

Textos do III Seminário de Poesia e Crítica: De Poetas, Tessituras e Diálogos - UFS/São Cristóvão - 29 a 31 de maio de 2019

Trabalhos Interessantes

N. 18
Vol. 9, 2019
ISSN 2236-7403



Travessias Interativas

N. 18, Vol. 9, 2019

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Álvaro Hattner – UNESP/São José do Rio Preto, Brasil
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires – UNESP/Araraquara, Brasil
Prof. Dr. Antonio Ponciano Bezerra – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Arturo Casas – Universidade de Santiago de Compostela, Espanha
Prof. Dr. Carlos Eduardo Fernandes Netto – FATEC/Bebedouro, Brasil
Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho – UFS/Itabaiana, Brasil
Profa. Dra. Clarissa Loureiro Marinho Barbosa – UPE/Petrolina, Brasil
Profa. Ma. Cláudia Parra – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – UFTM/Três Lagoas, Brasil
Prof. Dr. Denson André Pereira da Silva – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Elis Regina Fernanda Alves – UFAM-IEAA/Humaitá, Brasil
Profa. Dra. Fani Miranda Tabak – UFTM/Uberaba, Brasil
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – UFU/Uberlândia, Brasil
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – UERJ/Rio de Janeiro, Brasil
Profa. Dra. Isabel Cristina Michelin de Azevedo – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Leilane Ramos da Silva – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Leonardo Vicente Vivaldo – UNIESP/Sertãozinho, Brasil
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – UFRRJ/Seropédica, Brasil
Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – IFSP/Capivari, Brasil
Profa. Dra. Mariana Bolfarine – UFMT/Rondonópolis, Brasil
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – UNIP/Ribeirão Preto, Brasil
Profa. Dra. Milca Tscherne – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Me. Nicolas Totti Leite – UFSJ/São J. Del-Rei, Brasil
Prof. Me. Paulo Ricardo Moura da Silva – IFMG/Ouro Preto, Brasil
Profa. Dra. Raquel Meister Ko. Freitag – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Renata Ferreira Costa Bonifácio – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Ricardo Nascimento Abreu – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Vanderlei José Zacchi – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Wilton James Bernardo dos Santos – UFS/São Cristóvão, Brasil

EDITORIA

• Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*

NORMALIZAÇÃO

• Paulo Bomfim – *Biblioteconomia/UFS*

PROJETO GRÁFICO e DIAGRAMAÇÃO

• Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

COLABORADORES / COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO

- Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – UFS
- Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho – UFS
- Prof. Dr. Fernando de Mendonça – UFS

APOIO

DLEV - Departamento de Letras Vernáculas/UFS
PPGL - Programa de Pós-Graduação em Letras/UFS
PROFLETRAS/UFS

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 18, Vol. 9 (2019) -
São Cristóvão : UFS, 2019 -

Semestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de Sergipe.
Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)



Universidade Federal de Sergipe – UFS Departamento de Letras Vernáculas

Av. Marechal Rondon, s/n – Rosa Elze – São Cristóvão
Fone: (79) 3914-6730

E-mail: travessiasinterativas@yahoo.com.br

<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

INDEXADORES:



SUMÁRIO**APRESENTAÇÃO**

Alexandre de Melo Andrade

4**ARTIGOS****FALÊNCIA E ÊXTASE - A CRISE COMO ESCRITURA EM CLARICE LISPECTOR
RUIN AND BLISS: CRISIS AS WRITING IN CLARICE LISPECTOR**

↳ Ana Maria Vasconcelos Martins de CASTRO

6**A POESIA EM "PERDOANDO DEUS", DE CLARICE LISPECTOR: RELAÇÕES DO GROTESCO, DO SUBLIME E DO
ASPECTO POÉTICO NO CONTO
THE POETRY IN "PERDOANDO DEUS", BY CLARICE LISPECTOR: RELATIONS OF THE GROTESQUE, THE SUBLIME
AND THE POETIC ASPECT IN THE TALE**

↳ Livia Santos FERREIRA

19**CANÇÃO DE PIRATAS: UMA LEITURA ANFÍBIA
PIRATES SONG: AN AMPHIBIOUS READING**

↳ Iasmim Santos FERREIRA

29**A TRAJETÓRIA POÉTICA EM GUIMARÃES ROSA
THE POETIC TRAJECTORY IN GUIMARÃES ROSA**

↳ João Paulo Santos SILVA

41**CIRCULARIDADE CULTURAL NO GALOPE DE CÂNTIS: LEITURA POÉTICA DO ROMANCEIRO SERGIPANO
CULTURAL CIRCULARITY AT THE CANTIS' CAVALCADE: POETIC READING OF THE ROMANCEIRO SERGIPANO**

↳ Antonio Marcos dos Santos TRINDADE

53**O POEMA COMO PROBLEMA EM W. J. SOLHA
THE POEM AS A PROBLEM IN W. J. SOLHA**

↳ Éverton de Jesus SANTOS

67**MITOLOGIA E REALIDADE EM POEMAS GREGOS (1985): DEUSES CAÍDOS, CABISBAIXOS E HUMILDES?
MYTH AND REALITY IN POEMAS GREGOS (1985): FALLEN, DOWNCAST AND HUMBLE GODS?**

↳ João Victor Rodrigues SANTOS

81**UM POETA A BORDO DO TEMPO: MEMÓRIA, SIMPLICIDADE E INFÂNCIA EM MANOEL CARDOSO
A POET ABOARD TIME: MEMORY, SIMPLICITY AND CHILDHOOD IN MANOEL CARDOSO**

↳ Jânio Vieira dos SANTOS

95**LETRAMENTO LÍRICO NO ENSINO FUNDAMENTAL: AGUÇANDO SENSIBILIDADE, VISÃO DE MUNDO E
CRITICIDADE
LYRIC LITERACY IN ELEMENTARY EDUCATION: SHARPENING SENSITIVITY, WORLDVIEW AND CRITICALITY**

↳ Adilson Oliveira ALMEIDA

105

APRESENTAÇÃO

Nos dias 29, 30 e 31 de maio de 2019 ocorreu o III Seminário de Poesia e Crítica: *De Poetas, Tessituras e Diálogos*, evento de extensão ligado ao Departamento de Letras Vernáculas (Centro de Ciências Humanas) da Universidade Federal de Sergipe. O seminário, que teve sua primeira edição em 2017, vem acontecendo anualmente e tem, como principal objetivo, divulgar pesquisas acerca de teorias e críticas de poesia, tanto no âmbito da graduação quanto no da pós-graduação.

As comunicações orais foram realizadas no auditório da Biblioteca Central da cidade universitária da UFS/São Cristóvão, com participação de ouvintes da comunidade interna e da comunidade externa à instituição. Os anais que aqui divulgamos apresentam nove artigos que resultaram dessas comunicações realizadas nas mesas-redondas.

O primeiro texto, intitulado “Falência e êxtase – A crise como escritura em Clarice Lispector”, trata, no dizer da própria autora – Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro – da “[...] experiência de êxtase que arrebatava as personagens, isso que parte da crítica denomina *epifania*, e [d]a inevitável falência da linguagem ao tentar dar conta das peculiaridades desse processo”. Na sequência, Lívia Santos Ferreira também faz uma abordagem do texto clariceano, em “A poesia em ‘Perdoando Deus’, de Clarice Lispector: Relações do grotesco, do sublime e do aspecto poético no conto”. Em “Canção de Piratas: uma leitura anfíbia”, Iasmim Santos Ferreira faz uma leitura da crônica “Canção de Piratas”, de Machado de Assis, alinhando-se ao pensamento pós-estruturalista de Silviano Santiago. Ainda na prosa de ficção, mas voltando-se para a elaboração lírica, João Paulo Santos Silva tenta compreender os aspectos poéticos da obra de Guimarães Rosa, conforme se depreende pelo título: “A trajetória poética em Guimarães Rosa”.

Intentando uma reflexão sobre as relações entre a cultura popular e a erudita, Antonio Marcos dos Santos Trindade faz uma abordagem do *Romanceiro sergipano*, em “Circularidade cultural no Galope de Cântis: Leitura poética do Romanceiro Segipano”. Já em “O poema como problema em W. J. Solha”, Éverton de Jesus Santos faz uma leitura da própria criação literária, em clave metalinguística, na poesia do paulista-paraibano Waldemar José Solha. João Victor Rodrigues Santos investiga uma questão fulcral da poesia do carioca Alexei Bueno, a atualização dos mitos gregos, em texto intitulado “Mitologia e realidade em *Poemas Gregos* (1985): Deuses caídos, cabisbaixos e humildes?”. A obra do poeta sergipano Manoel Cardoso é contemplada no próximo texto – “Um poeta a bordo do tempo: Memória, simplicidade e infância em Manoel Cardoso” – da autoria de Jânio Vieira dos Santos. Por último, Adilson Oliveira Almeida trata da importância do trabalho com poesia em sala de aula, no artigo “Letramento lírico no ensino fundamental: aguçando sensibilidade, visão de mundo e criticidade”.

Compreendemos que a revista *Travessias Interativas*, ligada ao Departamento de Letras Vernáculas, cumpre uma função importante ao publicar os trabalhos apresentados no seminário, pois permite que um público maior tenha acesso às pesquisas. Os nossos esforços caminham justamente nessa direção, de dar visibilidade à produção intelectual e contribuir para a disseminação do conhecimento.

Agradecemos aos autores que participam desta edição; aos professores Afonso Henrique Fávero e Fernando de Mendonça, e à professora Christina Bielinski Ramalho, pela coordenação de mesas; e o apoio do Departamento de Letras Vernáculas, do Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL e do Mestrado Profissional em Letras/PROFLETRAS.

Alexandre de Melo Andrade

FALÊNCIA E ÊXTASE - A CRISE COMO ESCRITURA EM CLARICE LISPECTOR

RUIN AND BLISS: CRISIS AS WRITING IN CLARICE LISPECTOR

Ana Maria Vasconcelos Martins de CASTRO¹

RESUMO: Há, na escrita de Clarice Lispector, um movimento incessante de crise do corpo e da linguagem que, acreditamos, produz um aumento de forças, e por isso mesmo uma necessidade incessante de reajuste de foco para captar a realidade, não importando o quão ordinária é a coisa em si, mas o quão extraordinário é o afeto decorrente do encontro. E se, em Clarice, “contar é um esforço”, como afirma Roberto Corrêa dos Santos, entendemos que a falibilidade da tentativa de dizer vai encontrar seu avesso no processo desejante de perguntar, como apontará um texto de “Fundo de gaveta”, intitulado “Como se chama?": “O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? E este é o nome.” Pretendemos, assim, mapear o jogo entre falência e êxtase na crise da escritura clariceana.

PALAVRAS-CHAVE: Crise. Êxtase. Clarice Lispector.

ABSTRACT: There is, in Clarice Lispector’s writing, an incessant movement of crisis (that affects both body and language) which, we believe, produces an increase in forces, and therefore an incessant need to readjust focus to grasp reality, no matter how ordinary it is the thing itself, but how extraordinary is the affection resulting from the encounter. We understand that the fallibility of the attempt to *tell* will find its reverse in the desiring process to *ask*, as we read on a text called “Como se chama?": “The only way to call something is to ask: what’s the name? Until today I only managed to name with the question itself. What is the name? And this is the name.” We intend, therefore, to map the balance between fallibility and bliss in the crisis of Clarice’s writing.

KEYWORDS: Crisis. Bliss. Clarice Lispector.

Introdução: crise como produção

Faremos neste estudo um recorte sobre dois dos pontos mais fundamentais da escrita clariceana: falência e êxtase. Ou melhor: a experiência de êxtase que arrebatava as personagens, isso que parte da crítica denomina *epifania*, e a inevitável falência da linguagem ao tentar dar conta das peculiaridades desse processo. É dessa crise entre sensação e linguagem que se alimenta a sua escritura.

Escolho *escritura* porque esse é o termo que diz do texto que não cessa. Constructo inacabado – portanto movente –, oferece-se ao leitor sempre num

1. Doutoranda em Teoria e História Literária (Unicamp) e professora substituta do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: anamvmc@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8858-8467.

gesto de verdadeira conquista, porque sabe que só é capaz de tecer sua permanência a partir desse enlace, ou seja, do ato mesmo da leitura. A sedução do texto é seu modo de não morrer. E se é o leitor o lugar no qual a escritura persiste, colocamo-nos aqui diante das narrativas de Clarice para que também nós sejamos parte de seu fluxo contínuo de criação e recriação – para que, portanto, também através de nós, elas continuem a ser escritas.

A “levíssima embriaguez” ou onde mora o milagre

“O que vai acontecer agora agora agora?”, pergunta-se, inquieta, a Joana ainda criança no primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem*. A pergunta insistente prepara também o leitor para receber o que vai acontecer, mas, frustrando as expectativas, ao questionamento da menina segue-se um inquietante não-acontecimento:

E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? Afastou o pensamento difícil distraindo-se com um movimento do pé descalço no assoalho de madeira poeirento. Esfregou o pé espiando de través para o pai, aguardando seu olhar impaciente e nervoso. Nada veio porém. Nada. (LISPECTOR, 1980, p. 5).

A menina, posta em estado de alerta, espera algo do mundo, que, por sua vez, em resposta, não lhe concede nada. Talvez ela ainda não saiba, como descobrirão as personagens de “Por não estarem distraídos” (pequeno texto publicado inicialmente em *A legião estrangeira*, na parte denominada “Fundo de gaveta”²), que efetivamente nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer:

Havia a levíssima embriaguez de andarem juntos, a alegria como quando se sente a garganta um pouco seca e se vê que por admiração se estava de boca entreaberta: eles respiravam de antemão o ar que estava à frente, e ter esta sede era a própria água deles. (...) Como eles admiravam estarem juntos! Até que tudo se transformou em não. Tudo se transformou em não quando eles quiseram essa mesma alegria deles. Então a grande dança dos erros. (...) Tudo só porque tinham prestado atenção, só porque não estavam bastante distraídos. (LISPECTOR, 1964, p. 132).

2. Utilizaremos aqui a primeira edição de *A legião estrangeira*, de 1964, na qual o texto “Por não estarem distraídos” aparece junto a outros textos diversos numa segunda parte nomeada de “Fundo de gaveta”. Em edições posteriores essa segunda parte foi inteiramente suprimida e seus textos passaram a ser publicados, a partir de 1978, num livro intitulado *Para não esquecer*.

“O que salva é ler ‘distraidamente’” (LISPECTOR, 1964, p. 143), diz Clarice em outro pequeno texto de “Fundo de gaveta”, chamado “A pesca milagrosa”. A frase aparecerá novamente anos depois em *Água viva*, repetição que demonstra como a questão da desatenção às coisas se mantém cara para a autora. Em “Por não estarem distraídos”, a distinção entre os estados de levíssima embriaguez e de atenção aparece como fundamental para a apreensão do mundo. É preciso algum grau de afrouxamento do rigor racional para que haja justamente um aguçamento das potências do sujeito. Se a abertura interpretativa não basta é porque a variação dos pontos onde a atenção bate ou pode bater não apenas não tem como dar conta do acontecimento, mas, ainda mais grave, é precisamente ela, como atitude, o que deve ser contornado. Daí que, em “Por não estarem distraídos” (e na narrativa clariceana como um todo), é a própria atenção o vilão.

Tenhamos em mente, nesse momento, a noção de alegria e tristeza tal como a compreende Spinoza, isto é, como passagem: dizemos que nos elevamos quando passamos de uma potência de agir e pensar para uma superior (alegria), e que caímos quando passamos a uma inferior (tristeza). O que está em jogo é a intensidade e a direção de um afeto, que, ao nos atingir, acarreta um ganho ou uma perda de nossa própria amplitude existencial; uma maior ou menor folga de espírito para pensar e agir, para escapar à estupidez. Isso parece ser precioso também para Clarice Lispector: que um acontecimento tenha, sobretudo, um inegável potencial afetivo cuja elevação correspondente faça suas personagens ampliarem o volume de tudo aquilo a que não estão mais subordinados, e que essa ampliação não seja um estado, mas algo como uma passagem, uma obscura alteração nos seus graus, conquanto dotada de uma trágica instabilidade. Perguntamo-nos então se a noção de revelação, êxtase, milagre (ou pequenos milagres) em Clarice não devesse justamente desse aumento das forças – da *alegria* spinozista – que insufla suas personagens. É mesmo do excesso das coisas em si no rompimento da sua ordinariedade dentro do banal, é da potência da personagem, da sua capacidade de apreensão dessas mesmas coisas – é do extático, enfim, que trata a escrita de Clarice.

Desejo e rasura

Compreendemos a tessitura da narrativa de Clarice como uma busca. Roberto Corrêa dos Santos, em seu livro sobre, como ele chama, a pós-filosofia de Clarice Lispector (uma vez que ele, assim como Eduardo Viveiros de Castro e outros autores, consideram a produção de Clarice como uma escrita limítrofe à

filosofia, paralelo que também nos interessa neste estudo), acusa justamente esse movimento como intrínseco à sua narrativa:

A narração dos fatos mostra-se quase sempre em ruína, quase sempre em rasura pela interferência de uma expressão cuja materialidade se produz pelo movimento – pela pulsação – das palavras, a acumularem-se umas sobre as outras, em uma forma e em uma ordem próximas às da espiral. Aquilo que na narração modelar de romances e contos funciona como o elemento que auxilia o andamento do texto (o ato de contar) deixa-se na arte de Clarice sucumbir pela força da linguagem que se vai formando, nascendo à nossa vista. Anda, para, recua, avança. Retoma. O contar é um esforço; o fato, um impedimento, um controle e uma motivação. O contador das histórias só se dá a ver sob a névoa – espessa – do ensaio, da preparação permanente, da procura e da pergunta, entregues à naturalidade e ao perigo do não saber. Nesse estado, no entanto, indagará sempre o que é isso que se vai criando ao deixar a mão, a escrita, entrar em movimento. Tudo, mesmo a dureza dos acontecimentos, serve para que a linguagem não cesse de proliferar, de criar seus acúmulos, de formar imensos borrões e círculos, como se a mão, por não pesar, riscasse a esmo. (SANTOS, 2012, p. 39-40).

O contar é um esforço, e um esforço vital. É uma procura, um desejo. Santos fala mesmo em rasura. Entendemos que esse gesto atua como um ajuste incessante de foco, como uma busca pela “verdade”, se entendermos verdade não como origem, mas como produção. Nietzsche aproxima “verdade” de “vontade de potência” no aforismo 280 de *Vontade de potência*:

A “verdade” não é, conseqüentemente, algo que exista e que devemos encontrar e descobrir – mas algo que é preciso criar, que dá seu nome a uma *operação* melhor ainda, à vontade de alcançar uma vitória, vontade que, por si mesma, é sem finalidade: introduzir a verdade é um *processus in infinitum*, uma determinação ativa – e não a manifestação na consciência de algo que seja em si fixo e determinado. É uma palavra para a “vontade de potência”. (NIETZSCHE, 2011).

É mesmo essa operação essencialmente questionadora o que encontramos na narrativa clariceana. Não é por acaso que tudo se transforma em pergunta nos seus livros. A rasura, ou o ajuste de foco em busca de uma verdade, não é senão um produto (ou mesmo imagem) do desejo. A experiência extática que arrebatava a personagem Joana na sua busca pela verdade, esta sendo também um *processus in infinitum*, aproxima-se da noção de vontade de potência. Vejamos um exemplo:

Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpitar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor — vermelha, serena e larga como um campo. A mesma consciência violenta e instantânea que a assaltava às vezes nos grandes instantes de amor, como a um afogado que vê pela última vez.

— Meu... — começou baixo.

Mas tudo o que ela pudesse dizer não bastava. Ela estava vivendo, vivendo. Espiou-o. Como ele dormia, como existia. Nunca o sentira tanto. (LISPECTOR, 1980, p.102).

Diante de Otávio, Joana sente algo – o quê? Um sofrimento. Não, não é bem isso. Rasuremos. Um desejo de amor. Um desejo de amor crescente. O êxtase cresce, transborda, arrebatada o corpo – leve turbilhão, vertigem –, que quase não suporta. Mas suporta – e aqui nos voltamos para a célebre pergunta de Spinoza, que pode o corpo? E então o milagre, a consciência do mundo, de sua própria vida. Da própria eternidade. Diríamos: da verdade. E a sensação é extrema, tão potente que beira a morte, como um afogado que se vê pela última vez. É o milagre do instante, de todas as coisas cabendo dentro deste instante. Aqui cabe lembrar que, para Bergson, existe apenas uma modalidade temporal, o tempo percebido: “o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior” (BERGSON, 2006, p. 51). A sensação de arrebatamento de Joana é tamanha que o balbucio “Meu...” sequer se concretiza em fala, porque a produção de sentido aqui é de outra ordem, diversa de nomear, diversa da atenção: é uma produção desejante.

Alegria, duração e devir

“*Perto do coração selvagem* é um pouco um ‘Spinoza aplicado’”, afirma João Camillo Penna (2010, p. 76-77) em seu estudo “O nu de Clarice Lispector”. Sem chegar a tanto, entendemos que a leitura da autora à luz de Spinoza pode sim ser acertada – ou adequada, para usarmos um termo spinozista –, não pelo fato de Otávio citar o filósofo ao longo do romance, embora esse não seja um dado que nos escape, mas porque parece pertinente entender o terceiro gênero do co-

nhecimento como o modo mesmo de apreensão da realidade das personagens clariceanas. Dirá Spinoza: “O esforço supremo da mente e sua virtude suprema consistem em compreender as coisas através do terceiro gênero do conhecimento” (Ética, Parte V, proposição 25). E se “contar é um esforço” (SANTOS, 2012, p. 39), em Clarice vemos esse esforço supremo como um *processus in infinitum*, em seu mais alto grau de desejo. Mais a frente, dirá ainda Spinoza: “Desse terceiro gênero do conhecimento provém a maior satisfação da mente que pode existir” (Ética, Parte V, proposição 27), estado de potência no seu mais alto grau que não está distante de uma experiência de êxtase.

