele “o silêncio / diz tudo” (Silvestrin, 1998).

O livro de Ricardo Silvestrin articula-se com o viés do humor, presente, sobretudo, na poesia infantil de Vinícius de Moraes, José Paulo Paes e Sérgio Caparelli. O recurso sonoro mais recorrente é a rima, sempre usada de modo bastante livre. Há uma boa mescla de verso livre e de versos tradicionais, como a redondilha maior e a menor.

Ricardo Azevedo se revelou como poeta na década de 90 do século passado. Até o momento, com cinco livros de poemas infantis publicados, sua poesia se destaca também pelo viés lúdico, brincalhão, mas, sobretudo, pelas filiações inegáveis com a tradição popular. Nesse âmbito, destacam-se os poemas intitulados “adivinhas” e “quadras”, que compõem em quase todos os livros.

O gosto pela brincadeira, pela invenção, é marca de suas quadras. A série “Quadrinhas maluquinhas,” do livro *Aula de carnaval e outros poemas* (2009), traz algumas peças que se destacam pelo caráter brincalhão, como se pode observar nas duas citadas:

Eu subi na goiabeira
Pra pegar uva e pitanga
Encontrei banana pêra
Mas voltei chupando manga

No elevador lotado
De repente entrou mais um
Estava tudo apertado
Quando alguém soltou um pum
(Azevedo, 2009).

◇

Também no livro *Dezenove poemas desengonçados* (1998b), há uma sessão denominada “Trovinhas desajeitadas”, em que o poeta deu início à exploração dessa forma tão impregnada na memória popular. Vejamos mais alguns exemplos:

◇

Toda pessoa invejosa
sente dor de cotovelo.
Tem rico que sente raiva
de pobre que tem cabelo
(Azevedo, 1998b).

◇

O goleiro pegou o frango,
o frango ficou contente.
Os dois então, de repente,
saíram dançando um tango
(Azevedo, 1998b).

Já em *Meu material escolar* (2000), o poeta procura recolher a poesia latente numa fase da vida infantil. Se o resultado poeticamente nem sempre é surpreendente, há momentos de delicadas revelações. Quando retoma a “adivinha”, gênero de poesia popular que sempre encanta crianças e adultos, ele alcança um nível de elaboração e, conseqüentemente, um efeito diferenciado dos demais poemas.

As adivinhas comparecem também na obra *Livro de papel* (2001), em que, na “Primeira adivinha”, perde-se um pouco a rapidez, característica dessa forma. Na terceira e última, o poeta alcança novamente o efeito que se espera.

No geral, pode-se afirmar que a poesia infantil de Ricardo Azevedo traz as marcas do gênero, como o ludismo sonoro e semântico, o *nonsense* e, sobretudo, o apelo à imaginação. Por outro lado, em muitos poemas, o poeta tende a alongar-se mais, dando ao leitor a sensação de que poderia ser mais direto e conciso. Destacamos, em *Aula de carnaval*, o poema “Futebol”, em que, através de quadras compostas com versos de três sílabas, vai enumerando os nomes de jogadas e faltas que caracterizam o jogo de bola. O ritmo é ágil e lembra a movimentação característica de uma partida de futebol.

Mário Alex Rosa publicou, em 2006, o seu *ABC Futebol Clube*. O poema que dá nome ao livro cria a representação de um jogo de futebol em que os jogadores são as letras do alfabeto. O modo de construção mimetiza um locutor de rádio narrando o jogo:

◇

Atenção, atenção
foi dada a formação do ABC:

a escalação tem ares de ataque
(Rosa, 2006).



A partir daí, o poema ostenta um jogo sonoro singular, como rimas, aliterações, assonâncias, exploração da materialidade das letras, como podemos ver no fragmento abaixo:



Na área o A
Arma, Avança,
passa um, passa dois,
lan...çou para o B...
[...]
(Rosa, 2006).



O poema é claramente influenciado pela rica tradição do ABC, abundantemente trabalhado na literatura de cordel e na poesia infantil de Mario Quintana e de José Paulo Paes. E seguindo a ordem do alfabeto, as letras vão jogando, explorando, de cada uma delas, suas peculiaridades sonoras, visuais e futebolísticas:

[...] o D,
que dá um efeito
e inverte para o E,
Esquerdo que não gosta de Empate
dá olé...
– vai em Frente
Faz e não Faz

melhor é tocar para o G
que atrás vem Gente
[...]
(Rosa, 2006).



O livro traz outros poemas que brincam com a sonoridade e o sentido das palavras, como a “Língua de Anna Luiza” (Rosa, 2006, p. 6-7), que explora a vivência com a natureza; como em “A menina e a lua” (Rosa, 2006, p. 8) e “Água” (Rosa, 2006, p. 11). Há também a presença de diversos animais, em “Todo mundo é bicho” (Rosa, 2006, p. 20), “Bicho-de-pé” (Rosa, 2006, p. 21), “Borboleta” (Rosa, 2006, p. 23) e “Aforismos da bicharada” (Rosa, 2006, p. 24-25). O poeta mescla brincadeiras, pequenas narrativas, jogos de palavras, recriação de cantigas populares, mantendo a ligação com as marcas do gênero.

Praticamente todo poeta e poetisa brasileiros que escreveu poemas destinados ao público infantil preocupou-se, nalgum momento, por representar a nossa fauna. Sidônio Muralha foi quem trabalhou esse veio de forma mais abrangente e com alcance literário mais satisfatório. Também os autores contemporâneos têm buscado, na diversidade de nossos pássaros e bichos, motivos para fazer seus versos. O risco aqui é cair no ecologicamente correto e voltar ao pedagogismo, ao ensinamento gratuito, que não precisa ser veiculado em verso. Lalau publicou três obras totalmente voltadas “para os bichos mais especiais da nossa fauna” (Lalau, 2001), como afirmam já no título de *Brasileirinhos* (2001)³. Embora os poemas não ostentem ensinamento, há, ao lado de cada um deles, uma

3 ♦ Todos os livros de Lalau indicados aqui são ilustrados por Laurabeatriz.

informação sobre a ave ou o animal de que o poema fala, o que nos parece desnecessário. Alguns poemas ostentam um ritmo que chama a atenção e que, articulado a uma cena curiosa, resultam numa boa rezação, como podemos ver em “Macuco”:

◇

Um maluco
Com um trabuco
Atirou
No macuco.
O macuco
Muito astuto,
Escapou do tal caduco
E fugiu
Pra Pernambuco
(Lalau, 2001).

◇

Há poemas construídos em primeira pessoa, dando voz ao próprio animal, como “Mico-leão-dourado”. O poema, em dístico, brinca com o lado moleque, que, em nosso imaginário, caracteriza o macaco:

Se pedir pra ir,
Eu fico.

Gosto mesmo
É de paparico.

Sou todo de ouro
Mas não sou rico.

Pode me chamar
De Chico.

Mas meu nome mesmo
É Mico.
(Lalau, 2001).

◇

Mais brasileiroinhos! (2003) segue a proposta do primeiro livro. Destacamos aqui os poemas “Pica-pau-rei!” e “Tatu-canastra”. No primeiro, há uma sugestiva aproximação dos sons advindos do trabalho do pica-pau com diferentes instrumentos e estilos musicais, como na estrofe inicial: “Tac! Tac! Tac!/ Pica-pau/ Toca atabaque. [...] Toc! Toc! Toc!/ Pica-pau/ É baterista de rock” (Lalau, ano). O segundo traz uma fantástica brincadeira do tatu que “Furou o chão./ Foi parar no Japão.// Lá no Japão,/ Furou a terra,/ Foi parar na Inglaterra” (Lalau, ano). E assim ele segue sua viagem até parar na lua. Mas “Lá na lua,/Que é toda furada,/ Tatu-canastra/ Não fura mais nada” (Lalau, ano). O autor escreveu ainda *Fora da gaiola* (1995), voltado exclusivamente para as aves, e *Qual é que é* (2007), com poemas a partir de perguntas e com respostas fantasiosas e bem-humoradas. Já em *Uma cor, duas cores, todas elas* (1997), procura-se captar a poesia das cores nos mais diversos espaços. Os poemas são mais longos, trazem imagens inusitadas, mas no todo não nos parece que tenham encontrado um tom adequado. O final do poema “Laranjas” exemplifica os momentos mais líricos do livro: “E quando o dia/ Nasce no Pantanal,/ É como se alguém/ Acendesse as luzes/ De um laranjal” (Lalau, ano). Em *Futebol* (2010), Lalau enfrenta uma temática que começa a ser descoberta por nossos poetas.

