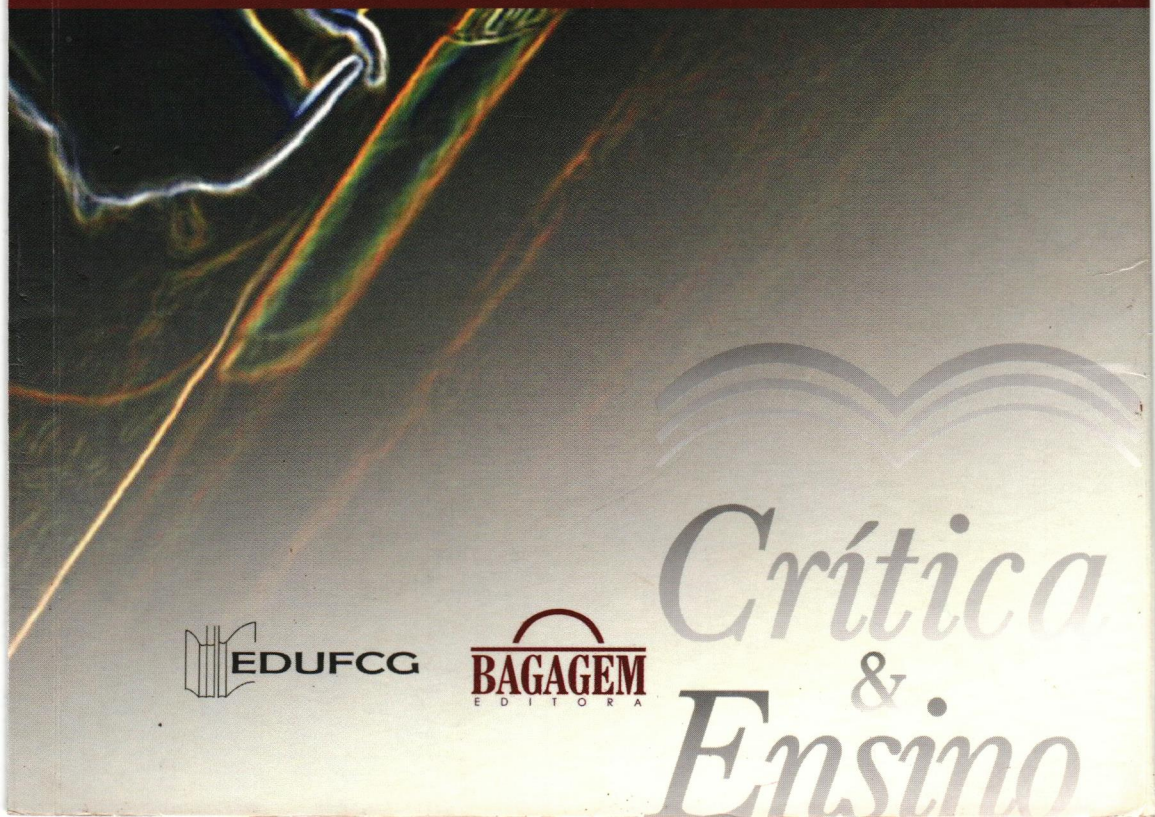
Estudo com poesia

José Edilson de Amorim



EDUFCG
BAGAGEM EDITORA
Crítica & Ensino

Crítica & Ensino

Coleção Crítica e Ensino

A coleção *Crítica e Ensino* tem como objetivo publicar tra-balhos acadêmicos que articu-lem, de algum modo, a crítica e teoria literária ao ensino de literatura em seus diferentes níveis. Reflexões e sugestões sobre prática de ensino, relatos de experiências com textos literários, vivências com litera-tura e outras artes, interface entre língua e literatura, cultura popular e ensino cabem dentro da proposta da coleção.

Esperamos estar abrindo mais uma ponte entre a pesquisa acadêmica e a sala de aula, contribuindo para um ensino de literatura menos panorâmico e mais voltado para a interação texto x leitor.

Volumes publicados

1. Literatura: da crítica à sala de aula
2. Literatura e formação de leitores
3. Engenhos e personagens da mega-narrativa de Lins do Rego
4. Práticas de língua e literatura no ensino médio
5. Ensino de Língua e Literatura: Políticas, práticas e Projetos
6. Oralidade em Foco
7. O Texto Multifacetado
8. Literatura e Outras Linguagem
9. Reflexões sobre Teoria do Romance e Ensino
10. Estudo com poesia

Sobre o autor

José Edílson de Amorim

Professor Titular, é licenciado, mestre e doutor em Letras pela UFPB. Tem desenvolvido atividades docentes na graduação e atuado, como professor de Literatura Brasileira e de Teoria Literária, na pós-graduação, com exercício no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e no Mestrado em Linguagem e Ensino da UFCG, mantendo, a partir dessas atividades, uma produção regular, com três livros publicados, capítulos de livros, artigos e ensaios divulgados em eventos acadêmicos, em jornais e revistas de circulação local, regional e nacional.

Ao lado de intensa atuação acadêmica, foi chefe do Departamento de Letras, Vice-Diretor e Diretor do Centro de Humanidades. Em sua atuação sindical, foi Presidente da ASPEC (Associação dos Profissionais em Educação de Cajazeiras), Diretor Cultural, Diretor-presidente e Diretor-suplente da ADUFPB-CG.

Na UFPB, foi integrante do seu Conselho Curador e do seu Conselho Universitário. Foi, também, presidente do Colégio Estatuinte que elaborou o Estatuto da UFCG. Por dois mandatos eletivos, foi vice-reitor da UFCG, sendo reitor da desta universidade entre 2013 e 2017.

Crítica & Ensino

As leituras de poemas presentes nesta obra foram concebidas e formuladas, primeiramente, como exercícios para a sala de aula. E é para aí que devem voltar. Para essa volta, os professores podem *desmontar as análises* do jeito que melhor convier a sua percepção didática e a seu planejamento pedagógico. Pensamos que os alunos só terão a ganhar se as análises forem reviradas em exercícios que encarem o trabalho com o texto literário como uma atividade de análise, de interpretação e de *criação.* Nunca um esforço inútil de adivinhação.

ISBN 978-85-8001-221-7

Crítica Ensino

Estudo com poesia

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

Prof. Dr. Vicemário Simões
Reitor

Prof. Dr. Camilo Allyson Simões de Farias
Vice-Reitor

Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves
Diretor Administrativo da Editora da UFCG

CONSELHO EDITORIAL EDUFCG
Anubes Pereira de Castro (CFP)
Benedito Antônio Luciano (CEEI)
Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)
Janiro da Costa Rego (CTRN)
Marisa de Oliveira Apolinário (CES)
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)
Railene Hérica Carlos Rocha (CCTA)
Rogério Humberto Zeferino (CH)
Valéria Andrade (CDSA)

CONSELHO EDITORIAL BAGAGEM
Aldir Santos de Paula (UFAL)
Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB)
Cláudio José de Almeida Mello (UECO-PR)
Denise Lino de Araújo (UFCG)
Luiz Francisco Dias (UFMG)
Manoel Fernandes de Souza Neto (USP)
Raquel Beatriz Juqueira Guimarães (PUCMG)
Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)
Vera Teixeira de Aguiar (PUCRS)

José Edilson de Amorim

Estudo com poesia

EDUFCG/Bagagem
Campina Grande – 2017

© Todos os direitos desta edição
são reservados aos autores/organizadores e à EDUFCG

Diagramação/Capa: Magno Nicolau

Revisão: Simone Souza Cunha da Silva

Impressão: Ideia Editora (www.ideiaeditora.com.br)

A524e Amorim, José Edilson de.
Estudo com poesia / José Edilson de Amorim.- João Pessoa: EDUFCG/Bagagem, 2017.
146p.
ISBN 978-85-8001-221-7
1. Literatura Brasileira – Crítica Literária

CDU: 869.0(81)



Sumário

Prefácio, **7**
Ler Poesia: Memória e Anamnese
Milton Marques Júnior

Ideias para um estudo interpretativo da poesia, **17**

Erro de português, acerto de Oswald, **21**

Memória de Drummond, **29**

Memória, **29**

Solidão e comunhão, **37**

Brasil, **45**

Duas mulheres, **55**

Lua Adversa, **75**

Sozinho no escuro, **99**

Duas das festas da morte, **133**

O Doublé, **139**

Paris-Texas, **143**

Prefácio

Ler Poesia: Memória e Anamnese

Milton Marques Júnior[1]

Na análise do poema "Memória", de Carlos Drummond de Andrade, José Edilson de Amorim constrói espaços didáticos, ao passar de um momento a outro de sua leitura. Um dos momentos ele chama "Poesia é recordação". É verdade. A intenção de José Edilson, bem sei, é chegar à função da memória, como tema do poema de Drummond. Para mim, no entanto, o seu texto analítico soou como os ecos do passado em que ambos, ainda jovens, nos encontramos na UFPB, no curso de Letras, e começamos a nossa amizade. Já lá se vão 41 anos.

A memória me trouxe ecos das aulas do professor Neroaldo Pontes de Azevedo e do método quantitativo de análise, que com ele aprendemos; ecos das aulas do saudoso professor Maurice-Joseph Felix van Woensell, aliando erudição e humildade; ecos da convivência mútua com o poeta José Antônio Assunção, de quem Edil-

[1] Professor da Universidade Federal da Paraíba.

son analisa dois poemas. Nunca, em contato com um texto, a memória poética e afetiva foi tão importante para mim, ditando a escritura desta apresentação.

Ler é escolher. Este é o sentido primitivo do verbo *lego, legĕre*, seja em grego, seja em latim. A escolha começa com a seleção de um autor ou de um texto entre outros autores e textos, passa pela escolha de determinados parágrafos, frases, estrofes, versos, até chegar à escolha mais complexa - a escolha da leitura analítica. Esta última leitura revela o embate que sempre desafia o professor, na sua diuturna luta para entender e fazer-se entender. A luta com a palavra que, como bem disse o poeta, é a luta mais vã. Embora devamos entender "luta vã" não com o sentido de esforço baldo, mas no sentido de que nunca conseguiremos encarcerar a palavra, limitando-a a um significado, muito menos a uma significância unívoca. Rebelde, a palavra sempre se desvencilha de nossas tentativas de fazê-la retornar ao estado de dicionário.

Como professor, José Edilson de Amorim sabe o que representa estar em sala de aula com a missão - sem qualquer conotação messiânica do termo, apenas a conotação etimológica, do ato de se enviar alguma coisa a alguém -, com a missão, dizia eu, de levar aos alunos uma compreensão possível, uma interpretação plausível dentre tantas, mas interpretação sempre norteada por critérios, não por achismos. Logo no início de seu texto, José Edilson nos fala de tais critérios, que definem o caráter de seu texto *Leitura, análise e interpretação*:

> "As ideias nele contidas destacam que a leitura é uma experiência de convívio estreito com o texto, de aprendizado demorado; que a *interpretação* re-

> sulta da investigação, da pesquisa e da *análise* paciente e não da adivinhação; e que o diálogo entre um texto e os seus contextos (de produção, de circulação) é fundamental para o ato de interpretar."

Sempre preocupado com a sala de aula e com o ensino, José Edilson de Amorim não esquece que a função do professor é a de suscitar a curiosidade - também no sentido etimológico, de cuidado, de algo que desperta a nossa inquietação - a respeito daquilo que ensina. Não esquece, sobretudo, que para isto é preciso ter a clareza do que deseja transmitir. Onde buscar a clareza, senão com a leitura dedicada, com o aprendizado demorado, meticuloso, que necessita de dedicação, para a necessária deglutição do conhecimento? Para que se fazer tal leitura se não é para a melhor relação de compreensão professor/texto/aula/aluno? Diz José Edilson muito claramente:

> "As leituras foram concebidas e formuladas, primeiramente, como exercícios para a sala de aula. É para aí que devem voltar."

Mesmo tendo passado um tempo na administração da Universidade Federal de Campina Grande, de que foi reitor, José Edilson não descurou de sua vocação. Como o conheço desde a graduação, quando fizemos juntos um trabalho que foi um sucesso - um seminário sobre a *Eneida* de Virgílio, para a disciplina Literatura Latina, ministrada pelo professor José Paulino Batista -, sei que ser professor é o que José Edilson escolheu. E não é ser o professor burocrata, que se resume à obrigatorie-

dade da aula, quando muito, mas ser professor que ensina a ser professor, que pensa, portanto, diuturnamente, o seu ofício. Daí essa sua preocupação didática de analisar textos na sala de aula e para a sala de aula.

José Edilson propõe a leitura de vários textos, todos modernos, mas não limitados ao cânon literário - Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles. Além, de analisar duas músicas, uma de Cazuza e outra de Chico Buarque, José Edilson incursiona por dois poetas fora do cânon, Bráulio Tavares e José Antônio Assunção. Quebrando paradigmas, Edilson vai do moderno modernista ao contemporâneo, incluindo em suas leituras a MPB, antes de virar moda fazer tais abordagens. Digo isto, porque a análise de "Teresinha", de Chico Buarque remonta aos anos 80.

Iniciando suas análises com o poema "erro de português, de Oswald de Andrade, Edilson já nos remete para uma síntese de seu pensamento com a frase elíptica: "Erro de português, acerto de Oswald", que se realiza na análise, quando vê o poema para além da simples paródia ou do poema-piada, característico de um perfil dessacralizador de um certo modernismo inicial, apresentando-o como um poema que lê a exclusão da cultura do outro, fator fundamental no processo colonizador, qualquer que seja ele.

Na análise de "Memória", de Carlos Drummond de Andrade, José Edilson nos mostra como o apego ao poema, nos leva à sua análise, forma inequívoca de revelar a afeição do professor pela inalterabilidade da forma poética. Ora, analisar um texto é um ato de meticulosidade e dedicação. Sabemos que o ser humano dedica-se,

meticuloso, a duas coisas: ou ao amor ou ao ódio. O ato de analisar um poema para justificar a nossa intimidade com ele enquadra-se, certamente, em ato de amor, de apego, como diz José Edilson. Análise é estudo das minúcias e lembramos que se retomamos o sentido etimológico de cada um desses termos, teremos a exata medida do apego ao texto que nos leva a analisá-lo, porém dentro de procedimentos metodológicos, sem usar apenas a expressão subjetiva do gosto e da beleza intrínseca encontrada na arrumação dos versos. O verbo *estudar* em latim significa *dedicar-se*, assim como o vocábulo *analisar* tem em si um sentido complexo de algo que se solta (*-li*, verbo *lúo*, soltar, desligar) repetidas vezes (*aná-*, preposição cujo um dos sentidos é a repetição) e uma ação não terminada, em processo, que morfologicamente se chama de ação no *infectum* (*-sis*, a ação de). Desse modo não há como entender a análise senão passando por um processo criterioso em que o leitor avisado e munido de seus referenciais teóricos dedica-se a soltar, desligar, desunir, repetidas vezes, as estruturas, numa ação continuada - Edilson chama esse processo, consciente ou inconsciente da etimologia, de *desmontar* -, para daí chegar, remontando-as, a uma interpretação possível, comandada pelo texto, que provocado, soltou os elementos a ele subjacentes. O intérprete não é senão aquele que intermedeia uma determinada ação, no caso uma ação linguística, em que se deseja esclarecer um texto que se dá e se esconde ao outro. Como trazer à tona o que no jogo verbal do fazer literário se esconde mais do que se dá, se não for dedicando-se a navegar nos meandros das palavras que fluem e refluem em sentidos vários dentro do que Bosi conceitua e José Edilson usa: a inalterabili-

dade da forma poética? A análise centra, portanto, o seu procedimento num processo de anamnese, que opera a seleção da memória, para a compreensão do que se quer transmitir.

Leitor avisado, José Edilson tem o ouvido apurado no rigor da cantoria de viola, de que é aficionado. Ele sabe que não se pode separar fundo e forma, muito menos quando os recursos da versificação tradicional são retomados por um poeta como Drummond. José Edilson sabe mais. Sabe que o popular se mescla ao erudito, quando fala, por exemplo de *olvido* e de *tangível*, sobretudo esta última palavra, que recupera o sentido latino de *tango, tangĕre*, tocar. Sabe que, em sendo a poesia recordação, a memória está de comum acordo com palavra *verso*, que significa *volta, retorno*. Esclareço que esta palavra, primitivamente em latim, vem do vocabulário do trabalho rural. O verso era o sulco aberto pelo arado, no campo, para a semeadura. O agricultor voltava, então, chegado ao fim do terreno, fazendo novo sulco, de modo a adiantar o trabalho de preparação da terra. Por uma metáfora plástica, o verso passou a designar esse sulco que o poeta abre na folha do papel e onde semeia as palavras. Mas não é o poeta que vai colher seus frutos e sim o leitor. Muito mais o leitor analista.

A leitura de "Cais do Corpo", de Bráulio Tavares, é o que podemos chamar de pragmatismo para a explicação de um conceito de Jackobson, que se repete à larga, mas que nem sempre se consegue explicar direito. Eis um exemplo ótimo do que é pensar uma análise para a sala de aula. Edilson faz o percurso das velas pandas, ícones de duas estrofes, à leitura do erótico subjacente ao

poema, que, na nossa compreensão, já estaria representada no mastro içado de cada navio...

Na leitura de "Brasil", de Cazuza, José Edilson envereda pela música popular brasileira, terreno sempre movediço e propício à eterna polêmica entre letra de música e poema. Consciente do que faz e do que lê, sabiamente, Edilson passa ao largo dessa discussão e prefere a leitura do texto fundada na ambiguidade e, portanto, na multiplicidade de se mostrar muitos brasis dilacerados, sob o Brasil, presumidamente arrumado, que dá título à música.

No concernente à leitura de "Teresinha", de Chico Buarque, tive o privilégio de ver o nascimento da análise e sua posterior apresentação no *I Seminário Paraibano de Literatura Comparada*, organizado por nós, na UFPB, nos anos 80. A leitura de Edilson se baseia no conceito de paródia, em confronto com o de paráfrase e estilização. Acreditamos que para a época em que o texto foi escrito pensar assim era legítimo e, atualmente, para muitos ainda é. Como leitor de Genette, autor de *Palimpsestes*, obra em que ele discute à exaustão estes termos, enquadrando-os na categoria geral da *transtextualidade*, não consigo ver mais a distinção, sequer valorativa, entre paródia e paráfrase. Só haveria, no meu entendimento, a paródia, afinal qualquer texto que se produza a partir de outro texto - e é assim que a literatura funciona (Genette chama de transfusão perpétua!) - caracteriza-se como um canto paralelo, este o sentido do termo *paródia*, em grego. Esse canto paralelo tem a nobre função de recolocar no circuito um texto, digamos, esquecido ou relegado a um segundo plano. O exemplo é a própria canção de Chico Buarque que dá um valor maior, pela sua elabora-

ção, ao texto da canção popular. A paródia não necessitaria, portanto, de ser satírica ou cômica. Ela satisfaz-se em ser uma reelaboração a partir do já existente. Se o texto paródico, pode ter uma leitura e significado independente do texto que reelaborou, a sua significação ou a fruição em sentido mais profundo se dará com o conhecimento do texto subjacente. Nada disso, porém, invalida a brilhante leitura de Edilson. São apenas posições divergentes de conceitos teóricos, que à luz das leituras do texto se tornam menores.

Na leitura de "Lua Adversa", de Cecília Meireles, Edilson começa rebatendo alguns momentos de certa crítica jornalística apressada sobre a poetisa. Edilson lê Cecília como ela merece, como lírica e que dá voz ao feminino e às suas inquietações. Cecília que reputamos ter escrito o maior poema da língua portuguesa depois de *Os Lusíadas* - *Romanceiro da Inconfidência*. A leitura da lua, como ligada a ciclo mensal e menstrual, intrínseco ao mundo da mulher, vem do fato de os primeiros calendários do mundo ocidental - o grego e, sobretudo, o romano, que nos foi legado - se basearem no ciclo lunar. Daí a palavra mês derivar do termo *méne*, lua, em grego, adotado pelo latim, *mensis*, por sua vez, derivados de um antigo vocábulo indo-europeu, significando a um só tempo lua e mês.

Segue a leitura de "José", de Drummond, em que Edilson utiliza o conceito da estilística da repetição, para um poema em que a negação é a tônica, marcando um conflito existencial; um poema calcado em simplicidade sintática, mas com multiplicidade significativa. Em certo momento da competente leitura da camada fônica do poema, ressignificando a dor e a impossível saída, lem-

brei-me das análises iniciais que ambos fizemos, quando com o professor Neroaldo Pontes de Azevedo aprendemos a usar um método quantitativo, em que fazíamos o levantamento das palavras nocionais, em contraposição às palavras gramaticais, para daí extrair um sentido para o poema. Foi assim que publiquei o meu primeiro ensaio, no longínquo ano de 1977, no Correio das Arte. Poesia realmente é recordar, é lembrar.

Por outro lado, a análise de "Duas das festas da morte", de João Cabral, remeteu-me às aulas na pós-graduação com o professor Maurice Joseph-Felix van Woensell, quando analisamos alguns poemas de João Cabral, inclusive "O urubu mobilizado".

As duas últimas análises são de dois poemas de José Antônio Assunção - "O Doublé" e "Paris-Texas". É um caso à parte. A convivência com José Antônio Assunção o leva à leitura dos poemas, menos como uma consideração ao amigo do que pela necessidade de falar desse poeta meticuloso, erudito, leitor voraz de Borges, Pessoa, Drummond e Cabral. José Antônio, o Assunção, poeta da palavra rara, lapidada e declamada com precisão e insistência aos poucos amigos, fiéis guardadores de sua poética. Edilson fecha o seu livro de análises, com a afeição ao poeta que revela a afeição ao fazer literário consciente e exigente.

Em suma: José Edilson Amorim passeia pelo cânon e pelos malditos descanonizados, sempre com naturalidade, escrevendo uma crítica legível, pois sem fumos de eruditismo ou de hermetismo; ao mesmo tempo, crítica agradável de ler. Dizendo assim, parece tratar-se de um trabalho fácil, em que a teoria fica ao largo. Nada mais enganador. José Edilson passeia pela teoria e pelos

teóricos - Bosi, Jackobson, Kristeva, Bakhtin, Gilberto Mendonça Telles, Affonso Romano de Sant'Ana - mas sem deixar o rastro da briga com o texto teórico mal digerido, que habita a crítica indigesta. Sendo professor, cada análise de José Edilson de Amorim é como ele mesmo: paciente, meticuloso, simples e profundo.

Ideias para um estudo interpretativo da poesia

> *"Assim a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos criá-la, de que deveríamos criá-la."*
> (Gaston Bachelard)

As leituras que seguem propõem, primeiramente, uma interpretação dos poemas - "erro de português", "Memória" e "Cais do corpo". De há muito desejadas, agora essas leituras se realizam motivadas por umas reflexões que botamos em texto, escrito recentemente para a disciplina Metodologia do Ensino de Literatura e, também, para um livro que acaba de sair. O texto é sobre o estudo e o ensino da literatura e se chama *"Leitura, análise e interpretação"*.[1] As ideias nele contidas destacam que a leitura é uma experiência de convívio estreito com o texto, de aprendizado demorado; que a *interpretação* resulta da investigação, da pesquisa e da análise paciente, e não da adivinhação; e que o diálogo entre um texto e os seus contextos (de produção, de circulação) é fundamental para o ato de interpretar.