Ao comentar a alegria e a tristeza em Spinoza, Deleuze diz: “a tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir.” (DELEUZE, 2009, p. 27). Essa potência de agir nos interessa especialmente pela ausência de hierarquia entre corpo e mente. A *Ética* de Spinoza diz: “Se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir de nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar de nossa mente” (Ética, Parte III, proposição 11). Em Spinoza, portanto, a alegria aumenta as potências do corpo e, simultaneamente, da própria apreensão da realidade. Este ponto nos interessa ao falar sobre as personagens de Clarice porque o êxtase não se dá fora ou para além do corpo; ao contrário, é também na fisicalidade que essa sensação é experimentada.

Em *Perto do coração selvagem*, no capítulo intitulado “Alegrias de Joana”, a palavra “liberdade” é usada como tentativa de captar essa sensação sem nome: “a liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos.” (LISPECTOR, 1980, p. 27). Não é, portanto, pela via da razão, mas pela via da afecção, que emerge a sensação extática. Rompendo as barreiras pragmáticas da racionalidade, o êxtase irrompe esfacelando também as barreiras temporais: recorrentemente as personagens são inundadas por uma sensação de eternidade:

[a liberdade que às vezes sentia era] o estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. (LISPECTOR, 1980, p. 27).

Para entender essa qualidade de eternidade, esse alargamento sem dimensões, ultrapassando conteúdo e forma, recorreremos ao conceito bergsoniano de *duração*:

O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que *o escoamento não implica uma coisa que se escoar* e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. (BERGSON, 2006, p. 51 [grifo nosso]).

Bergson fala de constante movimento: não há estado senão artificialmente. Se entendemos o tempo como um movimento subjetivo, e a memória como gatilho de recuperação das experiências por excelência, o fluxo de consciência clariceano emerge como a modalidade narrativa necessária. Deparamo-nos com o escoamento das coisas mais do que a coisa em si, ou mesmo o estado de coisas. Deparamo-nos, portanto, com o devir. Para Deleuze:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devém?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8).

Insuflada de potência, de alegria, a personagem de Clarice dura numa experiência de eternidade, devém o avesso de forma e conteúdo: “Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade” (LISPECTOR, 1980, p. 148). Clarice esgarça o eu e a linguagem buscando chegar ao máximo da experiência do êxtase – alargado agora num não ser – e ainda isso se passa (porque não poderia ser diferente) no corpo, que, na narrativa da autora, não conhece limites – é, portanto, um corpo rasurado, assim como a própria linguagem. “Entre o risco de deixar um corpo exprimir-se e o risco de ser literatura, Clarice escolhe o primeiro” (SANTOS, 2012, p. 34).

Epifania e êxtase

Falávamos sobre a levíssima embriaguez como uma elevação da potência. Mais claramente direcionado ao jogo singular da atividade e interpretação propriamente literárias, a mesma ideia que põe os termos *atenção* e *distração* numa oposição inusitada, retorna, ainda em “Fundo de Gaveta”, na nota intitulada “A pesca milagrosa”:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”. (LISPECTOR, 1964, p. 143).

Assim, Clarice parece salientar o êxito incerto dessa pescaria, dessa interpretação, dada a sua tramitação por fora de qualquer suporte estável ou técnica garantidora. É que o acontecimento é da ordem do milagre. Daí porque, em “Por não estarem distraídos”, quando tudo “se transforma em não”, toda tentativa não realiza mais do que “a grande dança dos erros. O cerimonial das palavras descertadas.” (LISPECTOR, 1964, p. 132).

Estamos tentando, assim, galgar a ideia de singularidade. Singularidade da experiência extática, portanto da desorganização do real em face ao que se convencionou chamar epifania. O termo é definido por Affonso Romano de Sant’Anna do seguinte modo:

Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. Ainda mais especificamente em literatura, a epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação.” (SANT’ANNA, 1974, p. 187).

João Camillo Penna problematiza a questão, afirmando: “Clarice não fala em epifanias (...). Tudo o que se convencionou chamar de ‘epifanias’ no primeiro romance são desdobramentos de uma única experiência: a revelação da unicidade das coisas.” (PENNA, 2010, p. 74-75). A própria busca da crítica por nomear essa experiência de êxtase, central em toda a obra de Clarice, é uma prova do seu caráter de singularidade. Talvez aí resida a preciosidade do instante, do instante-já, como ela defina em *Água viva*: no perigo quase mortal da revelação. Benedito Nunes comenta esse processo em *O drama da linguagem*:

[...] as coisas exercem uma fascinação contínua sobre os personagens de Clarice Lispector, insinuando-se à experiência interna em momentos de pausa contemplativa, que propor-

cionam, independentemente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto. (NUNES, 1995, p. 123).

Gostaríamos de problematizar o que Nunes aponta como “pausa contemplativa”: acreditamos que, mais do que a passividade que talvez esteja semanticamente implícita no termo usado pelo crítico – ou mesmo a ideia de pausa que vai explícita na citação –, as personagens respondam à violência existencial dos acontecimentos com algo mais do que puro choque e recepção do acontecimento. Nossa hipótese é de que a distração é efetivamente um ganho de forças, um desejo posto em ato, uma duração, não uma pausa ou uma contemplação meramente receptiva. No início de *Perto do coração selvagem*, lemos:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para reventar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade. (LISPECTOR, 1980, p. 8).

Nenhuma paz há nesta vitalidade desconcertante, *pronta para reventar*. A violência é o devir desejante inquietando ativamente Joana, que reflete sobre o prazer experimentado pelo mal. O que pode seu corpo?

Após a experiência de êxtase, as personagens tampouco retornam a um estado de quietude. O movimento incessante da narrativa guarda ainda um segundo estranhamento, a dolorosa e desnorteada volta da personagem depois de quase – e o quase é aqui palavra-chave – tocar o mistério. O caso clássico e talvez mais emblemático seja o de *A paixão segundo G.H.*, cuja protagonista experimenta uma sensação de revelação profunda ao sentir o gosto da barata – e sofre de uma completa desordenação ao retornar desta experiência. À desordem se segue uma reordenação das configurações daquela realidade, e nada se mantém numa tal inalterabilidade depois de G. H. experimentar o gosto da barata.

“Sofremos por ter tão pouca fome, embora nossa pequena fome já dê para sentirmos uma profunda falta do prazer que teríamos se fôssemos de fome maior” (LISPECTOR, 1997, p. 180), diz-nos G. H. Algo semelhante se passa com Joana. Voltando a *Perto do coração selvagem*, a protagonista do romance subitamente se recorda de ter visto um homem comendo com volúpia um pedaço de carne quase crua. O assombro da experiência rememorada provoca um total rearranjo da sua realidade, como lemos nesta passagem:

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta — não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral —, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremeceu arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força. Não se sentia capaz de comer como ele, era naturalmente sóbria, mas a demonstração a perturbava. Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles... (LISPECTOR, 1980, p. 9-10).

A sede profunda e velha, subitamente descoberta ao *ver a sede do outro*, é como que o sofrimento dos possuidores de pouca fome ante a falta da *fome maior*. É a ânsia pelo desejo em estado bruto – e entendemos desejo aqui não exatamente no sentido psicanalítico de *falta*³, mas como algo mais próximo de produção. “Desejo: quem (...) gostaria de chamar isso de ‘falta’? Nietzsche o chamava Vontade de potência. Podemos chamá-lo de outro modo. Por exemplo, graça.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 106-107). Graça, alegria, aumento de potência: entendemos que há mesmo uma produção desta fome maior na narrativa de Clarice Lispector, por isso o movimento incessante de rasura e de rearranjo do estado de coisas – por isso o movimento incessante de busca.

Ainda notamos em Joana uma recusa da bondade, vista, em última instância, como diminuidora de potência, como fraqueza: “A certeza de que dou para o mal’, pensava Joana” (LISPECTOR, 1980, p. 8). No aforismo 150 da *Vontade de potência*, Nietzsche afirma que a potência implica a supressão da bondade:

Partamos da experiência que temos de todas as vezes em que um homem se elevou bem acima da medida humana, e veremos que todo grau superior de potência implica a liberdade em face do

3. Em “Cinco proposições sobre a psicanálise”, Deleuze diz: “Para a psicanálise, pode-se dizer que há sempre desejos demais. Para nós, ao contrário, não há nunca desejos o bastante.” (DELEUZE, 2006, p. 345). Parece-nos um modo interessante de compreender o *sofrimento por ter tão pouca fome* de que fala Clarice.

bem e do mal, como também em face do “verdadeiro” e do “falso”, e não pode aquilatar o que exige a bondade: o mesmo se dá com qualquer grau superior de sabedoria – a bondade é aí suprimida, como também a veracidade, a justiça, a virtude e outras veleidades de valores populares. (NIETZSCHE, 2011).

A liberdade em face do bem e do mal de que fala Nietzsche parece presente na narrativa de Clarice: o problema vivenciado pela personagem – por Joana, no caso, mas o mesmo acontece em personagens de outras obras – não é de ordem moral, mas da ordem das forças, da própria potência. Joana não acusa moralmente o homem flagrado na violência de seu ato de comer a carne quase crua – não é sequer este o caso. Ela “sabia que o homem era uma força”, e experimenta, entre fascínio e repugnância, a força vital que a afeta ao sofrer o impacto de simplesmente *ver* – ou lembrar, neste caso – o acontecimento.

Ainda sobre a *graça*, ou melhor, sobre o estado de graça, é interessante o comentário de João Camillo Penna sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (e neste trecho o crítico faz referência justamente ao trecho do livro a que chama de “estado de graça”):

Chegamos ao nó ético da experiência: o estado de graça é apenas uma “abertura” para “uma espécie de calmo paraíso”, não uma “entrada”, e, sobretudo, não permite que permaneçamos nele: não “dá direito de se comer os frutos dos seus pomares”. No estado de graça redime-se a “condição humana”, mas ao mesmo tempo revelam-se os limites dessa condição, ela que é, na verdade, o próprio limite. A plenitude apresentada contém portanto a apresentação do limite: a graça revela o seu contrário, a “pobreza implorante” da condição humana. De modo que o resultado é o contrário do egoísmo, da inconsciência animal, do vício, do ensimesmamento em um idioma individual. Aprende-se a “amar mais, a perdoar mais, a esperar mais”. (PENNA, 2010, p. 82).

E, talvez, completariamos nós, aprende-se a desejar mais. Dizíamos que o aumento da potência caminha junto de um aumento do conhecimento. Ora, a *revelação* das personagens de Clarice Lispector chega a um nível extremo de violento e estranho flagra de si mesmas. Vejamos como reage Joana ao ouvir a tia a chamar de víbora a primeira vez:

As mãos de Joana se mexeram independentes da sua vontade. Observou-as vagamente curiosa e esqueceu-as logo depois. O teto era branco, o teto era branco. Até seus ombros, que ela sempre considerara tão distantes de si mesma, palpitavam vivos,

trêmulos. *Quem era ela? A víbora.* Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuía de um ardor pouco comum, misturado a certa *alegria*, sombria e violenta. *Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte.* E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. *Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer...* Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, *vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor.* Não, não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, *esbofeteou o próprio rosto.* (LISPECTOR, 1980, p. 34-35).

A violência da descoberta é tamanha que desemboca na violência física de Joana contra si mesma, ao bater nesse eu subitamente descoberto. Acompanhamos portanto uma cisão entre o eu pré-acontecimento e o eu pós-acontecimento, em meio ao qual há uma suspensão existencial, e, em seguida, uma retomada, um choque de desestrutura e rearranjo, culminando no soco na própria face – movimento nada pacífico de rasura e êxtase de Joana.

Considerações finais: palavra pouca e excessiva

Há, em Clarice, uma angústia por tentar alcançar a coisa e, necessariamente, falhar nesse processo. Mas acreditamos que nesta busca haja um aumento de forças, e por isso mesmo uma necessidade incessante de ajuste de foco para captar, beber a realidade e espantar-se com ela, não sendo importante o quão ordinária é a coisa em si, mas o quão extraordinário é o afeto decorrente do encontro.

No entanto, nomear segue falho – é a atenção de que falávamos no início –, e não dá conta do acontecimento. Em *A legião estrangeira*, no conto “A mensagem”, Clarice Lispector narra dois personagens que “tinham repugnância por palavras, sobretudo quando uma palavra – como poesia – era tão esperta que quase exprimia, e aí então é que mostrava mesmo como exprimia pouco. (...) Poesia? Oh, como eles a detestavam.” (LISPECTOR, 1964, p.39). Detestar a palavra “poesia” é detestar a nomeação, porque, eles sabem, aí é que se perde a poesia em si, ou mesmo o afeto poético.

Voltemos ao texto “Por não estarem distraídos”: “Então a grande dança dos erros (...). Tudo porque quiseram dar um nome” (LISPECTOR, 1964, p. 132). O dolorido e necessariamente falido processo de nomear vai encontrar seu avesso no processo desejante de *perguntar*, como apontará outro texto de “Fundo de gaveta”, intitulado “Como se chama?”:

Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto – como se chama o que sinto? Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente – como se chama esta mágoa e este rancor? Estar ocupado, e de repente parar por ter sido tomado por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota – como se chama o que se sentiu? O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? E este é o nome. (LISPECTOR, 1964, p. 139-140).

Diante do acontecimento, a palavra é simultaneamente pouca e excessiva – porque sempre inadequada, não alcança, não pode alcançar. Mas tentamos – desejamos –, e nesta tentativa talvez more o milagre. E, se é esse o único modo de chamar, perguntemos.

Referências

- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Bento Prado de Almeida Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Trad. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rabello Cardoso Júnior, Jefferson Alves de Aquino. Fortaleza: EdUECE, 2009.
- _____. “Cinco proposições sobre a psicanálise”. In: *A ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 345-352.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coord. Benedito Nunes. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- PENNA, João Camillo. “O nu de Clarice Lispector”. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 12, nº 1. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, jun de 2010. p. 68-96
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Trad: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

A POESIA EM “PERDOANDO DEUS”, DE CLARICE LISPECTOR: RELAÇÕES DO GROTESCO, DO SUBLIME E DO ASPECTO POÉTICO NO CONTO

THE POETRY IN “PERDOANDO DEUS”, BY CLARICE LISPECTOR: RELATIONS OF THE GROTESQUE, THE SUBLIME AND THE POETIC ASPECT IN THE TALE

Lívia Santos FERREIRA¹

RESUMO: Esse texto tem como objetivo analisar as estéticas do grotesco e do sublime trabalhadas no conto “Perdoando Deus”, de Clarice Lispector, buscando compreender de que maneira essas categorias aparecem nesse conto, permitindo o diálogo entre Literatura e Religião, frequentemente presentes nos textos da escritora. Além disso, traz outros aspectos poéticos, como a musicalidade e os espaços de representação presentes no conto, mostrando a conexão entre a poesia e outros gêneros literários diferentes do poema.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco. Sublime. “Perdoando Deus”. Clarice Lispector. Poesia.

ABSTRACT: The purpose of this text is to analyze the aesthetics of the grotesque and the sublime, elaborated in Clarice Lispector’s tale “Perdoando Deus”, trying to understand how these categories fit into this tale, allowing the dialogue between Literature and Religion, often present in the writings of the writer. In addition, it brings other poetic aspects, such as the musicality and the spaces of representation present in the story, showing the connection between poetry and other literary genres different from the poem.

KEYWORDS: Grotesque. Sublime. Perdoando Deus. Clarice Lispector. Poetry.

“Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se amava verdadeiramente.”

Clarice Lispector

Considerações iniciais

Clarice Lispector nasceu em 10 de dezembro de 1920, em Tchetchelnik, uma aldeia da Ucrânia, então pertencente à Rússia. Haia Lispector vem com sua família para Maceió em março de 1922. Aqui assume nova identidade e passa a ser Clarice. Em 1925 a família muda para Pernambuco e 10 anos mais tarde, depois da morte de sua mãe, mudam-se para o Rio de Janeiro, onde Clarice começa a vida acadêmica.

1. Graduada em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal de Sergipe. Mestranda em Estudos Literários pela mesma instituição e graduanda em Educação Física também pela Universidade Federal de Sergipe; São Cristóvão - SE. Email: santoslivia44@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7130-6160>.

Considerada um dos maiores nomes da literatura brasileira, Clarice Lispector estreou com o premiado romance *Perto do Coração Selvagem* (1944), não sem causar certo incômodo em parte da crítica da época, dada sua escritura peculiar e inovadora. Além de romancista, autora dos aclamados *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977), firmou-se como grande contista graças a títulos como *Laços de Família* (1960) e *A legião estrangeira* (1964). Sua produção inclui também obras para o público infanto-juvenil e um vasto número de crônicas. Seus livros hoje são amplamente traduzidos e divulgados, o que faz com que Clarice Lispector seja comparada a Virginia Woolf, James Joyce e Katherine Mansfield.

O conto "Perdoando Deus", de Clarice Lispector foi publicado no *Jornal do Brasil*, em 19/09/1970, e em seguida no livro *A descoberta do mundo*, que reúne 468 crônicas que foram publicadas originariamente em uma coluna que a autora tinha no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973. O livro foi organizado em ordem cronológica, até mesmo para fazer uma relação com o próprio título.

Esse trabalho abordará os aspectos poéticos do conto, enfatizando a presença do grotesco e do sublime, que são aspectos presentes em muitas narrativas da nossa literatura. Verificaremos até que ponto esses aspectos contribuem para o entendimento do texto e quais as mensagens que Clarice Lispector passa para o leitor através dessas figuras poéticas. As características do ambiente onde acontecem os fatos descritos também constroem estruturalmente o texto de forma poética, trazendo relações importantes com o tema a ser discutido. Aqui, traremos essas discussões mostrando o quanto os textos de Clarice Lispector são carregados por aspectos muito relevantes para a crítica literária brasileira.

1. Sobre o conto

Esse conto mostra aspectos psicológicos de uma mulher, e inicia mostrando seu sentimento de liberdade, descrevendo em primeira pessoa a experiência de andar livremente pela Avenida Copacabana. Essa liberdade é intensificada a partir da percepção que ela tem de perceber as coisas. Esse ambiente de liberdade favorável e essa apreciação à paisagem urbana faz surgir nela um sentimento maternal totalizante:

Eu ia andando pela avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo as coisas. Minha

liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade. [...] Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. (LISPECTOR, 2016, p.403).

Esse estado de liberdade e de amor materno por Deus é quebrado quando a narradora pisa em um rato ruivo morto. A autora espanta-se e esse estado de graça acaba sendo rompido pela figura do rato morto. Começa a tentativa de cortar a conexão entre a liberdade e o medo, e o sentimento de amor é transformado em revolta e vingança para com Deus:

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito [...] um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, e quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos [...] E a revolta de súbito me tomou: então não podia eu me entregar desprevenida ao amor? De que estava Deus querendo me lembrar? [...] Então era assim?, eu andado pelo mundo sem pedir nada, sem precisar de nada, amando de puro amor inocente, e Deus a me mostrar o seu rato? A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto. (LISPECTOR, 2016, p.404).

Nesse trecho, podemos perceber a revolta que a narradora passa a sentir no momento em que encontra o rato morto, acreditando ser obra divina contra ela. Seu sentimento de amor maternal por Deus passa a ser substituído por chateação em relação ao criador, tendo-o como bruto e grosso.

Agora, o que acontece é um processo de autoconhecimento, uma vez que a mulher passa a reconhecer suas próprias fraquezas, vulnerabilidades, limitações em relação a Deus. O que se observa a partir daí é que o sentimento de vingança cresce dentro da narradora, mesmo sabendo que é fraca em relação ao Todo-Poderoso. Esse sentimento que é construído agora torna-se oposto em relação à situação inicial do conto:

Andando com o coração fechado, minha decepção era tão inconsolável como só em criança fui decepcionada. [...] Mas só me ocorria a vingança. Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. (LISPECTOR, 2016, p. 405).

Agora a mulher procura justificativas para o aparecimento do rato nesse seu momento de apreciação da liberdade, reconhecendo sua natureza e vislumbrando transformar esse acontecimento trágico descrito no início da narrativa em sabedoria, como é expresso pelo próprio título *Perdoando Deus*. O conto termina com reconhecimento por parte da narradora de que a sensação descrita no início do texto é falsa, e que ela amou um mundo que na realidade não existe:

É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria – e não o que é. É porque ainda sou eu mesma, e então meu castigo é amar um mundo que não é ele. [...] Como posso amar a grandeza do mundo se não posso amar o tamanho da minha natureza? Enquanto eu imaginar que “Deus” é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. [...] Porque enquanto eu amar a Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo da minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe. (LISPECTOR, 2016, p.406 e 407).

Aqui, fica claro que a mulher só queria inicialmente amar a Deus porque não se aceitava e acabou fantasiando um mundo que não existe. Ela não reconhecia sua própria natureza, e acabou descobrindo a bondade divina e a fragilidade essencialmente humana. Vê-se que não se pode amar a grandeza do mundo sem amar sua própria natureza, e que enquanto ela não enxergar a realidade do mundo, se habituar a ela própria, enfrentar os “ratos” da vida, estará vivendo uma fantasia.