Há boas realizações, como em “Bicho futebol clube” e “Felicidade de menino”, em que fantasia e ritmo estão bem ajustados⁴.

O viés do futebol é trabalhado também pelo poeta Leo Cunha nalguns poemas de seu livro *Poemas lambuzados* (1999). Na série, o poeta homenageia três craques – Garrincha, Pelé e Dario. No primeiro, o deslocamento do dito popular é um verdadeiro achado: “Deus escrevendo certo/ por pernas tortas” (Cunha, 1999). Já em Pelé, associa-se, fantasiosamente, o nascimento do rei da bola à lua:

◇

Já sei:
o rei
nasceu
em dia
de lua
cheia
(Cunha, 1999, p. 19).

◇

Em “Ao pé da letra”, a estrofe inicial traz uma imagem curiosa no modo de caracterização da bola: “O ponta-de-lança/ foi espetar a pança/ tão branca da bola” (Cunha, 1999, p. 20). Outro poema que retoma o motivo do futebol é “Duelo”, cuja construção em dístico, permeada de aliterações, sugere o movimento de ir e vir da bola no decorrer da partida de futebol. A estrofe final resume a luta pela bola entre beque e craque: “o beque ataca a bola/ a bola acata o craque” (Cunha, 1999, p. 21).

4 ♦ Após a conclusão deste estudo, tivemos acesso a mais dois livros de Lalau e Laura Beatriz: *Quem é quem* (2002) e *Que João é esse? Que Maria é essa?* (2010).

Cantigamente (2000) traz um conjunto de poemas curtos em que a captação de situações e a releitura de outras têm um alcance semântico notável. Dois exemplos merecem destaque: “Os gatos” e “Estilos”. No primeiro, “Os gatos”, o deslocamento do dito popular, associado agora ao gosto dos felinos de andar na noite, propicia novos sentidos através da metáfora gatos são pardais/pardos: “À noite/ todos os gatos são pardais,/ voando dos telhados,/ sete vezes imortais” (Cunha, 2000). No segundo, “Estilos”, parte-se de uma técnica do nado para aguçar a fantasia do leitor: “Nadar de borboleta/ Não é nada./ Bom mesmo é voar feito a danada” (Cunha, 2000). Já o poema “Confusão” traz um conjunto de perguntas a partir da metáfora já gasta do “dente de alho”. A exploração desse viés é boa herança da poesia de José Paulo Paes. Vejamos o poema:

◇

Todo dia eu me atrapalho:
se existe dente de alho,
alho tem olho também?

Como será esse olho,
o olho que o alho tem?
Será olho amendoado?
Será olho de neném?
Será um olho paspalho?
Parece o olho de alguém?
Será olho esbugalhado?
Ou assim eu embaralho
alhos, olhos e bugalhos?
(Cunha, 2000).

◇

Todo construído em versos de sete sílabas, o poema explora, sobretudo, a aliteração do /lh/ através do jogo paronomástico entre olho e alho. As perguntas incitam a imaginação do leitor infantil, colocando-o cada vez mais dentro do reino das palavras e seus diversos sentidos. Outro poema em que o poeta brinca com o deslocamento de sentido é “Casamento”, cujo alcance semântico vai bem além do modo da criança curtir os animais. O resultado, sem dúvida, é dos melhores: “E foram/ felinos/ para sempre” (Cunha, 2000). *Clave de lua* (2001), título muito bonito, traz poemas musicados e o livro é acompanhado por um CD com as canções⁵. Embora esse fato traga um diferencial para avaliação dos poemas, vamos apenas chamar a atenção para a permanência do procedimento de explorar a ambiguidade do sentido das palavras ou mesmo suas múltiplas significações. É o que acontece no poema que tem como tema o instrumento musical contrabaixo:

Do contra

Eu acho
que o tal contrabaixo
é um instrumento do contra,
seu nome é um esculacho.

Pois veja só que loucura:
quase dois metros de altura:
(maior que eu quando salto),

5 ♦ Vários livros são, ao mesmo tempo, para ser lidos e cantados. Trata-se de uma boa alternativa de aproximação da criança com a poesia. Além do livro de Leo Cunha, tivemos acesso ainda a Sorrenti (2006) e Francisco Marques (2001).

devia chamar contra-alto...
(Cunha, 2001, p. 9).

◇

Em “A batucada do tatu”, o poeta revisita um dos animais mais cantados na poesia infantil, mas sob uma perspectiva nova e brincalhona, lançando mão inclusive de neologismos e da aliteração do /t/, logo associada aos sons que emanam do batoque:

◇

Tá bom, tatu,
tá tudo bem, tatu,
tua tatua
tá bonita
de batom.
[...]
(Cunha, 2001, p. 23).

◇

A poesia de Leo Cunha alcança sua melhor realização quando é construída de modo mais conciso, com notações mais rápidas. A diversidade temática é uma marca de sua obra, aliada a procedimentos como o jogo com palavras para gerar novos efeitos sonoros e semânticos.

Um viés rico de nossa poesia para crianças é o das narrativas em verso⁶. Recentemente foi publicado *Poemas da Iara*, de Eucanaã Ferraz (2008). Os dezoito poemas que compõem o livro contam a

6 ♦ Entre as várias obras narradas em versos, destacamos *Pé de Pilão*, de Mario Quintana (1999); *O menino rio*, de Carlos Nejar (1984); e *Exercícios de ser criança*, de Manoel de Barros (1999).

história de um menino em busca da Iara e seu canto. O retorno que o poeta faz à lenda indígena se dá no contexto contemporâneo, de rios poluídos, de animais em extinção. No entanto, não há tom de defesa ecológica discursivamente posto. O poema se estrutura a partir de diferentes tipos de versos e de ritmos: poema em prosa, redondilhas menores, versos livres, versos longos, quadras e dísticos, poemas longos e curtos. Mas o que chama a atenção é a independência dos poemas. Eles podem ser lidos na ordem em que aparecem no livro, mas podem também ser lidos independentemente, por exemplo, o poema 12:

◇

Janeiro vai,
janeiro vem,
feliz daquele
a quem Deus quer bem!

Janeiro vem,
janeiro vai,
feliz daquele
que tem seu pai!
[...]

Janeiro vem
– já por um fio –
feliz daquele
que tem um rio!
(Ferraz, 2008).

◇

O livro articula o imaginário da lenda com a realidade de um modo leve, a partir dos desejos e da busca de um menino. Desejo e impossibilidade, sonho e realidade se conjugam de modo delicado, como no poema 7: “Quatro versos, quatro rosas,/ quatro violetas de mágoa. / queria casar com a Iara,/ Não queria morar n’água” (Ferraz, 2008). Já no poema 14, temos a retomada do brinco poético: “Cadê o bolo que estava aqui? O gato comeu...” (Ferraz, 2008). Apontando a destruição da natureza, mas sempre através da pergunta: “Iara menina, cadê o rio/ que passava aqui? // O deserto comeu?/ Responde o eco://–O deserto comeeee...” (Ferraz, 2008); e assim a menina indaga pelo riacho, pelas corredeiras, pelos lagos, igarapés e lagoas, espaços onde a Iara se esconde. O poema 4 ostenta uma construção dialógica, em que o menino pergunta repetidamente: “Quem já viu a Iara?” (Ferraz, 2008); e ouve a resposta dos mais diversos tipos de peixe e animais aquáticos:

◇

Quem viu a Iara?
– Eu!,
diz o bagre.
Quem viu a Iara?
– Eu!,
diz o aruanã.
[...]

Quem viu a Iara?
– Eu!,
diz o tambaqui.

Quem viu a Iara?
– Eu!,
diz o poeta (ele diz que inventa)
(Ferraz, 2008).