Estas ideias, sem que signifiquem *fórmulas para aplicação*, estão na base de todas as leituras que seguem;

o diálogo entre o texto e seus contextos norteou a leitura do poeminha de Oswald de Andrade. Para o poema de Drummond, escolhemos três noções muito caras, para nós, à leitura da poesia: a primeira é a ideia de Alfredo Bosi segundo a qual "O poeta é o doador de sentido" [2] em que tomamos *doação* em duas direções: no sentido de que, no ato criativo, o poeta plasma significações insuspeitadas, dotando as palavras de significações inéditas e potencializando a vocação plurissignificativa da linguagem; o outro sentido, presente na mesma afirmação, é aquele que Platão registra, como argumento de Sócrates, ao falar que a escrita contribui para o esquecimento, para a atrofia da memória e, sobretudo, para o *apagamento* do autor. Isso porque, ao escrever, o autor está dando as condições para que os leitores diversos, na sua ausência, atribuam os sentidos que considerem plausíveis para o seu texto. É assim que o criador *doa* sentidos ao escrever, porque não pode estar vigilante, a todo tempo, diante de sua produção para *conduzir* sua leitura.[3]

A segunda e a terceira ideias são ainda de Bosi. Uma é a que flagra na poesia uma elaboração estética cuja riqueza está na *inalterabilidade* da forma somada à *inesgotabilidade* da imagem; a poesia é, então, o poema (verso, estrofe) inalterável mais a imagem inesgotável. A outra, que vem bem a calhar em se tratando do poema "Memória", afirma que a *recordação (re-cordis: colocar novamente no coração)* está no miolo mais essencial da criação poética.[4]

Finalmente, a leitura do texto de Bráulio Tavares recorre às noções linguísticas de *paradigma* e de *sintagma* a partir do aproveitamento que deles faz Roman Jakobson no já clássico ensaio "Linguística e poética", em que

expõe, entre outras lições, a importância das funções da linguagem para o estudo da poesia.[5] Na verdade, foi a inquietante sentença, a seguir transcrita, que serviu de mote para nossa leitura: "A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação". Essa sentença serviu de mote porque sempre nos encafifou o seu entendimento, a demonstração de sua validade e, sobretudo, sua explicação para os alunos das disciplinais iniciais do curso de Letras.

As leituras foram concebidas e formuladas, primeiramente, como exercícios para a sala de aula. E é para aí que devem voltar. Para essa volta, os professores *podem desmontar* as análises do jeito que melhor convier a sua percepção didática e a seu planejamento pedagógico. Pensamos que os alunos só terão a ganhar se as análises forem *reviradas* em exercícios que encarem o trabalho com o texto literário como uma atividade de análise, de interpretação e de *criação*. Nunca um esforço inútil de adivinhação.

São essas aí as ideias que, tomadas como *ferramenta de trabalho* e *ponto de partida*, nos auxiliaram nas leituras a seguir sobre os poemas já citados. Os três textos finais, sobre "Duas das Festas da Morte", "O Doublé" e "Paris-Texas", são de elaboração recente, a partir de leituras feitas em sala de aula. Os demais estudos são de elaboração anterior, mas já trazem a intuição dos procedimentos adotados nas leituras mais recentes acima indicadas.[6]

NOTAS:

1. Trata-se do livro *Pesquisa em literatura*, organizado pelo Prof. Hélder Pinheiro, da Editora Bagagem, 2003, no qual publicamos "Leitura, análise e interpretação", p. 47-82. Esse artigo contém outras importantes referências de leitura que, sem serem diretamente solicitadas aqui, estão na base de nossas reflexões sobre o trabalho com a literatura.
2. Cf. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Editora de Universidade de São Paulo, 1977, p. 141.
3. Ver o diálogo "Fedro", p. 263, em: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. direto do grego por Jorge Paleikat, Edições de Ouro, Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A.
4. Ver Bosi, op. cit. P.. 13, 17, 72, 154. Localizamos as páginas para o leitor, mas recomendamos a leitura do livro inteiro como um bom passeio por uma fina reflexão sobre a criação poética.
5. JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*; trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 130.
6. "Ideologia: alguma pra não morrer", originalmente elaborado como estudo para a sala de aula, foi publicado na revista *LER*: Revista de Cultura. Ano II - Nº 1, jan/fev/mar - 91. João Pessoa: Editora Ideia. "Duas mulheres" foi, inicialmente, exercício de sala de aula; depois, foi publicado em DIAS, Luiz Francisco (Org.). *Texto, escrita e interpretação*: ensino e pesquisa. João Pessoa: Ideia, 2001. "Lua adversa, exílio melancólico", concebido como tarefa escolar para a disciplina Literatura e Psicanálise, ministrada pelo professor Chico Viana, em curso de pós-graduação na UFPB, foi publicado em CORREIA, Francisco José Gomes (Chico Viana), (Org.) *Lendo com Freud*. João Pessoa: Ideia, 1999. "José", o mais antigo dos textos, foi elaborado como trabalho final da disciplina - Literatura Brasileira V, ministrada pelo professor Neroaldo Pontes de Azevêdo, em 1979, na UFPB; somente agora é publicado com alguma revisão, quase quarenta anos depois, após ganhar forma nova, passando da máquina de escrever para o computador pelas mãos de Maria Torres, funcionária da Unidade Acadêmica de Letras (UFCG). Os textos sobre João Cabral e José Antônio Assunção são inéditos.

Erro de português, acerto de Oswald

erro de português

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português

(ANDRADE, Oswald de. Poemas menores. Em *Poesias reunidas*. Obras Completas, vol. 7, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974).

O poema "erro de português" é de 1925 e faz parte de uma secção publicada nas *Poesias reunidas* do autor, em 1945, com o título de "Poemas menores". É curioso que este poema não tenha integrado o livro *Pau-Brasil*, também de 1925, em que poderia muito bem iniciar qualquer dos seus subtítulos – "Por ocasião da descober-

ta do Brasil", "História do Brasil", "Poemas da colonização".

A primeira indagação que me ocorreu, ao ler "erro de português", foi sobre o seu título, grafado em minúsculo, em sua relação com o restante do texto. *Erro de português* é uma expressão que pode ter, pelo menos, três significados: erro de gramática, erro de um indivíduo português (no universo da anedota, um erro cometido por *burrice*), erro de um *povo*, de um *país*, de uma *nação*.

Apesar do título grafado com letras minúsculas, apesar da falta de pontuação (exceto no verso central), apesar do uso mais popular da forma verbal *tinha despido* (em vez de *teria despido*), não vemos no texto um erro gramatical que se sustente ostensivamente, e, enquanto tal, justifique o título. As letras minúsculas podem atentar contra o bom tom parnasiano-simbolista, mas não configuram uma agressão aos vigilantes da língua pátria; parece mais uma alfinetada irônica que o poema compensa com as iniciais dos versos sempre maiúsculas como queriam os parnasianos mais bem alinhados. A ausência de pontuação sempre foi uma licença poética desde os românticos. Por outro lado, não temos um *enredo* que identifique, como *personagem*, um indivíduo de nacionalidade portuguesa que tivesse cometido uma falta notável ou um erro crasso.

Apelamos, então, para o *contexto representado* no poema, associado à proposta do modernismo inicial de fazer uma releitura da civilização portuguesa em sua aventura histórica nos trópicos, em seu confronto com as culturas nativas dos países *descobertos*. Ou seja, apelamos, também, para os *contextos de elaboração e de recepção* do poema: o primeiro refere à década modernista em sua

efervescência militante, em seu enfrentamento da desconfiança inicial da tradição literária para com os *futuristas*; o segundo vai daí, assiste à assimilação do modernismo pelo pensamento culto dominante, e chega à sua apropriação e a sua reelaboração acadêmica enquanto contradiscurso que busca outra maneira, alternativa ao discurso do poder, de ver a história do país.

O apelo, porém, é acompanhado da advertência de que o contexto de elaboração modernista, em sua euforia iconoclasta, poderia induzir a uma leitura do poema apenas como uma *blague*, como um poema-piada de leve ironia, para espanar a poeira do século XIX que, modorrento mas interesseiro, entrava pelo século vinte adentro. Feito isso, optamos pela terceira significação. Ou seja, o erro do título é um erro do *projeto de civilização* do poder português à época da expansão colonialista do século XVI. Vejamos, então, que elementos, no texto e no seu diálogo com os contextos, confirmam a opção que adotamos.

Identificamos no poema dois planos de significação diferenciados. O primeiro se inicia com a indicação temporal de uma ação acabada, de uma atitude que se realizou, de um gesto que se efetivou. Neste, o *agente* das ações que se completaram - *chegou, vestiu* - é o português; o *objeto* a quem as ações se dirigem é o índio. Trata-se, portanto, do *plano da realização*. Plano em que se dá a *conquista* do outro com a chegada do *estranho*. Em seguida, temos o segundo plano que, diferentemente do primeiro, não se inicia com uma notação temporal que se completa; ao contrário, o tempo está suspenso porque o que se expressa é uma noção de tempo possível marcada pelas formas verbais condicionais - *fosse, tinha despido*. A

ação, neste caso, não se completa porque encerra um desejo. É o *plano da possibilidade*.

Ocorre que os dois planos não aparecem soltos no poema, como se estivessem em duas estrofes solteiras. Os dois períodos, que compõem a estrofe única do poema, são rejuntados por uma voz enunciativa que os articula e sobre os quais os dois planos assentam seus significados (sequer existe ponto ao fim do primeiro período). E se trata de uma voz enunciativa expressivamente assinalada pela única marca de pontuação do poema - uma exclamação que exibe, em clave emotiva, a subjetividade da fala e o juízo que esta faz das ações que está narrando.

Essa enunciação se bifurca em duas direções, avaliando as ações que narra: lamenta o que se efetivou e deseja o que permanece como promessa. Trata-se, portanto, de uma voz historicamente complexa, porque expõe um *discurso fundador* e enuncia uma possibilidade utópica. Além disso, o gesto do português é carregado pelo clima nada acolhedor que o envolve - "Debaixo duma bruta chuva".

No confronto inicial, a natureza amena, que tanto chamou a atenção dos europeus, segundo a *Carta de Caminha*, comparece aqui assinalada, disforicamente, pela brutalidade da torrente. Tudo se inverte em desfavor dos nativos: os trópicos, de natural regular em seu clima, são tomados pela tempestade, como se o europeu, ao transpor os mares, trouxesse consigo o *tempo carregado* do seu continente. Assim se passa no plano do acontecido, com todos religiosamente vestidos.

É fato que, em mais de uma ocasião, a *Carta de Caminha* se refere ao tempo chuvoso que dificulta a che-

gada em terra, referência que não ocupa mais espaços do que o elogio do clima ameno, da natureza pródiga e da gente pura e louçã. Mas mesmo que o temporal ocupasse o centro da aventura histórica, em nada eliminaria a sanha predadora da empresa portuguesa.

No plano desejado, as coisas se passariam de forma diferente. Não haveria a bruta chuva; o que se teria era uma "manhã de sol" a inebriar portugueses e índios, arlequinal e ecumenicamente dançando na praia. É assim no plano da imaginação utópica, com todos candidamente despidos.

É fato, igualmente, que encontramos, no contexto histórico referido no poema, relatos que tratam da preocupação dos portugueses com a nudez dos indígenas. Pelo menos três vezes, na *Carta de Caminha*, essa preocupação está presente: quando Cabral presenteia alguns índios com camisas, em duas ocasiões, ao fazê-los vir à nau capitânia, e quando uma índia, durante uma missa cujo ritual talvez tivesse curiosidade de entender, tem sua nudez displicente coberta com uma toalha, para que suas *vergonhas* não envergonhassem os olhos de madeira das imagens cristãs tão puritanas. No limite, não estamos diante de um gesto solidário dos *conquistadores* em face dos nativos *desprotegidos* - o gesto de *vestir* para agasalhar. No primeiro caso, Cabral presenteia imaginando identificar no índio *visitante* uma liderança indígena com quem pudesse dialogar em separado; no segundo, o preconceito de origem religiosa impõe que a índia seja vestida.

Aqui, somos forçados a indagar se o poema não estaria cegando o fio de sua fina paródia da nossa colonização, apagando as marcas de um encontro nada amis-

toso, ao imputar à natureza o *mal-entendido* do gesto português. Em outras palavras, o português teria cometido o *equívoco* de vestir o índio à moda europeia para resguardá-lo da chuva, e não *imposto* aos índios um modo de vida seu. Se assim fosse, o poema estaria *naturalizando* a conquista portuguesa e justificando sua ascensão sobre os indígenas. Como assim não é, o gesto de *despir*, no segundo plano de significação do poema, não significa tirar a roupa para defraudar. Ou seja, se atentarmos para o *lugar* de onde parte juízo, o *lugar* da fala que avalia, veremos que ela adota o ponto de vista do índio. Para esta fala, nem *vestir* é uma atitude positiva nem *despir* é um ato negativo.

O texto articula os elementos significativos de tal maneira que nos leva, com bastante segurança, à conclusão acima: primeiro, o poema estrutura suas três estrofes do seguinte modo: uma *conquista* (para o português) que é, ao mesmo tempo, uma *perda* (para o índio); uma possibilidade que fica suspensa como promessa histórica e uma enunciação que, ao avaliar, atesta essa dupla percepção. Com o *posicionamento* da voz enunciativa no verso central (posição significativamente estratégica), com sua *adesão* ao assumir, claramente, a visão da cultura invadida, lamentando o que foi, desejando o que poderia ter sido, o leitor não pode mais esquecer: que o título do poema já dera como erro a ação dos portugueses que chegam à terra de outrem; que a imagem da natureza, negativamente metaforizada, na primeira estrofe, em "bruta chuva", é confrontada com a atitude positiva, na segunda, expressa em "manhã de sol"; e que, finalmente, se juntarmos a esses elementos a proposta iconoclasta do modernismo inicial, leremos o poema como um diálogo

paródico com a cultura do poder e da tradição histórica. Uma cultura e um poder que teimam em zelar por um passado mítico, que mantém uma disputa histórica constante para que o passado que inventou não seja tocado, para que os seus heróis não desabem do pedestal.

Por esse viés, as imagens que repousam em "bruta chuva" e em "manhã de sol", antes de representarem a *sorte* dos portugueses e o *azar* dos índios, num jogo de acaso da natureza, expressam o *confronto realizado* em lugar do *encontro desejado*. No confronto, entre uma cultura invasora e uma cultura invadida, aquela trouxe consigo *o clima carregado*, o ânimo armado em face da expectativa inicialmente amistosa dos nativos. A esse propósito, aliás, Caminha não deixa de atestar, mais de uma vez em sua *carta*, que os índios, nos encontros que tiveram com a tripulação de Cabral, estavam mais à vontade entre os portugueses do que estes entre eles.

Então, o que resulta desse confronto é a exclusão da cultura do *outro*, da qual esse outro é despido, ao *vestir* o hábito alheio, em lugar da comunhão desejada (numa manhã de sol ecumênica em que todos despissem seus costumes e se desnudassem, igualando-se cada um a seu semelhante pelo desprendimento).

Concluímos, então, afirmando que "erro de português" ultrapassa seus contextos iniciais de elaboração e de circulação, em que corria o risco de ser lido e logo descartado como um poema-piada, ou como um texto programático da rebeldia vanguardista, para se impor como alternativa estética a ser considerada em suas potencialidades históricas de leitura, ganhando, assim, uma seriedade talvez não percebida se adotado o rótulo inicial do movimento. Desse modo, os "poemas menores" de

que faz parte o presente poema, somente o seriam considerando a perspectiva paródica e irônica que a produção de Oswald de Andrade nos ensina a adotar. Principalmente quando, passados quinhentos anos, tantos discursos se produziram sobre a violência da empresa colonialista no passado e no presente.

A propósito, não teria o título de *Tempo nublado* o livro de Octavio Paz sobre a iniquidade do colonialismo americano recente?

Memória de Drummond

Memória

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas
muito mais que lindas
essas ficarão.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. Rio: José Olympio, 1951).

A inalterabilidade do verso.[1] Sem dúvida, estimulados pelo ofício de professor, ficamos procurando justificar porque gostamos de um determinado poema. Daí também nascem a análise e a interpretação da obra de arte. Pois é justamente o que vamos fazer aqui: gostamos tanto do poema "Memória", de Drummond, que há mui-

to tempo buscamos explicações para esse apego. De tanto apego, aliás, somos tentados a pensar que os sentidos do poema são oferecidos, de pronto, logo após a sua leitura, tão eficiente é a sua *comunicação*.

Mas logo nos damos conta de que a operação afetiva de retê-lo para nós, como se já o tivéssemos compreendido, é rápida porque o texto é bem feito e *casa* muito bem expressão poética e significação. Sendo assim, sentir e pensar o poema são atitudes quase inseparáveis no ato da leitura. Aí, o gesto de analisar e de interpretar o poema fica mais delicado, porque já não é fácil *separar* o que, para nós, já está tão junto. Busquemos, então, sentir a poesia e pensar o poema ao mesmo tempo. Talvez, agindo assim, possamos compreender que os sentidos que imaginamos entender tão rápido somente nos chegaram após uma operação muito demorada de convívio com o texto.

A primeira constatação que fazemos, ao pensar sobre o poema em questão, é a de que ele se realiza com uma forma axiomática, ou seja, o poema traz uma máxima em cada estrofe; em cada uma destas, uma sentença sobre a perda e sobre a nossa incapacidade de lidar com o que temos. Aliás, por uma dessas coincidências que o percurso da leitura pode revelar, o *Aurélio*, para dar um exemplo de *axioma*, registra a seguinte premissa: "É bem vulgar o axioma de que os bens não são desejados, senão quando se perdem".

Talvez antes mesmo – é difícil registrar com precisão o que primeiro nos impressiona num texto –, tenhamos retido o rigor formal com que o poema é escrito: regularidade das estrofes (todas são tercetos); versos da mesma medida (de cinco sílabas); uma economia im-

pressionante de rimas: aab, aab, ccb, ddb; um rigor inegável na acentuação rítmica, com a nota de que todos os pares de versos iniciais do poema têm uma sílaba além da tônica, enquanto o verso restante de cada estrofe termina com a sílaba forte. As tônicas dos pares iniciais recaem sempre sobre a mesma vogal (*i*), com realização nasal na última estrofe; as tônicas dos versos solteiros repetem a mesma rima - *ão*. Todas são realizações fonéticas fechadas.

Estão aí, portanto, as duas questões centrais que o poema oferece à sua compreensão: o rigor formal com uma economia notável de recursos; e o tema da experiência humana com o desencontro, com a perda e com o reencontro.

Do ponto de vista da arrumação sintática e vocabular, nada mais simples em "Memória": a simetria das orações coordenadas e o uso de palavras conhecidas.

A próxima tarefa, então, é indagar o que uma unidade formal tão bem realizada pode expressar em sua sobriedade: o título destaca uma faculdade tão universal quanto vital para a experiência humana; as estrofes estão na tradição e na prática cultural tanto popular quanto erudita - é até a forma com que se faz o *pé quebrado*, uma modalidade de improviso bastante praticada; os versos são de medida tão conhecida que talvez sejam os mais praticados pela poesia do povo, ao lado da redondilha maior; as rimas são regulares e se repetem, compondo a unidade do ritmo. O *ão*, rimado repetidamente, é o som que mais comparece nas composições populares, servindo até de marca humorística, às vezes também maldosa, na caracterização de tipos *regionais*. Bem observada, a forma bem medida afirma o poema

como exercício auxiliar da memória, o que pode nos levar a pensar na lição que o texto quer que a lembrança retenha. Daí porque o poema é um apelo sonoro à rememoração: ritmo e rima conhecidos como as formas mais populares de composição, o que demonstra as possibilidades da língua - dizer bonito de forma simples. A propósito dessa rima, Mário de Andrade anota no "Prefácio interessantíssimo" - "A língua portuguesa é rica e tem o agradabilíssimo ao."

A doação de sentidos, a imagem inesgotável

O apelo a uma forma bem conhecida, a uma regularidade tão bem marcada, pode significar que o poema quer, com isso, dizer coisas gerais e reconhecidas em sua aceitabilidade, repetidas por sua verdade sempre comprovada pela experiência comum. Não é de graça que cada estrofe corresponde a uma sentença corrente na voz geral. Senão vejamos: a primeira pode ser traduzida por - "a gente só percebe as coisas quando perde"; a segunda poderia vir assim - "um não a gente nunca esquece"; a terceira teria o mesmo sentido de - "a gente não dá valor ao que tem"; a quarta é uma volta ao sentido da primeira; mas não só! É uma volta que avalia, emite um juízo e, sobretudo, registra um afeto.

Temos, então, uma diferença nos significados das estrofes. As quatro estrofes articulam duas unidades de significação. As três primeiras estrofes falam de uma falta, expressa na percepção de uma perda, de um afeto findo, de um desejo falho por se ter perdido o objeto desse desejo; a outra unidade de sentido está na estrofe final: enquanto as três primeiras alertam para uma inca-

pacidade, buscando o poeta entender, em sua própria natureza falha, uma explicação para sua lacuna, a última procura preencher a falta e nos oferece uma compensação. As três primeiras são verdades de *per si*, são afirmações peremptórias e taxativas; todas encerram, com um ponto final, a oração, a sentença e a estrofe; a última também, mas sua verdade é relacional, ou seja, ela comunica a compensação em função da falta tardiamente percebida, registrada nos versos precedentes. Essa diferença justifica o *Mas* que a inicia. As três estrofes iniciais expõem a confusão do ser que ama a ausência, a quem não é dado esquecer, que é incapaz de tocar o que lhe está bem perto; a última revela a capacidade, mesmo vicária, de recompor. Nas três primeiras, a ausência maior, na verdade, é a do poeta, que só vê o outro quando cai em si e percebe que nada é mais imperativo do que uma perda; que nada é mais eloquente do que um não; que o *eu* promoveu a ausentificação do *outro*, anulando o que seria uma presença tão marcante. Na última estrofe, a armadilha semântica se dá de maneira inversa: as coisas agora estão, na verdade, ausentes; então, elas somente podem ficar, enquanto evento vivido, na experiência afetiva do poeta, o qual, aliás, se insinua, expressivamente, na forma superlativa – "muito mais que lindas". Ele que já tinha se entremostrado em "este coração".

Ou, dito de outra forma, teríamos a presença de um *eu* tão dominante que faz subsumir as coisas que lhe estão em volta. Isto na unidade de sentidos delimitada pelas três estrofes; na última, ao contrário, as coisas vão açambarcando o espaço do indivíduo, vão invadindo o seu próprio ser. É tanto que ele não se expressa senão

através delas: a função expressiva que insinua a sua enunciação está na forma superlativa com que ele qualifica as coisas que, agora, lhe invadem a memória e o afeto.

Resumindo, a primeira estrofe indica um gesto fanado; a segunda afirma uma vontade negada; a terceira denuncia uma incapacidade não percebida; ou seja, todas três expressam uma ausência; mas a última encerra uma verdade aprendida e vivida como uma experiência positiva. Em lugar da falta, a compensação desta.

Poesia é recordação

Mas falta falar de dois componentes importantes na elaboração do poema que comentamos. Afirmamos que o texto recorre à expressão popular - no verso, na rima, no ritmo, na sintaxe mais simples da coordenação e, até, no vocabulário. No entanto, contrariando a afirmação, não podemos dizer que as formas *confundido*, *olvido* e *tangíveis* circulem, com facilidade, num contexto de elaboração popular. O verbo confundir até que sim; mas dificilmente as formas substantiva e adjetiva derivadas, respectivamente, dos verbos *olvidar* e *tanger*.

Primeiro, não é demais repetir que as estrofes iniciais dizem da incapacidade do sujeito de sentir. Assim, o uso de *olvido*, pouco comum, invoca, pela analogia da homonímia, mais uma faculdade, a de *ouvir*, como mais um elemento impotente diante do *não* eloquente que uma perda significa. Então, o esquecimento e a audição de nada valem diante de uma negação que se impõe ao esquecimento e ao de ouvido. Depois, na perspectiva com que lemos o poema, o uso dos termos, digamos *so-*

fisticados, atesta a notação erudita e a origem culta do poema que, partindo daí, volta à expressão simples da sabedoria mais universal.

O outro componente importante está nas possibilidades imagéticas da última estrofe. Nas outras três, a disposição do poeta, sua vontade, seu gesto resultam inúteis ao esbarrarem num espaço, substantivamente demarcado, que encerra e limita - a confusão que se encerra no *coração*, o esquecimento que esbarra no *não*, a insensibilidade incorrigível da *mão*. Na última, abrem-se ao infinito as possibilidades de incorporação, à memória e ao afeto, das *coisas* vividas. Aliás, o objeto perdido, as coisas tangíveis, as coisas findas e lindas vão sendo, dinâmica e continuamente, incorporadas à experiência vital do poeta. As coisas que *ficarão* podem ser um amor desfeito ou um brinquedo partido. Essa forma verbal expressa um contínuo, seja pela incorporação, pela memória, de novas experiências, seja porque a memória é um terreno de reelaboração perene que, a cada etapa da vida, seleciona e refaz a lembrança cativante.