2. A relação com o grotesco, do sublime, e do aspecto poético no conto

O grotesco e o sublime são categorias consideravelmente exploradas na literatura e, para iniciarmos essa análise, começaremos com as fontes do sublime literário dadas por Aristóteles, que irão justamente dar um “norte” à nossa pesquisa sobre esses aspectos:

São cinco fontes do sublime literário. As duas primeiras dizem respeito aos pensamentos e aos sentimentos, isto é, a faculdade “de alçar-se a pensamentos sublimados” e “a emoção veemente e inspirada”. São fatores psíquicos, disposições inatas, que constituem o objeto da representação. As três últimas fontes, “as figuras”, “a nobreza da expressão”, e “o ritmo”, são de natureza linguística, e, portanto, produtos da arte. (ARISTÓTELES, 2014, p. 15 e 16; aspas do autor).

Considerando que o sublime está relacionado à dignidade, beleza, divindade, ou seja, possui uma linguagem de base para a arte abstrata e o grotesco

relaciona-se ao que é reprimido, possuindo linguagem para a distorção, podemos perceber a manifestação dessas duas vertentes no conto *Perdoando Deus* de Clarice Lispector, uma vez que o início do conto descreve uma mulher caminhando na praia, representando seu contato mais subjetivo com o mundo, com a natureza, de forma singela e espontânea, marcada pela poeticidade, pela abstração. Por um momento nossa personagem se aproxima de Deus, marcando os traços cristãos e divino no conto.

Nesse estado de ser, a protagonista vive momentos em que desliga de toda a materialidade, saindo dos próprios limites aos quais ela se coloca, se permitindo sentir algo atípico em relação à Deus, um sentimento maternal proporcionado pelo simples ato de caminhar. Essas características são típicas do sublime, marcado por esse aspecto dividido, abstrato.

Em seguida, a protagonista pisa em um rato morto, e acaba agindo com infantilidade e um pavor desmedido. Essa situação mostra a figura grotesca do animal, marcado pela feiúra, medo, repugnância, desconectando de imediato a personagem do mundo das emoções mais puras, do sentimento maternal, do amor à Deus, colocando-a numa situação inversa, marcada pela rejeição ao divino, passando a enxergar Deus como decepção, como bruto, e no final do conto, faz a mulher enxergar a realidade das coisas.

É pensando nessa relação entre o grotesco e o sublime com o cristianismo que Vitor Hugo faz alguns comentários em sua obra *Do grotesco e do sublime*. Vejamos:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2007, p. 26; grifo do autor).

Aqui, vemos que o grotesco e o sublime andam lado a lado, e é o cristianismo que mostra a realidade das coisas. De acordo com o conto, quando o aspecto divino entra no início da narrativa, provoca uma situação ilusória que logo em seguida, a partir do próprio aspecto divino, acaba sendo quebrada pela figura grotesca do rato morto. A mulher passa a questionar sua natureza e a ver a figura divina de outra forma, como já foi exposto anteriormente. Percebe-se, nesse caso, que o sublime é representado pelo divino expresso no conto, com o sentimento de liberdade, inicialmente, e depois como descoberta da própria natureza humana no final da narrativa, de forma mais real; e o grotesco é justamente a figura do rato que, além de ser algo do qual a mulher tem medo, é ruivo e está morto. Nessa

situação podemos perceber que “enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele (o grotesco) representará o papel da besta humana” (HUGO, 2007, p. 35).

Continuando com as definições do grotesco e sublime por Vitor Hugo, para facilitar a compreensão da manifestação desses dois aspectos no conto, podemos considerar:

O primeiro tipo (o sublime), livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; [...] O segundo (o grotesco) tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nessa partilha da humanidade, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes, é ele que será luxuoso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; [...] O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. (HUGO, 2007, p.35 e 35).

Observamos aqui que o sublime e o grotesco são opostos, e que ambos são perceptíveis no conto de Clarice, assim como em muitos dos seus textos, uma vez que o sentimento de liberdade e o amor maternal expressos no início do conto, assim como o reconhecimento da bondade divina e da natureza humana representam a graça, o encanto e a beleza, citados por Hugo, assim como o rato ruivo morto representa o feio. Temos o sublime com a abstração e o grotesco como elemento comum.

Quando falamos de grotesco e sublime, principalmente desse último, pensamos na carga de poesia trazida por esses aspectos. Pensando nisso, vemos o que Percy Bysshe Shelley, em sua obra *Defesa da Poesia*, de 1986, considera:

A poesia é, na verdade, algo divino. É simultaneamente, o centro e a circunferência do conhecimento: é aquilo que compreende toda a ciência e a que toda a ciência tem que ser referida. É, ao mesmo tempo, a raiz e a flor de todos os outros sistemas do pensamento; é aquilo de onde tudo emerge e que tudo adorna; é aquilo que é maculado, nega o fruto e a semente, e priva o mundo estéril do sustento e da sucessão da árvore da vida... (SHELLEY, 1986, p.73).

Dessa forma, fica evidente que para a autora, a poesia vai além do que está escrito, envolve sentimentos, ações, estados, que podem ou não ser transportadas para o papel. Vemos que a poesia tem uma função extremamente importante, que é a função do conhecimento, além de ter muito poder, como o próprio Otávio Paz coloca em sua obra *O arco e a lira*, que “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a ativi-

dade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior”. (PAES, 1982, p.15).

Pensando agora com relação ao conto de que estamos trabalhando, temos uma definição pertinente de Benedito, segundo o qual “a poesia celebra e comemora. Celebração do *sagrado*, que atende ao seu apelo, e comemoração das divindades ausentes, a poesia manifesta o *páthos* do sofrimento, mas também da alegria e da esperança” (NUNES, p. 261; grifos do autor). Observando o conto percebemos que esse percurso é traçado no texto, uma vez que temos o aspecto divino, como o sentimento que a mulher possui inicialmente em relação à Deus, tido como celebração da liberdade. Em seguida, depois desse sentimento tão belo, tão sublime vem o sofrimento, representado pelo medo que a protagonista sente quando se depara com o rato e, por fim vemos também a alegria e a esperança citadas por Nunes, uma vez que quando a mulher reconhece sua natureza e passa a enxergar Deus não mais com a raiva de quando o rato apareceu, mas como algo poderoso, forte e invencível. Notamos que o grotesco e o sublime trazem ritmo poético ao texto, havendo quebra e mudança de expectativas no decorrer da narrativa.

Falando um pouco da estrutura, Staiger diz que “uma poesia pode – contrariamente a todo uso racional – começar até com “e”, “pois”, “mas” ou outras conjunções semelhantes” (STAIGER, 1977, p. 22; aspas do autor). Pensando no conto “Perdoando Deus”, temos uma estrutura parecida em um dos parágrafos, o que marca ainda mais esse aspecto poético no texto. Vejamos:

[...] mas quem sabe, foi porque o mundo também é um rato e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil. É porque eu não quis o amor solene, sem compreender que a solenidade ritualiza a incompreensão e transforma em oferenda. E é também porque sempre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento cegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria – e não o que é. É porque, ainda não sou eu mesma e então o castigo é amar um mundo que não é ele. É também porque eu me ofendo à toa. É porque talvez eu precise que me digam com brutalidade, pois sou muito teimosa. É porque sou muito possessiva e então me foi perguntado com alguma ironia se eu também queria o rato para mim. É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão. (LISPECTOR, 2016, p. 406).

Podemos perceber que há muita repetição do termo “é porque” e “porque”, além de começar com a conjunção “mas”, como cita Staiger. É interessante perceber o quanto esse trecho adquire uma musicalidade, justamente por conta dessas repetições, deixando a linguagem expressa nesse texto muito mais poética.

Staiger também cita outro aspecto importante quando fala sobre a fundamentação, ou seja, como os fatos da narrativa poética se iniciam e como se desenrolam. Ele informa que “compreende-se qual a razão dessa falta de fundamentação. Em qualquer parte, no fluir de um dia descaracterizado, a existência transforma-se em música”. (STAIGER, 1977, p.22). No conto, podemos perceber que os fatos não possuem uma fundamentação, as coisas não estão entrelaçadas, obedecendo uma sequência fundamentada: a partir de um simples passeio pela Avenida Copacabana a mulher vivencia todas aquelas sensações através do próprio ambiente, que vão dando uma musicalidade particular ao texto. Em um ambiente simples, qualquer, em um dia comum, o fato de ela estar ali já a coloca uma sensação de sublimação, de liberdade, nos remetendo mais uma vez aos conceitos do sublime.

Sobre a representação, que tem tudo a ver com a ambientação, ou seja, o espaço onde os fatos se desenvolvem na narrativa, que foi o que citamos acima, Aristóteles faz a seguinte consideração:

A representação, através de personagem em ação cria o efeito de “presentificação”, pois o caráter “visual” dos fatos confere maior verossimilhança porque os situa mais próximos da realidade, exigindo assim do telespectador uma participação mais efetiva; em resumo, a vista compromete mais com o presente do que o ouvido. (ARISTÓTELES, 2014, p.10).

Percebemos que o espaço é o que permite a melhor compreensão do texto. No momento em que lemos, criamos todo o ambiente em que os fatos acontecem a partir das descrições presentes na narrativa. No conto de Clarice, a ambientação nos permite ter uma ideia daquilo que a mulher diz estar sentindo, inclusive o medo quando encontra o rato.

Vemos as relações que podem ser estabelecidas entre o aspecto poético e o grotesco e sublime, e a forma como esses aspectos estão presentes no conto “Perdoando Deus”. O que há é uma conectividade entre esses elementos, que tornam inviável uma análise sem pensar no aspecto poético.

Considerações Finais

“Perdoando Deus”, em muitos aspectos, levanta questões importantes sobre a retificação de Deus, a beleza da natureza mutilada e especialmente, a respeito do artista que se coloca como reflexo do criador. A mulher, como o eu narrativo, não admite um Deus relativo, condicional; sua verdade passa a residir para além da linguagem humana.

Nesse conto, o divino toma lugar desde o título. E, se o grotesco opera numa renovação do sentido na relação Homem x Deus, faz de maneira diferente dos outros textos de Clarice, onde a percepção de Deus acontecia ao se descobrir ligado a um Deus. Nesse texto, a descoberta está condicionada ao que é posterior à percepção, ou seja, Deus já é reconhecido pela personagem, e o que importa são as consequências que afetarão o relacionamento com Ele, o nível de intimidade e o carinho.

Clarice, por meio de sua escritura, faz mais do que reconhecer esta necessidade de Deus; e no conto ela enfatiza essa necessidade, uma vez que o bem é representado pela figura divina e o que temos é uma reconciliação do homem com o criador.

Apesar de ser um conto, o texto é marcado pela presença da poesia, uma vez que traz características e marcas poéticas, como a construção dos parágrafos marcados pela musicalidade, aspectos do grotesco e do sublime, representação dos espaços poéticos etc. Percebemos que os textos de Clarice são extremamente poéticos, desde as crônicas aos romances, passando por novelas e contos. Percebemos uma linguagem rebuscada e, ao mesmo tempo, musical, que envolve os leitores.

Referências

ARISTÓTELES. *A poética Clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

HUGO, Vitor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell; tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do mundo*. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/livro-a-livro/a-descoberta-do-mundo/>>. Acesso em: 20/06/2018.

MENDONÇA, Fernando de; NINO, Maria do Carmo de Siqueira. *Notas sobre um rato morto: o grotesco e o divino em Clarice Lispector*. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revis-taipotesi/files/2011/05/CAP18-239-247.pdf>>. Acesso em: 20/06/2018.

NUNES, Benedito. A residência poética. In: _____. *Passagem para o poético*. São Paulo: Edições Loyola, 2012. Cap. XVI, p. 251-264.

PAES, Otávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. *Perdoando Deus (Conto da obra Felicidade Clandestina), de Clarice Lispector*. Disponível em: <https://www.passeiweb.com/index.php/estudos/livros/perdoando_deus_conto_clarice>. Acesso em: 20/06/2018

SHELLEY, Percy Bysshe. *Defesa da poesia*. Trad. J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães Editoras, 1986.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. Disponível em: <<http://www.eduardoguerreirolosso.com/Emil-Staiger-Conceitos-Fundamentais-Da-Poetica.pdf>> Acesso em: 20/06/2018.

CANÇÃO DE PIRATAS: UMA LEITURA ANFÍBIA

PIRATES SONG: AN AMPHIBIOUS READING

Iasmim Santos FERREIRA¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo fazer uma revisão da crítica literária e debruçar-se sobre a crônica “Canção de Piratas” (1894), de Machado de Assis, a fim de fazer uma leitura anfíbia desse escrito, o qual versa sobre política e arte concomitantemente. Para tanto, apresentamos uma revisão dos caminhos da crítica literária brasileira e de suas principais fontes. Alinhamo-nos ao pensamento pós-estruturalista de Silviano Santiago (2000, 2002) para melhor compreendermos a literatura brasileira e a pirataria retratada por Machado, que articula dois sentidos: os homens de Canudos e os românticos como piratas.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica. Literatura anfíbia. Machado.

ABSTRACT: The present article has as objective do a review of literary critic and look over the chronicle “Canção de Piratas” (1984), by Machado de Assis in order to make an amphibious reading into the written, which talks, concomitantly, about politics and art. Therefore, we present a review about the Brazilian literary critic ways and its main sources. We align with the post structuralism thought of Silviano Santiago (2000, 2002) to understand better the Brazilian literature and the piracy showed by Machado, which articulates two directions: the men from Canudos and the novelists as pirates.

KEYWORDS: Critic. Amphibious literature. Machado.

Considerações iniciais

A vértebra da crítica literária brasileira toma dois encaminhamentos básicos que sustentam outros caminhos de releituras a partir de duas vertentes: a da dependência cultural e a da antropofagia cultural. Elegemos alguns estudiosos para que possamos compreender o embate crítico a despeito de nossa literatura. Na primeira vertente, os estudos de Antonio Candido e Roberto Schwarz são fundamentais. Na segunda, a crítica de Silviano Santiago, somada a de José Luís Jobim e a de Carlos Magno Gomes representam a crítica pós-estruturalista e os estudos culturais.

1. Universidade Federal de Sergipe (UFS). Licenciada em Letras e mestranda em Estudos Literários (UFS/PPGL/CAPES), São Cristóvão/SE, e-mail: iasmimferreira20@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4980-4416>.

Neste trabalho, fundamentamo-nos nos estudos de Santiago, que apontam para a dúbia articulação política e arte nos escritos literários dos brasileiros. Com esse fim, analisamos a crônica “Canção de Piratas” (1894), de Machado de Assis, a qual versa concomitantemente sobre política e arte, atribuindo novos sentidos à pirataria. Vista dubiamente pelo escritor: os homens de Canudos e os escritores românticos como piratas. Sobre essa junção machadiana, repousa o nosso interesse. Nas linhas seguintes, apresentaremos uma revisão da crítica literária, análise da crônica e conclusão.

Revisão da crítica literária brasileira

No que tange à posição crítica de Antonio Candido acerca das literaturas da América Latina, o crítico parte do pressuposto econômico-político para explicar o sucesso ou o fracasso de uma literatura, e em nosso caso, a seu ver, o fracasso. Em “Literatura e subdesenvolvimento”, ensaio que está na obra *A educação pela noite & outros ensaios* (1989), Candido defende que os escritores devem buscar ter uma consciência de subdesenvolvimento, como “uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais” (1989, p. 1). Em sua concepção, a ficção regionalista de 1930 tinha essa “força propulsora”, e, portanto, conseguiu desenvolver uma boa literatura.

O estudioso verifica as condições materiais do Brasil, como o analfabetismo, a carência de meios de difusão, a insuficiência de público leitor, o não-acesso à especialização para escritores, a não-resistência diante das influências externas (CANDIDO, 1989, p. 3). Vale ressaltar que Candido tem consciência de que não há como fugir das influências, mas, para ele, a situação dos países da América Latina não é de mera influência, e sim de “um continente sob intervenção” (1989, p. 3), sofrendo uma “catequese às avessas” (idem). Por conseguinte, o crítico chega à conclusão de que se a literatura provém de um país subdesenvolvido, então é uma subliteratura dadas as condições materiais. Para ele, os bons escritores brasileiros não têm público leitor, visto que ainda somos um país de analfabetos.

Nessa esteira, Antonio Candido acaba por rotular o que é uma boa e uma má literatura e como a crítica literária deve analisá-las. Em *Literatura e Sociedade* (2006), o crítico defende a fundição de “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 13). Desse modo, “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 14). O estudioso não defende o sociologismo

da literatura, pelo contrário, opõe-se veementemente. Candido propõe o estudo da obra literária dialeticamente, vendo-a como um construto no qual texto e contexto fundem-se, sem poder observá-los separadamente.

Roberto Schwarz, por sua vez, segue as passadas de Candido e em seu ensaio “Nacional por subtração” discute a posição de brasileiros e latino-americanos frente à cultura, que, para ele, se configura numa “experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado” (SCHWARZ, 1987, p. 1). Para Schwarz, há um “mal-estar” que ronda o pensar a nossa cultura, logo, isso nos inquieta. Assim como Candido, reconhece que não há cultura genuína, defende haver uma imposição ideológica externa e expropriação cultural (1987, p. 5). Para ele, ainda não temos configuração nacional, já que ocupamos a posição de “país subdesenvolvido”.

Noutra vertente da crítica literária brasileira, o estudioso Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, capítulo de *Uma literatura nos trópicos* (2000), discorre e problematiza o espaço do discurso, e consequentemente da literatura latino-americana, frente a produções canonizadas pela crítica e consideradas fontes para as obras nascidas em solo colonizado. Para ele, o escritor latino-americano reflete sobre a produção considerada célebre, canônica, e então, supre suas lacunas, efetua rasuras, rearticula-a conforme sua intenção e direção ideológica. O trabalho desse escritor não pode ser uma tradução literal, e sim “uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão” (SANTIAGO, 2000, p. 21). Opondo-se à postura de Candido e Schwarz, Santiago não vê uma relação de dependência cultural, mas sim de antropofagia, na qual o escritor incorpora a cultura de outrem, em geral do colonizador, como subsídio para rearticulá-la conforme o desejo fazer. Por isso, em sua concepção a crítica deve tomar como posição o entre-lugar para alçar os sentidos engendrados na produção do escritor latino-americano. Assim sendo, o escritor latino-americano faz transgressões e realiza o seu ritual antropófago (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Por isso, a posição no “entre-lugar” aborta a concepção de cópia. Santiago mostra-se muito consciente dos problemas que circundam o Brasil, já que foi brutalmente colonizado, com marcas dessa espoliação ainda hoje. No ensaio “Uma literatura anfíbia” (2002), o crítico dialoga com Candido, ainda que de um lugar de fala distinto do da corrente marxista, reconhecendo problemas materiais como o analfabetismo, os baixos índices de leitura, a inexistência de um público leitor especializado e o modo como a população tem acesso à cultura, pela via midiática, que na época era o rádio. Por causa das condições materiais de nosso país, Santiago denomina a nossa literatura de produção anfíbia, a qual faz um duplo caminho da arte e da política. O crítico reflete sobre o papel instrutivo

que a literatura desempenha num país subdesenvolvido, não podendo enveredar por um só caminho (o da arte), mas carrega o fantasma da política para instruir a população. Com isso, a literatura traz consigo um dos pressupostos da arte na Antiguidade Clássica, o da instrução. Santiago reflete:

Caso a educação não tivesse sido privilégio de poucos desde os tempos coloniais, talvez tivéssemos podido escrever de outra maneira o panorama da Literatura brasileira contemporânea. Talvez o legítimo não tivesse tido necessidade de buscar o espúrio para que este, por seu turno, se tornasse legítimo. Talvez pudéssemos nos ater apenas a dois princípios da estética: o livro de literatura existe *ut delectet* e *ut moveat* (para deleitar e comover). Pudéssemos nos ater a esses dois princípios, e deixar de lado um terceiro princípio: *ut doceat* (para ensinar). (SANTIAGO, 2002, p. 19).

Silviano Santiago toca na problemática do público leitor estrangeiro, argumentando que a nossa literatura não é lida fora da redoma brasileira por ser anfíbia, tratar de política e arte. Com isso, opõe-se a Candido e Schwarz que consideram a ficção regionalista como a melhor produção brasileira, graças à consciência e articulação política dos textos. Santiago alerta: o leitor estrangeiro “quer enxergar o estético na Arte e o político na Política” (2002, p. 17).

Alinhado à perspectiva de Santiago, o crítico José Luís Jobim (2012) traz considerações sobre a postura da crítica literária brasileira. Aponta a posição dicotômica da crítica, “superestimação ridícula” ou “subestimação ridícula”. Jobim leva-nos a reflexões de como o crítico deve agir em relação a autores contemporâneos (JOBIM, 2012, p. 146). Com isso, Jobim reconhece a impossibilidade de “imparcialidade absoluta”, e conduz-nos a outra reflexão quanto à “socialidade da crítica”, à vista de compreender a literatura como mercadoria e a crítica como legitimadora de gostos. Questionamos o otimismo de Jobim quanto à crítica na atualidade. Até que ponto somos, de fato, necessários na sociedade brasileira, marcada pelo analfabetismo e pela pouca leitura por parte dos que se dizem “leitores”? Conseguimos, enquanto críticos, despertar a sociedade para a leitura? Será que ainda não somos parnasianos exilados em torres da academia?