Também comparecem no livro vozes de diferentes animais (poema 15), numa espécie de convocação a todos para ouvir a voz dos bichos: “Ouço vozes. Serão vozes de quem chora?/ (tatu-canastra, toninha, tatu-bola).//Vozes. Vêm do rio, do céu, da montanha?/ (onça-pintada, ararinha, ariranha). [...] Ouço. Ouve! Não é o canto da Iara./ Não é a Iara. São os irmãos da Iara// Ouve! O canto triste que vem de tudo./ Ouve! Um canto triste ao redor do mundo” (Ferraz, 2008). Já no poema 16, somos apresentados a uma diversidade de rios, dos vários estados do país:



Vejo árvores e frutas
nas sombras do Anamaré,
nas margens do Guaporé,
do Flexal, do Pindaré.

Vejo o sol e vejo a lua
nas margens do Javari,
nos longes do Tietê,
nas águas do Jacuí.
(Ferraz, 2008).



O livro ostenta qualidades estéticas perceptíveis, quer pelo ritmo diversificado, quer pela rica sonoridade ou pelo modo como constrói uma narrativa a partir de uma lenda, articulando toda a natureza na busca pelo canto da Iara. Em sua busca, se não ouve o canto da Iara, o menino aprende a ouvir outras vozes, como “o pio dos passarinhos”, “o silêncio dos barcos”, “os papos dos sapos”, “o silêncio dos arcos”, “o silêncio dos charcos” (Ferraz, 2008). O menino aprende a ouvir o silêncio: “Ouço o silêncio, o silêncio largo.// É isso o canto da Iara?” (poema 17) (Ferraz, 2008).

Mais recentemente, o poeta publicou *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (2009), livro de poemas voltados para crianças maiores, poderíamos dizer pré-adolescentes, adolescentes e leitores em geral. Nessa obra, o autor revisita mitos, lendas, sempre de um modo fantasioso, projetando nossos sentimentos, nossas fobias, como podemos observar em “Dragão” (Ferraz, 2009, p. 34-37), que pode ser: “Feroz! Terrível! Gigante!/ Grandes orelhas de porco!/ O corpo todo de escamas!/ Na testa um grande caroço” (Ferraz, 2009, p. 35), mas também “Muitas vezes pode ser/ o medo de estar sozinho,/ que pode vir de repente/ ou então devagarinho” (Ferraz, 2009, p. 36).

Ficaram fora desse rápido panorama livros significativos de poetas e escritores conhecidos por uma obra não voltada para crianças, como Ferreira Gullar, com seu *Um gato chamado gatinho* (2000); e Libério Neves, com *Animagens* (1988) e *Voa palavra* (1995). Também livros de poemas de escritores cuja obra é predominantemente narrativa podem receber uma abordagem peculiar, associada à obra dos escritores como um todo.

Do ponto de vista formal, há na poesia infantil contemporânea uma diversidade no uso de versos e estrofes. O que predomina é o verso de sete sílabas, embora tenhamos também poemas construídos com versos livres e versos menores. A presença do decassílabo, por exemplo, é pouco significativa. Duas formas advindas de outras tradições começam a ser trabalhadas: o haicai e os limeriques. Dois livros de haicais a que tivemos acesso, *Pó de palavras*, de Jorge Fernando dos Santos (2006); e *No risco do caracol*, de Maria Valéria Rezende (2008), têm momentos de síntese poética significativos. O livro de Santos (2006) tem uma parte denominada “Sinfonia dos bichos” e apresenta alguns adivinhos lúdicos, como este: “Deitado na cama/ sonha o rei leão/ ser camaleão” (Santos, 2006, p. 16). O de Maria Valéria Rezende traz um sabor regional, como em: “Ao sol de verão/ boa nova pro sertão:/ cigarra cantando” (Rezende, 2008, p. 13) e “Em junho, dá gosto ver/ o bailado colorido/ das bandeirinhas ao vento” (Rezende, 2008, p. 20). O caráter extremamente denso do haicai, sua proposta de captação do instantâneo contribui para que muitos poemas sejam mais adequados ao leitor com maior experiência de leitura.

Quanto aos limeriques, forma advinda da tradição russa, vêm sendo cultivados pela consagrada escritora e dramaturga Tatiana Belinky. Seu livro *Limeriques da Cocanha* (2008) articula uma forma que não nos é comum a uma temática bastante cultivada ao longo da história da literatura, sobretudo no âmbito mais popular: trata-se das narrativas do país da cocanha, que entre nós, sobretudo no Nordeste, tiveram a designação de “país são Saruê”⁷. Trata-se de

7 ♦ O folheto mais conhecido e mais rico de imagens e situações, no âmbito da literatura de cordel, é *Viagem a São Saruê*, do poeta Manoel Camilo dos Santos, mas antes dele Leandro Gomes de Barros já havia escrito *Viagem ao céu*, em que a perspectiva é a mesma.

um lugar imaginário onde todos os sonhos e desejos se realizam sem qualquer dificuldade. É o lugar no qual sonham os sofredores, os pobres, os que vivem tempos de carência. Segundo a autora, Cocanha é o “País ideal, procurado/ Por muitos e por muitos sonhado/ Desde os imemoriais/Tempos medievais, / No mundo inteiro buscado” (Belinky, 2008). Outra marca fundamental desse país é a saúde e permanente juventude: “Lá não se pensa na idade / Eterna é lá a mocidade:/ Curtem com saúde/ Longa juventude/ E não sabem o que é saudade” (Belinky, 2008). A estrofe final de Belinky (2008) difere um pouco da tradição popular, que termina sempre convocando para que todos conheçam o lugar, e o narrador se propõe a ensinar o caminho.

Digo adeus... e vou-me embora

Inúmeros livros poderiam comparecer nessa visão panorâmica e delimitada por um tempo e pelo acesso a determinadas obras. Há obras de poetisas e poetas que se firmaram desde a década de 80, como Elias José, Roseana Murray, Sérgio Caparelli, Maria Dinorah e Dilan Camargo. Alguns desses autores começam a ser avaliados individualmente, uma vez que têm uma obra já bastante larga.

O leitor de poesia que procura acompanhar parte dessa produção, muitas vezes, se depara com questões sérias, que a crítica literária voltada para literatura infantil precisa enfrentar. Uma delas é o apelo mercadológico que leva um escritor a publicar dezenas de livros repetindo temas, procedimentos, transformando o que foi um adivinho de poetas como Cecília e Sidônio Muralha em variação sobre o mesmo tema, sem quase nunca alcançar o nível estético

de poemas anteriores. Dois exemplos disso são os poemas sobre a temática da bailarina e de bichos, como o jacaré e o tatu.

A pergunta que o leitor fica se fazendo é: há, nesses últimos anos, um caminho de renovação na poesia para crianças? As abordagens se diversificaram? A nova realidade do leitor infantil vem sendo problematizada? Procura-se, através da poesia, manter vivos e atuais os aspectos da tradição oral e popular?

Não acreditamos que a poesia para criança deva ser de vanguarda. Há uma diversidade de situações de nossas crianças – no plano social, econômico, geográfico (crianças de cidades grandes e pequenas, de zona rural, de sertão, serra, mar), etc. – que qualquer homogeneização seria restritiva. Por outro lado, isso não pode justificar o repisar de temas sem que se descubram novas nuances, ritmos diversificados, percepções diferenciadas.

Do ponto de vista temático, uma permanência que vem desde Bilac, passando por Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e alcançando Sidónio Muralha, é a temática dos bichos. São dezenas e dezenas de poemas que tematizam nossos pássaros e bichos. Como já afirmamos noutro artigo (Pinheiro, 2000), o poeta da cidade, que muitas vezes tem um conhecimento dos animais apenas livresco, tende a ficar rebarbativo quando se apega excessivamente à repetição de certos fonemas e cria situações que nem sempre alcançam o nível estético desejado. Se coubesse ao leitor alguma sugestão a nossos escritores, diríamos que observassem que os poetas e as poetisas cujas obras têm conseguido se manter atuais escreveram poucas obras e dedicaram um tempo significativo de suas vidas na elaboração de seus poemas.