Assim, o *ão* final, antes de encerrar uma atitude, de abortar um gesto, se abre para o futuro contínuo. Da mesma maneira, ocorre com a escolha do signo *coisas*, essa palavra guarda-chuva que se abre a infinitas possibilidades e desdobramentos para agasalhar as imagens que a experiência do leitor for capaz de preencher. A memória, então, refaz a confusão em que se metera o coração fanado; então, o sentir e o lembrar se recompõem, um próximo do outro - o coração e a mente, juntos, no mesmo compasso.

Ganhamos a lição de que, se não somos capazes de evitar o desencontro e a perda, como compensação a

memória nos capacita a conviver com esta, convertendo-a em afeição. A experiência dolorosa da perda é convertida em afeto pela *recordação* que, por sua vez, se converte em poesia, repondo no coração o que dele fora subtraído.

Então, em todos os aspectos a poesia "*Memória*" se realiza como retorno (*verso* significa volta): retorno à composição simples, ao recolher a economia da formulação popular incorporada como sabedoria; retorno ao conhecimento como experiência vinculada ao sentimento. Forma compacta, sentido em aberto. Inalterabilidade do verso, inesgotabilidade da imagem - eis o que nos oferece a "*Memória*" de Drummond.

NOTA:

As ideias de *inalterabilidade* da forma, de *inesgotabilidade* da imagem, de poesia como *recordação* (colocar de novo no coração) estão desenvolvidas nos vários ensaios que compõem o belo livro *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi, da Editora Cultrix, 1977. A leitura que faço aqui do poema de Drummond, deve, em tudo, à leitura deste livro indispensável ao estudo da poesia.

Solidão e comunhão

Cais do corpo

eles
que têm
uma mulher
em cada porto.

elas
que têm
um homem
em cada navio.

(quente é o cais do corpo,
Quando o mar é frio)

(*Sai do meio que lá vem o filósofo*, 1983)

A presente leitura nasce de duas faltas: a primeira é uma desconfiança; a segunda é uma dificuldade. Na busca por superar as duas faltas, encontramos que, ao resolver a desconfiança, chegamos perto de acabar com a dificuldade que sempre tivemos em nossa atividade acadêmica. Vejam de que tratamos: desconfiamos de que o poema acima foi concebido, deliberadamente, como elaboração formal da dicotomia linguística expressa em *paradigma* e *sintagma*. Pode-se objetar que a *visualidade* do

poema, ou seja, o aproveitamento que ele alcança do espaço, é o seu aspecto formal mais evidente. Arriscamos que o rendimento gráfico alcançado pelo poema é o resultado da deliberação em formalizar, poeticamente, as implicações que os conceitos aludidos carregam. Vejamos se contribuímos começando a leitura pelo caminho apontado.

Desde suas primeiras produções literárias, Bráulio Tavares demonstra interesse e conhecimento teórico sobre seu ofício. Publicou textos sobre modalidades poéticas e, em entrevista recente, declarou sua consciência da atividade formada em leituras de teoria e de crítica literária.[1] Então, aquela pergunta que indaga se o poeta teria pensado nos sentidos que extraímos de um texto se torna ociosa também nesse caso, em se tratando de um autor afeito aos truques e às trapaças da metalinguagem, da mesma forma que seria ociosa se não soubéssemos das leituras do poeta, quando nossa atenção está no texto.

Comecemos, portanto, pelo aspecto mais *concreto* que enxergamos como resultado de uma atitude criativa deliberada. É uma maravilha, para qualquer professor, solicitar que os alunos cerquem as duas estrofes iniciais, por três lados, com traços retos. O que se obtém surge claro em sua obviedade: duas velas triangulares, postas lado a lado, como se de pequenos barcos emparelhados. Uma descoberta tenta outra; aí, percebemos que nem precisamos completar nada. Da estrofe restante ressalta, inteiro, o *corpo* do barco; até mesmo com o arremate dos parênteses expletivos como acabamento. Voltando ao topo, está o título como uma bandeirinha, desfraldada ao vento, que se mira de longe.

O acabamento final das duas primeiras estrofes exibe uma estrutura *escrita verticalmente*; a última se mostra horizontalmente expressa. As duas primeiras imitam o espaço superposto do *paradigma* e se completam na horizontalidade do *sintagma* final. As velas, como asas que buscam, completam o *corpo* que as recebe e sustém. As dimensões vertical e horizontal se implicam portanto.

É claro que, antes do limite que o papel impõe à linearidade do sintagma, a expressão formal do poema, em versos e estrofes medidas, se dá por sintagmas dispostos verticalmente. Assim, do ponto de vista gráfico, a estrofe é um conjunto de sintagmas dispostos *paradigmaticamente*, para isso cortando frases que se completam no espaço seguinte. A esse propósito, a realização das estrofes, no poema de Bráulio Tavares, é exemplar: as primeiras são caprichosamente dispostas, elemento por elemento, um abaixo do outro: sujeito, núcleo do predicado, objeto, adjunto - *eles/(que) têm/uma mulher/em cada porto; elas/(que) têm/um homem/em cada navio*. A realização *vertical* não se repete na estrofe final, escrita dentro da vocação horizontal do sintagma.

Até aqui, somente fizemos uma descrição do rendimento gráfico-visual do poema (lembramos, mais uma vez, que este é um aspecto resultante da *intencionalidade* do poema). Agora, é a vez da dificuldade apontada no início, com a qual intentamos pretendemos analisar essa *intencionalidade* e outros efeitos com ela alcançados.

Desde 1976, lemos o ensaio "Linguística e Poética" de Roman Jakobson. Neste ensaio, há uma afirmação tão instigante quanto certeira: "*A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência" (o itálico é do original

na edição que lemos).[2] Demoramos a entender a afirmação grifada na *funcionalidade prática* do texto; demoramos, mais ainda, a explicar para nossos alunos o sentido da sentença e sua *existência* no texto poético. Até que, lendo "Cais do corpo", desconfiamos de que Bráulio Tavares realiza, neste poema, o que Jakobson fixa como peculiaridade da *função poética*. Desconfiança na manga, fomos à tarefa da análise, a custo e precariamente posta em texto somente agora.

O *paradigma* é o alforje da escolha (fonética, vocabular, rímica) e da possibilidade; o *sintagma* é a disposição frasal em sua feição sintática, cujo arranjo contribui para os sentidos e para o ritmo que aí se deseja alcançar. Ou seja, o paradigma é o espaço da busca; o sintagma, o lugar da realização. É aqui que a *intencionalidade* do poema em questão opera. Lembremos que o seu tema é a procura e o encontro amoroso; sua busca e sua realização.

A metáfora obtida, já no título do poema, nasce dessa natureza da função poética em estender a *escolha paradigmática*, também, para a *combinação sintagmática* do verso. "*Cais do corpo*" presentifica, com duas alterações fonéticas, o sintagma *cais do porto*, do qual deriva e que pressupõe. Para que o rendimento semântico da presentificação se opere com eficiência, a elaboração daquele sintagma exigiu uma escolha. Sem sair do campo da semântica amorosa, vejamos outras possibilidades: *cais do amor, cais do coração, cais do encontro* e que tais não seriam opções que rendessem o mesmo efeito. A menos, obviamente, que o poema fosse outro e não este de que tratamos. O efeito da elaboração de Bráulio consegue fixar uma simetria, uma equivalência entre os dois sintagmas, mantendo-se um deles, como reza a regra do paradigma,

operando *in absentia*. Mas é justamente do jogo entre ausência e presença que o poema é composto.

A relação que se estabelece entre *porto* e *corpo* (pressuposta no título) ganha expressão (e *justifica* a metáfora) na identidade flagrada entre *eles* e *elas*, que vivem a mesma busca, que administram a mesma espera, que se postam em lugares diferentes em sua geografia e iguais em sua função: eles, do navio, têm os olhos no porto; elas, do porto, miram o navio. O ponto de *ancoragem* de um é o ponto de observação do outro. Eles miram o porto, porque aí está *sua* mulher; elas fixam o navio porque nele está o *seu* homem. Ou seja, os amantes dirigem sua afeição de um lugar a outro. Eles iniciam um percurso cujo termo é o porto; elas iniciam outro cujo fim é o navio. Mas esses lugares não significam por si, seriam vazios se não os plenificasse o desejo dos amantes. Ou seja, o percurso de cada um *cruza* o corpo do outro, no qual ambos buscam o seu *ancoradouro*.

Seguindo o raciocínio que vínhamos desenvolvendo, vejamos a construção das duas estrofes iniciais. São duas frases semanticamente integradas, duas micronarrativas que se completam, seja pela narração que encerram, dispensando o expletivo *que*; seja pela informação que adverte o leitor. Neste último caso, o *que* seria sintaticamente necessário, como relativo, e as duas frases teriam, em elipse, um *para* que as iniciaria - *para eles que têm... para elas que têm...* De qualquer maneira, duas sentenças semanticamente dependentes, embora sintaticamente (ou sintagmaticamente) separadas pelo ponto, como um *intervalo* de tempo.

Nos seus limites, a primeira frase - *Eles que têm uma mulher em cada porto* - poderia, sem prejuízo do seu entendimento, substituir mulher por uma *concubina; por-*

to por *cidade*. Da mesma forma, a segunda - *Elas que têm um homem em cada navio* - poderia trocar *homem* por *marido* e navio por *barco*. Isso nos limites de cada frase. A primeira mudança estaria, talvez, deslocando o campo semântico do poema para a infidelidade dos homens perante a cidade vigilante; a segunda mudança, também talvez, deslocaria os sentidos para o universo do trabalho (a pesca, por exemplo) e da apreensão das esposas em relação à sorte dos maridos.

Ocorre que os dois enunciados, no poema em análise, integram uma enunciação poética que tematiza não a traição, a fidelidade, o trabalho ou a tranquilidade doméstica, mas a alternância entre solidão e comunhão, entre o tempo da espera e o tempo do abraço: *porto* e *navio*, distantes, indicam a espera dos amantes solitários; *porto* e *navio* carecem de *cais*, o lugar do *atracamento* e, portanto, da comunhão dos corpos.

Desse modo, uma palavra, no enunciado poético, não é escolhida, tão somente, pelo repertório que o dicionário oferece; mas, consideravelmente, em função dos demais elementos do *sintagma poético* com que deve *combinar* para a obtenção do melhor resultado. Claro que tratamos de textos bem realizados, como este de Bráulio Tavares, para os quais trabalhou uma sensibilidade criativa acurada.

O mesmo trabalho se repete na estrofe *linear* do poema. Poderia estar escrito, para tentar uma alternativa plausível - *Estreito é o abraço dos corpos quando o mar é parco*. Verso que até rimaria com aquele *barco* lá atrás. No entanto, não é somente a rima que faz a unidade e confere sentidos à expressão poética; não perderíamos na rima, mas perderíamos em equilíbrio semântico. Exemplo: *estreito* não estaria para *parco* assim como *quente* está para

frio; abraço dos corpos talvez não seja tão expressivo quanto *cais do corpo*. Ambas as expressões conotam suplência de uma demanda afetiva; a primeira diz muito bem do afeto totalizante do encontro; mas não estaria aí, de forma igualmente generalizante, o abraço esperado entre *todas* as pessoas que se gostam - pais e filhos, irmãos, parentes e amigos? Pensamos que *cais do corpo*, repetição sintomática do que o título já de cara exibe, pedindo a atenção do leitor, demarca com mais precisão o espaço dos amantes e da plenificação dos afetos, ansiosamente esperados, como concurso erótico. Enfim, a metáfora fala do *lugar* febril *dos* e *nos* corpos que se deixam *quedar* pelo amor; mas não o espaço da perda ou da violência que o verbo cair (*cais* - indicativo, segunda pessoa) poderia sugerir noutro contexto.

Ademais, não podemos e não devemos modificar o poema que estamos lendo com o intuito de tornar menos duvidosa nossa leitura. Por três razões: seria uma desonestidade para com a criação alheia; seria uma fraude intelectual querer forçar qualquer leitura de um texto; e, por último, um procedimento assim pecaria contra uma lição de método a ser zelosamente praticada: nossa leitura deve caminhar, com discrição, *com* o texto que temos diante de nós sem querer sobrepor-se a ele.

A conclusão que tiramos daí é a de que não somente na disposição vertical da frase está o trabalho poético do texto. Há, sim, o traço lúdico que tira partido desse *achado* visual que resulta, na verdade, de um adensamento de significações que o texto alcança quando começa a incorporar as implicações dos eixos sintagmático e paradigmático.

Mais um pequeno exercício de análise a partir da pontuação: as estrofes *verticais* narram a solidão e a bus-

ca, a busca que é movida pela solidão. Solidão que comparece marcada, também, pelos pontos parágrafos que *separam* as estrofes uma da outra, reforçando o distanciamento inicial entre *porto* e *navio*, entre os amantes que se buscam. Buscar, aliás, pressupõe uma carência ("Esperar é reconhecer-se incompleto", escreve Guimarães Rosa no conto "Desenredo"). A estrofe *horizontal* anuncia o encontro dos amantes, sua *comunhão* discretamente protegida pelo biombo dos parênteses significativos porque *alcoviteiros* (embora sintaticamente dispensáveis). Com tal elaboração formal, o poema ainda extrai do intercurso entre paradigma e sintagma o tempero erótico que seu tema requer: as duas estrofes separadas por pontos expõem os espaços distanciados da carência - *porto* (ou *terra)* e *mar (ou navio)* que se encontram, ao final, no aconchego do *cais* que os acopla.

Para a expressão poética, por fim, paradigma e sintagma são *pares relacionais* antes de serem *dicotomias*. Então, Bráulio parte daí e nos oferece uma requintada elaboração formal que, expressivamente, poetiza a *verticalidade da procura* e a *horizontalidade dos desejos* com uma *combinação* e com um arranjo que entendemos deliberadamente construídos.

NOTAS:

1. Entrevista concedida ao jornal *Olho D'água*. João Pessoa (PB), outubro de 2002.
2. JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação;* tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8ª ed. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 130.

Brasil

Não me convidaram
Pra esta festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer
Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta
Estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito
É uma navalha
Brasil!
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim
Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram

Pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer
Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada
Prá só dizer "sim, sim"
Brasil!
Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim
Grande pátria
Desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
Não, não vou te trair
Brasil!
Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

Brasil!
Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim
Confia em mim
Brasil

A *análise literária* pode ser um rótulo que embala muitas abordagens - de comentários estilísticos até engenhosas montagens semióticas. Por isso, preferimos chamar de *leitura* a este texto sobre "Brasil", buscando articular as ideias que o texto comunica, sendo ele já uma leitura de aspectos da vida social em que se referencia. Em nosso modo de ler, percorreremos vários níveis de decodificação do material linguístico; no entanto, nossa preocupação central será com a interpretação, ou seja, com os sentidos que esse mesmo material informa, por meio de um esforço de compreensão que construa uma opinião sobre a composição poética em apreciação.

Como informação previamente necessária, adiantamos que "Brasil" é a letra de uma canção, incluída no LP *Ideologia*, gravado pela Philips em 1988, e leva a assinatura de Cazuza, George Israel e Nilo Romero.

Comecemos pelo título (não há começo mais previsível do que esse): Brasil - este signo, assim solto, comunica algumas ideias como a configuração de uma nação, uma unidade geográfica, uma visão geral e abrangente de um recorte social e humano com face única,

uma abstração de país enfim; isso se considerarmos o discurso oficial sobre o Brasil, aquele discurso que se esforça por engendrar a ideologia do otimismo. Esse é o conteúdo de frases do tipo - o Brasil sabe caminhar com seus próprios pés; o Brasil não se curvará às pressões de fora; Brasil: ame-o ou deixe-o (não tão fora de moda assim)[1].

Explicado o título, vamos ao texto. De cara, registremos que o texto vai negar, do princípio ao fim, a ideia generalizante contida no título. Melhor: ele vai desmontando essa abstração inicial. Para tal desmonte, o texto constrói três estratégias discursivas: a estratégia da negação, a da representação e a da ambiguidade.

A estratégia da negação começa pela exclusão do enunciante de um evento assim qualificado - "não me convidaram/pra essa festa pobre". Essa negação vai se intensificando e cercando o sujeito, passando à negação do hábito pessoal ("não me ofereceram nenhum cigarro") e à negação do sonho (mesmo que se trate de um sonho produzido a partir de estereótipos que criam um comportamento estético generalizante): "não me sortearam a garota do fantástico".

Aí, está o percurso da negação que parte de um fórum exterior e se vai interiorizando no sujeito que tem negados desde prazeres de fácil atendimento até promessas virtuais. Pode-se argumentar que desejar a garota do Fantástico significa uma pretensão jamais alcançável pelo sujeito que aí reclama, sendo a negação um corolário do lugar que este ocupa. Ocorre que a garota do Fantástico é concebida para produzir fantasia que, por sua vez, revela carência... que é negação.

A imagem "grande pátria desimportante", uma grande pátria que é, ao mesmo tempo, a taba de um índio "programada pra só dizer sim", expressa a ambiguidade que vai comprometendo a face inicial de um país rijamente único; essa ambiguidade vai servindo ao desmonte e exibindo, pelo menos, duas faces - a da grandeza e a da pequenez.

Da mesma forma, a exclusão da festa coloca o enunciante na fronteira de dois espaços: o lugar do lazer e o do trabalho: "fiquei na porta estacionando os carros". Mas a negação pelo paradoxo, entendido como contrastes gritantes e implicados, fica ainda mais ostensiva em "o meu cartão de crédito é uma navalha". Só que, como dissemos, os contrastes são realidades que se implicam, seu *movimento é desigual e combinado*, para usar uma expressão caríssima à retórica leninista: a navalha é um meio violento, direto e imediato de extorsão; mas, talvez, não tão violento e generalizado quanto a extorsão imposta pelo império da engrenagem financeira indiciada pelo cartão de crédito. Aliás, marca de distinção e de prestígio numa realidade em que muitos, sequer, têm acesso ao cartão de ponto. No limite, navalha e cartão se identificam já que ambos violentam o tecido social e expõem seu esgarçamento.

Aqui, tocamos outra estratégia discursiva do texto em apreciação - a da ambiguidade - de que logo trataremos. Antes, a estratégia da representação, entendida como papel social assumido pelos sujeitos que o texto traz à cena e, por extensão, como farsa no sentido teatral mesmo: representação como espetáculo. Essa estratégia forma a espinha dorsal do texto, articulando as demais em posição intermediária de ligação.

Quatro momentos deixam claro que a ideia monolítica e inteiriça do "Brasil" do título vai se mascarando, vai se espetacularizando, vai movendo o que parecia fixo, vulnerabilizando o que se queria rijo, revelando falhas no que se pretendia íntegro. Assim é que, na ordem do texto, o primeiro papel que o enunciante assume é o papel de expectador em situação precária, com o agravante de, pelo próprio trabalho, ser, na verdade, um patrocinador do espetáculo - o que se torna cruel: involuntariamente, patrocina uma farsa de cujo roteiro é excluído, restando-lhe a penosa tarefa de facilitar, fora de cena, a vida dos protagonistas.

Desse modo, a oposição entre o eu que fala e os homens que armaram a festa é flagrante: um é excluído, os outros são eleitos chefes de alguma coisa. O caráter de representação farsesca é expresso em *armaram*, o que empresta à festa o exato sentido de espetáculo fabricado. Farsa que prossegue quando o sujeito, por meio da exortação contida em "Brasil, mostra tua cara", denuncia a máscara e a simulação que servem para esconder as identidades dispersas e para diluir responsabilidades, cumplicidades e destroços. Não é outro o significado de "Brasil/qual é o teu negócio/o nome do teu sócio/confia em mim".

Instado a revelar faces e aliados, o interlocutor permanece mudo (aliás, tem-se uma única voz dirigindo a fala a um interlocutor que não se localiza com precisão, que não tem um lugar exato; por isso mesmo, falar seria revelar; por isso mesmo, se existem respostas desse interlocutor silencioso, somente poderemos detectar nos *silêncios* da fala sem respostas do enunciante).

Outro parêntese deve ser feito para dizer que alguns alunos, depois da leitura do texto "Brasil", em sala de aula, apontaram uma afinidade entre a cadeia fônica da frase "confia em mim" e a sigla FMI.[2]

Voltando a nossa linha principal de leitura: a representação como farsa se completa em "ver TV a cores/na taba de um índio/ programada pra só dizer sim" - uma frase em que o arranjo sintático, com a ausência de pontuação, faz ambígua a relação que *programada* estabelece, estendendo seu sentido tanto a TV quanto a taba de um índio (uma e outra podendo estar programadas p'ra só dizer sim).

Por falar em ausência de pontuação (na verdade, uma licença poética), registramos que a organização sintática traz alguns traços formais que servem bem à estratégia da ambiguidade, contribuindo para o desmonte da ideia inicial de um Brasil grande e uno.

Mas a estratégia da ambiguidade se define melhor pela presença, no texto, de um eu que se desdobra em faces distintas, em papéis variados, um eu que se fragmenta em várias identidades. Assim, se esse eu parece expressar a consciência da exclusão, desdobra-se, depois, em outro eu que, complacente, parece admitir a cumplicidade, aceitando integrar o universo do suborno se convidado a isso; ao mesmo tempo, também, esse eu percebe a força do apelo contido na imagem erótica: "não me sortearam a garota do fantástico/não me subornaram/será que é meu fim..." Dessa maneira, o eu que fala no texto é o indivíduo predisposto a ir à festa; mas... com que roupa? É o indivíduo que poderia se eleger, mas não teve acesso à engrenagem das eleições. Ou seja, o eu que fala ora é o moleque do estacionamento, ora é o assaltan-

te cuja navalha emula com o cartão de crédito, ora é o interlocutor exigente que quer explicações.

Ainda mais: num momento, o eu que fala assume o papel de quem está, circunstancialmente, fora do jogo, mas predisposto sempre à cooptação; noutro momento, tem-se o indivíduo condenado ao isolamento social e ao distanciamento geográfico, o indivíduo perdido sabe-se lá em que taba destes tristes trópicos. Na verdade, estamos lidando com um eu ubíquo que, qual Macunaíma, estilhaça sua identidade como forma de desvelar a diferença aprisionada pelo discurso sequestrador - o discurso hegemônico. Essa é a maneira como o texto representa as mil faces dos excluídos.

A estratégia da ambiguidade atinge seu ponto maior de complexidade na estrofe final: "grande pátria desimportante/em nenhum instante/ eu vou te trair'. Como já falamos, o eu se desdobra em vários *eus*, em várias individualidades com identidade diversa; por isso, a afirmação final pode ser tanto a convicção de um cúmplice otimista quanto a estratégia de sobrevivência de um cínico autocomplacente. Tanto a afirmação pode significar declaração de fidelidade à pátria (mesmo que esse ato seja uma abstração), quanto pode estar proporcionando ao leitor a mais corrosiva das críticas, uma crítica desentranhada do âmago da realidade posta em crise. Ou seja, pode estar dito que nenhuma traição isolada significa coisa alguma frente à traição de que são vítimas muitos dos eus representados. Essa, sim, uma traição estruturalmente orquestrada, politicamente conduzida, que atinge a todos e os nivela pela exclusão crua e sumária.

O que fica, afinal, é a constatação de um texto oposto ao título ou sua definição mais honesta. Assim como e o eu são vários eus, o Brasil são vários Brasis. A abstração inicial vai se decompondo, se convertendo, se materializando e se fragmentando em tramas e dramas individuais. Várias pátrias surgem da diversidade que a prática social e a cultura exibem. O que resulta daí são problemas particulares; o que era ideia agora são rostos de pessoas concretas que vivem de engendrar sonhos e de administrar o precário.

Portanto, a negação, a representação e a ambiguidade compõem o contratexto construído, dialeticamente, sobre a desconstrução do texto que a ideologia do poder tece ao longo da experiência histórica do país. Negação, representação e ajudam no resgate do *texto sequestrado*, confinado no emaranhado de signos que proliferam a nossa volta.