Noutra vertente, trazemos para o nosso diálogo a voz do crítico Carlos Magno Gomes (2011). Gomes se alinha à proposta metodológica do hibridismo cultural, o qual mescla estética e aspectos culturais, propondo assim “intersecção entre forma e conteúdo” (GOMES, 2011, p. 53). O crítico marca a importância de as análises literárias debruçarem-se sobre questões raciais, de classe, de gênero, como os Estudos Culturais vêm reclamando esse lugar na crítica. Propõe uma

abordagem híbrida, interdisciplinar, sem enfoques dicotômicos (como as propostas de Candido e de Santiago). Por esse prisma, Gomes se opõe à separação entre “o artístico e o político”, com isso reconhece o caráter anfíbio de nossa literatura, volta o nosso olhar para a utilização de lupas analíticas que enxerguem a alteridade e as demandas sociais, sem que uma anule a outra.

Fontes estrangeiras e aberturas a partir do pós-estruturalismo

Partimos da nossa crítica para então compreender as interfaces que se estabelecem com as vozes críticas estrangeiras e outras abordagens que nascem depois da abertura dada pelo pós-estruturalismo. Começamos com a crítica de Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (1970), a qual traz uma grande contribuição para repensarmos o discurso, não como mero dizer, mas, sobretudo, como uma articulação que em sua premissa é poder. Foucault mostra que há um controle sobre a produção do discurso, e que nem sempre é possível dizer o que se deseja. Aponta a existência do “interdito”, os “procedimentos de exclusão”, a “partilha da loucura” e a “vontade da verdade”. O pensamento de Foucault promove uma chamada à reflexão para a posição do autor, a posição do sujeito e a condição da verdade como produção cultural. A partir dessas aberturas, outras começam a desabrochar, especialmente as contribuições de Derrida, que transpassam as de Foucault.

Jacques Derrida, o filósofo da Desconstrução, reconhece as contribuições do estruturalismo, como a libertação do leitor da busca pelo “autor”. Porém critica a dimensão formal dessa corrente. Ele atravessa o pensamento do estruturalismo e acrescenta uma historicidade interna e contingente, perpassada da passagem da forma à força, denominada de pós-estruturalismo. Derrida promove uma revolução intelectual, pois desmonta a ideia de sistema estrutural e reaproveita suas peças para interrogar os pressupostos. Com isso, a verdade (ou as verdades) passa a depender do contexto histórico, promovendo, assim, o encerramento das grandes narrativas. Se em Foucault todo o movimento está centrado no sujeito, em Derrida está fundamento na linguagem. Um dos conceitos centrais de Derrida é *différance*, que visa um certo distanciamento do significante para adentrar noutras partes de sua extensão. A despeito desse conceito, “A Gramatologia da crítica cultural” (2015), de Gomes, ajuda-nos a compreender o que enseja o pensamento derrideriano. A partir do distanciamento do significante, tem-se também a “impossibilidade da verdade”, nisso consiste uma grande contribuição do filósofo para os estudos que o precedem. Gomes observa que “Derrida construiu um método de interpretação que rasurou os velhos conceitos da filosofia ocidental

para descentrar os padrões impostos, colocando em xeque conceitos como universalidade, cânone, centro, autoria” (2015, p. 279). A partir das rasuras feitas por Derrida, outros críticos penetram e efetuam mais rasuras conceituais.

Derrida, em *A escritura e a diferença* (1995), propõe que se pense a história da estrutura como “uma série de substituições de centro para centro, um encadeamento de determinações do centro” (1995, p. 231). Assim, o filósofo problematiza a existência e a função do centro, pois só é possível haver substituto se esse já tiver preexistido. Portanto, “o centro não tinha um lugar natural, que não era um lugar fixo, mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos” (1995, p. 232). Em miúdos, não há um centro, nem um lugar de onde emanam os centros, mas sim a função de centro que é ocupada pelos signos. Ademais, se não há um significado transcendental, o campo e o jogo da significação alargam as suas fronteiras. O filósofo da desconstrução reflete e conclui que a estruturalidade da estrutura é firmada pelo signo e função que ocupa, não mais pelo centro, como se pensava. Derrida pondera sobre a dicotomia que coloca a totalização, “definida ora como *inútil*, ora como *impossível*” (1995, p. 244; grifos do autor). Defende haver a não-totalização, a partir do conceito do jogo, e não do da finitude. O que é infinito não é uma “riqueza”, e sim as substituições, que provêm da linguagem (que é finita). Logo, as substituições são infinitas dentro de um conjunto que é finito. Destarte, o campo permite essas substituições dada a ausência de um centro regulador do jogo das substituições. Por conseguinte, Derrida entende que o movimento do jogo é permitido pela falta de centro e é um “movimento da suplementariedade”, que visa suprir uma falta da parte do significado (1995, p. 245). Logo, esse pensamento possibilita a abertura para os estudos pós-estruturalistas e os culturais, que desaguam em diversas abordagens à vista de trazer respostas, dentro do movimento da suplementariedade, para questões que estavam sob o eixo do centro unitário, totalizador. A exemplo, os estudos pós-coloniais, que versam sobre a outra face da história e trazem as vozes dos silenciados.

Silviano Santiago se insere nas pegadas do pensamento de Foucault e de Derrida. Quando propõe como espaço da crítica literária a posição do “entre-lugar”, alimenta-se do entendimento de discurso como poder e passa a enxergar os escritores latino-americanos como transgressores, já que inserem seus discursos em espaços de poder, transgredindo o cânone. Além de beber na fonte foucaultiana, bebe também dos conceitos de *différance*, do descentramento, da suplementariedade, de Derrida, para refletir sobre a nossa dependência cultural. Gomes acentua que Santiago incorpora o pensamento de Derrida e “abre espaço para a tradução da violência e da barbárie impostos pela colonização, atualizan-

do os sentidos dos signos, símbolos, discursos, imagens, que deixaram os rastros da dominação cultural” (GOMES, 2015, p. 287).

Outra fonte recorrida por Santiago é os estudos do filósofo francês Roland Barthes. Ele parte da diferenciação entre os textos como legível e escrevível, conforme cunhou Barthes, para mostrar a transgressão que faz os escritores latino-americanos ao rasurarem o cânone e escreverem segundo suas direções ideológicas. Barthes dá contribuições importantes para pensarmos a posição do leitor e do texto, e ainda o que pode proporcionar ao leitor: o prazer, “dizível”, e a fruição, “indizível”, (BARTHES, 1987, p. 35).

Atrelado à transgressão, é válido marcar a compreensão de intertextualidade pela *Poética do pós-modernismo* (1991), de Linda Hutcheon. Embora o pós-modernismo não seja o sinônimo de pós-estruturalismo, é possível estabelecer diálogo entre essas correntes. A transgressão apontada por Santiago como um ritual antropófago do escritor latino-americano estabelece intertextualidade direta ou indireta com outros textos para rasurá-los. Pela perspectiva de Hutcheon, “a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157). O pós-modernismo reflete sobre as relações temporais e traz à tona vozes descentradas para o centro. Trazer ao centro grupos minoritários, que estavam à margem, é uma adentramento da pegada deixada pelo pós-estruturalismo com o descentramento.

Nessa esteira, a crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak contribui para pensarmos quais vozes podem falar. Spivak fundamenta seus estudos nas bases marxista, pós-estruturalista, desconstrucionista, além de se alinhar ao feminismo e ao pós-colonialismo. A estudiosa, em *Pode o subalterno falar?* (2010), defende que não há possibilidades de fala para aqueles que se encontram à margem socialmente, além de refletir sobre a posição da mulher em comparação a do homem, e embora estejam numa mesma situação, aquém do acesso à dignidade social, a mulher é ainda mais subalterna. Suas reflexões partem do contexto indiano e, do caso particular, da imolação das viúvas. Interessa-nos a oposição que Spivak faz à premissa existencialista da autonomia do sujeito subalterno. A questão não é se o sujeito tem capacidade de falar, mas se a sua voz se faz ouvida pelos demais, se há abertura para que esse fale. Ela chega à conclusão de que “O subalterno não pode falar” (SPIVAK, 2010, p. 126), pois a sua voz não é ouvida. Assim, o intelectual pós-colonial tem como tarefa criar espaços para que o sujeito subalterno possa falar e ser ouvido (SPIVAK, 2010, p. 14).

Em contrapartida, Djamila Ribeiro, em sua obra *O lugar de fala* (2017), questiona se realmente em momento algum o subalterno não rompe o silêncio (2017, p. 74). Ribeiro toma a “máscara”, artifício colonial silenciador, para reafirmar o que diz a escritora Conceição Evaristo, ser possível “estilhaçá-la” por meio da fala (2017, p. 76). A pesquisadora discute a necessidade de ouvir, a existência do lugar de fala de cada um, a representatividade e as investidas em deslegitimar o discurso do subalterno, em geral, rotulado como o “não-científico” (2017, p. 89). Essas vozes teóricas são fruto das aberturas que o pós-estruturalismo possibilitou para novas abordagens críticas. Ademais, nossa literatura, frente ao cenário mundial, ainda é “subalterna”, o que para Santiago, deve-se a natureza anfíbia dos escritos brasileiros. Sob esse prisma traremos nas próximas linhas uma proposta de leitura anfíbia.

Uma leitura anfíbia

Somamos a nossa reflexão à voz do considerado maior escritor realista brasileiro, Machado de Assis, com a crônica “Canção de Piratas”, publicada na *Gazeta de Notícias* em 22 de julho de 1894. Num texto curto e de leitura leve, Machado apresenta um retrato da guerra de Canudos, que se opõe a visão midiática dos homens de Canudos como “bandidos”.

Para Machado, os dois mil homens de Canudos são os nossos piratas e o Conselheiro é uma espécie de herói popular. E diz: “Crede-me, esse Conselheiro que está em Canudos não é o que dizem telegramas e papéis públicos. Imaginai uma legião de aventureiros galantes, audazes, sem ofício nem benefício” (ASSIS, 2015, p. 614). O cronista, ao contrário do que diziam “os telegramas e papéis públicos”, revela o caráter heroico desses homens que faziam uma rebelião.

Ao tempo que o autor fala da conjuntura política brasileira também fala da arte, da literatura, do romantismo. Os homens de Canudos são “os piratas dos poetas de 1830. Poetas de 1894, aí tendes matéria nova e fecunda” (ASSIS, 2015, p. 614). Não só chama os guerreiros de poetas, mas conclama aos poetas que se debrucem sobre esse fato, à moda de Hugo e de Byron, trazendo esses dois estrangeiros como referências para a sua obra e conclama que para os demais escritores. Ele cita três estrofes em francês.

Pelo viés da crítica que faz Schwarz, podemos indagar: nosso cronista é dependente culturalmente dos países desenvolvidos e por isso traz vozes estrangeiras no seu discurso? Ou podemos tomar o caminho contrário, o de Silvano, para questionar: Machado está incorporando como num ritual antropófago

obras de autores estrangeiros para produzir seus escritos? Eis que a progressão da sua fortuna crítica responde a essas influências, que inicialmente são vistas como negativas e depois como bem articuladas pelo erudito Machado.

Não é sem motivação que Machado cita o romântico francês, Hugo, e o romântico britânico, Byron, e sim para a partir deles comentar sobre o nosso Romantismo, ironicamente diz: “Tornai à nossa América, onde Gonçalves Dias também cantou o seu pirata. Tudo pirata” (ASSIS, 2015, p. 614). Machado critica o nosso romantismo em comparação aos poetas românticos estrangeiros, considerando os brasileiros como piratas. Em seguida, ele critica a própria corrente “O romantismo é a pirataria, é o banditismo, é a aventura do salteador que estripa um homem e morre por uma dama” (*idem*).

Compreendemos a “Canção de Piratas” como uma leitura anfíbia, na qual o escritor entremeia arte e política. Ao tempo que fala de Canudos e de seus homens, audazes, guerreiros, também fala do nosso romantismo, de Gonçalves Dias, dos escritores estrangeiros, do romantismo estrangeiro, da missão dos poetas, tão semelhante à missão dos homens em Canudos, fundindo-as assim: “Os partidários do Conselheiro lembraram-se dos piratas românticos, sacudiram as sandálias à porta da civilização e saíram à vida livre” (ASSIS, 2015, p. 615). Machado acaba por tocar em questões universais, afinal de contas, a necessidade de abandonar a civilização e sair livre não é um anseio dos poetas no mundo (e dos homens de Canudos)? Não é a dor da humanidade traduzida pela voz poética que nos chama ao devaneio e à revolta?

Em se tratando de um país de analfabetos e poucos leitores especializados, Machado bebe de escritores estrangeiros por não ter o Brasil arcabouço cultural suficiente? O problema de nossa literatura é mesmo o fantasma da política? Ter política e arte num mesmo texto não agrada ao leitor estrangeiro, temos a obrigação e pretensão de agradá-lo? Propor a arte que se desvencilhe da política não é dizer-lhe o que fazer e como fazer? Não estaríamos quebrando a premissa da liberdade da arte? Em contrapartida, cobrar a articulação política e arte não é limitadora também? Nosso exemplo, a “Canção de Piratas”, toca em questões regionais ou universais? Tem mais arte ou mais política? É possível ler essa crônica pela proposta dialética de Candido? Dá mesmo para se chegar a um reduto estrutural que revela a conjuntura social? E se não for possível tal reduto, não estamos diante de um texto literário que merece ser lido?

A partir do nosso exemplo, podemos ver nitidamente como arte e política estão profundamente interligadas na nossa literatura. Não vemos essa relação como danosa. Nem concebemos as influências estrangeiras como falta de autonomia de nossa literatura ou como mera reprodução do estrangeiro, mas,

sobretudo, como o direcionamento de nosso escritor que ao tipo antropófago se alimenta dos escritos de outrem para produzir os seus, rasurando-os. Assim, alinhamos o nosso pensamento ao de Santiago. No entanto, questionamos a posição dele no que diz respeito à dúbia relação: política e arte. É fato sermos um país subdesenvolvido que ainda tem um público sem alfabetização e problemas para formar leitores especializados. Todavia, eis um nó aí: a arte transita por diversos chãos, e não há como não transitar pelo da política, visto que somos seres políticos por natureza. Para nós, ainda que não haja uma evidência da discussão sobre política tão clara como na crônica que comentamos anteriormente, sempre haverá indícios, dada a nossa realidade que é construída e vivida socialmente, seja no Brasil, não desenvolvido ainda como gostaríamos, seja num país de primeiro mundo. Valoramos enquanto crítica válida, mas não tomamos como o caminho para análise e reflexão literária a abordagem dialética proposta por Candido, continuada por Schwarz e outros. Nem todos os textos podem ser analisados sob essa perspectiva, e nem por isso deixam de ser escritos literários. Ressaltamos também que pode ser perigosa pelo ponto de vista de rotular o que é uma boa e uma má literatura. Já que se estabelece um parâmetro estrutural reducionista.

Então, propomos como uma possibilidade analítica mesclar os estudos pós-estruturalistas a abordagens mais híbridas, seguindo as passadas de Jobim e de Gomes. Abortamos a utopia do primeiro, que crê na crítica literária em nosso século. Já não temos o mesmo prestígio e função que na era clássica. Creemos haver um lugar para a crítica em nosso tempo, mas ainda não sabemos definir qual, pois torna-se problemático definir esse lugar frente a tantos outros modos de arte e de vida. A literatura vive, sobrevive, resiste, mas não com a mesma força greco-romana, quiçá com outra missão: a de revitalizar-nos num mundo em regresso. Porém, essa é uma discussão para outro trabalho.

Outrossim, semelhante à posição de Gomes, temos como norte uma crítica politizada, que não anula arte ou política, mas as vê como raízes de uma só árvore: a literatura. Há troncos e ramos que são mais políticos, outros que são mais arte. E o que dizer da “Canção de piratas”? Eis uma árvore que tem ramos sobre arte e sobre política numa mesma proporção. Mais um nó para a crítica literária, pois o que faz a crítica existir e se mover é o próprio texto literário, esse diz a crítica quais caminhos são possíveis para lê-lo e interpretá-lo. Nesse caso, essa canção machadiana, conclama aos críticos que não usem apenas uma lente, mas pelo menos duas para perceber o que há de arte e o que há de política.

Ademais, a crítica passa por mudanças e novos modos de leitura são engendrados. Assim, não podemos ler a “Canção de Piratas” presos somente ao contexto da segunda metade do século XIX, sem refletirmos sobre os caminhos

críticos possíveis. Depois dos estudos derridarianos, todo texto passa pelo *descentramento* e necessita de *suplementariedade*. Por causa da *suplementariedade* é que surgem os estudos culturais para trazer as vozes silenciadas e também para questionar de onde se fala, quem fala, quem pode falar, quem é ouvido. Logo, Machado tem sido redescoberto por outros olhares da crítica hoje. A exemplo, a reunião de contos machadianos, na obra *Mulheres de Machado* (2017), organizada pelo estudioso Hélio de Seixas Guimarães, o qual marca o comportamento das personagens femininas, sem voz ativa, de acordo com o tempo. Até que ponto podemos questionar a postura de nosso cronista frente às problemáticas sociais da época? Em consonância com o pensamento da Djamila Ribeiro, Machado poderia falar em nome das mulheres? Entretanto, poderia ter falado de seu lugar de homem negro, contudo se exime de tocar diretamente no racismo e apresenta em seus textos as desigualdades sociais e as angústias humanas. Afinal de contas, quem não lembra do escravizado Prudêncio que é um cavalinho para o menino Brás Cubas? De fato, Machado toca em muitas questões humanas, como faz ao apresentar uma nova visão sobre os homens de Canudos, diferentemente do que mostrava a imprensa. Portanto, cumpre ao crítico a tarefa de engendrar novas perguntas e novas respostas aos textos, seja pelas passadas do autor, seja pela *suplementariedade* que cabe a cada leitor/crítico.

Considerações finais

Partimos das considerações de Candido (1989, 2006), Schwarz (1987) e Santiago (2000, 2002) por fundamentarem e representarem os dois polos de nossa crítica. Escolhemos como posição o pensamento de Silviano Santiago, o qual parte das contribuições do filósofo pós-estruturalista Jacques Derrida (1995), a saber *o jogo, a não-totalização, as substituições, a suplementariedade*; todos esses circundam a linguagem. Santiago compreende a literatura brasileira a partir do seu caráter dual de arte e política e denomina-a de “anfíbia”. Trouxemos outras vozes que também dialogam com Santiago, como Foucault (1970), Barthes (1987), Hutcheon (1991), Spivak (2010), Ribeiro (2017), Jobim (2012), Gomes (2015). Não acreditamos ser possível amputar da nossa literatura a sua verve anfíbia. Com isso, um caminho para a crítica literária brasileira é transitar numa posição híbrida politizada para melhor compreender e interpretar nossos escritos. Como abordado neste trabalho, a crônica “Canção de Piratas” (1894), de Machado de Assis, mostra-nos a articulação paralela de arte e política. Nela, o autor reflete sobre Canudos ao passo que discute o Romantismo, considerando tudo como pirataria. As palavras

finais do cronista mostram um desnorteio organizado, que redundando numa literatura anfíbia. Em seu dizer: “Ó vertigem das vertigens!” (ASSIS, 2015, p. 615).

Referências

ASSIS, Machado de. Canção de Piratas. 1894. In: *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. Org. Aluizio Leite, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. (volume 2)

_____. *Mulheres de Machado*. Apresentação Hélio de Seixas Guimarães. Ilustrações Catarina Bessel. São Paulo: SESI-SP. 2017.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 1970. Tradução de Edmundo Cordeiro, António Bento. Disponível em: <<http://www.filoesco.unb.br/foucault>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

GOMES, Carlos Magno. A Gramatologia da Crítica Cultural. *Revista da Anpoll*, p. 279-291, 2015. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/855>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

_____. Estudos Culturais e crítica literária. *Revista da Anpoll*, p. 53-68. 2011. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/186>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JOBIM, José Luís. Crítica literária: questões e perspectivas. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 35, p.145-157, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/5907/4504>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco. 2000. p. 9-26.

_____. Uma literatura anfíbia. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 13 a 21, jul./dez, 2002. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n5_Santiago.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/sergioalcides/schwarz1986nacional.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1942. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A TRAJETÓRIA POÉTICA EM GUIMARÃES ROSA

THE POETIC TRAJECTORY IN GUIMARÃES ROSA

João Paulo Santos SILVA¹

RESUMO: A ficção de Guimarães Rosa (1908-1967) redimensiona o lugar da poesia ao afirmá-la como *locus* por excelência de realização do ser. Assim, a presença do lirismo emerge como uma constante, em maior ou menor grau, desde o aparecimento de *Sagarana* até as póstumas *Estas estórias* e *Ave palavra*. Pretende-se, com este estudo, rastrear, ainda que de forma preliminar, a lírica na prosa rosiana, apontando seu aparecimento ao longo da obra do autor mineiro. Para tanto, utilizaremos os seguintes teóricos: Friedrich (1978), Bernardinelli (2007), Heidegger (1995), Rosenfeld (2015), além dos estudiosos de G. Rosa tais como Leonel (2000), Coelho (2013) e Nunes (2000).

PALAVRAS-CHAVE: Lirismo. Prosa. Guimarães Rosa.

ABSTRACT: The fiction of Guimarães Rosa (1908-1967) reshapes the place of poetry by affirming it as the locus par excellence for the realization of being. Thus, the presence of lyricism emerges as a constant, to a greater or lesser extent, from the appearance of *Sagarana* to the posthumous *Estas estórias* and *Ave palavra*. It is intended, with this paper, to trace, albeit in a preliminary way, the lyric in rosy prose, pointing out its appearance throughout the work of the mining author. For this, we will use the following theorists: Friedrich (1978), Bernardinelli (2007), Heidegger (1995), Rosenfeld (2015), and G. Rosa scholars such as Leonel (2000), Coelho (2013), and Nunes (2000).