Outra questão que se observa nas obras recentes, de forma clara ou um tanto discreta, é o diálogo com a tradição. Determinados ritmos, frases e ditos populares, canções, acalantos, estão

sempre retornando, como pudemos observar na obra da maioria dos poetas da tradição oral⁸. Se por um lado, a fauna e a flora estão cada vez mais representadas no nosso cancionário para crianças, por outro, o universo das águas foi pouco visitado. Poucos poemas tratam dos habitantes das águas fluviais e marinhas.

Um aspecto a ser destacado é que a maioria dessas obras não se restringe a nenhum tipo de leitor – desta ou daquela faixa etária. Normalmente os livros trazem poemas com temáticas e abordagens diversificadas, que atendem a um universo bem amplo. Há poemas que teoricamente chamam a atenção de crianças menores, outros que encantam mais as crianças a partir de 8 anos, e assim sucessivamente. A questão da adequação sempre foi muito complexa. Talvez por isso muitas editoras não indiquem mais a faixa etária das obras. Por outro lado, têm surgido inúmeros livros de poemas voltados para o leitor adolescente, uma vez que se percebeu que a poesia infantil, por estar mais voltada para o lúdico, para a fantasia, é muitas vezes considerada fácil demais e desinteressante para o adolescente, que está descobrindo outras dimensões da experiência afetiva, da vivência social⁹.

Quando miramos o conjunto de livros de poemas para crianças publicados nos últimos quinze anos, percebemos que há um crescimento quantitativo surpreendente. Em meio a essa produção, há obras de grande valor estético, outras que trazem alguns bons poemas e outras que nem sempre alcançam um nível de cons-

8 ♦ O viés da cultura popular é dos mais profícuos na literatura infantil. Muitos escritores têm publicado livros de adivinhas, parlendas e outras formas da poesia oral. Organizamos uma antologia de sextilhas sobre animais os mais diversos (Pinheiro, 2004), que tem tido uma recepção surpreendente entre leitores de diferentes idades.

9 ♦ A problemática da chamada poesia para jovens foi estudada por Silva (2009) em trabalho abrangente, no qual analisa questões estéticas e ideológicas de alguns livros de poemas voltados para esse público leitor.

trução satisfatório, embora possam estar sendo até reeditadas. O trabalho da crítica literária voltada para esse gênero deverá ser o de discutir essas obras, assumindo os riscos que toda avaliação tem. Há, por certo, uma lacuna da crítica na discussão de toda essa produção.

Referências

AGUIAR, V.; ASSUMPÇÃO, S.; JACOBY, S. **Poesia fora da estante**. 3. ed. Porto Alegre: Projeto: PUCRS, 1997.

ARROYO, L. **Literatura infantil brasileira**: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

AZEVEDO, R. **A casa do meu avô**. São Paulo: Ática, 1998a.

AZEVEDO, R. **Dezenove poemas desengonçados**. São Paulo: Ática, 1998b.

AZEVEDO, R. **Meu Material Escolar**. São Paulo: Quinteto Editorial, 2000.

AZEVEDO, R. **Livro de Papel**. São Paulo: Editora do Brasil, 2001.

AZEVEDO, R. **Aula de Carnaval e outros poemas**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2009.

BARROS, M. **Exercícios de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BELINKY, T. **Limeriques da Cocanha**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.

CADEMARTORI, L. **O professor e a literatura**: para pequenos, médios e grandes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CUNHA, L. **Poemas Lambuzados**. São Paulo: Saraiva, 1999.

CUNHA, L. **Cantigamente**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CUNHA, L. **Clave de lua e outros poemas musicantes**. São Paulo: Paulinas, 2001.

FERRAZ, E. **Poemas da Iara**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

FERRAZ, E. **Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

GULLAR, F. **Um gato chamado gatinho**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2000.

LALAU. **Fora da gaiola e outras poesias**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.

LALAU. **Uma cor, duas cores, todas elas**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.

LALAU. **Brasileirinhos**: poesia para os bichos mais especiais da nossa fauna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LALAU. **Mais brasileiro!**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LALAU. **Qual é que é**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

LALAU. **Futebol**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

MARQUES, F. **Garranhos**. São Paulo: Edições Paulinas, 2001.

NEJAR, C. **O menino rio**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

NEVES, L. **Animagens**. Belo Horizonte: Vigília, 1988.

NEVES, L. **Voa Palavra**. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1995.

PINHEIRO, H. (Org.). **Poemas para crianças**: reflexões, experiências, sugestões. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000.

PINHEIRO, H. (Org.). **Pássaros e bichos na voz de poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2004.

QUINTANA, M. **Pé de Pilão**. São Paulo: Ática, 1999.

RESENDE, M. V. **No risco do caracol**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ROSA, M. A. **ABC Futebol Clube e outros poemas**. Campina Grande: Bagagem, 2006.

SANTOS, J. F. dos. **Pó de palavras**. São Paulo: Edições Paulinas, 2006.

SILVA, V. L. **Poesia para adolescentes**: estudo crítico de obras e vivência em sala de aula. 2009. 187 f. Tese (Doutorado em Letras)–Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: <https://livros01.livrosgratis.com.br/cpo89533.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2023.

SILVESTRIN, R. **Pequenas observações sobre a vida em outros planetas**. Porto Alegre: Projeto, 1998.

SORRENTI, N. **Chorinho de Riacho e outros poemas para cantar**. São Paulo: Formato, 2006.

TURCHI, M. Z.; SILVA, V. M. T. (Org.). **Leitor formado, leitor em formação**: leitura literária em questão. São Paulo: Cultura Acadêmica: UNESP, 2006.



Em busca da lara



O grande sonho acordado de um povo é um símbolo de seu vigor íntimo. As lendas são uma potência. Elas procuram nos transmitir algumas coisas importantes que se passam na zona penumbrosa e criativa popular. É o que não existe passa a existir por força mesmo de seu encantatório enredo

(Lispector, 2014, p. 5-6).

Nos últimos trinta anos, após a consolidação de um número significativo de grandes livros de poemas para crianças, observa-se uma diversidade de obras de novos autores. Alguns poetas e poetisas publicam desde a década de 1970, como José Paulo Paes, e a de 1980 do século passado, como

Sérgio Caparelli e Roseana Murray. Outros, como Elias José e Maria Dinorah, deixaram uma obra diversificada, embora nem sempre com a mesma qualidade estética. Alguns construíram uma obra menor em quantidade, porém significativa, como Duda Machado¹.

No final do século xx e início do século XXI, tivemos a continuidade na produção de livros de poemas voltados para crianças, com o aparecimento de novas vozes, como Leo Cunha, Ricardo Silvestrin, Lalau, Ricardo Azevedo, dentre outros. No entanto, se comparado à produção de narrativa infantil, o número de livros de poemas voltados para infância é bem menor.

Dentre os poetas que começaram a publicar neste início de século, destacamos a obra do poeta carioca Eucanaã Ferraz. Dos vários livros voltados para o leitor infantil e pré-adolescentes, *Poemas da Iara*, publicado em 2008, merece atenção, quer pela temática escolhida, abordada de modo bastante inventivo, quer pela linguagem poética e, sobretudo, pela riqueza de ritmos de que lança mão ao longo dos dezoito poemas que compõem o livro².

Neste capítulo, observaremos aspectos da construção artística da obra, bem como apontaremos algumas possibilidades de abordagem em sala de aula a partir de estratégias que partem da leitura oral e coletiva do poema.

1 ♦ Para uma visão mais ampla da poesia infantil contemporânea, veja Aguiar e Ceccantini (2012), obra que traz um amplo panorama da poesia infantil brasileira contemporânea a partir de várias leituras de poetas, como José Paulo Paes, Cecília Meireles, dentre outros. Veja também Alves (2010), que trata diretamente de poetas contemporâneos que escrevem poesia para crianças.

2 ♦ Outras obras do poeta a que tivemos acesso: *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (2009), *Palhaço Macaco Passarinho* (2010), *Água sim* (2011), *Em cima daquela serra* (2017).