Enquanto tematização, ademais, o texto de Cazuza, George Israel e Nilo Romero se situa dentro de certa tradição *nacionalista*, entendendo-se que, na cultura brasileira, essa tradição tem se deslocado em duas direções: de um lado, uma direção, por assim dizer, *construtivista*, fundada na adesão à ideologia do poder e, em consequência, empenhada em sua divulgação; de outro, e por oposição, uma direção *desconstrutivista*, baseada na reflexão e no desmanche do falseamento que a primeira versão aponta.

Visto assim, parece mais fácil compreender um texto como este que estamos lendo, inserido no disco *Ideologia*, divulgado em 1988: nesse ano, uma Assembleia Nacional Constituinte ensaiou fragmentos de um texto constitucional que buscou recolher os cacos de dez anos

da experiência democrático-popular - dez anos de luta contra o autoritarismo de um governo exercido, ilegitimamente, pelos militares que tomaram o poder em 1964.

Se o texto não indica uma orientação ideológica, como pede a canção "Ideologia", com igual título e constante do mesmo disco acima referido, compensa o leitor com algumas ideias que o ajudam a sobreviver em espaço social precário.

Duas mulheres

Esta é uma leitura do poema "Teresinha", de Chico Buarque, em comparação com a cantiga de roda "Teresinha de Jesus" da tradição popular. Para esta leitura, tomamos como referência uma forma particular de intertextualidade - a paródia -, aqui entendida como contratexto, como retomada de um texto-matriz de modo a torná-lo presente pelo diálogo *crítico* e criativo, de modo a estabelecer com ele uma "intertextualidade das diferenças".[1]

A obra poética de Chico Buarque, espalhada em discos de gravação sua e de outros artistas, em peças de teatro e em filmes, representa objeto privilegiado de estudo comparativo porque estabelece um diálogo problematizador com outros textos literários, ao mesmo tempo em que estimula a reflexão crítica sobre a ordem cultural e social.

"Teresinha" é um texto integrante da peça *Ópera do malandro*, foi gravada com o mesmo título e remete, explicitamente, à canção popular "Terezinha de Jesus". E o diálogo sugerido no título não fica somente aí. Ao tomar a cantiga de roda como texto-matriz, Chico Buarque envereda pela reflexão em torno da conquista e do diálogo amoroso, o que significa pensar as estratégias de sedução e de recusa. Aliás, a representação poética desse tema, a partir da enunciação feminina, está presente em

muitos textos do poeta como - "Eu te amo", "Com açúcar e com afeto", "Sem açúcar", "De todas as maneiras", "Tango de Nanci", para citar alguns dos textos mais representativos dessa temática.

Não restando dúvida quanto à explícita motivação intertextual do poema em apreciação, resta ver que essa motivação não é um acaso, talvez seja programática: vários poetas da MPB aproveitam, na construção de seus textos, a cultura literária de que dispõem, incorporando conquistas de forma e de perspectiva que, no caso brasileiro, os *modernismos* puseram à disposição. A esse respeito, existem vários estudos que aproximam as *linguagens* modernistas a movimentos musicais como, por exemplo, o *Tropicalismo*; desse modo, as inovações formais de maior expressão e a preocupação de inaugurar uma visão diferente da nossa tradição cultural são elementos incorporados por muitos poetas-compositores.

Chico Buarque trabalha sua produção poético-musical voltado tanto para a construção de uma linguagem poética criativa quanto para o aproveitamento da melhor experiência musical da tradição popular urbana, sem descuidar dos contatos com as novidades suas contemporâneas, como a *Bossa Nova*. Muitos dos seus textos são feitos no *diálogo* com uma cultura literária presentificada em composições de variada perspectiva.

Daí decorrem as motivações desta leitura: além de referido a um texto de igual título, "Teresinha" integra uma peça teatral inspirada na *Ópera do mendigo*, de John Gay, e na *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht. O exercício intertextual praticado por Chico Buarque faz parte, portanto, de um trabalho de elaboração atento à contribuição erudita e ao acervo popular.

Além da paródia, verificamos, também, se o texto em estudo exercita outras práticas afins como a *paráfrase*, a *estilização* e o *modelo negativo*. Isso porque acreditamos ser determinado procedimento de leitura um caminho inicial de leitura em face das significações que o leitor pode encontrar no texto, nem sempre compreendido por uma via única de leitura.

Existem várias maneiras de exercitar a intertextualidade, entendida como diálogo de um texto com a tradição cultural, numa concepção abrangente, ou mesmo particularizada na relação que um texto mantém com outros textos. Tomada em sentido abrangente, a intertextualidade se exerce na citação, na alusão e, enfim, na referência a determinado discurso precedente. Reduzindo, porém, a área de abrangência ao discurso literário, temos, além dos procedimentos citados, práticas particulares de intertexto – a paródia, a paráfrase, a estilização, a apropriação e o *modelo negativo* são algumas dessas práticas.

Nem sempre se encontra consenso conceitual que clarifique as delimitações e as diferenças entres essas categorias. Muitas vezes, uma invade o terreno da outra, fazendo diluído o marco que as separa. Assim mesmo, vamos a algumas definições como forma de entender as diferenças mais visíveis entre as práticas referidas.

Aristóteles, embora muito ligeiramente, já se refere à paródia em sua *Arte poética*, insinuando sua posição de subgênero e colocando-a ao lado do cômico, por esta inverter os sentidos dos gêneros *maiores*, como a tragédia e a epopeia, emprestando-lhes tom burlesco. Sendo por muito tempo tratada com essa visão, apenas recentemente, a partir da divulgação dos estudos de Bakhtin no

meio universitário, é que a paródia passou a ser privilegiada com enfoque teórico, adquirindo importância capital para a leitura e a compreensão de muitos textos literários. Enquanto elaboração textual, a paródia é um segundo texto construído a partir de um texto primeiro. Por isso mesmo, sua identificação pressupõe o conhecimento do texto precedente. Caracteriza-se por operar a problematização do texto-matriz, explorando as possibilidades formais e discursivas e estabelecendo, em relação a este, uma *intertextualidade da diferença*. A paródia se situa, em relação ao texto-modelo, no polo do cômico, do cético, da sátira, do humor, da ironia e da derrisão. Ela instaura, desse modo, formas novas de ler os conteúdos presentes no texto primeiro, funcionando como a *contra-ideologia* deste. A voz recalcada no primeiro texto irrompe no texto parodístico como uma maneira nova de encarar a realidade representada.

A partir dos formalistas russos e de Bakhtin, a paródia deixa de ser um *gênero menor* para assumir o lugar de categoria de leitura que irá ajudar na compreensão de muitos textos modernos. Ela passa a ser vista até com muito entusiasmo como demonstram os estudos recentes sobre seu aproveitamento.[2]

Com a perspectiva rebelde da lírica moderna, em relação à poética clássica, a paráfrase passa a ser vista como uma prima pobre. Por mais que se esforcem os teóricos, mais das vezes trazem uma classificação hierárquica e valorativa das práticas intertextuais e, aí, a paráfrase quase sempre recebe um sinal de menos. Tanto Tynianov quanto Bakhtin estudaram a paródia em cotejo com a estilização, talvez pela proximidade de ambas. Depois deles, porém, talvez por necessidade de buscar a

escora da binaridade (tão cara ao estruturalismo linguístico), a paródia tem sido estudada em seu confronto com a paráfrase, pela ideia de oposição, nem sempre tão clara, que se estabelece entre as duas linguagens. As duas partem de um mesmo dado e ambas têm, em sua prática, um texto primeiro como modelo.

Vista pela retórica clássica como explicação de texto, como uma tradução que mantém as ideias originais, a paráfrase terminou por se vulgarizar como cópia textual, talvez por sua significação grega - "repetição de uma sentença". Vista desse modo, a prática da paráfrase se converteu numa "intertextualidade das semelhanças" que remete ao modo de ver estabelecido pelo texto anterior, sendo um reforço ideológico deste. Ela não inaugura um modo novo de ler os conteúdos do texto-matriz. É esse confronto, então, que realça a paródia como categoria de leitura, dando-lhe status privilegiado nos estudos literários. Essa noção, para além da contribuição ao estudo dos gêneros, é importante para a compreensão e para o alargamento do conceito de mimese - a paráfrase se situando como *mimese da representação*, a paródia como *mimese da transfiguração*.

Outro conceito interfere nos espaços da paródia e da paráfrase - é o de estilização. Bakhtin e Tynianov viram a estilização como algo próximo da paródia, e não como oposição, mas como distanciamento tanto entre si quanto em relação ao texto primeiro: "além da obra, há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas na paródia os dois planos devem ser necessariamente discordantes" (...) "mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece

através deste".[3] Se entendermos esse raciocínio, diremos que a paródia é o contratexto que deforma o texto-matriz, enquanto a estilização será uma reformulação, uma reescritura.

Numa síntese admirável, temos: "É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizá-lo, de fato, em uma única direção - a que ele próprio propusera"[4]

Affonso Romano de Sant'anna aponta uma oposição entre paródia e estilização e sugere um novo modelo em que a estilização é uma técnica da qual resultam tanto a paródia como a paráfrase.[6] O efeito seria uma estilização negativa na paráfrase e uma estilização positiva na paródia, tomando-se estas expressões no sentido de estilo-pró e de estilo-contra, respectivamente, em relação ao texto primeiro. Em seguida, tentando recuperar a estilização como conceito, e não mais como técnica, acentua o autor a noção de desvio em relação a um dado texto, colocando a seguinte proporção: a paráfrase é o desvio mínimo; a estilização é o desvio tolerável; a paródia é o desvio total. Finalmente, numa nova proposta de modelo, conclui por um conjunto das similaridades, incluindo estilização e paráfrase, e por um conjunto das diferenças em que estão a paródia e a apropriação. No primeiro, coloca-se a revalidação do texto primeiro; no segundo, sua dessacralização e reificação.

Flávio Kothe, outro autor que pensou com igual propriedade o assunto, segue caminho diferente. Não reformulando, mas retomando as discussões iniciais de Tynianov e de Bakhtin, reflete, conjuntamente, sobre os conceitos de paródia, paráfrase e modelo negativo. No

texto "Paródia e Cia.", Flávio Kothe revaloriza o conceito de estilização na medida em que não a situa como a revalidação de um texto anterior.[5] Sua definição de paródia coincide com a que vimos há pouco (aliás, seria o contrário porque o texto de Flávio Kothe é anterior ao de Affonso Romano); mas aprofunda o relacionamento posterior da paródia com a série literária, refletindo sobre sua sobrevivência enquanto gênero. Sobre a paródia e a estilização, Flávio Kothe procura marcar, entre ambas, uma diferença qualitativa: "A paródia procura rebaixar um texto, um estilo, uma escola; a estilização, que, como a paródia, também tem alguma outra obra ou tendência anterior como referência, diferencia-se porque procura criar uma obra que seja de nível mais elevado e que não viva apenas como negação de algo anterior." As ideias de rebaixamento e de nível superior não carregam, a nosso ver, um ranço ético ou ideológico, antes dizem respeito à capacidade de sobrevivência da obra. Desse modo, a paródia, com o passar do tempo, estará exposta a ficar abaixo da série literária; ao passo que a estilização consegue, por ser mais independente do texto-primeiro, sobreviver e ficar acima, ou ao lado, do texto-modelo.

É esse o raciocínio que extraímos desta afirmativa: "Quanto à atitude no momento da gênese, a paródia é revolucionária, enquanto a estilização é reformista. Examinando-se, contudo, o seu funcionamento a médio e longo prazo, as posições se invertem, pois a paródia existe completamente à sombra daquilo a que ela parodia, enquanto a estilização segue um caminho que a independiza. A paródia existe apenas como antítese e como negação determinada; a estilização constitui uma síntese que supera aquilo a que ela nega e preserva modifica-

damente." Este conceito de estilização é o que a diferencia da paráfrase. Há, portanto, para Flávio Kothe, uma diferença qualitativa que nega uma diferença quantitativa: "As paródias são muito mais e fáceis do que as estilizações."

Para pensar o modelo negativo, o mesmo articulista coloca em questão a identidade que a paródia e a estilização guardam em relação ao texto-modelo, o grau de reconhecimento deste e de suas marcas que passam para o texto-segundo. Na paródia, essas marcas são tão acentuadas que, desaparecendo o primeiro texto, ou dele não se tendo conhecimento, esta perde muito em vitalidade.

A modelização negativa ocorre pela perda de identidade entre o modelo e o texto segundo: "A modelização negativa difere da estilização e da paródia porque, além de, como estas, realizar algo diferente daquilo a que pudesse referir-se, trata de não ter mais qualquer referencialidade explícita." Ou seja, o processo de independência de um texto, em relação a outro precedente, se amplia bem mais no modelo negativo do que na estilização: "O modelo negativo está para a estilização assim como a estilização está para a paródia" Quer dizer o autor que, diferente da paródia e da estilização, o modelo negativo opera um distanciamento maior entre os textos, apagando, intencionalmente, as marcas de um no outro.[6]

Concluindo, diríamos que Flávio Kothe, ao pensar os conceitos de paródia, paráfrase e modelo negativo, alia melhor, ao enfoque meramente formal, a inserção do texto na série literária e seus condicionamentos (a trajetória de sua recepção e de seu confronto com a realidade cultural). Agora, os textos:

Terezinha de Jesus
(Canção popular)

Terezinha de Jesus
Deu uma queda, foi ao chão,
Acudiu três cavalheiros,
Todos três chapéu na mão.

O primeiro foi seu pai
O segundo seu irmão
O terceiro foi aquele
Que a Teresa deu a mão.

Terezinha levantou-se
Levantou-se lá do chão
E sorrindo diz o noivo
Eu te dou meu coração.

(Variante da terceira estrofe:

Da laranja quero um bago
Do limão quero um pedaço
Da mocinha mais bonita
Quero um beijo e um abraço).

Terezinha

(Chico Buarque)

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista

Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
E assustada eu disse não.

O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E assustada eu disse não.

O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama,
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração.

Se tecemos tantos comentários sobre as práticas da intertextualidade, fomos motivados por duas razões: primeiro porque, como dissemos, não existem definições acabadas e consensuais dos conceitos aqui discutidos; depois, porque a diversidade de entendimento decorre da natureza do texto literário. Não sendo construídos segundo modelos apriorísticos, antes exigem um comportamento analítico aberto a várias fronteiras.

Parece que o texto "Teresinha" propõe que verifiquemos nele o grau de parentesco que mantém com a cantiga de roda "Teresinha de Jesus", sem que nos preocupemos com uma comparação classificatória regida.

É claro que não precisa inaugurar uma forma nova. A linguagem poética tem a seu serviço um *modus faciendi* que é patrimônio da tradição. Sendo assim, é pertinente falar numa paráfrase da forma, mesmo que a referência parafrástica seja mais ostensiva nos aspectos da versificação? Acreditamos que sim; principalmente, no caso de "Teresinha", que não esconde seu parentesco formal com a canção popular que traz à presença, aparentada, por sua vez, do *romance* ibérico, além de investir noutros elementos já presentes no texto-matriz.

Façamos um exame da estrutura dos dois textos; comecemos pela versificação: a cantiga de roda se compõe de três estrofes de quatro versos (quadras) - um modo de composição muitíssimo comum na produção popular; a canção de Chico Buarque também se compõe de três estrofes, só que de doze versos cada uma. É uma espécie de extensão, já que cada estrofe aqui é igual a três do texto anterior. Ou seja, este texto é três vezes mais extenso do que o primeiro. Os versos, nos dois textos, têm a mesma medida - sete sílabas - mantendo a

isometria da mesma forma que a regularidade estrófica. O parentesco formal não fica somente aí. O ritmo é um elemento particularmente caro à construção poética; mesmo a poesia moderna, se abre mão da rima convencional (coincidência sonora no interior e ou no fim dos versos), não faz o mesmo com o ritmo. Apenas este, na ausência da rima, adquire outras dimensões surpreendentes e, sutilmente, incorporadas à dimensão semântica do poema.

Mas os textos que ora cotejamos estão construídos com uma regularidade rítmica impecável. O primeiro apresenta acentuação obrigatória nas terceiras e sétimas sílabas. O texto de Chico mantém a mesma estrutura rítmica - marcação tônica nas terceiras e sétimas, à exceção de dois únicos versos - os penúltimos da primeira e segunda estrofes. Se, num conjunto de trinta e seis versos, apenas dois *destoam* do esquema rítmico regular, nada nos impede de afirmar que o poema seja composto de forma isorrítmica. Há, portanto, uma simetria formal entre os dois textos. Lembramos que "a redondilha maior, verso melódico, é muito frequente na letra das canções folclóricas populares" [9]

Vamos à rima: "Teresinha de Jesus" é composta de três quadras e tem o esquema rímico *abcb* em todas as estrofes. Se dividirmos o texto de Chico Buarque em grupos de quatro versos, veremos que aparece quatro vezes o mesmo esquema. Os demais grupos de quatro versos têm o esquema *abab* quatro vezes repetido. Resta um grupo de quatro versos, que inicia a última estrofe e que, fugindo aos demais, segue a disposição *abba*. Acresce que a rima em *ão*, constante das três estrofes da cantiga de roda, está presente em todas as estrofes de "Tere-

sinha", tudo acentuando indisfarçada semelhança rímica.

No aspecto vocabular, lembramos a presença do nome próprio nos dois textos e a recorrência dos ordinais primeiro, segundo e terceiro. Essa lembrança é porque retomaremos a significação dessa recorrência nos conteúdos dos poemas.

Da mesma maneira que constatamos uma paráfrase da forma, seria correto falar em uma paráfrase do conteúdo no caso do segundo texto? Verifiquemos. Consideramos que há, entre os dois textos, um percurso que vai do relato à reflexão, tomando os dois termos, respectivamente, no sentido de constatação sem criticidade e de um olhar dinâmico e crítico.

No primeiro, estamos diante de um relato que conta uma estória e contém um enredo linear - com começo, meio e fim - com personagens devidamente identificados. Esse relato em terceira pessoa põe os personagens em cena sem lhes conceder a fala, o que resulta em tipos quase estáticos, como se não pensassem por si. Teresinha, embora no centro da cena, não toma a voz; é narrada em vez de narrar. Ela não é o sujeito da enunciação que a enuncia. No relato, ela detém a ação algumas vezes; mas parece não ser o sujeito dos seus atos. Talvez por representar um modelo de conquista amorosa que integra o figurino de uma idealização cultural, tem-se, em Terezinha, uma personagem mais *típica* que *indivíduo* no interior de uma ação que é a afirmação de um código social fixado para ela.

No segundo texto, ao contrário, Terezinha detém para si a instância narrativa. O relato é contado por sua visão. Detendo o discurso, a personagem é a voz que

narra e que orienta um ponto de vista. A personagem observa, pensa e avalia: se sua avaliação é restritiva, ela diz não - mesmo que, para o código vigente no modelo cultural dramatizado na canção anterior, o gesto que ela avalia apareça como positivo.

Suas decisões são suas: mesmo assustada, suas atitudes partem de um foro interior e assumem o foco dramático de maneira dominante. Por isso mesmo, sendo já o sujeito da enunciação, ela se converte em sujeito da ação narrada. Esse aspecto marca uma distância considerável entre os dois textos em apreciação.

No primeiro texto, temos um aparecimento explícito de Terezinha, apresentada pela narração em terceira pessoa; no segundo, a apresentação é dramática: a personagem é autoapresentada de maneira que não é necessário seu nome aparecer no texto para que ela domine a cena. Os personagens masculinos são socialmente localizados no segundo texto - o pai, o irmão, o pretendente - com uma identidade conferida pelo parentesco. Embora nomeados, eles têm perfil pessoal pouco definido, poucas informações são reveladas. No segundo, os homens não são nomeadamente identificados e são, quase que anonimamente, colocados em cena. Em contrapartida, as informações que lhes dizem respeito acabam por lhes esboçar um perfil pessoal mais definido: elas são aquilo que suas atitudes revelam. No primeiro texto, todos agem como tipos; no segundo, nem todos.

Com essas considerações, pode-se dizer, ainda, que a paráfrase alcança o nível do discurso? Entendendo por discurso um arranjo de vozes ideologicamente articuladas no funcionamento de um texto, cremos que não; a menos que, numa leitura linear que pretenda buscar

uma identidade superficial entre os textos, uma continuidade temática, se queira fazer a seguinte aproximação: o pai, no primeiro texto, está para o primeiro por seu zelo protetor; o irmão está para o segundo por sua vigilância repressora; o namorado está para o terceiro pelo desprendimento e pela escolha. Teríamos, desse modo, a figura do cerco familiar no pai, da repressão familiar no irmão e da fuga destes com "o homem dos sonhos". Essa identidade reconheceria, por um lado, que há no primeiro texto uma consciência crítica das relações familiares.

Por aí, o texto de Chico Buarque seria uma repetição e uma paráfrase. Entender assim seria adotar uma leitura psicanalítica um tanto apriorística. Na verdade, esse nível de indagação não está presente, de forma clara, no texto primeiro. Cremos, ao contrário, que é a reflexão que o segundo texto instaura que irá *contaminar* a releitura da cantiga de roda. Portanto, estabelecer uma continuidade parafrástica entre os textos significa ceder a um tipo de leitura que estaria mais no método do que nos textos.

A *identidade* entre os personagens dos dois textos, colocada na hipótese acima, estaria no percurso analítico de um para outro texto, ou melhor, na leitura que o texto de Chico Buarque faz da cena amorosa do primeiro texto. Essa leitura desentranha uma ordem de inquietação que o ameno e idealista texto juvenil somente insinua no seu diálogo potencial com a experiência social dos jovens que curtiram a cantiga.

Além do mais, veja-se: o primeiro texto fecha um círculo de resolução harmônica; o segundo sai da tensão para uma resolução em aberto. Num, a escolha sem re-

jeição; noutro, rejeição e entrega que pressupõe escolha. Por essas razões, vemos como parcial e ingênua a leitura feita por Gilberto de Carvalho do texto de Chico Buarque.[10]

Em um texto, a docilidade das ações; no outro, a inquietação dos gestos. Então, não estamos diante de uma paráfrase. Estamos com um texto parodístico? Sim e não. A paródia tem limites conceituais próprios segundo o que antes discutimos, notadamente as observações de Flávio Kothe. O texto "Terezinha" é construído, em certo sentido, segundo as possibilidades da paródia; mas ultrapassa suas fronteiras. Explicamos melhor essa afirmação com a seguinte leitura: os títulos dos poemas são parecidos, mas a retirada da locução - de Jesus - do segundo texto explicita uma diferença. Refere um deslocamento do divino para o humano; do plano mítico para o do cotidiano, como uma dessacralização que operasse a passagem do puro ao profano, da inocência ao conhecimento, do sublime ao banal.

No primeiro texto, a identificação dos personagens fecha um círculo previsível de continuidade familiar como aspiração social; aqui, o grupo é o elemento dominante que faz exercer seu código de valores (o cavalheirismo e a tutela das mulheres por exemplo). No segundo texto, há o anonimato do indivíduo; passa-se da serenidade ao drama e à inquietação entre os indivíduos porque os gestos previsíveis não o são tanto assim. No primeiro, o código social pensa e rege o grupo; no segundo, o indivíduo é entregue ao aprendizado dos seus próprios valores, buscando discernir seu próprio código, repensando os valores que o primeiro texto reproduz.

Estamos diante de um jogo de conquista amorosa que supõe aceitação e recusa. Esse diálogo amoroso é conduzido, ou perpassado, por dois discursos: a expectativa do grupo social em relação ao indivíduo e a deste em relação ao grupo. Isso permite pensar o texto em duas direções: da sociedade para o indivíduo e deste para aquela.

Primeira direção: no texto de Chico Buarque, o primeiro homem, com as ofertas do indivíduo socialmente bem sucedido, representa um dado positivo; o segundo, ostensivamente violento, representa um gesto negativo por buscar anular o outro, se situando de forma socialmente marginal; o terceiro, com seu anonimato e seu despojamento, representa uma incógnita (pode ser negativo ou positivo) por sua situação socialmente indefinida.

Considerando a segunda direção de leitura, ou seja, a visão do indivíduo em direção à sociedade, os sinais mudam: o primeiro torna-se negativo justamente por representar uma ordem de valores que Terezinha rejeita, por significar a anulação sutil do outro; por estabelecer o cerco por meio do prêmio; por ostentar a reificação (relação de troca) como meio de conquista. No segundo homem, os sinais coincidem e continuam um dado negativo: tanto o indivíduo quanto a sociedade (esta, pelo menos, ao nível retórico) rejeitam a agressão explícita. O terceiro, indefinido na primeira direção, define-se agora como um dado positivo.