KEYWORDS: Lyricism. Prose. Guimarães Rosa.

Introdução

O aparecimento de *Sagarana* em 1946 deixou a crítica brasileira em sobressalto. O lirismo de um regionalismo linguisticamente recriado seria a tônica perseguida por Guimarães Rosa ao longo de sua ficção de prosa. Contudo, a experiência com os procedimentos poéticos já havia sido testada no conjunto de poemas premiado pela Academia Brasileira de Letras, *Magma*, em 1936, mas apenas publicado postumamente, em 1997. O autor sempre considerou essa obra como algo menor diante da grandeza alcançada pelas demais obras.

1. Doutorando em Letras Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2816-1274>.

Com efeito, o elemento lírico atravessa a ficção rosiana. Os contos, novelas e romance acham-se permeados do lirismo que pode ser entendido como *locus* por excelência da realização do ser na linguagem. Isso se coaduna perfeitamente com as discussões de Martin Heidegger (1889-1976) acerca do papel da poesia na busca da autenticidade do ser. Este estaria automatizado pela linguagem desgastada do cotidiano. Para superar isso, seria necessário repensar a própria linguagem enquanto lugar de realização do ser, já que somos seres constituídos na e pela linguagem. Assim, a poesia como linguagem autêntica, original, instauraria esse ser, devolvendo-lhe sua consciência de ação linguística, isto é, a vida autêntica através de uma linguagem autêntica.

Logo, as narrativas rosianas parecem perseguir com afincado essa consciência da língua: o lirismo é o eixo sob o qual G. Rosa estrutura suas narrativas e evoca também o papel filosofante da literatura. Por isso, o resultado são estórias que retratam a vida sertaneja mediante aspecto regionalista, mas nem por isso localista. Os sentimentos e ações vividos por suas personagens são universais, isto é, fazem parte da natureza humana e não ficam circunscritos a um local, ou região. Pelo contrário, estes são apenas ponto de partida para a realização dos enredos.

Dentre os recursos poéticos de que G. Rosa se vale são importantes, entre outros, os neologismos, arcaísmos, inversões de sintaxe, truncamentos, assonâncias e aliterações. Com esses expedientes, o escritor mineiro redimensionou não apenas o regionalismo brasileiro, mas também a própria literatura, sobretudo quando opera a dissolução entre culto e popular, entre local e universal, entre poesia e prosa.

É preciso assinalar, contudo, que a ficção de G. Rosa pertence ao modernismo brasileiro e que, portanto, capta o espírito de “desarticulação” da linguagem, tornando-a mais coloquial e próxima do povo. Nesse sentido, Coelho (2013, p. 205) assinala que há uma

[...] revitalização da língua brasileira (tal como já o havia tentado, Mário de Andrade) pela incorporação de um linguajar original, tomado em bruto, ainda não depurado pela inteligência ordenada, ainda amalgamado com a experiência viva do homem que ‘mói no asp’ro’, como diz Riobaldo. Linguagem ainda impura, mas viva, tal como o ouro recém-tirado da mina e ainda infiltrado na pedra; e que Guimarães Rosa recriou com o superior equilíbrio que lhe adveio de uma natural visão poética somada a uma sólida cultura.

Assim, os questionamentos modernistas também apontam para a fragilidade da divisão dos gêneros literários, algo dissolvido dentro das estórias rosia-

nas. Isto é, G. Rosa produziu uma obra que se insere no modernismo, sobretudo nas propostas da primeira fase, que reclamava uma língua mais próxima da falada pelo povo. Interessante notar que isso se fez na terceira geração modernista que, por sua vez, ainda que propunha uma retomada das preocupações estéticas “tradicionais” (na poesia, João Cabral retoma as formas poéticas com rimas), inova ao trazer à baila a reinvenção da linguagem e da estrutura que rompem com estereótipos e aproximam a linguagem da prosa à linguagem da poesia. Sobre esse aspecto, Rosenfeld (2015, p. 76) destaca “o fenômeno da ‘desrealização’” para fazer referência à reinvenção operada pela concepção modernista. A mescla dos elementos literários tradicionais emerge como resultante dessa desconstrução: “Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade.” (ROSENFELD, 2015, p. 85).

Para nossa análise preliminar acerca do lírico na ficção de G. Rosa, valer-nos-emos das teorias de Friedrich (1978), Berardinelli (2007) e Heidegger (1995). Com esse instrumental teórico sobre o lirismo e as manifestações poéticas, buscaremos, ao longo da prosa de ficção de G. Rosa, trechos em que haja a presença das manifestações da poesia, bem como esclarecer seu papel estruturante na nova concepção artístico-literária defendida pelo autor. Ademais, as proposições heideggerianas serão necessárias para a compreensão da recriação da linguagem como proposta frente à automatização da língua do cotidiano.

Ficção rosiana: prosa e poesia

A produção literária de G. Rosa se impôs no cânone literário como uma das que souberam realizar melhor a junção entre a poesia e a prosa na nossa literatura moderna brasileira. Dessa mistura, emerge uma literatura mais próxima da oralidade e da estrutura poética.

Nessa esteira, cabe notar, como já vimos, que o escritor mineiro começa sua carreira com *Magma*, antologia de poemas premiado, mas apenas publicado postumamente. A seguir, com *Sagarana* (1946) inicia na ficção, onde irá realizar-se plenamente como autor. Ocorre, contudo, que a veia lírica não abandonará seus escritos. Assim, a partir de *Corpo de Baile* e de, sobretudo, *Grande sertão: veredas*, ambos de 1956, a perspectiva lírica parece estruturar a ficção de maneira mais decisiva, numa rica mescla de gêneros ainda não devidamente estudada com profundidade. Acerca dessa relação, assinala Bosi (2007, p. 430; grifos do autor):

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno. *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile* incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórnicas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, coralidade.

Outrossim, esses aspectos musicais, típicos da poesia, emergem em *Primeiras estórias* (1962) e *Tutameia* (1967), bem como, de maneira mais tímida, nas póstumas *Estas estórias* (1969) e *Ave palavra* (1970). O autor mineiro, que perseguia narrativas cada vez mais condensadas, amadurecia o processo de fusão entre a poesia e a prosa, aproximando-se, num crescendo, cada vez mais daquela. Nesse tocante, Bosi (2007, p. 431) aponta: “Do mimetismo entre culto e folclórico de *Sagarana*, o escritor soube zarpar para ousadas combinações de som e de forma nas obras maduras...”.

É preciso assinalar, contudo, que não há, pelo menos até o momento na nossa pesquisa, a clareza de homogeneidade nessa junção. Há, antes, certa oscilação na distribuição dos elementos poéticos quando se pensa em, por exemplo, coletâneas de contos como, por exemplo, *Primeiras estórias* e *Tutameia*. Ainda assim, quando ocorre no romance *Grande sertão: veredas*, o lirismo acha-se ligado ao enredo como que para alargar as possibilidades de sentido para a narrativa.

Dissonância e lirismo

A ficção rosiana traz inovações estéticas para o regionalismo brasileiro e chama a atenção pelo flagrante aprofundamento da dissolução dos gêneros narrativos. Por isso, Coelho (2013) assinala “o caráter extremamente singular de sua prosa.” Por conseguinte, a poesia constitui importante elemento para a consecução desse empreendimento literário. É preciso ressaltar as discussões teóricas acerca do lirismo moderno a fim de se obter um instrumental com o qual se possa analisar a relação poesia–prosa operada por Rosa.

Assim, para Friedrich (1978, p. 15) a “tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral”. A referida dissonância apontada pelo autor de *Estrutura da lírica moderna* parece ter sido levada ao extremo com as narrativas rosianas, que interpelam o leitor a todo momento para a reflexão das palavras e da função

da linguagem na constituição do ser. Isso é conseguido por causa do viés poético que marca essa ficção. É nesse sentido que vai a conclusão de Leonel (2000) ao analisar a permanência do lirismo na ficção rosiana a partir de *Magma*:

A transposição, efetuada por Guimarães Rosa, de postulados da poesia para a prosa é realizada de maneira tão especial, que embaralha a sempre complicada fronteira entre os dois gêneros. Como poeta, Guimarães Rosa prosifica a poesia; como prosador, traz poesia para a prosa (LEONEL, 2000, p. 274-275).

Do mesmo modo, a concepção poética permite ao autor mineiro evidenciar as problemáticas existenciais em torno do ser. Ao fazê-lo, emergem aspectos poéticos que conferem às narrativas não apenas maior fluidez literária, mas também um maior aprofundamento das reflexões. Acerca disso, Nunes (2000, p. 119; grifos do autor) assevera:

Pensar o ser e dizê-lo se distanciariam entre si por um mínimo afastamento: a forma poética. A primeira nota da forma poética é a “configuração rítmica”: exprime o sentido, presidindo a colocação, a escolha, a distribuição das palavras. *Poetizar*, dizer poeticamente é, antes de tudo, “*dichten*”: mostrar, tornar a coisa visível, manifestá-la de forma particular numa configuração rítmica, que, por sua vez, atende a uma disposição anímica.

Dito de outra forma, a obra rosiana trabalha com essa concepção lírica informada por Nunes (2000). O caráter rítmico pressuposto pela poesia aduz à ficção as nuances de gestação linguísticas pretendidas por Rosa, que mostra uma língua viva construída à medida que é usada pelos falantes (personagens). Isso aponta para a busca incessante da autenticidade do ser a fim de se constituir sujeito falante e pensante na e pela língua.

Por conseguinte, percebe-se que a literatura rosiana está permeada de uma tonalidade filosofante por se tratar das preocupações metafísicas, e não apenas estas, bem como do sujeito. O lirismo é, pois, resultante desses questionamentos. A busca do original e do autêntico foi algo defendido por Heidegger para se fugir do automatismo que o cotidiano impõe aos indivíduos. Na linguagem, o *locus* por excelência é a poesia: “Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema (HEIDEGGER, 1995, p. 12).

A obra rosiana redimensiona o regionalismo brasileiro ao explorar o universal, o metafísico, mas também a fusão da poesia e da prosa. O resultado disso

é uma ficção permeada de lirismo: para G. Rosa é na linguagem que o ser vive e se significa, e a divisão entre os gêneros é dissolvida. Assim, a presença do lirismo em G. Rosa pode ser lida como dissonância que gera tensão, para usar a tese defendida por Friedrich quando pensa a *Estrutura da lírica moderna*.

Por conseguinte, pode-se considerar a escrita rosiana como dissonante, isto é, suas narrativas carregadas de poesia, porque ricas de subjetividades e de procedimentos poéticos que dão corpo ao lirismo, emergem como uma ficção dissonante dentro da literatura brasileira. Assim, a oralidade – que é matéria-prima para o autor – surge recriada e permeada de musicalidade, imprimindo à prosa uma poesia de cunho natural da língua coloquial.

Com *Sagarana* (1946), G. Rosa inicia sua carreira literária já provocando discussões na recepção crítica da obra. A linguagem inovadora, embora ainda não levada ao extremo como se veria a seguir com *Grande sertão: veredas*, *Primeiras histórias* e *Tutameia*, já anuncia o redimensionamento da linguagem na busca pela compreensão do ser. Por conseguinte, os recursos líricos estão presentes nos contos de *Sagarana* e participam da atmosfera artística do enredo. Veja-se, por exemplo, excerto do conto “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*, em que fica evidente a musicalidade conseguida por meio das aliterações: “Boi bem bravo bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...” (ROSA, 2019, p. 42, grifos nossos)

Esse aspecto fonêmico confere à prosa não apenas um caráter poético, mas também, e sobretudo, redimensiona a própria concepção da prosa, agora enriquecida de outras possibilidades de conteúdo e, por conseguinte, de interpretação. Ou seja, o significante ganha relevância para a apreensão da narrativa: as aliterações suscitam a imagética do movimento do boi que extrapola o plano do significado, materializando-se no plano do significante.

Todavia, 1956 seria o ano em que G. Rosa firmar-se-ia no cânone literário. A publicação dos volumosos *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* constitui importante marco para a literatura brasileira. Verifica-se, nessas obras, o aprofundamento das pesquisas e da experiência de criação artístico-literária pelo autor. De igual modo, é perceptível o uso mais consistente do lirismo entremeado às narrativas. As novelas de *Corpo de baile*, chamadas de grandes poemas pelo escritor, e o romance épico *Grande sertão: veredas* trazem os recursos poéticos profundamente arraigados ao prosaico, o que revela o processo de amadurecimento da escrita do autor mineiro. O estranhamento da linguagem aparece de maneira recorrente, ocasionando desautomatização da linguagem:

Mas Só Candelário não era tolo nas meças. No outro dia, notícias tivemos. E que! Dali a lá, as notícias todas andaram de vir, em lote e réstia. Um Sucivre, que fino chegou, esgalopado. Disse: – “Nhô Ricardão deu fogo, no Ribeirão do Veado. Titão Passos pegou trinta e tantos deles, num bom combate, no esporão da serra...” *Os bebelos se desabelhavam zuretas, debaixo de fatos machos e zuo de balas.* (ROSA, 2017, p. 154; grifos nossos).

Nesse excerto, percebe-se o uso de aliterações nos fonemas /z/ e /b/, na frase em destaque, para reforçar a associação com Zé Bebelo, chefe dos jagunços. Esses, chamados de bebelos, são surpreendidos pela batalha (“zuo de balas”). O lirismo acha-se, portanto, ligado a um momento de grande tensão para evidenciar a surpresa do grupo pelos guerreiros. Os sons, significantes, mantêm relação com o significado, isto é, a proposição de criação literária de G. Rosa de recuperar o valor original da palavra transcende o prosaico conferindo-lhe poesia.

Nessa esteira, a recuperação de uma língua que expresse de fato os sentimentos e vivências devolvendo ao ser sua autenticidade foi uma das preocupações da filosofia heideggeriana. A língua do dia-a-dia teria desgastado suas potencialidades, chamada por ele de *língua técnica*, sendo necessária a busca da língua autêntica, a *língua de tradição*. Esta pode ser vislumbrada na poesia, que, por sua vez, aparece concatenada com a ficção rosiana.

Ademais, o projeto literário de G. Rosa parece dar conta dessa perspectiva filosófica, materializada na recriação linguística e consequente na dissolução dos gêneros lírico e narrativo. Depois do monumental *Grande sertão: veredas*, o autor publica, em 1962, as *Primeiras estórias*, reunindo contos concisos e imbuídos de um lirismo estruturante. Percebe-se uma concisão na sua produção literária cada vez mais flagrante a partir desse momento. Em *Tutameia*, última obra publicada em vida (1967), verifica-se de maneira mais decisiva a brevidade das narrativas, bem como elementos poéticos mesclados ao enredo.

O lirismo nos póstumos

É preciso assinalar, contudo, que as póstumas *Estas estórias* (1969), *Ave palavra* (1970) e *Magma* (1997) denunciam a trajetória do poético em G. Rosa: o lirismo aparece de forma mais tímida no início da sua carreira literária (*Sagarana*), a seguir, aparece de maneira mais perceptível (*Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias*, *Tutameia*) e, por fim, dilui-se na prosa mais extensa (*Estas estórias*). Assim, a ordem cronológica das publicações nem sempre corresponde à

ordem da construção da sua obra ficcional. Tanto é assim que sua primeira obra, *Magma*, só seria publicada por último, em 1997.

Com efeito, levando em consideração essas ressalvas, percebe-se o desenvolvimento de um experimentalismo linguístico e poético que ganha corpo conforme acontece seu amadurecimento literário. Consequentemente, o lirismo vai se tornando sutil, mas não menos importante. Veja-se *Estas estórias*, por exemplo. Seus contos longos, ou novelas, operam a fusão mais sutil entre poesia e prosa.

Não obstante, o lirismo ainda persiste na maneira de se conceber a perspectiva regionalista-sertaneja como *locus* de realização do indivíduo. Talvez um problema na análise desse percurso do poético na ficção rosiana esbarre na questão do feito e da efetiva publicação, além de posteriores mudanças de contos entre seus títulos publicados. O caso de *Estas estórias*, além disso, não teria recebido uma última “demão do autor”, o que poderia comprometer o resultado de uma análise mais elucidativa da presença do lirismo em sua obra, embora os rascunhos de índice revelem a intenção do autor de incluir este ou aquele conto, por exemplo.

Mesmo assim, pode-se analisar, diante de suas obras, o percurso do poético, tendo sempre em mente essas ressalvas. Dessa forma, o lirismo n’*Estas estórias* perde a força construtiva vislumbrada outrora, mas participa dos enredos ao afirmar a subjetividade do homem sertanejo de forma poética e universal. Em “Bicho mau” o ataque de uma cobra e seus desdobramentos enfeixa a trama da narrativa. A descrição das ações da serpente ganha uma tônica lírica, sem ser necessariamente poética, isto é, não há, como em outros textos rosianos, elementos sonoros (rimas, repetições de sons). Vejamos:

Silenciou. Rebulindo, a serpe se recompunha, para quedar aparentemente prostrada, calculada imóvel. Desentorpecera-se de todo, porém, e jazia em secreta excitação. Provocada, Boicinga se fizera a tensão de um ódio único, expectante, que deveria durar muito. Poderia esperar, semanas, tocaiando no mesmo lugar. Tudo existia agora demais, em torno dela, tudo a ameaçava. Ai de quem por ali viesse a passar, quem perto dela se aventurasse. Porque nela a vontade de ódio se prendera, ininterrupta: sob uma falsa paciência, maldita, uma espécie desesperada de pudor.

[...] Porque tudo fazia que ela semelhasse, primeiro, um ser vivo, muito vivo, muito perdido e humano; muito estranho: um louco, em concentração involuntária, uma estrige, uma velhinha velhíssima. Depois, um morto vivo, ou muito morto, um feto macerado, uma múmia, uma caveira — que emitisse frialdade. Era um problema terrífico. Era a morte. Boicinga estava eterna. Talvez, necessária. (ROSA, 2017, p. 772-773).

O poético aí não é flagrante em recursos lexicais, embora estes existam, mas sim numa estética criada mediante o tratamento dado ao conteúdo linguístico, isto é, a leitura do contexto sertanejo está permeada de poesia. A própria cobra é perscrutada na sua sondagem “psicológica” do animalesco, recurso possível graças à mudança do foco narrativo.

Por outro lado, em “Meu tio o Iauarete” há a excelência do poético tratada no mesmo nível da prosa: um homem que praticamente “fala” a língua das onças revela a intuição poética como realização natural da língua. A coexistência desse conto ao lado de “Bicho mau” revela, por assim dizer, o lírico e a prosa em harmonia dentro de uma obra, algo possível graças ao engendramento literário e filosófico dado ao discurso literário por G. Rosa.

Na também póstuma *Ave palavra* (1970) há a reunião de contos, poemas, trechos anotados por G. Rosa, o que aponta para a continuidade da pesquisa literária e dos experimentalismos criacionistas. Mais uma vez está-se diante de uma obra não finalizada pelo autor, o que pode comprometer certa acuidade pretendida por alguma pesquisa que pretenda suscitar discussões mais definitivas. Definida pelo próprio Rosa como uma miscelânea, para além de poemas propriamente dito, há nessa publicação o conto “As garças”, narrativa que capta a inserção do natural tornado literário. A presença das garças traz graça à vida daquelas pessoas. E trazem poesia à prosa:

Já eram conhecidas nossas. Juntas, apareciam, ano por ano, frequentes, mais ou menos no inverno. Um par. Vinham pelo rio, de jusante, septentrionais, em longo voo — paravam no Sirimim, seu vale. Apenas passavam um tempo na pequenina região. Vivida a temporada, semanas, voltavam embora, também pelo rio, para o norte, horizonte acima, à extensão de suas asas. Deviam de estar em amores, quadra em que as penas se apuram e imaculam; e, às quantas, se avisavam disso, meiga meiramente, com o tão feio gazear. Eram da garça-branca-grande, a exagerada cândida, noiva. Apresentavam-se quando nem não se pensava nelas, não esperadas. Por súbito: somente é assim que as garças se suscitam. Depois, então, cada vez, a gente gostava delas. Só sua presença — a alvura insidiosa — e os verdes viam-se reverdes, o céu-azul mais, sem empano, nenhuma jaça. Visitavam-nos porque queriam, mas ficavam sendo da gente. Teriam outra espécie de recado. (ROSA, 2017, p. 1070).

No excerto, início do conto, a descrição das garças ganha contornos líricos e, conseqüentemente, a construção lexical aponta para esse lirismo. A presença das garças confere lirismo à vida cosmopolita.

As obras póstumas, entretanto, trazem à baila o já referido problema da pretensão do autor em incluir este ou aquele texto, o que pode comprometer análises mais apressadas. De maneira mais tranquila nesse tocante, o estudioso pode se debruçar sobre *Estas estórias*, já que esta já estava praticamente pronta, apenas restando uma revisão final, que infelizmente acabou não acontecendo, pelo autor.

O caso de *Magma*, por sua vez, pode ser entendido pelo virtuosismo do autor que sempre o considerou uma “obra menor”, embora tenha ganhado prêmio da Academia Brasileira de Letras. Mesmo assim, já é perceptível nessa antologia poética o embrião daquilo que iria aparecer mesclado à prosa, o que já fora defendido habilmente por Leonel (2000) em *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* em que a correlaciona com *Sagarana*, mostrando a continuidade do lirismo na prosa.