A permanência da Iara

Conhecida, sobretudo no Nordeste, como Mãe d'água, a Iara é uma das lendas mais presentes em nossa literatura. Desde o Romantismo, ela é retratada e reinventada sobretudo por nossos poetas. Foi retomada por Gonçalves Dias em “A mãe d'água”; por Juvenal Galeno no poema “Os pescadores”; e Olegário Mariano a retrata em dois poemas: “A mãe d'água” e “A Iara”. Também Olavo Bilac deixou-nos sua “A Iara”, em que associa a lenda ao desejo impossível. A imagem cunhada pelo poeta é de grande encanto: “Vive dentro de mim, como num rio/ Uma linda mulher, inesquecível e rara” (Bilac, 1996). Já entre os poetas do Modernismo, Mário de Andrade deixou-nos “Poema”, de *Clã do Jaboti*.

Cada um desses poetas confere à sua criação nuances diversas. Por exemplo, Manuel Bandeira, em “Vou-me embora pra Pasárgada” apresenta-a como contadora de história:

Vou-me embora pra Pasárgada

E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de menino
Rosa vinha me contar [...]
(Bandeira, 1990, p. 222).

◇

Já noutro poema denominado “D. Janaína”, Bandeira fala da “princesa do mar”. Em Jorge de Lima, temos “Janaína”, que parece

uma mistura de “Mãe d’água” e “Iemanjá”. Em dois poemas, Casiano Ricardo retoma a lenda. O primeiro é um soneto, “Iara, a mulher verde”; o segundo, “Uiara” (de *Martim Cererê*)³. Em ambos, enfatiza não propriamente o poder de encantamento da personagem, mas o verde que a caracteriza. Mais recentemente, a lenda foi retomada por Longobardi (2011) em versos típicos da literatura de cordel.

Iara ou Uiara, em nossa tradição folclórica, habita as águas dos rios. São sedutoras de homens que, atraídos por seu canto e sua beleza, adentram as águas e nunca mais retornam. Classificada sempre como lenda, há, no entanto, uma certa dificuldade de enquadramento de muitas narrativas ao gênero. Como lembrou Henriqueta Lisboa, em sua *Literatura oral para a infância e juventude*, as lendas:

[...] nem sempre [são] contidas nos limites de “narrações individualizadas, localizadas, objetos de fé”, segundo a acepção geralmente aceita do termo. Tomadas em amplo sentido, aqui abrangem áreas do mito pela indeterminação do ambiente e do tempo, e pela evocação de uma vaga atmosfera mágica (Lisboa, 2002, p. 16).

A poetisa amplia o conceito de lenda aproximando-a do mito, o que, de certa forma, parece coerente, tendo em vista o apanhado

3 ♦ Sandra Ramos Casemiro (2012) realizou uma importante pesquisa de mestrado denominada *A lenda da Iara: nacionalismo literário e folclore*, em que traz um minucioso levantamento dessa personagem de nosso folclore a partir do Romantismo. A autora, além de fazer um levantamento detido de poemas, também discute a aproximação da Iara às sereias gregas, à esteira de Cascudo e dicionários mitológicos, bem como dedica um capítulo à discussão do conceito de lenda.

que faz. Para Câmara Cascudo (2000, p. 434), a lenda é constituída por um “episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular [...]”.

Para os limites deste trabalho, ficamos com a ideia de que a lenda é uma narrativa marcada pelo *maravilhoso*, evocando sempre uma *atmosfera mágica*. No caso específico da lenda da Iara ou Mãe-d’água, quase sempre se refere a uma personagem metade mulher, metade peixe (lembra, portanto, a sereia). Habitante dos rios, a Iara traz um grande apelo à imaginação, à fantasia e, ao mesmo tempo, aponta um final trágico para quem se envolve com ela.

Em busca da Iara

O primeiro poema do livro *Poemas da Iara*, de Eucanaã Ferraz (2008), reconta a lenda e, a partir daí, inicia-se o périplo do menino/curumim em busca de sua personagem. Inicialmente, ele se desloca para a “beira do rio/para ver a Iara” (Ferraz, 2008, 2⁴). Lá, põe-se a esperar, mas “nada”. Depois de esperar, ele grita: “Iara” – insiste, repete e desiste. Numa linguagem brincalhona, a primeira estrofe é assim arrematada:

◇

Deixo meu grito lá
na beira do rio.

4 ♦ Tendo em vista que o livro não tem numeração de páginas, indicaremos sempre o número do poema de onde foram recolhidos os versos.

A Iara não tem
secretária eletrônica.
(Ferraz, 2008, 2).

◇

A primeira voz, portanto, é um grito, um apelo. Essa voz vai ecoar nas estrofes seguintes, a partir das quais o menino realiza sua busca e seu questionamento. Teremos outras vozes – como a dos peixes, a do eco, as vozes da natureza (vozes do rio, do céu, da montanha, etc.) – e, sobretudo, a voz nunca ouvida, a da Iara. Há também os gritos e as dores.

O desencontro inicial não vai inibir o curumim na busca pela Iara. Na estrofe 3, ele revela seu desejo de “ter visto” seu personagem. O tom aqui é mais lírico e lembra um ponto de umbanda em que se diz: “Eu vi mamãe Oxum na cachoeira/ sentada na beira do rio/colhendo lírios, lírio-lê/ colhendo lírios, lírio-lá/ colhendo lírios pra enfeitar o seu cocá”. Sigamos o percurso do curumim:

◇

Há quem conte e cante
já ter visto a Iara
a colher uns lírios
para sua casa.

Quisera eu ter visto
a Iara tão linda
a colher sorrisos
para a minha vida.
(Ferraz, 2008, 3).

O poema 4 é estruturado com perguntas e respostas, e os parceiros dos diálogos são peixes de água doce. A pergunta “Quem já viu a Iara?” vai sendo respondida por bagres, aruanã, tabarana, jaú, tucunaré e tantos outros. Todos respondem afirmativamente: “Eu”. Só dois personagens se diferenciam: o pescador, que também diz: “Eu!”, mas um parêntese traz uma questão: “(dizem que ele mente)”; e o poeta, que também é acompanhado de uma ressalva “(ele diz que inventa)”. A estrofe é das mais longas e pede vozes diversas.

A quinta estrofe lembra a musicalidade das quadras populares – no caso, em redondilhas menores. O banhar-se nas águas para lavar o corpo e também limpar as mazelas da vida remonta a uma cultura oral antiga. O curumim afirma:

◇

Iara, moça bela,
eu vim me banhar
e minha mazelas
no rio deixar.
(Ferraz, 2008, 5).

◇

Mas há também no poema uma reflexão sobre as palavras e seu valor de suplência:

◇

Não tenho canoa,
não tenho navio,
mas tenho palavras,
no vivo vazio.
(Ferraz, 2008, 5).

Já o sexto poema traz uma espécie de fantasia poética do eu lírico. Construído em dísticos rimados, a estrofe inicia com uma pergunta: “Como será, / no fundo do rio, a casa da Iara?” (Ferraz, 2008, 6). A voz do curumim imagina, poeticamente, as várias partes da casa: nas paredes de água, “nelas pendura sua aquática rede” (Ferraz, 2008, 6); o teto “nunca está quieto” (Ferraz, 2008, 6). Há momentos em que a sonoridade se destaca, como neste dístico: “(Apear de teto) por ser liquido, / como líquidas são as relíquias/ que ela guarda em seus armários [...]” (Ferraz, 2008, 6). E o que há dentro de seus “baús”, “gavetas”, “são colares, camisas, anáguas,/ pulseiras e pentes de água” (Ferraz, 2008, 6). A força da assonância se destaca nesse poema, como também no dístico: “Não há casa mais clara/ que a casa da Iara” (Ferraz, 2008, 6). A voz que se pronuncia na estrofe é da própria voz da linguagem que se torna como que líquida, movida pelos “as” assonânticos que embalam as estrofes.

Os poemas 7 e 8 são pequenos: uma quadra e três dísticos. No primeiro, a notação sentimental, advinda do desencontro, da impossibilidade de casar com a Iara, mas não desejar morar n’água. Já o oitavo retrata o gosto das crianças de jogar pedras nas águas: “A pedra afundou,/ ninguém mais a viu./ Só a Iara é que sabe/ onde ela caiu” (Ferraz, 2008, 8).