A dupla direção de leitura está na fala e no gesto dos personagens: o primeiro homem se liga a significações que pretendem o domínio sutil que detém o poder de seduzir - a marca do mocinho; o segundo traz a mar-

ca do vilão e ou de marginal; o terceiro foge à marca do típico e, portanto, ao estereótipo social. Não se deixa marcar porque nada e nada traz, nada pergunta, não se chama.

Em relação a Terezinha, o segundo poema consegue sintetizar sua visão em significações de extraordinária tensão: no limite, o primeiro anula por nada negar; o segundo sufoca por nada entregar, não se entregando a si próprio (talvez um gesto defensivo do homem que se fecha à perigosa artimanha feminina tecida por um discurso cultural secular); o terceiro conquista pelo despojamento, por vislumbrar o ser sobreposto aos bens, por não descuidar do outro. Arrematando esses comentários, a expressão "se instalou" é própria do posseiro que, não sendo dono, em um dado momento conquista o direito de posse, noção talvez mais próxima da precariedade das relações.

Uma indagação final - tudo ficou resolvido? Voltamos à serenidade, agora criticamente repensada entre Teresinha e seu parceiro? Acabou a inquietação? O terceiro é o gesto que salva o jogo intrincado da conquista amorosa? Se sim, concluímos que o texto se afasta tanto da idealização amorosa que acaba por, de forma circular, encostar nela novamente. Acreditamos que não seja assim. O terceiro gesto é, ainda, o gesto da busca, da inquietude para compreender o outro em sua fala, em seus gestos e em seus silêncios.

Com essa leitura, consideramos claro o caráter parodístico do texto "Teresinha", restando dois tipos de indagação: a paródia se esgota no discurso contrário? Não. O texto de Chico Buarque não incorpora o ranço satírico nem a pitada cômica que, mais das vezes, dão

gosto à paródia. Por outro lado, estamos diante de um texto que preserva ou não independência de significação? Sua leitura estaria inteiramente circunstanciada ao conhecimento do texto primeiro? Acreditamos que não. Por isso, afirmamos que, se este texto deixa de preencher, totalmente, a circunscrição da paródia (falta-lhe a sátira e a comicidade), ultrapassa-lhe, em compensação, os limites desta: contém potencialidades e possibilidades de leitura independente. Como poesia, não perde sua força significativa com o esquecimento (ou o desconhecimento) do texto primeiro, tem força para seguir caminho próprio.

Sem preocupação com classificações para o texto, arriscamos que ele se estrutura como paródia e como estilização. E, quem sabe, possa até transitar pela técnica do modelo negativo caso a cultura literária e a tradição cultural venham a esquecer a cantiga de roda, diluindo-se, assim, a dívida referencial que o texto de Chico Buarque carrega.

Finalmente, é bom lembrar o aproveitamento da cena amorosa das canções de amor e de amigo nas canções desse artista: nas primeiras, fala o homem de uma paixão sem resposta, de uma idealização, de um encontro sonhado; nas segundas, fala a mulher de uma situação concreta, de um evento afetivo, de um encontro em sua realização. É assim que o poeta contemporâneo coteja a tradição sem desdenhá-la e sem ceder a apelos aliciadores, mas sutilmente autoritários, dos antigos.

NOTAS:

1. A expressão está em SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia.* São Paulo: Ática, 1985.
2. Essa parece ser a posição tanto de Affonso Romano de Sant'anna, já citado, quanto a de KOTHE, Flávio. "Paródia e Cia". In: *Tempo Brasileiro*, 62, Rio de Janeiro: 1980.
3. Ver Sant'anna, texto citado.
4. Idem, ibidem.
5. Ver KOTHE, Flávio. Texto citado.
6. Idem, ibidem.

Lua Adversa

Para Williany Miranda que me proporcionou o *insight*, no final dos anos de 1980, o que resultou na leitura que segue.

"A depressão é o rosto escondido de Narciso, o que vai levá-lo para a morte, mas que ele ignora enquanto se admira numa miragem."

Julia Kristeva

Sol negro – depressão e melancolia é o título, em português, de um livro inquietante de Julia Kristeva sobre a dor, a solidão, a depressão e a melancolia como males que corroem a alma das pessoas a ponto de levar Narciso a esconder o próprio rosto.[1] Começamos com essa referência porque desejamos ler um poema de Cecília Meireles chamado "Lua adversa", do seu livro *Vaga música* (1942). A referência parece distante, mas só parece. Vemos boa parte da poesia de Cecília Meireles como uma *confissão lírica* da viuvez e do deserdamento, da solidão e do desencontro, da dor e da perda. É esse mundo em desmoronamento que queremos ilustrar com a leitura que segue.

O poema dramatiza, primeiro, uma identidade cósmica entre a lua e o eu que fala no texto (uma voz feminina); essa identidade se estabelece pelos elementos noturnos e amargos, responsáveis pela natureza cíclica e

monótona da mulher (quando falamos assim, não generalizamos; falamos, tão somente, da mulher representada no poema em apreço). Tal natureza cumpre um destino de solidão, destino que integra uma cadeia da formação de um superego potente e cruel, massacrante e inibidor. Daí, essa mulher viver sujeita a uma busca interminável de algo perdido, numa urgência vital de completude...

Em resumo, vamos ler "Lua adversa" verificando: a) a identidade cósmica entre lua e mulher por sua natureza cíclica e noturna; b) o destino de solidão e de melancolia que a mulher expressa pungentemente; e c) o desencontro, a solidão, a perda e a busca resignada e melancólica. Como se pode ver, nossa leitura não é um mero exercício diletante; ao contrário, arregimenta material do âmbito da psicanálise, da antropologia e do imaginário de um modo geral. Essa escolha não é capricho, responde a uma finalidade: a leitura surgiu como trabalho acadêmico para um curso intitulado - O objeto perdido em Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade e Álvares de Azevedo, ministrado na UFPB, em 1994, pelo professor Chico Viana.

As referências acima não pretendem uma prova dos nove com o poema. Antes, servem para facilitar o diálogo com ele, juntando à análise noções teóricas quando pertinentes e dentro das exigências do texto.

A cegonha no telhado

Desejamos, por considerar necessário, traçar um quadro geral da poesia de Cecília Meireles antes de iniciarmos a leitura de "Lua adversa". Queremos, com isso, identificar suas linhas temáticas gerais, seus motivos

mais constantes e, também, mais trabalhados - mais caros, por assim dizer, à dedicação da autora. Para esse quadro, são indispensáveis dois estudos que nos serviram sempre de referência: "Poesia do sensível e do imaginário", de José Damasceno, e o "Estudo crítico" de Eliane Zagury, incluído no volume 3 da coleção Poetas Modernos do Brasil.[2]

Com a reedição, em 1994, de sua *Poesia Completa*, Cecília Meireles, inesperadamente, imprime seu riso quase distância e seu rosto quase ausência nas páginas dos jornais, riso e rosto provavelmente estranhos a muitos leitores de hoje. Em um desses jornais, há um artigo que pretende uma caracterização ampla da produção ceciliana: trata-se de matéria da *Folha de S. Paulo* assinada por Vinicius Torres Freire. A matéria me deu algumas impressões desagradáveis, por apressada na avaliação e equivocada em algumas cobranças, talvez um juízo severo da poeta. Sem o tempo necessário para uma leitura madura, o articulista transfere para o leitor qualidades que, suponho, insinua na poesia que analisa, chegando a tratamento até intolerante já nos títulos da matéria - "Cecília sobrevive aos fãs fajutos" e é "Vítima de pieguice de seus admiradores".

Algumas afirmações trazem o ranço do julgamento crítico parcial e o perigo de generalizações como: "Sua poesia, formalmente quase que inteira e francamente reacionária, agrada muita gente apenas pelos metros cantantes, melancolia mística e vacuidades penumbrosas." Primeiro, a avaliação formal é lacunar, pois lhe falta a precisão dos conceitos que emprega; depois, é pretensiosa a compreensão que quer ter dos leitores; por fim, acha pouca a densidade temática que indica. Tem mais:

"Há penumbras, neblinas e crepúsculos outonais, um ranço passado em água do aguado Simbolismo brasileiro, em especial Cruz e Sousa." Ou - "sua lírica constantemente tradicional, mas desigual, está recheada de tópicos comuns da história literária." Tais afirmações somente denunciam o apressado desejo de consumo imediato do jornalismo diário em clara impaciência para com a experiência do passado - o poético e o histórico.
Coisas da diluição pós-moderna? Quem sabe? Ademais, não consigo entender por que Cecília Meireles "foi colocada no parnaso dos poemas de e para moças", posição que o articulista parece encarar como injusta apesar de reforçá-la em afirmações como - "É certo que frequentemente criou apenas bibelôs pequeno-burgueses. Mas poemas como 'Os dias felizes' redimiram muitas das baladinhas e cançonetas de moça triste que escreveu." O que diabo são, em termos de poesia, "bibelôs pequeno-burgueses"?

Para não repetir certos momentos intolerantes, adiantemos que nem todo o artigo se constrói pela cobrança de uma *poética de hoje* (moderna? pós-moderna?), nem tampouco pela crítica apressada. Existem nele afirmações que informam o leitor do universo da poesia em pauta, resumindo bem as temáticas da obra de Cecília Meireles. O parágrafo que encerra a matéria é exemplar: "Esta nostalgia da paz foi sintetizada por Menotti del Picchia, em um dos textos críticos da introdução à Poesia Completa, da Ed. Nova Aguilar. Picchia escreveu que há em Cecília 'a tristeza de uma enervante saudade por outro tipo de vida'. Este exílio melancólico, quando construído - e não comunicado - é a melhor poesia de Cecília Meireles." [3]

Embora consideremos dispensável o preciosismo exegético que distingue, em matéria poética, construir e comunicar, desse belo final do artigo retiramos o título do nosso trabalho - o que já é uma dívida. Agora, buscamos nossa própria trajetória de compreensão dessa poesia evanescente e triste, a de Cecília. Isto num esforço de depreender suas linhas temáticas mais marcantes, com o propósito de, ao final, proceder a uma análise miúda de um texto, em que alguns desses termos possam ser de perto examinados.

Nos seus primeiros livros, Cecília Meireles fez imprimir um significativo *EX-LIBRIS* que nos provoca a curiosidade pelas associações que guarda com sua poesia: grossas faixas. Mais largas ainda na base, indicam o pesado contorno de uma janela fixada em uma forra rijamente fixa; ao fundo, o espaço em branco, onde começa delicado perfil - começa por uma chave em preto voltada para a base; logo depois da chave, uma faixa branca bem fixada nos extremos, em que se lê "...como uma ceguinha que sonha, que sonha e sonha..." Após a faixa, o espaço inclinado de um telhado negro; do telhado, começa a finíssima e longa perna de uma cegonha, cujo corpo repousa em incômodo equilíbrio - a delgada perna apoiada no beiral, o pesado corpo tomando o espaço e com ele se confundindo, na maior parte vazado em branco. Desde a faixa inferior, parte um contorno mais fino que termina em ogiva gótica, compondo a formosa janela e a paisagem que ela moldura - o espaço infinito. Próximo, porém, ao ângulo da ogiva, outra faixa branca, mais estreita e esvoaçante, em que está escrito - *EX-LIBRIS* (acima) e - Cecília Meireles (abaixo). A própria poeta nos leva a concretizar melhor a imagem que tento

descrever: "Na grande noite tristonha,/ Meu pensamento parado/Tem quietudes de cegonha/ Numa beira de telhado."[4]

Há muita coisa que ler nesse *EX -LIBRIS* afora as inscrições das duas faixas: "Cecília Meireles ... como uma cegonha que sonha ..." Fixidez e leveza; solidez e evanescência; limite e infinitude; proximidade e distância; fim e recomeço; sonho e busca. Paro na busca que é, no meu parecer, o que mais enforma a poesia de Cecília Meireles. Caracterizemos essa busca quem sabe de transcendência. De início, anotemos que essa busca está pontilhada por elementos que a impedem e que a impulsionam. Primeiro, aparece a tristeza que acomete o eu lírico, tristeza insuperável, elegíaca:

> "Tomarias o luar nas tuas mãos (...)
> e nesse luar das tuas mãos se banharia a minha vida (...)
> Mas também sem diminuir minha tristeza."
>
> (Elegia, *Flor de Poemas*, 142)

Tristeza associada a amor e medo, tristeza como eterno ciclo e monótono recomeço, por um lado, e como desencontro, por outro:

> "E eu sonho o meu sonho oculto
> De ave triste, - que não voa
> Detida a ver o teu vulto
> De cetro, manto e coroa..."
>
> (Cecília Meireles, 25/26).

"Era uma vez uma donzela,
Sabendo a vida paralela
A infinitas desilusões (...)

"Era uma vez uma donzela
Profunda, imensamente bela,
E que tinha medo de amar ..."

(Cecília Meireles, p. 28)

Essa tristeza evolui para a melancolia ("... soberana melancolia", como escreve a poeta em "Os gatos da tinturaria"), ligada à experiência face ao mundo sensível e à constatação místico-metafísica da vida como um fardo:

"Lá vêm, lá vêm os dias lentos
Dias de sombras taciturnas,
Em que todos os pensamentos
Tomam formas de aves noturnas ..."

(" Dos dias tristes", Cecília Meireles, p. 28)

"Jardim da tarde divina,
Por onde fomos passeando
Saudade e melancolia."

("Estátua". *Flor de Poemas*, p.125)

"A chuva interfere na música.
Tocam tão longe! O turvo dia
Mistura piano, árvore, nuvens
séculos de melancolia ..."

("Surdina", *Flor de Poemas*, p.136).

Essa experiência melancólica a tudo impregna, a ela nada escapa, nem a leveza plástica da dança, nem sequer a contemplação narcísica (aliás, diante do espelho, Cecília Meireles parece inscrever o antinarciso: "Em que espelho ficou perdida a minha face?"

ou é um Narciso tentando esconder-se:

> "Porque uns expiram sobre cruzes,
> outros, buscando-se no espelho."
>
> ("Mulher ao Espelho", *Flor de Poemas*, p.127).

E aqui a melancolia beira o aniquilamento: os poemas, então, servem de palco aos "exercícios místicos da morte", no dizer de Eliane Zagury.[5] Assim, a morte é como uma opção de renúncia:

> "A minha, não quer ir nem vir.
> A minha raça quer passar."

É destino a ser aceito, retorno e descanso almejados, dessa forma, como a solidão inerente ao ser:

> "Lá muito longe, muito longe, muito longe
> Anda o fantasma espiritual do meu destino...
> Anda em silêncio: alma do luar... forma do aroma
> ...
> Lembrança morta de uma histórica reticente
> Que nos contaram noutra vida e noutro idioma ..."
>
> ("Inicial", Cecília Meireles, p. 26)

"Eu sei de alguém, de um pobre alguém desconhecido
Que, em certa noite de imortal deslumbramento
Há de surgir da névoa plácida do olvido
E há de me ver, depois de tanto sofrimento
Na paz de quem nunca tivesse padecido ..."

("Final", Cecília Meireles, p. 26)

A morte para Cecília é imobilidade e dor; mas é, sobretudo, desencontro, e é assim que aparece com bastante frequência em sua poesia:

"Deixo aqui meu corpo, entre o sol e a terra.
(Beijo-te, corpo meu, todo desilusão!
Estandarte triste de uma estranha guerra ...)
Quero solidão."

("Despedida", Cecília Meireles, p. 36)

"Nós estaremos na morte/
com aquele suave contorno
de uma concha dentro da água."

("Cantarão os galos", Cecília Meireles, p. 51)

Nada melhor para ilustrar o desencontro do que essa "melancólica ironia":

"Relógios certeiros:
a noiva já desce
e está pronta a morta."

("Tempo celeste", *Flor de Poemas*, p. 36)

Por tudo isso, é a mesma morte, essa grande noite, que é, ao mesmo tempo, obstáculo e móvel à indagação acerca do estar no mundo. Estar no mundo com a consciência clivada entre aquele "Transeunte" melancólico, aquela "Paisagem mexicana" desolada e a utopia da "Reinvenção":

> "Venho de caminhar por estas ruas.
> Tristeza e mágoa. Mágoa e tristeza.
> Tenho vergonha dos meus sonhos de beleza."
>
> ("Transeunte", *Flor de Poemas*, p.127).

> "Ali no meio do mundo,
> toda para o céu voltada,
> única fonte na areia,
> sozinha, a mulher chorava.
> Talvez perguntasse aos santos
> 'Por que se morre?' e sentisse
> que do céu lhe perguntavam
> também: 'Para que se vive?'"
>
> (Cecília Meireles, p. 57).

> "A vida só é possível
> Reinventada."
>
> ("Reinvenção", *Flor de Poemas*, p. 94)

Lua adversa – astrólogo arbitrário

"Vem a lua, vem, retira
as algemas dos meus braços. Projeto-me por espaços cheios da tua Figura.
Tudo mentira! Mentira
de lua, na noite escura
Não te encontro, não te alcanço ... Só - no tempo equilibrada, desprendendo-me do balanço que além do tempo me leva.
Só - na treva,
fico: recebida e dada."

Lua adversa - em que sentido e para quem a lua significa adversidade? A quem a lua pode contrariar? Talvez ao pescador, por deixar de clarear a superfície d'água, por algumas noites, não atraindo os cardumes. Talvez para os loucos, ou para cachorro doido, na imaginação popular. Mas assim a lua se apresentaria eventualmente desfavorável. Agora, mais difícil é admitir uma lua metafisicamente adversa, responsável por um destino que se arrasta como indesejável contingência; por uma existência como um fardo que mal se suporta. Pois é assim que a lua é identificada no poema de Cecília Meireles.

Os românticos, em textos repassados de tristeza e melancolia, costumam plasmar na natureza os seus estados emocionais, ou seja, a natureza comparece como uma extensão de eu lírico. Parece que essa atitude passou aos neorromânticos e até a certos modernos. Mas "Lua adversa" coloca a relação eu *versus* natureza para além desse *pathos* romântico; aí, a relação do eu enunciante com a natureza obedece mais à instauração de um

ethos implacável. É esse diálogo incômodo que desejamos investigar, aqui ficando já claro o desejo de separação, de distanciamento do eu em relação à natureza - "consequência da desnaturalização do corpo e da pulsão", no dizer de Garcia Rosa.[6] Mas vamos ao poema de Cecília Meireles:

Lua adversa

Tenho fases, como a lua
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua ...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e que vêm,
no secreto calendário
que um astrólogo arbitrário
inventou para o meu uso.

E roda a melancolia
seu interminável fuso!
Não me encontro com ninguém
(tenho fases como a lua ...)
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua ...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu ...

O primeiro elemento formal do texto que se impõe à leitura é a presença de um eu enunciante presentificado, explicitamente, onze vezes em um texto de, ape-

nas, dezenove versos. Além do enunciante ostensivo, o poema faz questão de revelar um eu lírico com identidade claramente feminina, o que faz o leitor pensar na relação da autora com as *personas* que põe a falar nos seus textos. Sobre isso adiantamos que não é necessário que o texto escrito por uma mulher tenha a enunciação feminina. Aliás, é a mesma Cecília Meireles que, ao escrever "Motivo", importante poema de um livro tido como marco de maturidade poética, inscreve a confissão de um enunciante masculino:

> "Eu canto porque o instante existe e a minha vida está completa. Não sou alegre nem sou triste: sou poeta.
> Irmão das coisas fugidas
> (...)
> E um dia sei que estarei mudo - mais nada."

Por isso mesmo, mais ainda ressalta em "Lua adversa" a identidade feminina (escondida, tua/sua, sozinha), revelando uma condição de existir.

Essa condição feminina de existir vai-se construindo à medida que também se adensa a aproximação entre mulher e lua, a partir da comparação colocada já no primeiro verso ("Tenho fases como a lua"), e repetida como insistente advertência e custosa lembrança no verso décimo quinto, porque causa do desencontro: "Não me encontro com ninguém! (tenho fases como a lua ...)". Ora, a comparação, no campo da metáfora, opera pela igualdade, pela similitude, pela identidade, enfim; desse modo, a mulher, ao construir sua trajetória, o faz subordinada à natureza da lua. A natureza dessa identificação

nos coloca frente ao motivo central que o eu lírico propõe.

Comecemos a verificar essa relação de identidade pelo ritmo: o ritmo do texto, dado pela construção anafórica, garante uma estrutura de repetição cíclica, como anunciado nas fases da lua (a primeira estrofe se constrói toda pela anáfora), marcadas entre o ir e o vir ("Fases que vão e que vêm"), ciclicamente, como retorno rigorosamente previsível. Aliás, retorno mas também ausência previsível: "E roda a melancolia! seu interminável fuso!" Do ritmo, voltemos à comparação: que elementos estão na base dessa comparação, o que aproxima tanto a lua e a mulher em tão estreita identidade? A natureza cíclica de ambas: reclusão e exibição (... andar escondida... vir para a rua); comunhão e solidão expressas como aptidão e inaptidão para o encontro amoroso, que na primeira estrofe aparece claro como possibilidade. Senão vejamos: "... ser tua" coloca o diálogo fundado numa semântica amorosa, aliás, de posse amorosa, da mesma maneira que "vir para a rua" insinua o desejo de exteriorização, colocando na rua o espaço possível da realização do desejo, propício, portanto, ao encontro e à comunhão - é a possibilidade dada pelo espaço da reticência! Assim o texto interdita o que se dá como probabilidade, atualizando o ritual da casa e da rua, em que aquela é o lugar da guarda e da contenção.[7] O que resta, então? Se a libido não investida gera angústia, no dizer de Freud, resta à mulher o sentimento de perda duplamente assinalada ("Perdição da minha vida!/Perdição da vida minha!") Este eu que fala se articula como um eu de negação, um eu sozinho, "um eu de muito pouco para mim", nas palavras de Lacan. [8] Resta apenas a solidão ("... tenho ou-

tras de ser sozinha.). Mesmo assim, ainda vejo na primeira estrofe, por suas insinuações de promessas, a solidão como uma contingência. Vamos adiante e veremos por quê.

Na segunda estrofe, revela-se como destino inexorável o que antes era uma circunstância. Aqui, o que ocorre é uma ação cíclica da natureza que impõe à mulher, arbitrariamente, um destino de solidão: há um calendário secreto, segredo que foge ao domínio do eu, sob a rigorosa determinação de um astrólogo arbitrário, implacável no exercício de sua invenção para uso alheio. O eu, então, se abriga da dupla determinação: a pressão da natureza física (calendário secreto, astrólogo arbitrário) e a pressão sociocultural que as significações de uso e de invenção mobilizam. A consequência dessa dupla pressão é que a solidão evolui para a melancolia como agente que vai cercando o destino da mulher ("E roda a melancolia/seu interminável fuso!"), ou melhor, é a própria melancolia que se vai tecendo como destino, no exato sentido que lhe dão os gregos, os quais, por sua tragédia, nos legaram a noção de destino marcada pela absoluta previsibilidade e, ao mesmo tempo, pela inevitabilidade implacável. É a presença do destino melancólico está nas significações que cercam a expressão "rodar o fuso", que acumula o sentido de primeiro instrumento de fiar e de "peça onde se enrola a corda do relógio" (Dicionário Aurélio). Portanto, eixo que vai desdobrando o tempo medida e lentamente. Claro está ai a alusão às Parcas, ou Moiras, metaforizadas apropriadamente pela melancolia, filhas da noite que são: "São três as moiras: Átropos, Cloto e Láquesis, que regulam a duração da vida de cada um, por meio de um fio, que uma fia, outra enrola e a

última corta". (...) "Também se diz que são filhas da noite, como as Queres, pertencendo, portanto, à primeira geração divina, a das forças elementares do mundo." [9]

Aqui, entramos na terceira estrofe do poema; antes, porém, anotemos que essa ideia de negação da autodeterminação do eu, por força de inexorável destino de natureza divina, é motivo frequente na poesia de Cecília Meireles. Um destino de desencontro, mais das vezes ligado ao apelo à lua ou quase sempre associado à ação da lua. Lembremos, para continuar, uma confissão muitíssimo cara à nossa leitura e que se liga muito bem à epígrafe que escolhemos para abrir esta parte da nossa leitura: "Não ando perdida, mas desencontrada".