Os elementos líricos apontados até aqui revelam o amálgama dos gêneros promovido por G. Rosa. Vista sob o prisma da filosofia heideggeriana, a língua, assim pensada, seria necessária e naturalmente poética. A linguagem torna-se poesia, inclusive a prosa. As narrativas rosianas ficam enriquecidas, e pode-se até afirmar que o lirismo, juntamente com a carga metafísica dos enredos, concorre para o caráter universal desse regionalismo, agora revigorado. Ademais, é importante também pensar que G. Rosa funda um universo mítico, marcado por sertanejos, pessoas humildes, crianças e até loucos, em ambientes rurais, deflagrando acontecimentos simples, porém reveladores da existência; o lirismo da linguagem e dos fatos é, também, resultado dessa elaboração mítica da compreensão humana.

Por sua vez, o jogo lúdico operado entre o significante e o significado é o fulcro dessa dinâmica linguística. A variação do poético ao longo da ficção rosiana não interfere na sua relevância. Ademais, a não coincidência do tempo de produção com a época de publicação poderia comprometer nas inferências acerca das funcionalidades e mecanismos técnicos conseguidos através dessa fusão magistral.

No século XX discutiu-se no Brasil, mediante o movimento modernista, o alargamento das possibilidades da própria linguagem. A inserção do coloquial na literatura foi o resultado dessa concepção artística da qual a ficção de Rosa é tributária. A oralidade, revestida de tônus poético, emerge plurissignificativa e recoloca o papel do narrador – verbalizando a mentalidade sertaneja que fora excluída pela cultura cosmopolita – na construção da concepção artística, política e social que a literatura pode revelar.

Conclusão

Convém entender de que forma a poesia se acha enraizada na prosa rosiana, recriando a narrativa e suscitando uma produção literária original e moderna. A poesia como realização por excelência do ser é a perspectiva defendida por Heidegger e quando confrontada com a literatura de Rosa parece ter sido ilustrada por este.

Ora, Rosa busca incessantemente a afirmação da linguagem como ponto fulcral de existência e de realização do indivíduo. Este, sertanejo, espelha preocupações metafísicas e, com efeito, reverbera o universalismo humano no desejo de encontrar sentidos e razões para a vida. O resultado é a recolocação de temas como morte, Deus, diabo, ser e não-ser, o destino ou sua ausência, entre outros.

A linguagem, reavivada pela poesia e vocalizada pela oralidade da cultura sertaneja, encontra o ser, devolvendo-lhe a possibilidade de não apenas se expressar, como também de ser protagonista do seu mundo. O constante estranhamento trabalhado por Rosa quer, pois, reforçar a importância da ruptura do automatismo ao qual o ser humano se submeteu e subjugou a própria língua. Essa leitura de cunho mais filosofante escancara o projeto literário rosiano e demonstra sua vinculação entre filosofia–poesia–prosa.

Por tudo isso, cabe refletir sobre o papel decisivo do lirismo ao longo da ficção rosiana, inclusive nos póstumos. A recolocação decisiva do papel da linguagem na constituição de uma realidade que é, a princípio, regionalista, não fica circunscrita a um local, mas se universaliza, transcende o indivíduo, a língua e o próprio ser, agora ressignificado e devolvido à vida autêntica, por assim dizer, na perspectiva heideggeriana.

Em suma, seja nos procedimentos linguísticos, seja na perspectiva, G. Rosa reveste a literatura de poesia: a vida sertaneja, tão renegada pelos círculos ditos cultos e cosmopolitas, passa a ser lugar por excelência da vida poética, natural, sem intervenção das regras da norma-padrão e das convenções supostamente civilizadas.

Referências

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. João Guimarães Rosa. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 428-434.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e a tendência regionalista. In: *O modernismo*. Affonso Ávila (org.). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Stylus; 1)

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEIDEGGER, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. Mário Botas. ed. 1. Lisboa: Vega, 1995.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

NUNES, Benedito. Heidegger e a poesia. *Natureza Humana*, São Paulo, n. 1, v. 2, p. 103-127, jun, 2000. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151724302000000100004. Acesso em: 22 de junho de 2019.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: ficção completa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *Sagarana*. 1. ed. São Paulo: Global, 2019.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates; 7/dirigida por J. Guinsburg).

**CIRCULARIDADE CULTURAL NO GALOPE DE CÂNTIS:
LEITURA POÉTICA DO ROMANCEIRO SERGIPANO****CULTURAL CIRCULARITY AT THE CANTIS' CAVALCADE:
POETIC READING OF THE ROMANCEIRO SERGIPANO**Antonio Marcos dos Santos TRINDADE¹

RESUMO: Neste artigo, proponho uma leitura poética do *Romanceiro Sergipano*, a partir de um cotejo entre três poemas, a saber: “Sweet William’s Ghost”, balada escocesa coligida por Thomas Percy, “Leonor”, tradução/versão de Alexandre Herculano do poema “Lenore”, do poeta pré-romântico alemão Gottfried August Bürger, e “Cântis”, versão da romancelira D. Josefina, de Estância-SE, desse mesmo poema do século XVIII. Apoiado em diversos autores, meu objetivo é estabelecer uma reflexão sobre as tensas relações mantidas historicamente entre a cultura popular e a cultura letrada, através da dialogia que se estabelece entre os textos cotejados.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular. Circularidade cultural. Cultura letrada.

ABSTRACT: In this article, I propose a poetic reading of the *Romanceiro Sergipano*, from a comparison between three poems, namely: “Sweet William’s Ghost”, Scottish ballad collected by Thomas Percy, “Leonor”, Alexandre Herculano’s translation of the poem “Lenore”, by the German pre-romantic poet Gottfried August Bürger, and “Cântis”, version of the singer D. Josefina, from Estancia-SE, of that same poem of century XVIII. Supported by several authors, my aim is to establish a reflection on the tense relations historically maintained between popular culture and literate culture, through the dialogue that is established between the texts collated.

KEYWORDS: Popular culture. Cultural Circularity. Literate culture.

Introdução

Ao publicar em 1765 suas *Reliques of Ancient English Poetry* (PERCY, 2016), o bispo inglês Thomas Percy (1729-1781) ajudou a desencadear, juntamente com James MacPherson (1736-1796), responsável pelas polêmicas em torno do que passou a ser chamado por toda a Europa de “febre de Ossian” (ABREU, 2006a, p. 51), um verdadeiro surto de interesses pela poesia de tradição oral. No oitavo livro da compilação de Percy, precisamente no sexto poema, a balada escocesa “Sweet

1. Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (2015) e doutorando na mesma instituição. Professor de Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe - SEED-SE. E-mail: antonio.marcostrindade@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8562-6891>.

William's Ghost", Gottfried August Bürger (1747-1794), segundo Otto Maria Carpeaux, "[...] o primeiro poeta alemão internacionalmente reconhecido e traduzido" (CARPEAUX, 2013a, p. 59), foi buscar inspiração para compor seu poema "Lenore".

Publicado em 1774² no *Göttinger Musenalmanach* (Almanaque das musas), conforme Antonio Candido, esse seria um dos poemas mais influentes na "[...] história da literatura" (CANDIDO, 1993a, p. 47). A repercussão que causou a publicação de "Lenore" por toda a Europa foi imensa, tornando-se o poema de saída um dos mais importantes do movimento *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão (CARPEAUX, 2013a, p. 54-60). Ainda de acordo com Candido, a influência de "Lenore" foi tão grande, que o poema acabou abrindo um filão "[...] que se espalhou pelas literaturas ocidentais" (1993a, p. 47), sendo muito conhecido entre os cultores da chamada literatura gótica, a começar pelo próprio Bram Stoker, que chega a citar versos de "Lenore" logo no primeiro capítulo de seu *Drácula* (1897): "Denn die Todten reiten schnell" ('Pois a morte viaja depressa') (STOKER, 2015, p. 38).

A balada escocesa "Sweet William's Ghost", compilada por Percy e na qual Bürger, como dito atrás, foi buscar inspiração para compor "Lenore", é constituída por 16 quadras (estrofes de quatro versos, típicas da poesia popular), apresenta versos irregulares e é marcada por repetições e paralelismos. Ela narra a seguinte história: uma noite, um fantasma misterioso bate à sua porta e Margaret pensa que é ou seu pai, Philip, ou seu irmão, John. Porém, depois de verificar que não é nenhum nem outro, ela acaba tomando o fantasma por William, seu amado, o qual estaria distante e teria, nessa noite, voltado para ela. O fantasma, então, a convida para uma cavalgada noturna e ela aceita. Galopando noite adentro por caminhos assustadores, eles acabam chegando finalmente até o cemitério, onde, após mostrar sua sepultura para Margaret, o fantasma a deixa e depois some nas trevas da noite. Apavorada ao se ver sozinha e abandonada pelo cavaleiro fantasma naquele lugar macabro, Margaret acaba não suportando o terror e finalmente morre.

Depois de ter apresentado "Sweet William's Ghost", a fonte na qual Bürger foi buscar a inspiração para sua balada "Lenore", gostaria de falar um pouco agora sobre o poeta. Além de suas baladas, Bürger foi autor de vasta obra, composta por poemas bucólicos, satíricos, cômicos, didáticos e eróticos. Ele também ficou conhecido pela perfeição de seus sonetos e por sua tradução para o alemão

2. Há, entre os estudiosos de Bürger, oscilação sobre a data de publicação de "Lenore". Alguns autores, como Escobar (1986, p. 43) e Maria Aparecida Barbosa (In: COSTA, 2010a, p. 214), apontam 1774 como o ano de sua publicação, enquanto outros, como Candido (1993a, p. 47) e Otto Maria Carpeaux (In: LIMA, 1977, p. 385), dizem ter sido 1773.

de duas importantes obras inglesas: a divertida sátira, de autoria controvertida³, conhecida como *As viagens e surpreendentes aventuras do Barão de Munchausen*, e as *Reliques of Ancient English Poetry*, de Percy (BARBOSA. In COSTA, 2010a, p. 214).

O pesquisador José Escobar, da York University, em Toronto/Canadá, falando da recepção que teve o poema fora da Alemanha, comenta que “La recepción de la “Lenore”, publicada por Bürger en 1774, es un asombroso fenómeno literario de alcance europeo y varias investigaciones se han dedicado a su estudio” (ESCOBAR, 1986, p. 43). O estudioso informa ainda que “Lenore” foi traduzida para o inglês - Walter Scott, de acordo com o autor, “compuso una imitación publicada juntamente con la traducción” (*Ibid.*) -, bem como para o francês, para o espanhol e para o português, num processo circular complexo, de apropriações e reapropriações, pelos eruditos europeus, que, diante da força encantatória e grandeza poética do poema, não conseguiam ocultar sua admiração e mesmo a expressavam publicamente. Diz Escobar: “la emoción que sintió A. Dumas cuando leyó el poema - según él cuenta en sus *Memorias* - ejemplifica la fascinación causada por “Lenore” entre los jóvenes románticos franceses” (*Ibid.*, p. 44). De fato, as palavras de Escobar confirmam o que já havia sido dito por Carpeaux, ou seja, que: “Por volta de 1800, a Europa toda era buergeriana” (CARPEAUX, 2013a, p. 50).

1. A tradução/recriação de Alexandre Herculano

A tradução/recriação de Alexandre Herculano, “Leonor”, da “Lenore” de Bürger é composta em redondilhos heptassilábicos, as redondilhas maiores, e contém 260 versos, estruturados em 65 quadras, obedecendo ao esquema rimático *abcb*. Como se vê, Herculano utiliza tanto o metro quanto a estrofação populares, para aproximar-se o mais possível da tradição oral. É, pois, essa tradução, “Leonor”, do poeta português, que nos servirá, na leitura comparativa que aqui se fará entre esse poema, expressão da literatura erudita, e os poemas originários da tradição popular, “Sweet William’s Ghost” e “Cântis”, a versão de “Leonor” cantada por D. Josefina, de Estância-SE, e publicada por Jackson da Silva Lima em seu *Romanceiro Sergipano* (LIMA, 1977, p. 387-90).

O poema de Bürger, traduzido/recriado por Herculano, aproxima-se e ao mesmo tempo afasta-se de “Cântis”, a versão de D. Josefina. Esta, como não poderia deixar de ser, aprendida de oitava por uma narradora

3. Segundo Heloisa Prieto, a autoria dessas narrativas suscita, entre os pesquisadores, muitas discordâncias. Uns a atribuem a Rudolph Erich Raspe, um escritor alemão que teria se refugiado na Inglaterra, fugindo da polícia, onde teria publicado sua versão em 1785. Outros recuam para mais longe no tempo e a atribuem a Rabelais. Outros vão ainda mais longe e buscam as raízes dessas narrativas fantásticas na literatura grega antiga. (PRIETO, 2003a, p. 5).

tradicional⁴ imersa no circuito transtemporal e transespacial da tradição oral viva, acaba sofrendo o processo de simplificação e redução das partes constitutivas da narrativa aos elementos essenciais da história. No texto “Cântis”, é o canto apoiado na música, à semelhança do que ocorria com o mito e a poesia antiga e medieval, que o permite manter-se vivo na memória de D. Josefina. Desse modo, há no processo de transmissão oral uma, por assim dizer, economia da narrativa. Já aquela, a tradução/recriação de Herculano do poema de Bürger, caracteriza-se por apresentar toda uma complexidade estrutural, que realça mais o aspecto épico, do que o lírico.

A tradução de Herculano divide-se basicamente em três partes⁵: o começo, que vai da primeira à terceira estrofe, “Ralada de ruins sonhos/Já desperta está Leonor⁶” (versos 1 e 2. In: HERCULANO, s. d., p. 230), apresenta a cena da noite de maus sonhos de Leonor, apreensiva pelo retorno de seu amado, o soldado Guilherme, que embarcara “Nas tropas de Friderico / Para a batalha de Praga” (v. 9-10). Esses maus sonhos são um sinal de mau presságio, agourando o que será apresentado, a seguir, na segunda parte do poema. Essa parte, que vai da quarta à vigésima sexta estrofe, apresenta o fim da guerra e o retorno dos soldados, *sem* Guilherme, “Por Guilherme ella pergunta; / Por qual estrada viria./ Vão trabalho; vans perguntas:/ Novas delle quem sabia?” (v. 29 a 32). Seguem-se, então, as cenas do autoflagelamento e das blasfêmias de Leonor, por não reencontrar o amado, e o consolo e as admoestações de sua mãe, em relação aos perigos que envolvem o ato de blasfemar, “_Meu Senhor! A desditosa/ Não pensa o que a lingua exprime./ Não julgues a filha tua:/ Nem te lembres do seu crime” (v. 77 a 80).

Da vigésima sexta estrofe até a última, chegamos finalmente à terceira parte do poema, onde acontece o retorno de Guilherme, porém como fantasma, embora ainda vestido em seu uniforme de soldado. Ele, então, convida Leonor a seguir-lhe, em seu cavalo, no galope até o leito nupcial, a fim de consumarem seu amor. O leito, para onde o fantasma leva Leonor, ela ainda não sabe, no entanto, está na verdade num cemitério, onde fica o sepulcro de seu amado. Este, depois de aí chegar, despir-se de seu traje - na verdade, sua armadura se desmancha “Em negro pó impalpável” (v. 243) -

4. Utilizo esse conceito, pensando nas reflexões de Walter Benjamin, presentes em seu ensaio: “O narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1994, p. 197-221).

5. Os 260 versos da “Leonor”, de Alexandre Herculano, estão em suas *Poesias* (HERCULANO, s. d., p. 230-238). Nas citações, a ortografia usada pelo autor foi mantida.

6. A partir daqui, será indicado apenas o número dos versos.

e revelar a ela sua atual identidade (ele é na verdade a morte), desposará a donzela, encaminhando o corpo dela à terra, enquanto sua alma sobe para o céu, “Teu corpo pertence à terra: /À tua alma o céu dê paz” (v. 259-260).

Isso, porém, é revelado somente depois de o casal galopar, sob a luz do luar, numa atmosfera tétrica e horripilante, por entre os terrores da noite, por “Montes, bosques, matagaes!” (v. 194), passando por um enterro, “_Um enterro á meia-noite,/ Com psalmos e com lamento, /E eu a minha noiva levo/ Ao sarau do casamento?” (v. 173 a 176); bem como por uma força em torno da qual dançam criaturas noturnas e espectrais, as quais o cavaleiro convida para o noivado com Leonor, “_Olha! Ao redor de uma força / Dançar em tropel não vês / Aereos corpos, que alvejam / Da luz da lua através? / Oh lé, birbantes, aqui! / Birbantes, acompanhai-me! / Vinde. A dança do noivado / Juncto do leito dançae-me” (v. 201-208).

2. Tropel de fantasmagoria: o imaginário macabro

Estamos, como se vê, diante do universo temático do macabro, o reino da fantasia⁷. O motivo do poema, atualização temática do *topos* “a morte e a donzela”, é o matrimônio do cavaleiro fantasma com Leonor. Ou seja: o casamento da morte, representada por Guilherme e que simboliza a finitude, a efemeridade e a vanidade da vida, resumidas pelo Livro do Eclesiastes no versículo “[...] Vaidade das vaidades! Tudo é vaidade” (2010b, p. 816, cap. 1, v. 2), com a vida, a beleza, a vitalidade, o prazer e o amor, representados por Leonor. Esse motivo, no poema, configura-se em uma narrativa que procura transmitir o sentimento de vertigem por que Leonor vai passando, no galope desenfreado guiado pela morte, seu amado, rumo ao cemitério.

O ritmo do verso redondilha maior é o responsável pela reprodução da agilidade e da cadência do galope, enquanto as estrofes 39, 40, 46, 47, 48, 52, 53 e 54 vão marcando o avanço do percurso e realçando, no plano do tempo narrado (quer dizer: no tempo da narração da história da personagem, de sua diegese) e do tempo narrativo (ou seja, tempo do narrador, enunciador da história), o galope macabro pela noite, fazendo a junção desses dois tempos em um só, a saber: o tempo da leitura. Dessa maneira, o que

7. Sobre fantasia e fantástico, ver *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 1981) e *O fantástico* (RODRIGUES, 1988).

está sendo narrado e o próprio ato de narrar acontecem simultaneamente⁸. Ou seja: o poema vai configurando-se épica, lírica, e dramaticamente.

Não é por acaso, vê-se logo, que “Lenore” impressionou tanto os espíritos eruditos do *Sturm und Drang*. Pois foi nesse período, segundo Bakhtin, e exatamente na Alemanha, que o grotesco subjetivo, inspirado no grotesco medieval e que será o grotesco romântico, desenvolveu-se, como reação ao ideais do Iluminismo, “Foi provavelmente na Alemanha que o grotesco subjetivo se desenvolveu de maneira mais poderosa e original. Ali nasceu a dramaturgia do *Sturm und Drang*, o Romantismo [...]” (BAKHITIN, 1993b, p. 32). E o filósofo continua, mostrando que o grotesco romântico representou “[...] uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada” (1993b, p. 33).

As fontes do grotesco e do cômico popular de proveniência medieval, desse modo, ajustaram-se como uma luva, como diz Márcia Abreu (ABREU, 2006a, p. 52), aos propósitos dos românticos, uma vez que estes, ao pretenderem renegar a tradição clássica em nome das tradições locais, populares, rurais, orais e campesinas, o que esperam é que, como explica Marilena Chaui, “[...] a afirmação da alma popular, do sentimento popular, da imaginação, simplicidade e pureza populares quebre o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, [...]” (1993c, p. 17)⁹.

O macabro romântico, vindo no bojo dessa retomada do grotesco e do cômico popular medievais, representa uma forma de ruptura com os ideais clássicos, portanto. Em “Lenore”, Bürger, além de retomar o motivo central da balada “Sweet William’s Ghost” - o matrimônio da donzela com a morte -, acrescenta também o motivo da “blasfêmia”, tão caro ao grotesco medieval, estudado por Bakhtin. O filósofo observa que essas blasfêmias medievais “[...] eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam” (1993b, p. 15).

Contudo, diferentemente do que ocorre em “Sweet William’s Ghost” e em “Cântis”, versões populares nas quais a blasfêmia não comparece, no poema de

8. É o mesmo que acontece no poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo (1831-1852), presente na terceira parte da *Lira dos vinte anos* (1853), o qual Antonio Candido analisa em “Cavalgada ambígua” (1993a, p. 38-53). Em “Meu sonho”, porém, é o ritmo do verso eneassílabo, que Candido relaciona ao metro anapesto, da antiga metrificacão grega e latina, quem confere ao poema a cadência de um galope.

9. Esse racionalismo iluminista constituía, para os românticos, um verdadeiro “desencantamento do mundo”, contra o qual eles reagiam retomando as tradições medievais, como forma de reencantamento. A esse respeito, ver: “Revolta e melancolia”, (LÖWY; SAYRE, 1995a); “Do grotesco ao sublime”, (HUGO, 2002); “Romantismo, negatividade, modernidade”, (CANDIDO, 2006b, p. 137-141); *Romantismo*, (GUINSBURG, 1978).

Burger, a causa do retorno do amado Guilherme como a morte se configura como a punição às blasfêmias de Lenore. Confirmam essa interpretação os versos 257 e 258 do poema, “Afliges-te? Oh, tem paciência! / Não fostes com Deus audaz”¹⁰. Todavia, no poema de Bürger, como estamos vendo segundo a tradução/versão de Herculano, ao mesmo tempo em que a blasfêmia de Leonor é a razão para a sua punição, ela também, a blasfêmia, é, como diz Bakhtin, responsável por sua libertação e reintegração ao mundo divino. Desse modo, Guilherme, ao retornar como o fantasma da morte para puni-la (desposá-la), também a liberta, “Teu corpo pertence à terra: / À tua alma o céu dê paz” (v. 259-60).