A estrofe de número 9 traz uma enumeração que aponta a ligação da Iara com os mais diversos animais e objetos. Algumas sequências são bastante musicais: “O sabiá e a Iara./ A anta e a Iara./ O gavião e a Iara/ A preguiça e a Iara” (Ferraz, 2008, 9). Desfilam ainda com a Iara: a hidrelétrica, a tartaruga, as sereias, o gambá, o caminhão, o tatu e tantos animais. Por último, uma referência intertextual e interativa: “O livro e a Iara./ A Iara e você” (Ferraz, 2008, 9).

Mais duas estrofes curtas, as de número 10 e 11: na décima, o poeta brinca com a sonoridade ao fazer o uso das palavras “fundo”, “mundo” e “profundo.” O mundo da Iara, novamente, comparece como uma dificuldade de encontro com o curumim. Já a décima primeira remete novamente à literatura, agora ao contar história. Vale a pena a leitura integral.

◇

Se encontrasse a Iara
nesta ribeira,
bem que lhe pedia:

que contasse a história
da velha senhora
que virou cutia
(Ferraz, 2008, 11).

◇

Faz-se alusão aqui à rica tradição das narrativas populares envolvendo pessoas e bichos, sobretudo pelo viés do encantamento.

A décima segunda estrofe trabalha a brincadeira popular, referida à passagem do tempo: “Janeiro vai, janeiro vem” (Ferraz, 2008, 12), para falar, não da Iara, mas de sua morada. Aqui começa a problematizar a condição dos rios, habitat da Iara. A estrofe final é ilustrativa: “Janeiro vem/ – já por um fio – / feliz daquele/ que tem um rio!” (Ferraz, 2008, 12). O tema é desenvolvido nas estrofes seguintes.

No décimo terceiro poema, somos colocados diante da bonita personificação dos rios. Na estrofe final, a lágrima/palavra pare-

ce escorrer, através do corte da palavra, criando um significativo efeito visual.

◇

Pobres rios que escorrem
magros, tristes, sujos
pelas cidades,
Como se fossem da Iara
a lágri-
ma.
(Ferraz, 2008, 13).

◇

Na décima quarta, somos colocados diante de um poema mais longo, novamente com caráter dramático, que também favorece uma leitura oral dialogada em sala de aula. O poeta retoma a brincadeira infantil – “Cadê o bolo que estava aqui...” para continuar denunciando, de modo poético, a destruição da natureza. Agora não só a destruição dos rios é apontada, mas também dos riachos, das corredeiras, dos lagos e igarapés. As vozes que comparecem são do “eco”, que fala do deserto, do fogo, do gado. O resultado poético é dos mais encantadores, como se pode observar nestas primeiras estrofes:

◇

Iara menina, cadê o rio
que passava aqui?

O deserto comeu?
responde o eco:

– O deserto comeeeeu...

[...]

(Ferraz, 2008, 14).

◇

Ao final, a reação do curumim que desiste de perguntar, devido à tristeza que a tudo envolve: “Tudo tão triste,/ digo baixinho/ (tão baixinho/ que o eco nem ouve...)” (Ferraz, 2008, 14).

O décimo sexto poema dá continuidade à tematização da condição dos rios, agora através de um passeio por vários deles, nos quais o curumim não ouve e nem vê a Iara. O eu lírico vê gente, bicho, tristeza e alegria, árvores e frutas, o sol e a lua, a chuva, mas em nenhum momento ouve a Iara. O elenco do nome dos grandes rios, por si só, é bastante poético. E quando de sua animização, temos também a questão social colocada:

◇

Sinto medo e sinto fome
nas cachoeiras do Madeira
nas margens do Parnaíba
e nas margens do rio Pardo
(Ferraz, 2008, 16).

◇

A sequência sobre os rios dá lugar, a partir do poema 17, à presença de plantas, pássaros e animais. Novamente em dísticos, repete-se em quatro estrofes o verso “não ouço o canto da Iara”. Mas o que ouve, afinal? “Ouço o silêncio dos charcos,/ o silêncio, / como uma cidade sem carros, [...]” (Ferraz, 2008, 17). Na última estrofe,

uma hipótese: “Ouço o silêncio, o silêncio largo.// É isso o canto da Iara?” (Ferraz, 2008, 17).

O livro finaliza sem que haja o encontro com a Iara e seu canto. Mas o final não é desencantado ou militante. O que vai ficar é o sonho:



Quero sonhar e acordar noutro tempo,
Quero fazer outro mundo, sem fim:

Os rios limpos, serenos, contentes!
E eu não deixasse de ser curumim.
Um tempo nosso, só de coisas claras..
E lá

No fundo de tudo

A Iara.

(Ferraz, 2008, 18).



Em sua busca pela Iara, o curumim, de fato, encontra a natureza – ora violentada, gritando, na voz dos animais, ora brincalhona na voz dos peixes: também na voz de rios, igarapés, plantas e árvores. Mesmo atingida de morte, a Iara (natureza? sonho e fantasia?) permanece viva e resistente na voz da poesia.

O poema pode ser lido como uma espécie de alegoria ou figuração da condição da natureza destruída. O modo como o progresso não apenas destrói a natureza, mas também o imaginário e toda a fantasia que nele habita, presente nas lendas, nos mitos,

nas narrativas populares, vai se enfraquecendo, por certo, mas renascendo na poesia ao longo da história.

Com a iara na sala de aula

Uma questão inicial que se coloca é: como levar esse livro para sala de aula sem cair no conteudismo? Ou seja, sem ficar numa abordagem pragmática, enfatizando a aprendizagem de nomes de rios, de animais, e, sobretudo, como um libelo contra a destruição da natureza. Não é que essas questões não possam ser tocadas – ou que, após leituras, releituras, brincadeiras, não se aprenda o nome de alguns rios, por exemplo, ou não fique mais consciente quanto à sua preservação –, mas são os leitores que vão – ou não – eleger sentidos possíveis.

Em toda obra, há um jogo com a linguagem, conforme vimos, que envolve o leitor; através de uma exploração lúdica das palavras e, ao mesmo tempo, um apelo à imaginação e à fantasia. Acreditamos que uma abordagem em sala de aula deveria ressaltar essas dimensões da obra. E é nessa perspectiva que faremos algumas sugestões. Não indicaremos séries específicas a serem aplicadas. As(Os) mediadoras(es) é que, ao lerem o livro, deverão escolher com que turmas irão trabalhar. Mas acreditamos que, a partir do terceiro ano do ensino fundamental, o livro poderá ser vivenciado com bastante proveito.

Seria interessante, para realização dessa proposta, um conhecimento mínimo sobre o jogo dramático e seu valor educativo. Empiricamente, muitos professores e demais mediadores de leitura

realizam jogos dramáticos em sala de aula. Trata-se de um procedimento que favorece a inventividade, a recriação do texto a partir do horizonte de vivências do leitor. Como lembra Peter Slade (1978):

O jogo é na verdade a vida. A melhor brincadeira teatral infantil só tem lugar onde oportunidade e encorajamento lhe são conscientemente oferecidos por uma mente adulta. Isto é um processo de “nutrição” e não é o mesmo que interferência. É preciso construir a confiança por meio da amizade e criar a atmosfera propícia por meio de consideração e empatia (slade, 1978, p. 18).

A atitude de encorajamento do mediador é fundamental para o bom andamento do jogo dramático. Fazer, refazer, experimentar de modos diferentes a mesma cena ou expressão⁵, sem juízos de valor, do tipo, “aluno X saiu-se melhor do que Y ou Z”.

Um primeiro passo seria conversar um pouco sobre essa importante lenda de nossa tradição. Inclusive, trazer versões populares para serem lidas em sala de aula. A seguir, mostrar o livro para a turma, conversar sobre a imagem da capa e perguntar como cada um(a) imagina a Iara. Se alguém, além da fala, quiser ilustrar sua Iara, que fique à vontade.

Pode-se ler uma das muitas versões da lenda, sobretudo se for observado que os alunos trazem pouco conhecimento da lenda.

5 ♦ Vários autores discutem o valor educativo dos jogos dramáticos (JD) e jogos teatrais em geral. Augusto Boal deixou uma grande contribuição no âmbito dos jogos teatrais, que podem ser adaptados para o trabalho em sala de aula, sobretudo para o final do ensino fundamental e o ensino médio. A proposta mais ampla de aplicação de JD na escola é a de Viola Spolin (2017), traduzida e divulgada entre nós pelo importante trabalho de Ingrid Kundera. A recente publicação de *Jogos teatrais na escola*, da autora americana, é uma grande contribuição para quem deseja trabalhar com essa ferramenta de estímulo à criatividade desde cedo.