Isso nos leva a outro motivo recorrente na poesia de Cecília: a conclusão de um poema curiosamente chamado "Estirpe" denuncia a busca do outro, de uma alteridade atávica, marcada pela dor:

> (...) Ah! os mendigos maiores são um povo que se vai convertendo em pedra
> Esse povo que é meu povo."

O mesmo desejo de abraçar a unidade, de ser tudo em todos, está noutro texto, sintomaticamente intitulado "Família":

> "Temos uma família desfeita na terra
> (...)
> Nós, porém, continuamos viajantes solitários
> e a rosa que levamos no coração, comovida,
> (Ou pode ser que, afinal, a rosa seja unânime e eterna
> em sobre-humana família.)"

Numa gradação, na conformação de uma sensibilidade, de uma maneira de ver e, portanto, de um superego, temos a família, a estirpe e o destino:[10]

> "Por meu dom divino,
> faço tudo a que Deus me condena."
>
> ("Canção", em *Flor de Poemas*)

Destino que se acrescenta à determinação religiosa como condenação. Desse modo, descendência, família e destino completam a cadeia de cerco ao eu. Não é outro o sentido já referido, quando a mulher fala da rua como possibilidade, realçando, com isso, a casa, o espaço familiar como o espaço da reclusão, como um ordenamento imposto ("... andar escondida").

A terceira estrofe intensifica, expressivamente, o percurso do eu lírico. Começa pela melancolia que maneja a roda da fortuna, manipulando o eixo do tempo e o fio da vida: solidão e desencontro aí reaparecem como recordação melancólica, visto que até o diálogo presente no início do poema agora desaparece, desaparecendo qualquer possibilidade de encontro - o que se expressa, formalmente, até no desacordo das formas verbais (quando chega, desapareceu), bem como, no que respeita ao conteúdo, na repetição disfórica do signo dia, como promessa logo seguida de sua impossibilidade. O que já não é dia, já não é luz como abertura; mas o percurso no escuro, um percurso noturno de solidão, desencontro e perda.

Aquele tu (ser tua) do início do texto se refaz e se distancia agora (ser sua), marcando o fim do diálogo

possível; mais ainda - esse tu assume, por fim, o espectro indefinido de o outro evanescente, que deixa em seu lugar o vazio do espaço reticente que os três versos inconclusos configuram.

Mas o mais doloroso é que algo ocupa esse vazio: se o desejo se esfuma, se todo investimento resulta inútil, o espaço vazio vai sendo ocupado pela melancolia, então nada se esfumou - destino cruel o da mulher... do ser?

O verso final de "Lua adversa" é de uma propriedade impressionante, já que põe o eu diante do intangível ("... O outro desapareceu"). Tal verso exige, pelo menos, duas indagações: o outro que desaparece é o tu que se busca ou o desejo que se perde? Ou as duas coisas? Tentemos iluminar esse final com as palavras de Lacan:

> "Não creio que esse Tu - esse Tu de devoção em que, num dado momento, qualquer manifestação da necessidade de querer bem pode vir topar - seja simples. Creio haver nele a tentação de domar o Outro, o Outro pré-histórico, o Outro inesquecível que corre o risco de, de repente, nos surpreender e de nos precipitar de lá de cima de sua aparição. Tu contém não sei que defesa - e diria que, no momento em que é pronunciado, é inteiramente nesse Tu que reside aquilo que lhes apresentei hoje em das Ding". [11]

Queremos mais um pouco desse texto de Cecília Meireles. Em algum lugar, afirmamos que o eu, no poema, está submetido a uma dupla determinação: uma de ordem natural, outra de ordem cultural; seu destino, afirmamos, é um percurso metafísico de solidão e um exercício cotidiano de angústia. Expliquemos isso me-

lhor com alguma indagação: por que tão íntima identificação entre mulher e lua, por que tal obsessão lunar, identidade que se dá pelos traços negativos que a lua inspira? Vamos primeiro aos dicionários. Em lua encontramos, entre outros significados, o espaço de um mês, um ciclo de 28 dias; mas também lua significa, figuradamente, certa predisposição, um estado de espírito, traduzido na expressão "estar de lua" (Dicionário Aurélio). Em dicionários de latim, encontramos que lua é *luna*, mas também *mensis*, *mense* (através do grego *menos*, de onde deriva menarca, menopausa), e de onde vem mês, mensal, mênstruo. O importante é que lua e mês assumem significativa identidade. Voltando ao português, vimos que mênstruo, entre os vários significados populares, incorpora os de mês e lua. Tomamos gosto pelos dicionários e consultamos um de símbolos, no qual lemos muitas coisas que aproximam lua e mulher. Vejamos algumas dessas aproximações.

A lua simboliza a dependência e o princípio feminino, assim como a periodicidade e a renovação, em inúmeras culturas. Aparece ainda como símbolo de ritmos biológicos, controlando os planos cósmicos regidos pela lei do vir-a-ser cíclico: água, chuva, vegetação, fertilidade; aliás, é o mesmo simbolismo que liga a lua às águas e à fecundidade das mulheres e dos animais, ao destino dos homens depois da morte e às cerimônias de iniciação. A lua é passiva e receptiva, a água em relação ao fogo solar, o frio oposto ao calor; o norte e o inverno simbólicos, em oposição ao sul e ao verão. É a lua quem rege os ciclos hebdomadário e mensal. Vista também como padroeira da tecelagem, tem, nessa qualificação, a aranha como atributo.

Afora o imaginário das várias culturas, a lua comparece ainda no tarô como exprimindo a tristeza e a solidão, sendo sempre considerada como mentirosa. Aqui, a lua ilumina o caminho perigoso, da imaginação e da magia, enquanto o sol abre a estrada real da iluminação e da objetividade. Existe até no tarô a noção de uma Lua Negra, ligada essencialmente ao intangível, ao inacessível, à presença desmedida da ausência (e o inverso). Símbolo do vazio absoluto, do buraco negro com seu poder de atrair e absorver. [12]

Desse périplo pelos dicionários, como se pode ver, alcançamos a enorme correspondência, em muitos povos, entre o ciclo menstrual e o lunar; a identidade profunda entre mulher e lua, pela ação cíclica da lua sobre a fertilidade feminina. Mas também encontramos muito do imaginário místico-supersticioso que envolve ambos os ciclos. Por isso fomos à Bíblia, em que lemos no "Levítico" coisas interessantes. O "Levític0" é o terceiro livro do "Pentateuco" e reúne o ritual dos membros da tribo de Levi, entre os hebreus: ali encontramos as raízes judaico-cristãs de todo o imaginário supersticioso em torno do ciclo menstrual, imaginário presente em muitas culturas. Ressalta uma lei geral nesse imaginário - a reclusão a que deve se submeter a mulher durante o mênstruo, durante a *lia*, pela *impureza* que porta:

> "A mulher que, no tempo ordinário, sofre incômodo, será separada durante sete dias. Todo o que a tocar, será impuro até à tarde. E as coisas sobre que dormir ou se sentar, nos dias de sua separação, ficarão impuras. Aquele que tocar o seu leito, lavará os seus vestidos, e, lavando-se ele

> mesmo em água, será impuro até à tarde. Se um homem se junta com ela no tempo em que ela tem o incômodo, será impuro durante sete dias e todo o leito sobre que dormir ficará impuro." [13]

Realmente, é uma carga muito pesada que a mulher assume, sendo responsável pelas impurezas do puro mundo dos homens.

Estudando a poesia de Vinícius de Morais, a partir de referência antropológica e psicanalítica, Affonso Romano de Sant'anna assinala, como presença cultural inconsciente, o sol e a lua como imagens de um "regime diurno" e um "regime noturno", sendo este, mais das vezes, negativamente associado ao abismo das paixões, ao nada. Esse regime lunar, na poesia de Vinícius, coloca "uma lua que é cruel e castradora, mas também uma lua fértil e desejante." Às vezes, também o sol assume simbologia negativa: "Essa lua atroz e esse sol amargo regem a cosmologia psíquica da interdição do desejo". Não raro, as imagens da lua aparecem ligadas à mulher no que diz respeito à sua parte noturna e interditada; geralmente a interdição se liga à lua-mênstruo:

> "Muitas teorias concorrem para explicar essa vizinhança e atração entre a imagem feminina e a lunar. Segundo Harding, para o primitivo, o sincronismo do ritmo menstrual da mulher e o ciclo da lua deveriam parecer prova evidente da existência de uma relação entre elas. E, na França, a menstruação se chama 'momento da Lua', assim como entre os Maori é considerada 'doença lunar'. A rigor, no entanto, a conotação positiva ou negativa

> da lua, tal como sucede com a imagem marinha, depende do sistema em que se insere."[14]

Esse, por assim dizer, passeio antropológico, nos faz voltar ao poema - e ao nosso texto também - exatamente naquele ponto em que falamos de uma semântica amorosa do desejo, explicitada em ser tua/ser sua/ser meu. E aí mesmo, nesse diálogo interdito, nessa possibilidade de realização amorosa sempre adiada pelo desencontro, o eu, no vazio final da reticência, é impulsionado a retomar a busca, ciclicamente: após "o outro desapareceu..." poderíamos, e poderia a protagonista, recomeçar o círculo infinitamente - "Tenho fases como a lua".

É desse modo que o eu lírico (enunciante feminino), vitimado pela tradição cultural de um superego tão poderoso, cumpre seu destino, numa resignação melancólica programática que pode resvalar, a qualquer momento, para a perda da autoestima, efeito do afeto melancólico que estimula o desejo da morte. Como, aliás, está escrito em "Lamento da mãe órfã", buscando o eu, nessa placenta mística que é a experiência cósmica, a morte como suave desejo e reencontro:

> (...)
> "Não venhas para ficar, mas para levar-me, como outrora também te trouxe,
> porque hoje és dono do caminho,
> és meu guia, meu guarda, meu pai, meu filho, meu amor!
> Conduze-me aonde quiseres, ao que conheces - em teu braço recebe-me, e caminhemos, forasteiros

de mãos dadas, arrastando pedaços da nossa vida
em nossa morte,
aprendendo a linguagem desses lugares, procurando os senhores e as suas leis,
mirando a paisagem que começa do outro lado de nossos cadáveres,
estudando outra vez nosso princípio, em nosso fim.

NOTAS:

1. KRISTEVA, Júlia. *Sol Negro*: depressão e melancolia. Trad. de Carlota Gomes. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
2. DEMSCENO, Darcy. "Poesia do sensível e do imaginário" In: MEIRELES, Cecília. *Flor de Poemas* (Org. de Paulo Mendes Campos). Rio de Janeiro: Ed. Comp. José Aguilar, 1972.
3. ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras. Petrópolis: Vozes, 1973.
4. FREIRE, Vinícius Torres. "Cecília sobrevive aos fãs fajutos". Folha de São Paulo, Caderno *MAIS*, p. 6-9, de 24 de julho de 1994.
5. Ver ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*, p. 27. Nas citações seguintes, incluídas neste livro, indicaremos o título e a página; assim também o faremos para o livro *Flor de Poemas*, acima referenciado.
6. ZAGURY, Eliane, op. cit. p. 95.
7. GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo "O objeto perdido falta" In: *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
8. Sobre a casa e rua, ver MATTA, Roberto da. *A casa e a rua*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

9. LACAN, Jacques, "Das Ding"In: *O Seminário, livro 7:* a ética da psicanálise. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zabar, 1988.
10. GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega.* São Paulo: Cultrix.
11. FREUD, Sigmund. (1980), p.v. XIX, p. 209, In: VIANA, Chico (pseudônimo de Francisco Gomes Correia). *O Evangelho da podridão*: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 1994. Este livro, além dos textos e das discussões durante o curso referido no início deste trabalho, é que nos serviu sempre de referência, pela sistematização que faz dos textos de Freud e de outros estudos psicanalíticos.
12. Lacan, op. cit.
13. CHEVALUER, Jean. Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Jean Chevalier, Alain Gheerbrant e a colaboração de André Bamault et alli. Coord. Carlos Sussekind. Tradução de Vera Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
14. Bíblia Sagrada (traduzida da vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares). 9ª edição, São Paulo: Edições Paulinas. *Levítico,* cap. 15, vers. 18-25.
15. SANT' ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*: desejo e interdição em nossa cultura através da poesia. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Sozinho no escuro

1. Drummond

O que segue é uma leitura do poema "José", de Carlos Drummond de Andrade, que faz parte do livro *José*, publicado em 1942. Nossa atenção inicial estará voltada para dois aspectos importantes para a leitura: um de ordem geral - a poesia de Drummond não é uma sequência de fragmentos; ao contrário, mantém muita unidade entre livros, entre temas e entre poemas; o outro aspecto é de ordem particular - o poema em questão mantém uma unidade rítmica expressiva demais, chamando a atenção do leitor para sua constituição vocabular, sintática, fônica e métrica; para uma *estilística da repetição* que marca a poesia de Drummond e que o poema em apreciação ilustra tão bem.[1]

Antes da leitura do poema, uma palavrinha sobre seu autor: Drummond "nasceu para a literatura" segundo observação de Wilson Martins.[2] Estreando em 1930 com *Alguma poesia*, antes participara da efervescência modernista em seus momentos iniciais, com participação em *A revista*, publicação de divulgação modernista em Minas Gerais. Ao publicar seu primeiro livro, o poeta encontrava o clima modernista em sua fase de estabilização, descontados os exageros iniciais, filtrados os elementos de *destruição* da fase combativa, fazia-se, a partir

de 1930, uma *poética de construção*. Aí inicia Drummond uma trajetória poética que iria se constituir em um importante patrimônio da poesia moderna no país. Drummond seria o representante mais exemplar dessa fase, sua grande revelação, da mesma forma que a chamada "Geração 45" iria revelar João Cabral de Melo Neto.

Drummond começa se dizendo um *gauche*: "Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida". E é da *margem* que ele se converte em fino observador da dimensão dramática que envolve as pessoas; é a partir da *margem* que ele firma a convicção de viver uma experiência intensamente humana mesmo em um mundo hostil à manifestação lírica, como ele escreve em "O sobrevivente":

> "Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade./_Impossível escrever um poema - uma linha sequer - de verdadeira poesia./O último trovador morreu em 1914./_Tinha um nome de que ninguém se lembra mais."

O poema continua expondo clara consciência da expressão poética difícil em um meio adverso e conclui com um verso entre parênteses irônicos e teimosos: "(desconfio que escrevi um poema)".

A partir daí, Drummond é um poeta que trabalha sua poesia com a consciência de que a manifestação lírica se move em terreno hostil, de que a situação política e social em que escreve é adversa e até degradante, ao que responde com uma produção marcante por sua qualidade estética e por sua aguda dramatização da vida social

precária em que se movia o país. Escolhemos "José" como um dos poemas mais ilustrativos desse momento da poética de Drummond.

A persistência e a constante tarefa de "elaboração estética do texto" como profissão e ofício de cada dia já aparece em "O lutador":

"Lutar com palavras/É a luta mais vã/Entanto lutamos/Mal rompe a manhã".

Parece que em Drummond o homem e o poeta se confundem em uma luta cruzada pela busca da expressão estética e pelo drama da existência humana, o que resulta em indagação, vacuidade e irresolução, como demonstram poemas significativos como "José", "O lutador" e "Áporo".

Desse conflito sem trégua, ressurte um poeta com um compromisso bem demarcado com o seu mundo: "Não serei o poeta de um caduco./ Também não cantarei um mundo futuro". Isso porque sua poesia vai expressando uma consciência empenhada com a vida presente, um engajamento com os dramas humanos do seu tempo, articulando a palavra dentro de uma dimensão em que o local e o universal se entrecruzam em qualquer esquina em que estejam as pessoas e suas esperanças.

Por fim, adiantamos que é assente que a poesia de Drummond tem fases de evolução; por isso, mas sem esquematismo rígido, os apertos de uma conjuntura política adversa e a opção por participar do mundo presente conferem unidade estética, propósito temático e apelo contextual aos livros *Sentimento do mundo*, *José* e *Rosa do povo*: no plano geral, a Segunda Guerra Mundial; no plano nacional, a ditadura Vargas e seu Estado Novo. São referências muito fortes com as quais dialoga nosso poe-

ta em sua modernidade crítica. Escolhemos o poema "José" como representante dessa fase da poesia de Drummond.

JOSÉ

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
E agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula em jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio – e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho do mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,

sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?

2. As estrofes

O poema "José" tem seis estrofes: a primeira com doze versos, a segunda com quinze, a terceira com nove, a quarta, a menor, com somente oito versos, a quinta e a sexta são iguais à terceira, com nove versos. Aí já se tem um elemento de repetição importante na poesia de Drummond. Essa repetição importante não revela pobreza vocabular ou estrutural, como também não faz uso abusivo de estruturas gastas, em apelo ao clichê. Pelo contrário, a repetição é um recurso intensificador, polimetafórico da poética do autor, mostrando que a mesma forma pode se prestar a vários desempenhos.

A primeira estrofe registra o aparecimento dramático do personagem José, começando a caracterizá-lo, o que se processa e efetiva de maneira marcante para a atmosfera sufocante em torno deste, consistindo em jogá-lo em meio a um mundo que o distancia de tudo, restando "sozinho no escuro". Paradoxo notável é que, ao mesmo tempo em que as ações se distanciam, convergem para o mesmo ponto - José -, que as interioriza e elas consubstanciam sua tensão. A primeira estrofe corresponde a uma parte do poema que se resumiria em - Quem é José.

A segunda estrofe acentua mais ainda a solidão, situando o personagem e dando a ele os predicados e o porquê de sua paralisia, visto que em torno de si tudo opera pela negação; negação que parte do mundo em sua direção - "o povo sumiu" - e alcança a negação em si mes-

meio do redemoinho, impossibilitado por ele, amordaçado, chega à nulidade, à negação do ser no que ele tem de mais elementarmente humano, sua expressão lírica: pois de nada valem nem "sua doce palavra" nem "seu ódio" como busca desesperada de saída para o indivíduo. A semiconsciência da própria situação lhe dá a certeza de que está aniquilado, de que foi mutilada sua condição humana. Parte para uma tentativa de fuga, uma sugestão de ação se insinua, José ainda detém alguma possibilidade de decidir: "Com a chave na mão quer abrir a porta", ação logo abortada - "Não existe porta". Assim exorta a quarta estrofe.

A estrofe seguinte traz a fórmula que poderia ser usada, mas que já não pode; pois, como vimos, uma pessoa que foi mutilada em suas expressões as mais elementares não pode sequer gritar, assim como um indivíduo em tensão máxima não pode dormir. Tudo aqui é negação peremptória que se resumiria na sentença - o que poderia ter sido e que não foi. Da última estrofe, diríamos apenas que representa os movimentos do ser encurralado por uma marcha sem rumo, expressando a saída de aparência sugerida, na terceira estrofe, em *terno de vidro*.

3. Os versos

> *"A estrutura global deste poema 'José' está vazada em reiterações sintáticas que intensificam agudamente sua essência: a consciência da inutilidade dos gestos nesta vida inexoravelmente condenada à morte"*
>
> (Nelly Novaes Coelho)[3]

O primeiro verso do poema se repete cinco vezes com a mesma estrutura e duas vezes com estrutura inversa - "E agora, José" (cinco vezes), "José, e agora", José, para onde". Aparece ainda um mesmo verso repetido - "A noite esfriou". Com essa amostragem repetitiva que temos na frequência das frases, notamos que há no poema uma simplicidade sintática, sem acrobacias verbais que dificultem sua compreensão, bem ao gosto modernista. No plano semântico, essa repetição de estruturas nos põe diante do impasse de José, para quem as portas se fecham de uma mesma maneira. Além da importância rítmica na inversão estrutural, como vemos na inversão de "cuspir já não pode" - veja-se que os dois versos anteriores terminam pelo infinitivo, este pelo auxiliar que fica mais próximo foneticamente dos auxiliares dos versos que o antecedem, e deixando patente a negação "não pode". Processo idêntico se dá quando o autor inverte a estrutura do verso - "não veio a utopia" - em relação aos anteriores, quebrando a possível monotonia com o acúmulo do mesmo verbo no perfeito. O processo binário nos sentidos dos versos da quarta estrofe nos coloca diante de uma arena onde um lutador esboça três golpes e vê-los repelidos incisiva e cruelmente; a arma é vista no primeiro verso - chave -, arma que "resulta inútil", dados os golpes fulminantes contra qualquer tentativa:

> Abrir porta/não existe porta = ação inútil
> Morrer no mar/mar secou = vontade abortada
> Ir para Minas/Minas não há mais = ação improfícua

Vem a pergunta final da estrofe como uma mesma resposta já obtida, mostrando a fraqueza da arma do primeiro verso. A quinta estrofe pode ser dividida em dois planos: atividade hipotética/passividade hipotética - separados por "valsa vienense", que é o acúmulo dos dois momentos, ao mesmo tempo em que os divide.

Vemos que os versos compõem um conjunto de becos sem saída, representados por cada estrofe. Nesse labirinto, José vai de um conjunto a outro, vendo neles os mesmos caminhos interditados do mesmo modo. Labirinto traduzido até na troca precisa das estruturas, demonstrando uma atmosfera de tensão intensa e não monótona, apesar da simplicidade sintática. Note-se que, cada vez que o poeta vai mudar de sintagma, só o faz mudando a estrutura do verso que procede tal passagem, como que anunciando ao leitor; e isso vincula mais o verso ao clima poético do texto. Essa colocação comprova a simplicidade sintática do poema, mas com uma multiplicidade significativa.

4. A musicalidade e seus tons

A observação da camada fônica do poema "José" nos leva à compreensão do seu ritmo como cocriador de um *tom poético* misto de afirmação virtual, quase épica, e de negação efetiva, quase trágica. O poema é quase que em sua totalidade constituído por versos de cinco sílabas, posto que dos 62 versos, apenas quatro fogem a esse metro; três deles têm seis sílabas e o outro tem sete - "Já não pode beber", "Já não pode fumar", "Você marcha, José" (seis sílabas), "Você é duro, José" (sete). Há, portanto, uma expressiva unidade rítmica no poema. Ocor-

re, porém, que todo o caráter de unidade rítmica não decorre unicamente daí (da uniformidade métrica), mas também de outros processos reiterativos. Vejamos uma amostragem por estrofe:

1ª estrofe - Se olharmos esta estrofe no plano vertical, notaremos que há significativas repetições fônicas que *musicalizam* o poema. No início dos versos, temos a repetição de sons vocais - /e/, /a/, /a/, /o/, /a/, /e/, /e/, /e/, ao lado de palavras que terminam também por sons vocais - você, que, você. Nos finais dos versos, temos oito palavras oxítonas e quatro paroxítonas. Não resta dúvida de que tal organização é fundamental na estrutura fônica do poema, tornando até fácil sua memorização e consequentemente seu caráter recitativo.

2ª estrofe - Aqui há, inicialmente, a repetição do verbo - está, está, está; em seguida, temos - já, já, já -, este último deslocado para o meio do verso. A estrofe apresenta, novamente, versos com sons vocais - /a/, /o/, /o/, /o/, /e/, /e/, /e/, /e/ - entremeados pela sequência - não, não, não - no meio e no início dos versos alternadamente. O final dos versos apresenta também, mais ainda acentuados, os sons oxítonos e paroxítonos de maneira alternada. É de se notar ainda, como ocorre na estrofe anterior, que todos os vocábulos que vêm depois dos sons vocais são paroxítonos - riso, bonde, tudo.

3ª estrofe - Os fatos mais importantes desta estrofe são a incidência alternada do som consonantal /s/ (fricativa surda lâmino-alveolar), nos pronomes seu/sua, consoante com o veto às pretensões líricas do personagem. E para compor a unidade do poema, todos os vo-

cábulos finais são paroxítonos, com exceção de dois apenas - jejum e José.