3. A “Leonor” de D. Josefina

Vamos abordar agora a versão de D. Josefina da “Leonor”, a tradução/recriação que Alexandre Herculano fez da “Lenore” de Burger. Na transcrição de “Cântis”, feita por Jackson da Silva Lima do canto de D. Josefina - negra, analfabeta e empregada doméstica, conforme informações fornecidas pelo compilador (LIMA, 1977, p. 568) -, a história toda de “Leonor” resume-se a uma pequena apresentação dos personagens amantes e do pacto de amor estabelecido entre eles. Eliminam-se toda descrição e episódios que pudessem desviar a atenção dessa única ação: a cavalgada dos amantes. Depois de breve didascália em prosa, apresentando personagens, tempo, espaço e a ação nuclear, esta, quer dizer, a própria cavalgada, começa a desenvolver-se dramaticamente, nos diálogos em verso.

A versão de D. Josefina é composta por 88 versos, distribuídos em 22 quadras. Desses 88, 44 enunciam uma advertência/pergunta, feita pelo cavaleiro fantasma, nomeado “Cântis”, a sua amada, Leonor, cujo nome não aparece explícito, mas é subentendido através do vocativo “Moça bonita”, “Moça bonita, / Cavalo veleiro; / Moça, olha teu pai, / Ô moça, tenha medo” (v. 1 a 4). Os outros 44 versos correspondem às respostas dadas pela amada às interpelações do amado, “Se eu tivesse medo / Eu não tinha vindo cá, / Ô Cântis, / Caminhe pra lá” (v. 5 a 8). O esquema rítmico do poema de D. Josefina é heterométrico, isto é, cada quadra constitui-se de versos de metros diferentes, mas que obedecem a uma regularidade, obtida através do recurso musical da repetição. O esquema rimático, tal como na versão de Herculano, é também *abcb*, “Se eu tivesse medo / Eu não tinha vindo cá, / Ô Cântis, / Caminhe pra lá”.

10. A tradutora e professora de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC, Maria Aparecida Barbosa, traduziu assim esses versos: “Paciência! Paciência! Contra Deus não blasfeme jamais! / Nem com o coração em agonial!” (BURGER. In COSTA, 2010a, p. 225).

O ritmo obtido nessa estrofação heterométrica, como se vê, semelhantemente ao que ocorre na versão/tradução do poeta português, procura reproduzir a cadência do galope. Porém, diferentemente de lá, onde a reprodução da cavalgada se dá de forma isométrica, a reprodução do ritmo do galope aqui se dá pelo uso de versos curtos junto a versos como os hexassílabos e redondilhos menores e maiores. Segismundo Spina informa que o uso do pentassílabo junto a versos mais longos ou mais curtos é um recurso muito comum, “[...] entre os poetas virtuosos do século XV” (SPINA, 2003b, p. 37).

Essa repetição que estrutura o poema segue o modelo do *leixa-pren* trovadoresco, isto é, o tipo de poema, conforme Geir Campos, caracterizado por estruturar-se, “largando-e-retomando” o assunto em desenvolvimento (CAMPOS, 1978, p. 99). O poema segue, então, desse modo: uma advertência/pergunta numa quadra ímpar; uma resposta numa quadra par; em seguida, outra quadra ímpar retomando a quadra advertência/pergunta anterior, para ser respondida pela quadra sucessiva.

Outro ponto importante a observar, com relação às quadras, é o modo como algumas delas são usadas para indicar o avanço do galope. Na versão de Herculano, exemplificam isso, como já foi mostrado acima, as quadras 39, 40, 46, 47, 48, 52, 53 e 54. Em “Cântis”, porém, esse efeito do avanço é obtido pela substituição de palavras designativas dos parentes da personagem Leonor, nas quadras ímpares da advertência/pergunta.

Assim, na versão de D. Josefina, a vertigem de Leonor, na cavalgada para o cemitério, decorre, não de ela contemplar “prado, selva, montes, bosques, mata-gais, cidades, vilas”, como ocorre na versão de Herculano, mas de ela, enquanto avança no caminho o cavalo que a leva, contemplar seus familiares, “pai, mãe, irmãos, filhos, padrinho”, os quais ela vai deixando para trás, até chegar, libertando-se dos laços que a ligam ao mundo, à família e à vida, ao cemitério - lugar de “espinhos” - onde finalmente, depois de aí chegar, ela encontra seu destino: a cova do cavaleiro fantasma, o “leito nupcial”, no qual se consuma seu amor por seu amado (a morte).

4. Circularidade cultural na “Lenore” de Bürger e no “Cântis” de D. Josefina

Façamos agora algumas reflexões sobre as questões estéticas implicadas no processo das circularidades culturais, existentes entre a cultura do povo e a cultura dos letrados. Gilda de Melo e Souza, explicando a influência da música popular, de extração folclórica, no processo de criação de *Macunaíma*, explica,

seguindo os ensinamentos de Charles Lalo (1877-1953), que, quando um “gênero inferior” (manifestações folclóricas) ascende ao “nível superior” da arte culta, ocorre o que Lalo chama de “nivelamento estético”. Por outro lado, quando ocorre o contrário, isto é, um gênero superior (manifestação da cultura letrada) desce ao nível “inferior” da cultura popular, ocorre então, de acordo com o filósofo francês, o “desnivelamento estético”.

Como exemplo do primeiro caso, Souza lembra a introdução da canção popular na polifonia católica e o uso que Haendel faz da siciliana, transformando-a, de dança folclórica, em ária dramática. Como exemplo do segundo caso – embora Mário de Andrade o julgasse mais raro de acontecer do que o primeiro – ela lembra que isso aconteceu entre nós, “[...] a partir da segunda metade do século XVIII e por todo o século XIX”, com as modinhas imperiais e canções de salão (SOUZA, 2003c, p. 21). A ensaísta informa ainda – e isso é bastante significativo para as reflexões que estamos fazendo – que Mário de Andrade, nos artigos “A modinha e Lalo” e “O desnivelamento da modinha”, presentes no livro de 1934 *Música, doce música*, em polêmica com Roger Bastide, sublinhava (valorizava) mais o fenômeno da “subida de nível”. Porém, depois da mencionada polêmica com o mestre francês e de analisar o processo criador do cantador nordestino, o autor de *Macunaíma* acaba revendo suas posições a respeito dessa questão e, conforme a ensaísta, aceitando que os dois movimentos no fundo são “complementares” (2003c, p. 20, nota 12).

No caso de Bürger, o qual buscou sua inspiração, entre outras, sobretudo na balada anglo-escocesa “Sweet William’s Ghost”¹¹, coligida pelo já mencionado bispo Thomas Percy, em suas *Reliques of Ancient English Poetry*, teríamos então, de acordo com Lalo, um caso de “subida de nível” estético. Ou seja, uma balada popular, “Sweet William’s Ghost”, “ascendendo” ao nível de “poema erudito”, o “Lenore”, de Bürger. Porém, esse mesmo poema erudito, “Lenore”, por assim dizer, “ganha o mundo”, isto é, reinsere-se de volta na tradição oral popular de onde partiu, perdendo as marcas autorais, em seu processo migratório transespacial e transtemporal, e voltando a ser, novamente, poesia anônima. Desse modo, pergunto: e agora, teríamos então, nesse processo de retorno à tradição popular, uma “descida de nível”?

11. Na apresentação que faz da versão de D. Josefina, Jackson da Silva Lima registra a informação dada por Otto Maria Carpeaux de que Bürger encontrou o assunto de Lenore em Percy (Sweet William’s Ghost) e numa balada popular alemã. Na citação, o ensaísta austríaco informa ainda que: “Lenore, publicada em 1773 e logo cantada pelo povo alemão inteiro, foi traduzida para todas as línguas, [...], e voltou enfim a ser poesia popular anônima” (CARPEAUX. In: LIMA, 1977, p. 385-6).

Parece-me que essa não é a melhor maneira de abordar o fenômeno. Essa abordagem da relação entre a cultura letrada e a cultura popular como ganho ou perda estética, pressupondo superioridade ou inferioridade de uma cultura sobre outra, é hoje considerada totalmente ultrapassada, depois dos estudos de Mikhail Bakhtin (1993b), Peter Burke (2010c), Carlo Ginzburg (2006c), Paul Zumthor (1993d), Michel de Certeau (1995b; 2014), Néstor García Canclini (2013b), entre outros, os quais, apesar das diferenças que os separam, aproximam-se, no entanto, por verem a dialogia existente entre a cultura popular e a cultura letrada como uma relação de trocas culturais.

A questão, parece-me, passa por entender que, embora seja correto dizer, na esteira de Roman Jakobson, que a criação folclórica está para a “*langue*” (fenômeno coletivo), assim como a criação autoral está mais para a “*parole*” (fenômeno individual) (2003c, p. 43, nota 18), os dois processos criativos nunca estão completamente dissociados, antes são “complementares”, como veio a perceber Mário de Andrade, depois de estudar a cultura popular com vagar. Pois o popular e o erudito mantêm um diálogo histórico ininterrupto, cujo ponto de articulação principal é sem dúvida a música.

Jackson da Silva Lima, no ensaio “A poesia popular bárdica em Sergipe” (In: BATISTA, 2004, p. 329-352), ao mostrar como o poema de Bürger, inspirado na cultura popular, acaba voltando a ser manifestação cultural do povo, após sua própria autoria se perder no esquecimento, explica que é a música que vai estabelecer a ponte entre o mundo erudito e o popular, permitindo que manifestações do erudito cheguem ao povo e com ele permaneçam: “É a música (fala e canto) que vai permitir aos integrantes das mais baixas camadas sociais a possibilidade de conhecer esse outro mundo cultural paralelo, próprio dos instruídos” (LIMA. In: 2004, p. 333). No romance tradicional, do qual a música é parte constitutiva, se realiza, assim, aquele fenômeno característico do gênero “rapsódico”.

Segundo Mário Chamie, na rapsódia, enquanto um texto produto da soma e da confluência de outros textos, figura um “pronunciamento”. Esse pronunciamento se dá, de acordo com o crítico literário paulista, fora de esquemas e substanciado numa escrita livre que “[...] acima de estilos de época, se permite a atualização de formas arcaicas e a arcaização de formas atuais” (CHAMIE, 1970, p. 15). É também essa natureza rapsódica que faz com que os romances tradicionais se metamorfoseiem em outras manifestações estéticas, como por exemplos as danças, conforme explicou Mário de Andrade, ao estudar as origens do romance da Nau Catarineta, “[...] o romance da Nau Catarineta se convertera em

dança dramática que os marujos das naus portuguesas representavam em ocasiões perigosas de viagem, [...]” (ANDRADE, 1982, p. 330). A escrita rapsódica do Romanceiro opera, pois, em seu diálogo intertextual com as manifestações literárias letradas, a partir, como ensina Renato Almeida, de empréstimos, seleções, reinterpretações e aculturações (ALMEIDA, 1974, p. 200).

Considerações finais

Gostaria agora de encaminhar o artigo para as considerações finais, observando que, nesse processo de trocas culturais, a cultura popular se comporta, como diz Chauí, como uma cultura ao mesmo tempo conformista e de resistência, em seu processo de incorporação e reelaboração das manifestações vindas das tradições recebidas – tanto a oral quanto a letrada. Ou seja, a produção cultural popular se faz por meio de uma mediação ativa, porém ambígua, oscilando entre momentos de conformismo e de resistência, em suas relações com as manifestações culturais originárias da classe dominante (CHAUI, 1993c).

Michel de Certeau, porém, ao falar da “cultura popular”, enfatiza, em vez do lado conformista, seu lado resistente, ao defini-la como uma prática de resistência, uma “arte de fazer”¹², que se articula estrategicamente como um jogo, a fim de afirmar-se em meio a redes de forças discursivas legitimadoras e a representações estabelecidas. Indo numa direção contrária ao pensamento de Michel Foucault - o qual ressalta a eficácia da vigilância e da punição perpetrados pelos sistemas discursivos controladores das performances dos indivíduos em suas relações sociais -, Certeau procura se concentrar, não nessas “estratégias” de dominação dos poderes institucionais que cerceiam a liberdade dos homens e mulheres “ordinários/as”, mas, ao contrário, nas “táticas” usadas, no cotidiano, por essas pessoas comuns, como “contra-estratégias”, visando burlar a dominação e afirmar sua subjetividade: suas crenças pessoais, seus valores morais, suas expressões artísticas, suas formas de vestir-se, alimentar-se, relacionar-se, falar, ler, conversar, cozinhar, habitar etc (CERTEAU, 2014, p. 57-104).

E Néstor García Canclini (2013b, p. 242-254), por sua vez, indo nessa mesma direção, mostra que o que está em choque, na hierarquia entre as culturas, na verdade são os capitais culturais. É somente no embate entre esses capitais culturais que uma cultura é colocada em uma posição secundária de subordina-

12. A noção de “práticas de resistência”, ou de “artes de viver”, de Michel de Certeau, para entender a complexidade do fenômeno cultura popular se completa, a meu ver, na concepção de “práticas de leitura”, elaborada por Roger Chartier em seu artigo “Do livro à leitura”, (2011, p. 77-106).

ção em relação à outra. É, portanto, dentro dessa lógica de superioridade de um capital cultural sobre outro que, por exemplo, uma cultura escrita vale mais que a cultura oral ou que a arte vale mais que o artesanato, para o teórico argentino. Nesse sentido, Ginzburg, pensando numa perspectiva semelhante a de Canclini, desfere sua crítica feroz: “A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe” (GINZBURG, 2006c, p. 3).

Assim, em vez de classificar o fenômeno da relação historicamente mantida entre a cultura popular e a cultura letrada como subida ou descida de nível estético, prefiro, na esteira de Bakhtin, Ginzburg, Certeau e tantos outros autores contemporâneos, chamar esse diálogo entre culturas de “circularidade cultural”. Tanto a cultura produzida pelas classes subalternas, quanto a cultura letrada das classes dominantes, são manifestações expressivas do espírito criativo humano, diferenciadas, por discursos ideologicamente comprometidos, em função dos capitais culturais que agenciam, como se disse. O fato é que a cultura popular e a cultura letrada são, como diz Ernest Robert Curtius, fenômenos de “[...] recordação iniciadora...” (2013c, p. 483). Iniciadora em quê? Iniciadora, responde-se, nos caminhos perigosos e labirínticos da vida, nos mistérios trágicos, irônicos e sublimes do amor e da morte e, como não poderia deixar de ser, iniciadora nas tortuosas, enigmáticas e encantatórias veredas, lúdicas e bélicas, da poesia.

Referências

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006a.
- ALMEIDA, Renato. *A Inteligência do folclore*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Americana; Brasília, INL, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneida Alvarenga. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993b.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave-Maria, 2010b.
- BÜRGER, Gottfried August. “Lenore”. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. In: COSTA, Bruno. (Org.). *Contos clássicos de vampiro*. Introdução de Alexandre Meireles da Silva. Tradução de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010a, p. 215-226.
- _____. “Leonor”. In: HERCULANO, Alexandre. *Poesias*. Lisboa/Portugal: Livraria Bertrand, s. d., p. 230-238.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2013b.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1993a.

_____. “Romantismo, negatividade, modernidade”. *Anuário del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. Universidade Nacional Autónoma de México. Vol. 1, 2006b, p. 137-141.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. Posfácio de Willi Bolle. 1ª ed. São Paulo: Faro Editorial, 2013a.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1995b.

CHAMIE, Mário. *Intertexto: escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Edição Praxis, 1970.

CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Introdução à edição brasileira Acir Pécora. Tradução Cristiane Nascimento; revisão da tradução Angel Bojadsen. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993c.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013c.

ESCOBAR, José. La literatura alemana en el Romanticismo español: la balada “Lenore” de G. A. Bürger. Disponível em: AIH. ACTAS IX, 1986, p. 41-48. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-alemana-en-el-romanticismo-espanol-la-balada-lenore-de-g-a-burger-/>. Acesso em 28/12/2018. Acesso em 15/06/2019.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2006c.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HUGO, Victor. *Do grotesco e dos sublime. Tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettini. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

LIMA, Jackson da Silva. “A poesia popular bárdica em Sergipe”. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de (et al). *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 329-352.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João Freitas de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995a.

PERCY, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry*. Published by the Ex-classics Project, 2016 <http://www.exclassics.com> (Public domain). Book VIII, ballad VI, p. 635. Disponível em <https://www.exclassics.com/percy/percy.pdf>. Acesso em 22/05/2019.

PIETRO, Heloísa. *As loucas viagens e surpreendentes aventuras do Barão de Munchausen*. Tradução e adaptação Heloísa Pietro; ilustrações Laerte. São Paulo: Salamandra, 2003a.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SANTOS, Josefina. “Cântis”. In: LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003c.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003b.

STOKER, Bram. *Drácula*. Edição comentada. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução do francês para o espanhol por Silvia Delpy. Versão brasileira a partir do espanhol: DIGITAL SOURCE. Disponível em: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>. Acesso em 25/06/2019.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jersusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993d.

O POEMA COMO PROBLEMA EM W. J. SOLHA

THE POEM AS A PROBLEM IN W. J. SOLHA

Éverton de Jesus SANTOS¹

RESUMO: A metalinguagem é ao mesmo tempo um artifício poético e um tema na poesia de W. J. Solha, como acontece na obra *Deus e outros quarenta PrOBLEMAS*, publicada em 2015. A preocupação com o processo criativo e com o produto da criação é estabelecida como uma forma de pensar a relação do poeta com seu texto, mas também de ver sentido no que escreve e no porquê escreve. Isto posto, almeja-se, neste estudo, abordar aspectos metalinguísticos em alguns poemas selecionados da obra citada, de modo a observar como o investimento do escritor nas demandas da criação artística não somente problematiza a divindade, mas engendra uma performance. Com efeito, o poeta – que realiza a e se realiza na poesia – consegue, por meio da autorreflexividade, discutir o poético no seio de uma poética, além de vigorar como um deus.

PALAVRAS-CHAVE: Metalinguagem. Poesia. Solha. Criação poética.

ABSTRACT: Metalanguage is at the same time a poetic artifice and a theme in the poetry of W. J. Solha, as in the work *Deus e outros quarenta PrOBLEMAS*, published in 2015. The concern with the creative process and with the product of creation is established as a way of thinking the relation of the poet with his text, but also to see meaning in what he writes and why he writes. In this study, it is intended to approach metalinguistic aspects in selected poems of the cited work, in order to observe how the writer's investment in the demands of artistic creation not only problematizes the deity, but engenders a performance. In fact, the poet – who performs and is performed in poetry – is able, through self-reflexivity, to discuss the poetic in the center of a poetic, besides to act as a god.

KEYWORDS: Metalanguage. Poetry. Solha. Poetic creation.

*A vida é um rio,
que,
“pobre de mim!”,
“pobre de nós”,
chega,
inapelavelmente,
à foz.*

*E a Arte... é o que dele no ar escapa, desaparece do mapa no céu,
pra onde vai, feito um véu*

(SOLHA, 2015, p. 87).

1. Doutorando em Estudos Literários, bolsista CAPES, pela Universidade Federal de Sergipe. Aracaju. E-mail: evertonufs2010@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6100-3817>.

A arte, entre elas a literária, por vezes se reveste de mecanismos que dialogam com a própria produção ou com o produto, até mesmo com o/a produtor/a, o que se convencionou chamar de função metalinguística, definida por Samira Chalhub como uma equação em que “a linguagem-objeto (o tema) é tratada com a linguagem do tema. O poema, por exemplo, assunta o poema, onde A (o poema) é igual a B (assunto poema no poema)” (1995, p. 52; 55). Ou seja, há, na metalinguagem, uma estreita correlação entre as linguagens, sendo a forma e o conteúdo equivalentes entre si, alargando as formas de percepção acerca do objeto tratado pela via da autorreflexividade.

Evidenciando o exercício da metalinguagem como uma das particularidades da tendência pós-moderna da literatura ocidental, segundo Domício Proença Filho (1995), assim como a intertextualidade, o ecletismo, o fragmentarismo, a autorreflexão, a leitura engajada e a proximidade com o popular, podemos considerar tal exercício – bem como praticamente todas as demais características mencionadas – como um dos mais pujantes vieses da poesia do paulista-paraibano Waldemar José Solha, que, como demonstramos em estudo anterior, tem na autorreflexividade criadora uma de suas principais feições.

Podemos dizer que se trata, destarte, de uma substância que sempre se atualiza na mente do poeta, de um recurso pelo qual se apreende a poesia e o ato de criá-la, mas também de uma inquietação por se manifestar como algo inacabado e sempre em construção. Por isso, dissemos que “o ato criador se coloca como operação fundamental para, em contraste com a morte e em aproximação com Deus, fazer da eternidade o tempo-espaço em que sobrevivem todas as criações” (SANTOS, 2016, p. 202), numa tentativa de explicar como, em Solha, o ofício da escrita, pelo qual o homem se inscreve na imortalidade, torna-se uma forma de ele se alçar à posição de divindade, como criador.