Uma versão possível é a de Clarice Lispector (2014), denominada “A perigosa Iara”.

A seguir, dar início à leitura oral do poema para a sala. Se todos tiverem acesso ao livro, ler e reler algumas partes, em coro ou individualmente. A partir desse momento pode-se iniciar a realização de alguns jogos dramáticos.

Várias estrofes podem estimular a realização dos jogos. Trata-se de uma oportunidade de todos participarem, se envolverem e vivenciarem as personagens que compõem o poema. As sugestões podem e devem ser adaptadas livremente pelo mediador tendo em vista o grupo e as condições com que esteja trabalhando. Vamos a elas:

1. Começar o jogo com vários alunos chamando pela Iara. As vozes devem ser ditas em vários tons e alturas: “Iara...”, “Iara?”, “Iara, cadê você?”, “Iara, onde você se escondeu?”. Deixar ecoar as vozes, criando efeitos sonoros diversos. “Iaaaara”, “Ô Iaaaara”, “Cadê você?”, etc. A seguir, reler o poema 2, que é todo construído a partir do chamamento da Iara. Nessa leitura, lançar mão da expressividade na pronúncia das palavras. A seguir, conversar com as crianças sobre outra possibilidade de convocação da Iara... Notícias soltas nas águas? Conversas com barqueiros, pescadores, habitantes de regiões próximas a rios e açudes, etc.
2. Uma hipótese de jogo poderia ser a partir de algumas canções. Por exemplo, cantar o ponto de umbanda “Mãe Oxum”, a partir da interpretação de Zeca Baleiro⁶. A primeira estrofe traz a imagem de Oxum, que lembra a

6 ♦ A interpretação pode ser encontrada no CD *Por onde andaré Stephen Fry*, de Zeca Baleiro.

Iara: “Eu vi mamãe Oxum na cachoeira/ Sentada na beira do rio”. Após a realização, várias vezes do canto, fazer a leitura do poema 3. Pode-se também imaginar a cena da Iara deitada numa pedra, rodeada de flores trazidas por vários personagens (que podem ser imaginados pela turma). Enquanto ofertam flores a Iara, todos cantam.

3. A quarta estrofe é um convite à brincadeira no espaço coletivo de leitura, que é a sala de aula. Poder-se-ia imaginar o rio cortando a sala de aula e todos nadando, inclusive o curumim, que vai perguntando e cada peixe respondendo ou todos respondendo ao mesmo tempo. Discutir, antes, os vários espaços por onde o rio escorre, afastar as carteiras e ativar a imaginação. Cada personagem/peixe responde à pergunta “Quem viu a Iara?”. Estimular respostas diversas: “Eu vi...” “Eu também...” “Eu acho que já vi...” Pode-se fazer perguntas que estimulem a continuação da cena: onde viu, como ela estava? Estava só? Em que horário viu, etc.? Outra hipótese é criar situações as mais diversas, como discussões entre os peixes, tipo: “Eu vi primeiro...” “Eu é que vi primeiro...”, “Eu vi ela com um noivo...”, etc.
4. Já o poema 5 parece pedir voz e canto. Que tal algum(a) aluno(a) ou grupo de alunos cantar essas estrofes?⁷ Livremente tentar cantar os versos e depois gravar para não esquecer. A seguir, ouvir na sala as várias versões criadas.

Outra hipótese é lançar mão de uma melodia conhecida e adaptar/aplicar à letra do poema. Estrofes e versos podem ser criadas e articuladas às melodias que as crianças criarem ou adaptarem para o poema.

5. O poema 6 também comporta uma leitura expressiva com vozes diversas. Pode-se começar com o dístico inicial: “Como será,/ no fundo rio, a casa da Iara?” Outras falas podem ser acrescentadas: “Você imaginam como é a casa da Iara?” (conversando uns com os outros ou com a “plateia”), “Alguém aqui já foi lá?”. Que respostas podem surgir? Ter sempre presente que o mediador deve, a todo instante, estimular a imaginação e a participação de todos: “Vamos imaginar a casa da Iara?”. Além das imagens levantadas no poemas, outras podem ser inventadas. Os participantes podem repetir várias vezes a leitura do poema articulada às novas respostas que eles deram.
6. Os poemas 7 e 8, depois de lidos por dois ou mais participantes, podem, a seguir, ser acrescentados com outras invenções. Por exemplo, que outras frases poderiam ser acrescentadas que revelem o medo da água – ou não? Por exemplo, “Eu quero viver nas águas, mas a Iara nunca aparece...”, “Iara, vem me buscar, estou aqui esperando...”, “Iara, tem cobertor na sua casa?”, “Iara, e quando tiver muito frio, você me aquece?”, “Iara, e nas cheias dos rios, você me protege?”. Outra hipótese seria imaginar que respostas a Iara daria a essas perguntas. Estimular sempre respostas inventivas das crianças.

⁷ ♦ Uma pesquisa realizada por Jaquelânia Aristides Pereira (2014) demonstra a experiência de várias crianças que criam melodias para poemas de Cecília Meireles. Esse trabalho pode inspirar outras experiências lançando mão dos mesmos procedimentos.

7. O espaço onde esses jogos acontecem, conforme já sugerimos, pode ser o rio criado no meio da sala. Mas pode-se, também, inspirado nos versos finais do poema (12 e 13), imaginar falas de quem vive no rio. Quem vive nos rios? Peixes, plantas, jacarés, cobras, etc. Fazer esse levantamento a partir do conhecimento do grupo. O que essas personagens falam dos rios? Por exemplo, dos rios do Nordeste, que secam no período conhecido popularmente como verão e que chega a durar sete meses. Quando os rios começam a secar, para onde vão os peixes? Um diálogo entre rios seria interessante. Por exemplo, falar da alegria do São Francisco que, agora, ajuda a perenizar alguns rios do Nordeste. Quais os rios do seu estado ou de sua região? Que conversa entre eles seria possível? Esse procedimento favorece a ideia inicial de brincar com a Iara. Por exemplo, o rio tem conhecimento de que correm por suas águas alguma Iara? Ou que outras personagens se banham em suas águas? Pode-se encerrar o jogo cantando canções que falam dos rios, como “O rio Pajéu vai despejar no São Francisco...” ou outras do conhecimento do mediador ou da turma.
8. Também a leitura do poema 14 pode suscitar novas situações, novas perguntas. Por exemplo, “cadê o barco que passava por aqui?”; “cadê o pescador que pescava aqui?”; Que respostas poderiam ser dadas? Novamente, a resposta deve vir da turma. E não esquecer que a leitura oral do poema enfatiza a criação de ecos indicados no poema, como “comeeeeeu”, etc. Estimular a criação de outros ecos.

Todas as sugestões podem ser experimentadas na ordem que o mediador achar mais adequada à sua turma. No entanto, enfatizamos sempre o ir e vir entre leitura inicial do poema, leituras expressivas (que vão sendo experimentadas lentamente) e reinvenção ou ampliação das falas e situações que servem como ponto de partida. Ao final das atividades, sentar e conversar sobre o processo criativo. Ouvir os participantes, estimular para que falem o que sentiram. Cuidar para que os mais tímidos também possam se pronunciar.

Considerações finais

Outras hipóteses de jogo podem nascer da leitura e da releitura oral dos poemas. Cada leitor-mediador(a) deve estimulá-las. Também pode sugerir ilustrações de alguns poemas, ou de parte deles, ou ainda das imagens da Iara que ficaram na imaginação dos leitores. Mas nada de obrigatoriedade; ao contrário, tentar sempre criar um clima de aventura da fantasia e não de tarefa escolar⁸.