4ª estrofe - Aqui notamos a correspondência de dois sons importantíssimos que se opõem, como que traduzindo a consciência da tomada de decisão e o abrandamento forçado da resolução, revelando impotência. O caráter incisivo da resolução é sugerido pela consoante /k/ (oclusiva, surda, oral, dorso-velar); enquanto o abrandamento é sugerido pelo som /r/ (vibrante, oral, sonoro, aspirado):

> "QueR abriR a poRta/não existe poRta
> QueR moRReR no maR/mas o maR seCou
> QueR iR para Minas"

Temos também a recorrência do /m/, bilabial que talvez venha a sugerir, por sua natureza afetiva, a busca de uma saída.

5ª estrofe - O problema do lirismo como uma impossibilidade, visto na terceira estrofe, é ainda mais intensificado nesta, pois toda ela é sibilante, com a flagrante predominância do som /s/, traduzindo esforço e dificuldade.

6ª estrofe - O jogo oxítono/paroxítono é muito repetido nesta estrofe, assim como a sequência - sem, sem, sem - e a correlação - que, você. Notória também é a anadiplose nos dois últimos versos, que coloca José nos dois extremos de significação.

Vimos, anteriormente, como José é jogado de uma possível saída para outra. O emaranhado de ações que confluem para José, puxando-o e repuxando-o, ao mesmo tempo em que o reprimem, está sugerido na confec-

ção do poema, em sua estrutura fônica. O jogo alternado de sons oxítonos e paroxítonos, a troca brusca de estrutura dos versos, a repetição intencional de sons e palavras têm importante funcionalidade no clima poético. Se de um lado temos uma sequência fônica e do outro uma repetição de palavras, observam-se aí dois blocos de tensão que se desencadeiam sobre José. A alternância na estrutura, o deslocamento de uma palavra do meio para o fim do verso, ou vice-versa, mostram-nos que essas tensões atuam sobre José colocando-o como um joguete que fazem oscilar. O /s/ da terceira estrofe, consoante cortante por natureza fonológica, mostra a impotência da saída lírica, pois corta logo de início essa pretensão - vem logo no começo dos versos. Poderíamos, baseados nesses elementos, reduzir o sentido desta estrofe na seguinte pergunta - "De que vale seu lirismo patético?"

Na quinta estrofe, o caráter do difícil lirismo é mais ainda acentuado. O lirismo que se viu impotente na terceira estrofe é aqui totalmente anulado como possibilidade de saída, e a nulidade é fortemente intensificada pelo /s/, que aparece desde a condicional até o imperfeito do subjuntivo, formando um complexo fono-morfo-semântico que serve de bloqueio a qualquer expressão sentimental e até vital - num nível mais genérico - que José possa esboçar. O caráter ternário dessa estrofe, como lembra Gilberto Mendonça Teles, tem evidente correlação com o ritmo ternário da valsa - três versos com três palavras cada; um eixo que divide a estrofe em dois planos e sugere o marco rítmico:

"valsa vienense"

seguido de mais três versos contendo três palavras cada um. Vemos a aproximação proposital dessa estrofe com o poema "Pneumotórax", de Manuel Bandeira, com uma fundamental diferença: para Manuel Bandeira, havia ainda uma saída lírica, representada na ironia; aqui, para José, nem isso era possível, até este caminho é interditado. Nessa comparação com "Pneumotórax", há um dado de muita funcionalidade na compreensão do poema: note-se que, no poema "Pneumotórax", o diálogo é do próprio Manuel Bandeira, o que nos leva a uma identificação José/Drummond. Como se o próprio Drummond dissesse que, para Manuel Bandeira, houve uma saída que não havia para ele agora. Concluindo essa pequena amostragem que tem como dado positivo indicar a importância da camada fônica em suas implicações simbólico-semânticas, fica uma observação sintomática em relação à obra drummondiana: este poema é um dos poucos de Drummond que têm caráter oral, recitativo, de fácil memorização. Acreditamos que foi esse elemento o que favoreceu sua gravação musical, atingindo até as massas populares, pelo *tom dramático* em sua construção rítmica. Dissemos que este é um dos poucos com tal aspecto em Drummond porque é fato notório que este poeta constrói uma poesia para ser lida com a mente, para ser refletida - poesia de ressonância semântica e não de ressonância significante com pronúncia agradável ao ouvido.

A total ausência de palavras proparoxítonas e a incidência de oxítonas e paroxítonas, com predominância destas, acentuam o caráter formal simples e até popular do poema por dois motivos: o brasileiro tem uma certa rejeição aos proparoxítonos e tem predileção pelo uso

de paroxítonos e oxítonos, mais daqueles que destes. Cumpre lembrar que, se as sugestões rítmicas não são plausíveis, isso não anula a importância das reiterações para expressividade oral do poema.

5. A escolha das palavras

Este tópico começa por algumas anotações que ressaltam do levantamento quantitativo do vocabulário do texto. Veja-se que, entre 212 unidades de texto, temos 125 palavras *nocionais* sobre apenas 87 *gramaticais*, o que nos coloca diante de um poema em que as palavras são "isoladas" sintaticamente, pela minoria de palavras relacionais, porém são mais carregadas de conteúdo significativo. Esse aspecto foge ao normal porque naturalmente deve aparecer uma igualdade relativa entre nocionais e gramaticais. É importantíssimo verificar dois dados fundamentais dentro das palavras nocionais - a grande maioria existente neste tipo de palavra torna-se mais significativa quando notamos que é raríssimo o uso de adjetivos (apenas seis em todo o texto). Não contamos também os pronomes - estes ficaram entre as gramaticais -, mas sabemos que eles ou se referem a José (assumindo função substantiva, substituindo José), ou se referem a algo relacionado a José (assumindo função adjetiva), tomando logicamente toda a roupagem semântica deste em suas múltiplas dimensões. E os pronomes que assim procedem são muitíssimos no poema: dezesseis em função substantiva (substituindo José) e oito em função adjetiva (referindo-se a José), sem contar outros relacionados às muitas palavras nocionais.

A preponderância de palavras nocionais, e entre estas o grande número de substantivos, ajuntando-se o fato de quase não haver adjetivos, nos leva a concluir que este é um poema de atmosfera precisa, definida, substancial. E não vaga como sugeriria a adjetivação abundante. Um estudo mais demorado do uso do substantivo neste poema comprovaria um universo poético concreto. Semanticamente o poema começa por um substantivo - "E agora" = (o quê) e termina por um substantivo - "Para onde" = (para que lugar). Isso se verifica no começo e no fim dos versos iniciais e finais respectivamente: "E agora, José" = (O que fazer, José); "José, para onde" = (José, para que lugar), tudo gira em torno de José. Começa por José, desenvolve-se em José e termina (não terminando) com José, em função dele. É relevante a atmosfera sufocante criada pelos substantivos. Vemos um torvelinho de tensões: um José sem festa, sem luz, sem povo, sem mulher, sem carinho, sem discurso, sem dia, sem bonde, sem riso, sem utopia, sem palavra, sem instante de febre, sem gula, sem jejum, sem biblioteca, sem lavra de ouro, sem terno de vidro, sem incoerência, sem ódio, sem *chave*, sem *mão* sem *porta*, sem *mar*, sem *Minas*, sem *valsa*. Uns por lhe fugirem, outros por de nada valerem e outros ainda por resultarem inúteis. Nesse marasmo, está um José "que é sem nome". Sem nome porque daí estendeu-se, universalizou-se a visão poética de Drummond, pois um José sem nome não é apenas um homem - é o próprio Drummond, é o leitor, é o brasileiro, são todos os homens, é o homem em seu caráter universal. Pra comprovar isso, Drummond tomou um nome por demais nacional em sua simbologia, em seu caráter popular. Para tal, há duas provas contundentes: José não

é só um poema, estendeu-se a título de livro; além desse aspecto, note-se que o poeta alargou seu símbolo José a outro símbolo-homem - Joaquim, palavra que se manteve no poema até 1955 no livro *Fazendeiro do ar e poesia até agora*, edição da José Olympio Editora, segundo Emanuel de Morais.[4] A partir daí, Drummond tirou o verso que continha essa palavra, mais uma faceta de sua elaboração estética que deixou a palavra José prenhe de significação com a retirada palavra Joaquim: José passa a símbolo do homem - síntese de todos os homens. Então Drummond parte do individual para o universal: em dois símbolos, ele mostra isso - José está para os homens assim como Itabira está para o mundo.

Veja-se que a maior dificuldade de José começa pela solidão em que é colocado. Solidão que parte do exterior e se interioriza no próprio José: festa, luz e povo começam a solidão que se institui ao seu redor. Essa solidão evolui com a luz que se apaga numa noite fria, luz que é claridade como símbolo de uma abertura, é negada totalmente no dia que não veio e na noite profundamente fria (note-se que o verso que precede a "O dia não veio" é um verso repetido "a noite esfriou", intensificando mais ainda a ideia de isolamento sugerida em frio e a ideia do homem sem saída, visto que está numa noite que não será seguida de dia = luz - abertura - saída). Não há nem utopia, pois não há sonho quando se está impossibilitado de sonhar e até mesmo de revelar um possível sonho. Não vale o "instante de febre" nem a "incoerência" porque não se pode plenificar a atitude humana, pois está negada parcialmente a saída pela alienação. Talvez isso só tenha importância numa "saída de transparência", num certo desvario, num estado de es-

capismo como jogo lúdico íntimo; e esse caminho parece ser sugerido logo a partir de "Você que faz versos", chegando ao "instante de febre" e gerando a "incoerência" que transparece no "terno de vidro". Mas vemos que esta não é ainda a saída, porque não se concretiza, porque é um grito para dentro de si mesmo. Não é a solução para José e nem ele a toma deliberadamente como único recurso. Essa temática é verificada também, e com frequência, em Chico Buarque. "O Que Será", por exemplo, traz o homem amordaçado, com medo, em que o ato de expressão é parcialmente mutilado no início:

"(...)
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que anda nas cabeças, anda nas bocas
Que andam acendendo velas nos becos
Que estão falando alto pelos botecos
E gritam nos mercados que com certeza (...)"

Só que aqui há uma abertura, uma saída plenificada no ato de expressão, embora unicamente formalizado, como em "José", num estado comprometido de consciência sugerido pela palavra "boteco"; mas que se estende, ganha corpo em "gritam nos mercados" (o que não ocorre em José).

A chave resulta inútil porque não é dada a possibilidade de usá-la. Aqui se acentua, se corporifica a ideia de abertura (chave) e, consequentemente, de saída (porta); é a tentativa latente, a necessidade intrínseca interiorizada em José, mas que é abortada, abruptamente ani-

quilada pelo caráter incisivo de "Minas não há mais". Nem há, ao menos, a realização final inerente ao destino humano - a morte - que é vista pelo poeta como "suave e profunda morte de mim e de todos" e onde a palavra "morte", junto de "suave", é colocada como o lenitivo, o remédio para o sofrer coletivo. Não há esse lenitivo para José, pois a morte idealizada romanticamente (lembra Shakespeare - "é doce morrer no mar"), ou seja, a "doce paz de mim", invocada na suave morte no mar ("quer morrer no mar") é-lhe negada taxativamente em "o mar secou", o que corporifica o aniquilamento sumário de qualquer idealização, assim como a morte menos idealizada e mais concretamente percebida não é dada ao poeta, como vemos em "Soneto da Perdida Esperança":

> "A rua é inútil e nenhum auto passaria sobre o meu corpo"

Temática já presente em *Sentimento do Mundo*, em que o poema "Os ombros suportam o mundo" coloca a morte como um agente que não opera ou que não adianta fazê-lo:

> "(...)
> Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
> Ficaste sozinho, a luz apagou-se
> "(...)
> prefeririam (os delicados) morrer.
> Chegou um tempo em que não adianta morrer.
> Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
> A vida apenas, sem mistificação."

Em "Caso do Vestido", a morte é da mesma maneira ausente:

> "Saí pensando na morte,
> Mas a morte não chegava."

A solidão, como vimos, é o mundo que gira em torno de José, e agora bem patenteada em "sozinho no escuro", que evolui para um isolamento maior, uma animalização completa na comparação com "Qual bicho-do-mato". Vive o homem encurralado, desamparado, e, agora, esse desamparo se aprofunda, pois José é distanciado do protecionismo abstrato que possa invocar, não vale mais nem seu mundo mítico - "sem teogonia". "Parede nua" que simboliza o amparo e, além disso, até o carinho com possibilidades eróticas (nua), vem precedida de uma negação (sem), assim como o galope que está no plano de uma saída rápida, uma fuga veloz, vem depois de um verbo em tempo hipotético. É o desamparo total, o desamparo maternal (e conjugal), a negação do poder de decisão, a privação de qualquer expressão humana em seu lirismo, o aniquilamento sumário do "querer", o distanciamento do próprio destino do homem, a inutilidade do universo mítico, a proibição do contato humano e o relacionamento natural entre as pessoas. É a negação da autodeterminação do homem.

De adjetivação raríssima, a atmosfera do poema é concreta e concisa. Os substantivos carregam em si uma prenhez significativa, não estendendo essa carga, que não é amolentada pelo uso excessivo de adjetivos. A propósito, apenas um dos seis adjetivos usados no texto tem a função de "amenizar"; assim mesmo tal fato só se

dá com o efeito de mostrar a adversidade entre o mundo lírico - "sua doce palavra" - e o mundo de tensão, de corrosão em volta do personagem. A fragilidade daquele (mundo lírico) em meio à grandeza corrosiva deste. Os demais adjetivos têm consistência bastante sintomática, visto situarem ou definirem: "valsa vienense", "você é duro", "sozinho no escuro", "parede nua", "cavalo preto".

Na área verbal - o número de verbos é quase igual ao dos substantivos, confirmando o caráter de definição do texto - é importante notificar as ocorrências reiterativas: treze verbos no pretérito perfeito do indicativo, demonstrando o propósito breve, sumário e negativo das ações que se desencadeiam sobre José; dezenove no presente do indicativo, criando uma certeza temporal; seis no imperfeito do subjuntivo, traduzindo a impossibilidade de realização do que poderia se efetivar; sete no infinitivo (dos sete, seis estão numa locução verbal negativa), e o outro vem anteriormente negado também; um no presente do subjuntivo e traduz a impossibilidade de ação. São usados, portanto, apenas cinco tempos verbais, comprovando a simplicidade formal do poema. Notemos que a maioria dos verbos têm, em si mesmos, um sentido negativo com relação a José - "a festa acabou", "a noite esfriou", "o mar secou", "tudo mofou", "tudo fugiu", "se você gritasse". Os que assim não procedem vêm numa expressão negativa - "está sem mulher", "cuspir já não pode", "o dia não veio", "sem parede nua", "sem cavalo preto". O único verbo que se refere a José sem ter carga negativa é "marcha", ação contraproducente para quem busca uma saída, pois não sabe para onde marchar. Todos os verbos cujas ações incidem dire-

tamente no comportamento de José são verbos significativos, verbos cujas ações se completaram. Em contrapartida, os verbos que têm José como sujeito agente estão em dois planos: são verbos denotadores de estado (estar) ou são verbos cujas ações denotam incerteza, dúvida, impossibilidade de realização (gritasse, fuja). Temos a fraqueza, a fragilidade de todo o comportamento de José na terceira estrofe, que é totalmente destituída de verbo, sem ação, portanto, colocando todos os substantivos num nível estático, fossilizado. Concluímos que os verbos cujas ações podem modificar o comportamento de José, degradando-o, têm ações completas; ao passo que os verbos que realçam a tentativa de José em reagir ao comportamento imposto, são verbos portadores de ações abortadas. Ou pela inoperância significativa, ou, ainda, pela impossibilidade de realização no tempo presente.

Devemos anotar que o presente só faz degradar José, o que lhe daria condições para uma saída ficou no passado ou está fora às suas limitações pessoais. Porque toda alegria que José possa ter esboçado ficou para trás, lá no segundo verso ("a festa acabou"); daí em diante, tudo se constrói em termos de uma negação do "eu". Negação que se efetiva mais no plano verbal (ação) que no plano nominal (advérbio de negação), pois é menor o número de palavras negativas que o número dos verbos que exprimem tal conotação. Terminando com o comentário sobre as palavras nocionais, temos de ressaltar o advérbio. Esse elemento é de importância fundamental na atmosfera poética do texto. Há sete advérbios aparentemente de tempo, aparentemente porque traduzem ainda uma frase de situação que poderia ser contextualmente representada por inúmeras frases, todas portado-

ras de ação, ou outro conteúdo nocional. Portanto, nesse advérbio, ou na frase de que ele participa, está contida uma infinidade de verbos semanticamente prováveis. Assim o verso "E agora, José" - e mesmo seus correspondentes inversamente estruturados - traz uma plurissignificação: o que fazer José; o que será, José; como agir, José; como vai ser, José; o que resta, José; etc. Mesmo com essa carga semântica, o advérbio agora não tem esvaziado ainda seu caráter temporal. Note-se que a noção de tempo, no primeiro verso, se completa com a de lugar no último verso - "para onde" - e traduzem uma situação-limite do ser humano, em sua dimensão espaciotemporal (quando e onde).

A fusão tempo/negação aparece no advérbio "já", acompanhado de outro advérbio "não", como a sugerir a negação de um presente que de nada vai valer ao personagem; intensificando ainda mais o aspecto negativo do clima gerado em torno de José, aparecem nove partículas propriamente negativas - não -, uma delas intensificada por outra partícula adverbial - "Minas não há mais". A ideia de negação, imprecisa, vaga, contida na palavra "marcha" se estende no advérbio "onde", não precisando o lugar, o objetivo para a marcha.

No quadro quantitativo, como já dissemos, incluímos os pronomes entre as gramaticais, embora seu significado seja em parte nocional; veja-se, mais uma vez, que todos os pronomes são substantivos ou adjetivos, todos circulam em volta de José: ora substituindo - "Você é duro" - ora determinando uma coisa por ele possuída - "sua doce palavra". Dos 30 pronomes existentes no poema, 25 estão intimamente ligados a José. O aspecto gramatical deste poema é tomado, por conseguinte, ape-

nas por uma questão de fidelidade morfológico-quantitativa, e não por uma obediência semântica, em que todos poderiam ser nocionais nesse contexto. Entre os elementos conectivos, observa-se a predominância dos coordenativos, confirmando o paralelismo como tônica no poema. Das 22 conjunções existentes, 13 são coordenativas, 9 apenas são subordinativas, sendo 6 delas totalmente engajadas ao clima que se arma diante de José, pois são portadoras das irrealizáveis ações hipotéticas. Uma quase coincidência é o número aproximado entre as conjunções (22) e os advérbios (23). Devemos anotar a ausência de interjeições, o que tira ao poema qualquer atmosfera modalizante, qualquer clima vago, impreciso em relação ao propósito negativo: José está isolado totalmente, no canto da parede, não há interferência do poeta e nem de ninguém em seu drama, o que poderia transparecer na interjeição. Tal ausência está em conformidade com o uso abundante de substantivos e o raro uso de adjetivos. E isso se verifica mais pelo uso de dezessete artigos, todos definidos. É óbvio que o conjunto desses detalhes corrobora o que dissemos a respeito do uso abundante de substantivos: a substantivação rica, raríssimos adjetivos, ausência de interjeição, uso de artigos apenas definidos, estes poucos em relação aos substantivos, como também as preposições, isso é bastante para confirmar o aspecto definido, preciso do texto. À total ausência de interjeição, junta-se o fato de não haver numerais, que dariam um caráter bitolador, ou ainda teriam pouca carga significativa. Com base nos elementos estudados, comprovamos a citação com que iniciamos o item 2 deste trabalho, e até estendê-la, pois não só há paralelismo sintático, como também paralelismo vo-

cabular e fônico, tudo dentro da proposta concisa do poema.

Concluindo essas observações, notemos a evolução de José/Drummond. A identificação do poeta com o personagem é uma tônica em todo o poema, e o autor sugere isso em três momentos:

> Você que faz versos
> Sua biblioteca
> Quer ir para Minas

Há aí o reconhecimento em José do próprio drama existencial do poeta. Porém antes aparece:

> Você que é sem nome

o que nos mostra que a evolução se processou de um salto, deixando uma lacuna que viria depois ser preenchida:

> José - O homem (todos os homens) - Drummond

onde a lacuna seria justamente

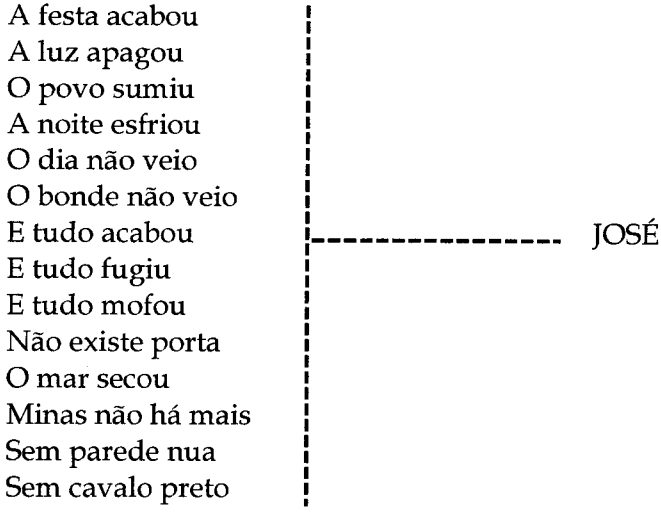
> José - Drummond

É este poema uma parcela do mundo poético de um artista cuja produção universaliza o homem, por isso mesmo constitui-se numa parcela da "síntese lírica da vida" que é toda a obra de Carlos Drummond de Andrade, assim como toda grande obra de arte.

6. José e o mundo

Para concluir, resumimos os dois níveis básicos em que se efetiva a atmosfera de negação em relação ao personagem nos seguintes desenhos:

A - Negação que parte do MUNDO para JOSÉ:



B - Negação que se INTERIORIZA no próprio JOSÉ (consequência da anterior):

Está sem mulher
Está sem discurso
Está sem carinho
Já não pode beber ---------- JOSÉ
Já não pode fumar
Cuspir já não pode
O riso não veio
Não veio a utopia

Se você gritasse
Se você gemesse
Se você tocasse
Se você dormisse ---------- JOSÉ
Se você cansasse
Se você morresse
Mas você não morre
Sem teogonia

De outra forma, a negação para José pode ser vista assim:

O mundo exterior
= E tudo acabou José ---------- SAÍDA IMPOSSÍVEL:
LUZ,
DIA,
BONDE,
PORTA,
MAR,
MINAS,
CAVALO

Mas, apesar de tudo, existe uma "marcha" sem rumo, continua a travessia da vida, pois "a vida é uma ordem", embora não encontremos seu significado.

Não há dúvida de que o poema "José" reflete o homem em conflito num mundo onde há a aceitação/negação dos valores vitais que lhe pressionam. Nesse mundo, em tais condições, três dimensões são assumidas pelo poeta Drummond, como observou Affonso Romano de Sant'Anna: Eu maior que o Mundo; Eu menor que o Mundo; Eu igual ao Mundo.[5] No "eu maior que o mundo", o poeta assume uma posição acima de todos como no "Poema de Sete Faces"; é observador privilegiado diante da pequenez humana. Em "eu menor que o mundo", o poeta vê-se tragado pela imensidão universal, sente-se diminuído como em "Mundo Grande". No terceiro estágio, temos o "eu igual ao mundo", em que o poeta assimila os valores, se engaja a eles, como em "Mãos dadas". A partir dessas três etapas de evolução poética, chega-se à observação, como lembra ainda o crítico acima referido, de que em tudo há o eixo "Eu *versus* o Mundo". O que vemos é o poeta em luta com o mundo. A luta adquire caráter mais amplo, mais universal, representando uma luta de todos os homens. Drummond passa, então, de escritor a personagem; não só a isso, mais a um multipersonagem, encarnando as qualidades de ator e espectador do seu drama e do drama dos homens. Partindo de um mundo particularizado em suas observações - Itabira -, mas que evolui para Minas e Rio, dá-lhe, entretanto, dimensões universais, como se o drama das pessoas fossem iguais em qualquer parte, e o indivíduo

> "É qualquer homem ao meio dia em qualquer praça".[6]

Chega-se, então, à multidimensão do poeta. Drummond se estende ao *gauche* Carlos, ao homem sempre à margem da vida e dos outros. Assim também Carlos não é apenas um homem fechado em suas limitações. É, antes de tudo, um homem, por isso seu drama é identificado ao de Carlitos, também *gauche*, anti-herói esmagado por um mundo que não fora feito para ele:

> "Vagabundos que o mundo repeliu".

Mas que "iludem a brutalidade" e "prolongam o amor". Imprestável para o mundo, este também lhe é imprestável, visto ser

> "o chegado muito tarde a um mundo muito velho."

Entretanto, é homem com proporções universais, sendo humano, capaz de

> "falar assim a chinês, a maranhense, a russo, a negro: Ser um só de todos".

Não só nos anti-heróis que "iludem a brutalidade" está o poeta, está o homem. Está ainda na hostilidade degradante, está identificado no "drama de Kafka", solidário com ele, pois é evidente a aproximação de Drummond com este; não só aproximação, este é mais um heterônimo *ad hoc* do próprio Drummond, como su-

gere o poema "K" do seu livro *Boitempo*. Esse heterônimo é patenteado quando observamos que andam lado a lado José e K, encarnando ambos o *gauche* num mundo marcado pela negação dos valores humanos como

> "A letra inapelada
> Que exprime tudo e é nada."

Nada mais comprovador dos disfarces assumidos pelo poeta nesses nomes que o tom coloquial no tratamento a José. José passa a Você, passando Drummond a "falar em nome da sociedade"[7], sendo espectador de seu próprio drama. A consciência do "eu menor que o mundo", pressionado por ele, já estava presente desde os primeiros livros do poeta e sob um disfarce - Raimundo. Nos heterônimos assumidos pelo poeta, há os que "iludem a brutalidade", afastando-se dela, e os que são brutalizados, degradados. No primeiro plano, estão R. Crusoé ("Infância") e Carlitos ("Canto ao Homem do povo Charlie Charplin"). No segundo, estão Carlos, Raimundo, K e José. Teríamos, no primeiro momento, um *gauche* acima do mundo e dos homens; no segundo, o *gauche* degradado, representado mais densamente por José: "Uma espécie de zero à esquerda, símbolo de uma era de massificação, época de objetos e não de sujeitos".[8] Objetos porque neste "mundo de massificação" a criatura humana pouco ou nada vale, pois não existe entre ela "a harmonia necessária que torna a vida uma coisa digna".[9] A vida como objeto, o homem como trapo das circunstâncias modernas é problema existencial que sempre se fez constante da poética de Drummond. Temática já presente em "Cota Zero":

Stop
A vida parou
Ou foi o automóvel?

e acentuada mais tragicamente em "A morte do Leiteiro".[10] Tudo no plano do "eu menor que o mundo"; tema que caminha para uma progressão tal que tira ao homem seu poder de decidir. É a negação da autodeterminação do homem em face do seu destino. O constante obstáculo irremovível como se apresenta em "No meio do Caminho". A negação da autodeterminação do homem começa em "Também já fui brasileiro": [11]

"Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham.
E todas as virtudes se negam."

Temos aí dois temas fundamentais que confluem para a opressão do ser humano: negação da autodeterminação ligada ao calar (6º verso) e a nulidade da dignidade humana (7º verso), temática que se repete em "Sentimental:[12]

"Neste país é proibido sonhar."

O homem não tem em mãos seu destino, há os desencontros inevitáveis: "Quadrilha" ilustra muito bem essa oposição, que é tomada por Chico Buarque em "Roda Viva":[13]

"A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a Roda Viva
E carrega o destino pra lá."

É patente a aproximação deste poema com "Quadrilha". Assim como a ruptura com o calar imposto pelo estado inconsciente, visto em "Também já fui brasileiro" (mesa dos bares), em "José" (sua incoerência), está presente em "O que será" (estão falando alto pelos botecos), o que aproxima muito este poema de Chico Buarque aos de Drummond acima referidos, mormente o primeiro. A luta de José com o mundo adverso é comparável à luta de Drummond/Lutador com a palavra, em busca duma perfeição estética. E, como lembra Gilberto Mendonça Teles, "José" e o "Lutador" estão lado a lado, "pois o tema da solidão e do anonimato deve estar relacionado com a luta íntima entre uma poesia absoluta e uma poesia participante." Veja-se que, como a impotência da luta de José com o mundo "resulta inútil", também assim se processa em "O Lutador."[14]

Lutar com palavras
é a luta mais vã

Não é um fim único, como dissemos na introdução deste trabalho, ver a poesia de Drummond apenas sob o prisma social; mas não se pode deixar de reconhecer o aspecto engajado de um poema como "José". Vejamos o que diz Antônio Houaiss na introdução ao livro *Reunião:* "O mundo moderno está em crise (os mundos passados tiveram suas crises). É truísmo, esse, inarredável. E o sentem os que veem a crise como um mal de cujo ventre irromperão monstros, como o sentem os que a

veem como um bem de cujo cerne nascerá algo como a utopia. Isto é dito pelo poeta em mais de um lugar da obra, que é perpassada toda por essa crise. Veja-se, na sua transposição simbólica, na pessoa de um João-ninguém ou um João-todo-o-mundo - (José)". Concluímos que tanto José como *os outros* são o próprio Drummond olhando o mundo em crise. Diz Affonso Romano de Sant'Anna: "O poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos de seu ser, mas ao se disfarçar em vários atores, não deixa nunca de ser espectador e crítico de seu próprio drama existencial." [15]

O estabelecimento de uma "poética de negação", do anonimato, o problema do calar imposto por uma repressão externa, que formam a tônica do poema "José", se estende a toda a obra de Drummond desde seus primeiros livros (veja-se que "Os Ombros Suportam o Mundo" guarda muita semelhança com "José"). O que comprova uma consciência criadora previamente estabelecida, numa luta constante pela elaboração estética duma linguagem laboriosa. Fato constatado em grandes artistas como Castro Alves ("Mocidade e Morte"), Augusto dos Anjos ("A Ideia", "Gemidos da Arte", "Minha Finalidade") e Manuel Bandeira ("Itinerário de Pasárgada").

Drummond é uma constante consciência de ser homem, de ser homem-poeta representando os homens. Deixemos que o próprio poeta conclua nossas observações:

"Se eu morrer, morre comigo
um certo modo de ver."

NOTAS:

1. Dru*mmond: a estilistica da repetição* é um livro de Gilberto Mendonça Teles, publicado em 1974 pela Editora José Olympio.
2. Wilson Martins em *O modernismo*, volume VI, 5ª edição, São Paulo: Cultrix, 1977.
3. Nelly Novaes em *Literatura e linguagem*. 2ª edição revista e ampliada; São Paulo: Quíron, 1976.
4. Emanuel de Morais em seu livro *Drummond Rima Itabira Mundo*. 1ª edição, Rio: José Olympio, 1976.
5. Affonso Romano de Sant'anna em *O gauche no tempo*. 1ª edição, Rio de Janeiro: LIA-INL, 1972.
6. Drummond em "Consideração do Poema". *A rosa do povo* em *Reunião*, p. 75.
7. Gilberto Mendonça Teles em Estudo e Notas de *Seleta em prosa e verso* de Carlos Drummond de Andrade, p. 42.
8. Affonso Romano de Sant'anna, op. cit.
9. Ledo Ivo em *80 Crônicas Exemplares* apud J. Milton Denemman e Luis A. Cadore, *Estudo Dirigido de Português*, segundo grau, volume I, São Paulo: Ática, 1977, p.7, 8 e 9.
10. Em *A rosa do povo*; *Reunião*, p. 106.
11. Em *Alguma poesia*; *Reunião*, p. 5.
12. Em *Alguma poesia*; *Reunião*, p. 11
13. Em *Chico Buarque*, LP, volume 2.
14. Em *José*; *Reunião*, p. 67
15. Em Affonso Romano de Sant'anna, op. cit.

Duas das festas da morte

João Cabral de Melo Neto[1]

Recepções de cerimônia que dá a morte:
o morto, vestido para um ato inaugural;
e ambiguamente: com a roupa do orador
e a da estátua que se vai inaugurar.
No caixão, meio caixão meio pedestal,
o morto mais se inaugura do que morre;
e duplamente: ora sua própria estátua
ora seu próprio vivo, em dia de posse.

Piqueniques infantis que dá a morte:
os enterros de criança no Nordeste:
reservados a menores de treze anos,
impróprios a adultos (nem o seguem).
Festa meio excursão meio piquenique,
ao ar livre, boa para dia sem classe;
nela, as crianças brincam de boneca,
e aliás com uma boneca de verdade.

Gostaria que a leitura do texto acima fosse entendida como mero exercício feito na e para a sala de aula, exercício a ser apresentado para discussão. O texto é "Duas das festas da morte", de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1966 no livro *A educação pela pedra*.

À primeira vista, o poema parece ausentificar o eu enunciante, como um poema sem *eu*, coisa cerebral, de

engenheiro. O número dois inicia o título e se desdobra em ambiguidade que se mantém em todo o texto, como elemento estruturador de sua expressão poética; no mesmo título, em "festas da morte", ocorre uma ambiguidade quando tomada a expressão em seu significado cultural, ou seja, em nossa cultura a morte é fim que se chora e não festa que se comemora.

O poema tem duas estrofes e, nelas, a mesma ambiguidade. Na primeira, uma recepção cerimoniosa, "o morto vestido para um ato inaugural." Ou seja, parece até que não estamos mais num velório, mas numa festa de verdade, com um morto que se desdobra em orador e em "estátua que se vai inaugurar"; o caixão é, também, um pedestal e, nele, "o morto mais se inaugura do que morre"; "e duplamente: ora sua própria estátua ora seu próprio vivo, em dia de posse." A cena poética se desdobra em duas direções temporais - para o passado (posse) e para o futuro (estátua), como em uma montagem cinematográfica, tendo no presente um morto com a mesma roupa do orador e da estátua, terminando a estrofe pelo *começo* da vida pública, e não pelo fim, com a expressão em *dia de posse*. Se há alguma identidade, esta se dá entre *caixão, pedestal, morto, orador* e *estátua*.

Na segunda estrofe, há uma geografia situada - o Nordeste (isso não ocorre na primeira, o lugar é indefinido geograficamente, embora situado socialmente). Nesta, os enterros também guardam sua ambiguidade, o número dois ainda permanece: os enterros são piqueniques infantis para menores de treze anos, os adultos estão ausentes: "Festa meio excursão meio piquenique" (é a segunda vez que esta palavra ocorre; aliás, a estrofe começa por ela; na primeira estrofe, a repetição está em

morte, morto, morto, morre, estátua, estátua, caixão, caixão), "ao ar livre, boa para dia sem classe"; no plano sonoro, *dia sem classe* rima com *dia de posse* da primeira estrofe; no plano semântico, as expressões estão em plano oposto; "nela, as crianças brincam de boneca, e aliás com uma boneca de verdade."

Penso que, além da montagem de uma cena cinematográfica, na primeira estrofe, com o morto presente se desdobrando em um passado vivo, em ato de posse, e em sua estátua futura, o ritmo e a pontuação também contribuem para uma realidade fragmentária: há três versos sem pontuação, contra dois na segunda estrofe, sendo que os versos não pontuados continuam, em *enjambement*, os versos anteriores, o que em si constitui mais um acúmulo de quebra rítmica. Em contraposição, os versos da segunda estrofe são mais corridinhos, sem maiores atropelos sonoros; e a cena não se desdobra em passado e futuro, o que há é a cena presente.

Vemos aí uma escolha: primeira estrofe - ritmo quebrado e desdobramento temporal; segunda estrofe - ritmo corrido e unidade temporal. Na primeira estrofe, a imagem do *morto* não ganha unidade e, ao contrário, se fragmenta; na segunda, a imagem da boneca ganha unidade perfeita (não se fala em menina morta); temos, para os dois casos, uma *imagem metonímica* e *uma imagem metafórica.*

A *imagem metafórica* opera pela similitude, pela igualdade, pela identidade; estabelece uma relação subjetiva e mais abstrata que leva ao conjunto e à unidade. A *imagem metonímica* opera pela contiguidade, pela aproximação e fragmentação; estabelece uma relação

objetiva e mais concreta que leva à parte e à desintegração, ao desmembramento e à desconstrução.[2]

Ademais, na relação metafórica, presente na segunda estrofe do poema, a *função expressiva* aproxima um sujeito enunciativo da cena presente; diferente da relação metonímica, presente na primeira estrofe, em que a *função referencial* acusa o distanciamento emocional do eu da enunciação daquilo que narra: "São todos índices que remetem a uma vontade-de-estilo clássica chamada a mediar a matéria trágica."[3]

Vemos então que, na primeira estrofe, temos uma fragmentação metonímica e, na segunda, uma integração metafórica. O que permite concluir, assim, pela integração metafórica da segunda estrofe? Seis elementos: a presença do recorte espacial Nordeste, sabendo-se o autor nordestino, mais o modalizador *aliás*, mais a afirmação sem reparos, mais a ausência do signo morte e, ao contrário, a presença lúdica do signo boneca (duas vezes), mais a presença da palavra verdade: "nela, as crianças brincam de boneca, e aliás com uma boneca de verdade." A construção da segunda estrofe parece adotar um pressuposto: há um "jogo de cena", nem sempre verdadeiro, na primeira estrofe.

A expressão metafórica "boneca de verdade" foi tirada, seguramente, de alguma cena familiar: aí, as pessoas afirmam, diante de uma boneca, - "parece gente"; e, diante de uma criança, - "parece uma boneca". Imagine uma criança *imobilizada*, com mais um atributo de gente dormindo e de boneca ao mesmo tempo! É assim que João Cabral vai subjetivando e emprestando sua empatia a uma paisagem nordestina, infantil e frágil.

NOTAS:

1. NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra* (1966). In: *Obra Completa*. Organização de Marly Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
2. As ideias de imagem metafórica e imagem metonímica foram sugeridas por Antonio Dimas no artigo "Antonil, a cana e o negro", Revista USP, p. 132/142.
3. Ver Alfredo Bosi, "Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões", p. 17. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

O Doublé

José Antonio Assunção

Agora eu me expurgo de mim mesmo
em busca do *Outro* em que me encarcero;
e é mais que horror o poço interno
em que eu sou duplo, quando não sou vário.

Onde sou blefe, onde sou sincero?
onde a costura no cetim-inferno,
se a cada ponto que no meu signo encerro
outro ponto esgarço, em sentido inverso?

Ah, Ser de angústia, Ser de desespero!

Terrível é o Deus que, por esmero,
te criou assim para o degredo
de ser cúmplice de si próprio
e *doublé* de si mesmo.

A forma que encontrei para ler este poema de José Antônio Assunção foi o recurso ao *intratexto*, aqui entendido como as dedicatórias em sua relação com referência temática recorrente no interior do próprio texto do autor; e todas as referências intratextuais estão no seu livro - *O câncer no pêssego*.[1] Adiantamos que esse livro não é uma coleção de poemas, não é uma antologia, mas um conjunto integrado de poemas que compõe um todo. A primeira referência intratextual está já na dedicatória geral:

em meio a três dedicatórias, uma ao pai, outra aos filhos e outra a uma namorada, está uma assim:

> "A Borges, Drummond, Cabral,
> com quem, duplo, duelo
> (conquanto *doublé* de mim mesmo)"

Ou seja, os três escritores são por demais importantes para o poeta, que se confessa duplo de si mesmo enquanto com eles duela em tenso diálogo. Não há dúvida, portanto, de que o *doublé* aí é o poeta mesmo; e o poeta, após dizer, com Fernando Pessoa, que "O mito é o nada que é tudo", começa o livro denominando sua primeira parte - "Nas Crinas da Paixão" - com o subtítulo "O Enleio de Sísifo". Em um dos primeiros poemas - "Mise-en-scène" - já aparece o *Outro* para dizer que o labirinto está em nós mesmos e é aí que habita o Minotauro. Mas cumpre destacar que Borges, o primeiro citado, também tem um livro de poesia que tematiza a relação entre o *eu* e o *outro* com o título - *O outro, o mesmo*.[2]

A segunda parte não é mais enleio, é "O Exercício de Sísifo", subintitulada "O *Double*". O *doublé*, além do poeta, agora é Sísifo, em um jogo de absoluta identidade, sendo essa identidade tematizada em mais de um poema. E ainda tem a terceira parte, o que é significativo em um livro curto: "Outro Exercício de Sísifo", com o subtítulo de "Duplo Duelo", o mesmo desdobramento do eu no *outro*. E no poema "O morto classificado", aparece, pela segunda vez, Sísifo como esse *outro*. Agora, com esses dados, é possível ler melhor o poema, sabendo que "O *Doublé*" é o primeiro poema da segunda parte do livro ("O Exercício de Sísifo"), não integrando, portanto, o *seu enleio*.

Acreditando na identidade entre o poeta e Sísifo, a primeira estrofe fala exatamente dessa demanda, ou seja, da demanda do eu em direção ao outro, do poeta em direção a Sísifo que o encarcera, sendo avaliada como "mais que horror" essa experiência de ser *duplo* quando não *vário*.

Dessa avaliação, digamos assim, horizontal, o poeta verticaliza uma indagação sobre si mesmo, buscando o entendimento de si próprio na segunda estrofe. Sem saber delimitar onde é blefe ou onde é sinceridade, o tecido (cetim) macio vira o avesso de si mesmo, o inferno, quando o poeta, em seus próprios significados, se entende e se desentende no mesmo movimento, encerrando e esgarçando, ato contínuo, a costura de si mesmo em sentido e em verso.

A terceira estrofe é um monóstico: "Ah, Ser de angústia, Ser de desespero!" Com invocação em maiúsculas, o poeta pode estar se referino ao *Outro* (também em maiúsculas) que é Sísifo e é ele também, ou pode anunciar o Deus da quarta estrofe que, *por esmero*, criou uma criatura para o degredo de assistir ao seu próprio espetáculo: ele em luta com ele mesmo, *doublé de si mesmo* ao criar *outro* à sua imagem e semelhança. Isso é terrível!

De toda essa constatação de um ser *duplo*, sendo o mesmo; de toda essa indagação sobre si mesmo, ressurte uma verdade ineludível: o destino próprio de cada um é cavado a fórceps na poeira da rua de cada dia, sem que, ao fim e ao cabo, se resolva que significado isso tem. Eis a significação mais radical do poema de José Antonio Assunção.

NOTAS:

1. ASSUNÇAO, José Antonio. *O câncer no pêssego*. João Pessoa: Ideia, 1992.
2. BORGES, Jorge Luiz (1899-1986). *O outro, o mesmo*. Tradução de Heloisa Janh. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Paris-Texas,

José Antonio Assunção

Algum dia sonhei Paris.
Ver a Torre Eiffel de Paris
o museu do Louvre da Paris
les fleus de Champs-Elisées de Paris.

Depois conheci Drummond, li
Pessoa, Borges, Camus
e de alguma forma fui (sem ver Paris)
o errático Rimbaud, sem tempo de utopia.

O sentimento do mundo vinha adiposo com Bibi
mercador das flores do tédio onde aprendi
que o homem é êxule Sísifo,
estrangeiro em Paris como em qualquer lugar.

Hoje, já não sonho Paris; vivo o Texas,
Dante. Aos olhos de um homem em crise
toda geografia é o mesmo acidente.

Este poema faz parte de minha biografia: vi-o nascer, em meados dos anos 80, quando chegava a Campina Grande e conhecia o poeta José Antonio Assunção como aluno do curso de Letras.[1] Escrever sobre este poema é quase uma necessidade. Mas, paradoxalmente, como preservando o encanto inicial de sua feitura aos pedaços

(sem ter acompanhado o acabamento), fico com a sensação de que tenho pouco a dizer sobre ele, ou de que não poderei dizer além do que ele me disse na época em que estava sendo elaborado. Mas vamos assim mesmo.

Vejam que a primeira estrofe não tem pontuação entre os versos, embora merecesse; tem somente os pontos ao final do primeiro e do último verso; é como se o poeta quisesse representar a precipitação do desejo juvenil: tudo é atropelo nesse mundo de emoções vicárias. Depois, é diferente: desaparecem essas emoções, entram outras; entram a leitura, a razão e, com elas, o tédio. A partir daqui, em cada estrofe há um escritor, um mito, quando não um bocado deles. Vamos conhecê-los.

Primeiro vem Drummond, o poeta Carlos Drummond de Andrade: claro que não se trata, aí, do Drummond do "eu maior que o mundo", mas do poeta do "eu menor que o mundo", do poeta de todas as dúvidas e não das certezas, de todas as angústias.[2] Depois vem Fernando Pessoa, que pensou mitos e se desdobrou em heterônimos como maneira de ser *outros*, de *viver* outros em outras modalidade de poemas, dispersando-se no tempo e no espaço; Borges também pensou os mitos e se desdobrou nos labirintos de uma Babel poética e ficcional; Camus, como Borges, também pensou Sísifo no interior de uma literatura do absurdo, em um mundo em que o homem, solitário, cava o próprio destino sem mapa ou receita. Rimbaud viveu tudo isso andando errático pelo mundo antes de morrer muito jovem. Essa segunda estrofe é pródiga em gênios *malditos*.

Na terceira estrofe, ("O sentimento do mundo do mundo vinha adiposo com Bibi/ mercador das flores do tédio onde aprendi"), o primeiro verso traz o título de

um livro de Drummond, livro que assinala um poeta com uma aguda consciência de quão grandes eram os flagelos do mundo e quão pequeno era ele; Bibi era um vendedor de livros gordíssimo e bonachão, mas cujas "flores do tédio" proporcionaram ao poeta o conhecimento das dores do mundo e o conhecimento de que o homem, *estrangeiro para si mesmo*, qual Sísifo exilado, vive degredado em qualquer lugar.

Vejam, nesta mesma estrofe, que os livros, *as flores do tédio*, não são *algo* simplesmente, eles são *lugares* ("...*onde* aprendi"); mas lugares de danação e não de redenção. Os livros somente carregam o peso de Bibi, não a sua bondade e prontidão; os livros parecem a míngua do poeta que, ao consultá-los, se abastece daquilo que não procura, o tédio, embora sempre os procure como se estivesse preso ao *outro* que encontra em cada um dos livros consultados.

É então, na última estrofe, que o sonho parisiense e juvenil desaparece por completo ("Hoje, já não sonho Paris..."). O que resta é um homem sem sonho, mas entorpecido de tédio o suficiente para *viver* o inferno de Dante (e de forma particular e única: seus companheiros não são cicerones bem vindos como Virgílio ou Beatriz); ao contrário, cada um lhe transmite sua dose de pessimismo); para tatear a paisagem desolada de um Texas sem passado e sem indício de futuro, como o personagem do filme do mesmo nome (Paris, Texas), completamente desterritorializado e desenraizado: "... Aos olhos de um homem em crise/toda geografia é o mesmo acidente."

Registro, para concluir, a persistência e a competência do poeta: ele me apresentou os versos - "Aos

olhos de um homem em crise/toda geografia é o mesmo acidente" - e, por algum tempo, insistia em pronunciá-los. Eu, sem seu tino poético e apressadamente, lhe disse que o poema estava feito, não havia o que buscar; ele, com zelo e paciência, decidiu que haveria de encontrar um poema para esses versos que seriam a *chave de ouro*; e encontrou, no filme de Wim Wenders, os espaços desertos que já então habitava seu mundo interior, ao unir dois territórios tão distantes e diferentes. O poeta, diferentemente do título do filme, usa travessão entre as duas palavras, e não a vírgula como está no título do filme; ora, como na informação do leitor, dificilmente Paris aparecerá como uma cidade do Estado americano, é a capital da França, a Paris do desejo inicial do poeta (que aparece sete vezes no texto e está presente em todas as estrofes), que se une a um grande deserto, formando um só *território devastado*.

É a distopia sem remissão.

NOTAS:

1. Depois de aluno de Letras, Assunção permaneceu meu amigo; com ele, partilhei o mesmo apartamento, ao lado de Rita que, mesmo ciosa dos seus espaços, sempre nos acolheu como generosa amiga. Este texto é para Rita, que foi tão cedo e nos deixou perplexos e vazios.
2. Affonso Romano de Sant'anna em *O gauche no tempo*. 1ª edição, Rio de Janeiro: LIA-INL, 1972.
3. Win Wenders (Diretor). *Paris, Texas*. França-Alemanha, 2004.