A ideia desse tipo de trabalho é estimular a imaginação, a capacidade que as crianças têm de inventar. O texto literário, nessa perspectiva, favorece um diálogo criativo com a realidade do leitor: seus sonhos, seus desejos, seus medos, etc. Como lembra Held (1980):

A imaginação, como a inteligência ou a sensibilidade, ou é cultivada, ou se atrofia. Pensamos que a imaginação de uma criança deve ser alimentada,

8 ♦ Em *Poesia na sala de aula*, Pinheiro (2018) sugere a criação de jogos dramáticos a partir de poemas de Cecília Meireles.

que existe – [...] – uma pedagogia do imaginário, que tal pedagogia está a caminho [...]. Seria preciso apenas desenvolvê-lo (Held, 1980, p. 46).

Os poemas do livro se constituem um “conteúdo” a ser vivenciado, degustado, reinventado, e não meramente um saber sobre rios e lendas a ser aprendido, memorizado mecanicamente. Também, nessa perspectiva, não deve haver prova e avaliação no sentido tradicional da expressão. Se houver alguma exigência “superior” de nota, que cada participante fale sobre seu envolvimento, sobre os poemas que mais o tocaram, que o fizeram pensar, ou sobre a participação efetiva no jogo: representando, criando efeitos sonoros, sugerindo falas, etc. O papel do mediador, nesse momento, seria de ajudá-los a perceber a importância de sua participação, de seu envolvimento, sem valorar mais essa ou aquela criança mais solta que se envolve de modo mais rápido. Nesse sentido, a filosofia que preside a realização de jogos dramáticos está ancorada na ideia de que “todas as crianças são artistas criativos” (Slade, 1978, p. 35). Assim o trabalho do mediador, quando trabalha a literatura infantil e o jogo dramático (ou a junção dessas duas esferas), é fomentar a capacidade de criar, reinventar as suas vivências e criar outras.

Referências

AGUIAR, V. T.; CECCANTINI, J. L. (Org.). **Poesia infantil e juvenil brasileira**: uma ciranda sem fim. São Paulo: Cultura Acadêmica: Núcleo Editorial Proleitura, 2012.

ALVES, J. H. P. Poesia para crianças: novos livros, novos autores. *In*: ROSING, T. M.; BURLEMAQUE, F. V. **De casa e de fora, de antes e de agora**: estudos de literatura infantil e juvenil. Passo Fundo: UPE, 2010.

BANDEIRA, M. **Libertinagem & Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 8. ed. São Paulo: Global, 2000.

CASEMIRO, S. R. **A lenda de Iara**: nacionalismo literário e folclore. 2012. 181 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-21082012-112832/pt-br.php>. Acesso em: 10 jan. 2023.

FERRAZ, E. **Poemas da Iara**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

HELD, J. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. Tradução: Carlos Rizzi. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

LISBOA, H. **Literatura oral para a infância e a juventude**: lendas, contos & fábulas populares no Brasil. São Paulo: Peirópolis, 2002.

LISPECTOR, C. **Doze lendas brasileiras**: como nasceram as estrelas. Rio de Janeiro: ROCO, 2014.

PEREIRA, J. A. Poesia e Música na sala de aula: experiência com o poema “A Flor na Festa”, de Cecília Meireles. **Revista Leia Escola**, [s. l.], v. 14, n. 2, p. 36-45, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/Leia/article/view/357>. Acesso em: 15 jan. 2023.

PINHEIRO, H. **Poesia na sala de aula**. São Paulo: Parábola, 2018.

RICARDO, C. **Martim Cererê**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SLADE, P. **O jogo dramático infantil**. Tradução: Tatiana Belinky. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

SPOLIN, V. **Jogos teatrais na sala de aula**: um manual para o professor. Tradução: Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2017.



Sobre os textos



Os artigos que compõem este livro vieram de tempos e espaços diferentes, cobrindo um lastro que vai do final dos anos 80 do século XX até o início do século XXI. Nalguns artigos, fiz pequenas mudanças nos títulos, sobretudo visando a uma indicação mais resumida da abordagem.

O primeiro, **Um convite à suspensão: leitura de poemas de Adélia Prado**, retoma um capítulo de minha dissertação de mestrado, ampliando alguns aspectos da discussão lá iniciada. Trata-se de um texto inédito que aguardava uma publicação totalmente voltada para a poetisa, mas que não se concretizou.

O segundo, **Leitura de uma canção de Cecília Meireles**, inicialmente foi um trabalho final de uma disciplina do período do doutorado. Depois, publicado com modificações na revista **Graphos**, (PPGL, UFPB, v. 5, ano 2, 1999). Para esta publicação, fiz alguns cortes, sobretudo na parte mais teórica.

Já o terceiro. **Grãos de poesia: sobre a lírica de Lenilde Freitas**, foi publicado na revista **Sociopoética** (v. 1, n. 12, 2014). O artigo procura dar uma visão ampla da poesia da poetisa paraibana radicada em Recife. Ainda sobre a poesia de Lenilde Freitas, o texto “A vida há de ficar no que cantamos” é inédito e foi escrito como prefácio à obra completa da poetisa e que não foi publicada. Deixo aqui, com este trabalho, minha homenagem a essa importante poetisa brasileira.

Convite à dança: “Canção da primavera” e outros poemas de Mario Quintana foi publicado originalmente na **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, da FALE-UFMG (v. 26, n. 36, dez. 2006), com o título de “Convite à dança”. Retomo algumas análises de minha tese de doutorado e amplio um pouco a abordagem.

Já **Uma voz reconhecível: o viés epicurista da poesia de Mario Quintana** retoma a parte final de minha tese de doutorado, com cortes sobretudo nas notas de rodapé. Ainda sobre a poesia do poeta gaúcho, **A moeda perdida: notas sobre um poema de Mario Quintana**, foi publicado no livro *Território da linguagem*, composto de artigos de alunos, ex-alunos e ex-tutores do PET-Letras da UFCG, em 2004.

Sobre um menino impossível, de Jorge de Lima é um texto inédito sobre o poema “O mundo do menino impossível”, de Jorge de Lima. Trabalhei este poema ao longo dos anos, mas só agora divulgo esta análise e sugestão de abordagem em sala de aula.

Bilac é romântico? Ou dos limites do modelo historicista de estudar literatura foi publicado nos Anais do 4º CELLI e 1º CIELLE, Maringá, PR, em junho de 2010. É artigo que discute a questão do ensino de literatura a partir dos livros didáticos, mas também se volta para a leitura de dois poemas de Bilac.

Um poema metalinguístico de Castro Alves é fruto de trabalho de aproveitamento de disciplina no período do mestrado e

analisa o poema “Adeus meu canto”, do poeta romântico baiano. Está posta no poema uma personificação do próprio poema, como que pede licença para lutar contra a escravidão.

“Eu canto o sertão que é meu”: sobre a poesia de Patativa do Assaré foi publicado no livro *Diversidade do campesinato: expressões e categorias*, organizado por Godói, Menezes e Marim (2009). Nele destaco a presença da natureza na poesia do bardo popular cearense, muitas vezes só conhecido pelo viés social, sobretudo voltado para a seca.

O bloco formado pelos três artigos finais tem em comum o voltar-se para a poesia infantil e juvenil. **Poemas para crianças e jovens** foi inicialmente publicado no livro *Poemas para crianças: reflexões, experiências, sugestões* (2000), por mim organizado e publicado pela Livraria Editora Duas Cidades. Foi fruto de uma pesquisa pioneira sobre a poesia infantil contemporânea. Já **Poesia para crianças: novos livros, novos autores** foi publicado no livro *De casa, de fora, de antes, de agora: estudos de literatura infantil e juvenil*, organizado por Tânia Rosing e Fabiane Burlemaque (2010). O texto apresenta um amplo apanhado da poesia infantil brasileira do final do século XX e início do século XXI. Por fim, **Em busca da Iara: as várias vozes de um poema de Eucanaã Ferraz** foi publicado em *Letras em Revista*, da UESPI, em 2019. Trata-se de uma leitura mais verticalizada sobre o livro, buscando dialogar com a tradição estabelecida pela lenda da Iara.

Por fim, optei por manter as referências sempre após cada artigo e não ajuntá-las todas ao final, visando facilitar para o leitor que queira ler apenas um ou mais artigos. Algumas obras se repetirão e outras poderão ter edições de diferentes, o que não é um problema.

FORMATO 15X21 CM
TIPOLOGIA ALEGREYA / BERKSHIRE SWASH
Nº DE PÁG. 285

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE- EDUFCG