Isso porque, como podemos salientar, a metalinguagem, na economia das obras desse escritor, apresenta-se como dimensão essencial da própria concepção de mundo e de arte que ele engendra, uma vez que as esferas da palavra e do poema se fundem (pois matéria e produto, respectivamente) e integram o painel de reflexões solhiano. Logo, incursionar por esse painel tendo em vista os torneios metalinguísticos nele presentes significa adentrar, diga-se de passagem, o fulcro do problema da criação literária como um tipo de performance não apenas na obra *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS* (2015), selecionada para este estudo, mas em praticamente todas as publicações mais recentes de Solha, como se constata na trilogia épica formada por *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013)².

2. Esses poemas épicos foram objeto da minha dissertação de mestrado. Ver Referências bibliográficas.

* * *

O título *DeuS e outros quarenta PrObLEMAS* torna-se, à primeira vista, um local onde se deve parar: o uso de maiúsculas e minúsculas revela as possibilidades de uma palavra que ao mesmo tempo é “Deus” e “eu”, “Problemas” e “poemas”, visto que as segundas de cada par se encontram entranhadas nas primeiras. O conjunto, por sua vez, é autorreferencial: são “poemas”, num total de quarenta e um, que abordam “problemas”, entre os quais “Deus” e “eu” – além de que os “poemas”, enquanto criações humanas, são, também, “problemas”. Esse jogo com as palavras, para além de ser um convite à poesia, localiza o centramento temático da obra e apresenta o implícito que há no convencional, uma vez que desautomatiza e lança um novo olhar sobre as coisas, o que é aprofundado no decorrer do livro.

Expedito Ferraz Júnior, ao prefaciар esse livro de poemas de Solha, destaca a utilização, no título, do recurso gráfico e sonoro para multiplicar sentidos. Não se trata somente do lúdico evidenciado pelo acaso linguístico das semelhanças entre as palavras: coloca-se em relevo a motivação no reino da arbitrariedade, como explica o crítico:

E condensa, então, em seu diagrama gráfico/sonoro, aquilo que o poema inteiro buscará revelar: o que há de essência humana, histórica e subjetiva no divino; e o que há de miraculoso nos prodígios da criação artística. O que acaba explicitado pela expressão “e outros quarenta”, que liga os pontos de todas as combinações para sugerir que, além de ser essencialmente “eu”, Deus é um dos “problemas” (cultural? histórico? teológico?) de que trata a obra; mas é também um “poema” – vale dizer: um problema estético e uma criação do Homem (FERRAZ JÚNIOR, 2015, p. 12).

Como se pode perceber, o título guarda aquilo que virá a ser discutido e aprofundado nos quarenta e um poemas que formam o livro, entre os quais somente um, nomeado “DEUS”, situado entre os poemas “TRINTA” e “TRINTA E UM”, foge ao padrão de títulos, que vai de “UM” a “QUARENTA”³. O humano e o divino, envoltos nos mais distintos eventos e criações, são questionados e problematizados, e o meio de expressão em que isso se consolida é a poesia, sendo uma de suas vertentes exatamente esta: sondar como o poema se constitui como um problema para o homem/poeta.

3. Em consulta a Solha, falou-me que essa inserção do poema “DEUS” deve-se ao equilíbrio mágico que há entre os números 3 e 4, 30 e 40.

O poema “UM”, a seguir, inicia a incursão pelas malhas da criação literária, com traços de metalinguagem, vejamos:

Gênio, não tenho.
Me empenho.
[...]

Como evitar, porém, que o poema seja um rio não mapeado, que a vereda cruze... e saia seca do outro lado?
Como fazer com que, criado, ele cause a sensação, *anterior*, de que faz falta, como ao Corcovado faz – no Rio Antigo – o Redentor?
Como criá-lo com a naturalidade com que laranjeiras dão laranjas,
[...]

Sinto-me, no entanto, levado pelo mesmo impulso – primitivo, um tanto técnico, artístico, prático, místico – dos que ergueram o grande círculo de Stonehenge além das possibilidades e meu problema começa justamente quando não consigo sequer definir esse... *xis* – versátil, esperto, cheio de êstases, *paichões* e *exageros* sem *nékso*, incerto – que assume o... compromisso de fazê-lo, aqui,
nesta humana, precária, caixa craniana
[...]
(SOLHA, 2015, p. 29-30).

Nesse mesmo poema, que é bastante longo para ser reproduzido integralmente neste espaço, aparece, dispersa pelo texto, por cinco vezes, a afirmação de que (todo) poema é (um) problema, sendo uma dessas vezes representada pelo verso que conclui o poema de modo enfático. Além disso, ao longo do poema “UM” fala-se do sol, do fotógrafo, dos Beatles como poetas, criadores, cada um a seu modo, de sua arte, além de haver a identificação de similaridades – rimas – entre situações como o olhar de um velho doente e o do cachorro sob a cama, ou a distância no tempo em consonância com a do espaço, ou a carroça rimando com os galopes do cavalo.

Ato contínuo, é interessante notar que o gênio negado no primeiro verso é substituído pelo empenho, pela motivação ou pelo impulso, isto é, o eu-lírico admite não ter talento nato, não ser movido por uma capacidade intelectual extraordinária, mas sim pelo ímpeto de criar, pela inclinação que o faz ter a sensibilidade para escrever e ser poeta. Isso fica mais claro quando pergunta como evitar que o poema seja um rio não mapeado, como fazer com que, criado, ele cause a sensação de que faz falta e como criá-lo com naturalidade, visto que essas

interrogações demonstram o caráter de humanidade, pois se trata de um eu-lírico imperfeito e inseguro, mas ciente de suas capacidades. Tal ciência se manifesta quando, a respeito do impulso criativo, o eu-lírico o associa com o potencial “técnico, artístico, prático, místico” que há na composição da arte, visto que compor não é só técnica, gênio, prática, dom, mas uma mistura de tudo isso.

Destacamos também a experiência com a língua, exposta no verso que afirma que o problema começa com o uso do “xis” em diferentes contextos, daí que o compromisso de escrever passa pelos desafios impostos pela “humana, precária, caixa craniana”. Portanto, a atividade de fazer o poema existe enquanto habilidade, posto que falta o gênio; assim, visualiza-se a criação do poema como invenção, como habilidade posta em prática, mas não como um ato divino que, pelo poder da vontade e num passe de mágica, imagina e realiza. Por isso, “Todo poema é problema”, no sentido de ser uma questão que exige esforço e determinação para ser produzido – mas também interpretado –, desafiando a aptidão de materializar linguisticamente, e em forma de arte, as mais variadas demandas do mundo.

No poema “TRÊS”, iniciado com “Há o carisma, essa força estranha, também na presença da Arte” (SOLHA, 2015, p. 35) e finalizado com “Há essa *chave do tamanho* em toda parte, em Arte, em que o que importa é a luz que passa pelo seu prisma, o carisma,/ o... pulo do gato,/ profano,/ de fato felino ato divino/ no humano” (p. 37), constatamos que o eu-lírico admite haver o “carisma”, espécie de dom sobrenatural. Nesse sentido, apesar de dizer, no poema “UM”, que não tem gênio, afirma, no poema “TRÊS”, haver o carisma como sendo essa “chave do tamanho” que abre qualquer porta e é capaz, astuciosamente, de ser, para o homem, uma manifestação do divino no que concerne à criação. Com isso, não se subtrai aqui a possibilidade de o engenho se juntar à Arte ou de se perceber o sagrado como uma luz sobre o profano, na medida em que, como está numa das estrofes do poema “DOIS”, “Tenta-se ser o Poeta,/ como tenta ser como a mãe, com saltos altos,/ a menina inquieta” (SOLHA, 2015, p. 37). E é nesses momentos em que se arrisca transcender as limitações para alcançar o Absoluto que há, entre criatura e Criador, um poema no meio do caminho, melhor dizendo, a Arte, e é quando o gênio incomum se inflama que nascem as preciosidades das obras em sua perfeição e plenitude.

E, por saber que a criação necessita, para além do carisma, de esforço, o poema “DEZESSEIS” traz um eu-lírico esforçado e consciente do trabalho que faz:

Me esbagaço em cada poema,
 porque,
 quando o faço,
 demente,
 quero a mente sem similares,
 a menos que a de Bertrand Russel, no *ABC da Relatividade*, se una
 à de Bráulio Travares em *ABC de Suassuna*, ou que – *all right* –, a de
 Fayga Ostrower, do *Universos da Arte*, se junte à de Galbraith, quan-
 do ele analisa com clareza *A Era da Incerteza*.
 Quero a mente cheia de elã do Argan, quando ele diz da baderna –
 letal, fatal – da pintura e escultura do século XX, em *Arte Moderna*,
 e a de Christina Ramalho, quando detecta ruptura na literatura,
 em *Poemas Épicas – Estratégias de Leitura*.
 Ô,
 Quero a mente de Freud, que torna a ciência... humana... em *Psico-
 patologia da Vida Cotidiana*.
 [...]

Por isso me esbagaço em cada poema que faço
 (SOLHA, 2015, p. 71-72).

Ao dizer que se esbagaça em cada poema que faz, o eu-lírico ressalta que seu esforço é de doação total, ainda que isso ultrapasse suas forças, o que nos faz lembrar dos seguintes versos de Fernando Pessoa: “Põe quanto és no mínimo que fazes”. E, como cada poema é um poema, e como cada um exige das capacidades de produção do escritor, esbagaçar-se significa, hiperbolicamente, unir o gênio ao empenho, de modo a conseguir empreender, por completo, isto é, “sem similares”, a empreitada da poesia toda vez que um poema é escrito.

Contudo, se a mente for similar à de Bertrand Russel, Bráulio Tavares, Fayga Ostrower, Galbraith, Argan, Christina Ramalho ou Freud, nas obras fundamentais que escreveram – citando apenas os exemplos contidos nessas estrofes –, então o eu-lírico diz aceitar a similaridade, obviamente por causa do valor atribuído a esses perspicazes estudos. Na outra parte do mesmo poema “DEZESSEIS”, aparecem referenciados Affonso Romano de Sant’Anna, com *Barroco – do Quadrado à Elipse*; João Batista de Brito, com *Signo e Imagem em Castro Pinto*; Eisenstein, com *Reflexões de um Cineasta*; Poe, com *Filosofia da Composição*; Arrigucci, com *O Escorpião Encalacrado*, e, por fim, Jones, com *Hamlet e o Complexo de Édipo* (SOLHA, 2015), completando o painel de estudiosos e seus estudos louvados pelo poeta.

Em face do exposto, podemos considerar que o eu-lírico se esbagaça em cada poema não apenas para ser inteiro em tudo o que faz, mas para ter sua mente alçada a um nível mais elevado, como no caso de grandes teóricos e especialistas. Ser comparado a eles seria uma glória e uma aprovação para todo o esforço

empreendido, uma vez que explicar o mundo em forma de poesia também exige a dedicação e a habilidade necessárias para elaborar perfeitamente a obra de arte sobre a qual tantos se debruçam e, de maneira magistral, a compreendem e a explicam, tornando-a, porventura, melhor do que à primeira vista/leitura.

O poema “VINTE E SEIS” segue a mesma linha desse ânimo no tocante à criação do texto poético, dizendo:

Por que – escravo -, escrevo,
se a frase a que me atrevo é a mesma que, com certeza, dirá a mulher *sem* beleza,
se lhe perguntam por que – demoradamente – se banha e se perfuma e se penteia e se veste e se pinta e se adorna, com joias que várias vezes – criteriosamente – estorna,
chegando,
por incrível que pareça,
a coqueterias
como a de pôr,
com... graça,
uma boina inclinada na cabeça?

Sinto que tenho o viço, apenas, de um Frei Damião, Padre Ciço,
adorados pelo povão,
mas que
nem santos
na verdade,
são.
Nada de milagres... espetaculares,
de parar sóis, erguer mortos,
abrir mares.

Por que, então, escrevo,
se há poemas a rodo, de gênios do mundo todo?

- Porque são... coisa alheia.
“Não correm na minha aldeia”.

Que nada, portanto, me abale.
Devo, ao menos, ter a importância do vale,
que é artimanha pra que haja
a montanha
(SOLHA, 2015, p. 104-105).

Identificamos, na primeira estrofe desse poema, um questionamento sobre a finalidade da escrita, juntamente com a declaração, em primeira pessoa, de que escreve porque é escravo. Comparando sua situação com a de uma mulher

feia que se arruma – mas não fica bela –, o eu-lírico aponta para um esforço vão, como se a escrita fosse algo desgastante e sem compensação. Logo, ao construir sua imagem como a de um fracassado, as perguntas que poderiam ser suscitadas são: para que escrever? por que se escreve?

Numa autoanálise, o eu-lírico diz se sentir como algo que não é, como um Frei Damião ou Padre Ciço, religiosos que são considerados, popularmente, santos, mas não o são. Seria, nesse caso, o equivalente a ter noção de que se considerar um escritor é receber mais estima e valor do que de fato merece e pode, pois suas capacidades não o elevam a tanto. Assim, no reconhecimento de sua pequenez, o eu-lírico se pergunta por que escreve, uma vez que existe uma incomensurável quantidade de poemas, em todo o mundo, dos mais variados escritores, sendo a resposta exatamente esta: “- Porque são... coisa alheia./ ‘Não correm na minha aldeia’”. Com esses versos, tomados, segundo Solha, a um poema de Fernando Pessoa, afasta-se o temor de que seria inútil criar, produzir, escrever, já que os poemas dos outros e que não são nacionais, regionais, locais (isto é, da “aldeia próxima”) podem concorrer com os da aldeia do eu-lírico, como um tipo de acréscimo dele ao mundo, uma contribuição que quiçá se veja menor, como a mulher feia, mas não deixa de ser algo a mais no meio do que já existe, portanto tem valor.

E é nessa direção que o atestado de ser vale para que haja a montanha ganha sentido, porque, ao desejar que nada o abale, o eu-lírico manifesta sua pretensão de continuar escrevendo, ao mesmo tempo que se coloca numa posição de menor destaque diante daqueles que considera “gênios”, integrantes do cânone literário. O que sobressai disso tudo é que tanto o escritor “grande e bom” quanto o “pequeno e mau”, ao agitarem o mecanismo da criação, estabelecem um espaço artístico de fruição e valorização da arte, por isso se escreve.

Passemos agora ao poema “TRINTA E TRÊS”, no qual é posta em xeque a relação entre a palavra, o pensamento e o poema:

Aí,
 minhas mãos,
 de repente,
 como se com livre arbítrio,
 fora do que controlo no átrio de minha mente,
 digitam
que, de repente, como se com livre arbítrio, fora do que controlo no átrio de minha mente, digitam... o que leio – com estupor – na tela do computador, dando-me conta – como tanta gente já se deu – de que cada letra é necessária ao que quero dizer... e que aparece na tela,
 ali se atrela

sem que eu pense nela,
 como se – por força de algum programa – as palavras fossem de
 frames feitas,
 ou fotogramas:

P/i/s/a-/s/e n/o a/c/e/l/e/r/a/d/o/r
 e l/á e/s/t/á/
 n/o r/e/t/r/o/v/i/s/o/r/
 a r/u/a – f/u/g/i/t/i/v/a – q/u/e s/e a/f/u/n/d/a n/a p/e/r/s/p/e/c/
 t/i/v/a/
 a/t/é q/u/e a i/n/f/i/n/i/d/a/d/e d/e p/o/s/t/e/s, b/a/r/e/s, b/a/n/c/
 o/s, l/o/j/a/s, p/r/é/d/i/o/s, c/a/s/a/s
 f/i/c/a p/r/a t/r/á/s
 e t/u/d/o s/e e/n/c/o/l/h/e/
 v/ê/-s/e a c/i/d/a/d/e t/o/d/a, q/u/e s/e r/e/c/o/l/h/e
 e a r/u/a, q/u/e, d/e r/e/p/e/n/t/e/
 s/e/m m/u/d/a/r n/a/d/a,
 - Olhe!
 é/ e/s/t/r/a/d/a/
 (SOLHA, 2015, p. 124-125).

Nesse poema, as mãos exercem um papel central, na primeira estrofe, pois é como se elas tivessem vontade própria e agissem sem conexão com o pensamento. O que o eu-lírico discute aí é o âmbito em que o gesto mecânico de escrever utilizando o computador, ou seja, digitando, as palavras surgem na tela como se não houvesse uma consciência humana que as criasse. As letras, nesse processo, vão ocupando o espaço em branco e, em conjunto, passam a significar algo, pois se tornam palavras, depois texto, como o conjunto de imagens, fotos, que, na projeção cinematográfica, tornam-se filme.

A segunda estrofe do poema “TRINTA E TRÊS” é exatamente uma tentativa de representar esse movimento de modo visual na poesia ao se fazer a separação das letras com barras. Esse procedimento nos força a uma leitura mais lenta, portanto mais compreensiva, por exigir pausas e, depois, montar as palavras, as frases, o texto, o sentido. Evidentemente, a situação de pisar no acelerador e passar por ruas enquanto se circula pela cidade é uma mera base para a criação do efeito esperado: as letras, como frames ou fotogramas, aparecem separadas – como não se vê convencionalmente – e somente na sequência, no todo, é que se dão ao leitor como algo a ser e ter significado.

Assim, longe de ser uma atividade em que o aparente livre-arbítrio das mãos suplanta o pensamento e a vontade de quem escreve – o poeta –, a escrita alfabética – no computador ou à mão – resulta da consciência de que existem

letras e que elas formam palavras, e estas, por sua vez, frases e textos. Esta discussão, no âmbito da poesia, colabora para a reflexão de que, longe do automatismo da digitação, quando o gesto parece não acompanhar o pensamento, por exemplo, aquilo que se quer dizer depende da existência de cada letra, potência mínima de sentido que só é significada no conjunto, não sozinha. E, como pensamento é linguagem, e como para escrever é preciso pensar, concluímos que a poesia é resultado de um processo ainda mais organizado de expressão e representação, pois que não é automático.

O poema “TRINTA E QUATRO”, a seguir, pode ser compreendido, no conjunto da obra *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS*, como uma continuidade de tópicos já abordados, ou como desdobramento deles, à proporção que mais valores são agregados. Vejamos:

Não sou de versos neutros,
com feltros,
mas... velcros,
em que quero que a poesia grude,
mesmo com dados complexos
como “Buckminster Fuller e Buxtehude”.

Mas esse tipo de poema... é p(r)o(bl)ema.

Se a nanotecnologia pode pôr toda uma engrenagem dentro do
pingo de um
i,
o que faço aqui?

Pense em *Pássaro de Fogo* – com feérica orquestração de Stravinsky
– visto agora
em branco e preto,
mudo,
com lusco-fusco Nijinsky.

Busco a clareza,
mas a sensação é a de ser, ao sol, só uma lâmpada acesa.

A cada nova obra, a impressão – incômoda – é a de que ela... sobra.

Daí o retângulo cego
na parede,
onde,
em lugar de meu ego,
nada mais há que o prego.

Mas...

del mezzo del cammin para o fim,
 mais *clamantis in deserto* do que antes,
 Alvin Straight,
 velho,
 com todos os Giga, Zetta e Geopbyte,
 enfrenta seu último prélio:
 vai – com receio, mas sem drama – na falta de um outro meio,
 sem descanso, de Iowa ao Winsconsin.
 ... num cortador de grama
 (SOLHA, 2015, p. 125-127).

O primeiro verso desse poema traz uma especificidade da composição poemática solhiana: versos neutros não lhe apetezem. Ao contrário, devem conter um grude, feito velcro, que faça conexão, por vezes, entre as coisas mais dessemelhantes, como entre Buckminster Fuller, visionário designer estadunidense, e Buxtehude, compositor barroco sueco. Além disso, a complexidade dos versos, como se afirma nessa estrofe-manifesto, vai além do feltro que adorna, uma vez que corporifica uma apreensão de mundo plural, capaz de associações as mais agudas, embora esse tipo de poema seja visto como “p(r)o(bl)ema”. Mas por quê? Pela dificuldade em sua concepção e interpretação? Pela exigência de uma mundivivência maior, de um conhecimento mais vasto? Por ser uma poética composta de fragmentos da realidade cotidiana e da história?

A reflexão paira também sobre a existência do eu-lírico – e, por que não, do poeta – quando se pergunta o que faz nesse mundo nanotecnológico, em que a ciência e a arte alcançam dimensões inimagináveis, como colocar um pingô no *i*, no caso daquela, e orquestrar o espetáculo de balé *Pássaro de Fogo*, no desta. É por isso que, a cada vez que a humanidade se supera e evolui, a clareza buscada pelo poeta não parece mais que uma luz onde o sol já nasceu, isto é, mais uma vez se retorna ao tópico do trabalho que talvez seja vão, da obra que sobra, do poeta que se percebe medíocre e egoísta, substituível e inepto.

Mas, “se é de batalhas que se vive a vida”, como cantou Raul Seixas, o enfrentamento é necessário para chegar ao fim ao menos com louvor, tendo o êxito da realização do feito, como foi o caso de Alvin Straight, norte-americano que andou de cortador de grama por mais de quinhentos quilômetros para fazer as pazes com o irmão que adoecera, o que rendeu, inclusive, um filme chamado *The Straight Story* [Uma História Real, 1999]. E a conclusão a que o eu-lírico chega é esta: que, mesmo cercados por Gigas, Zettas e Geopbytes – elementos do mundo das quantidades em informática –, nosso prélio, nossa luta,

ganha sentido pelo esforço, por meio do empenho empreendido, mas também mediante a intenção e o efeito obtido. Por fim, isso quer dizer, também, que a máquina não suprime a potência dos feitos humanos e que a evolução consiste em todo um rol de ações, cotidianamente.

O último poema de que trataremos aqui no que concerne à metalinguagem é o intitulado “TRINTA E SETE”:

Porque a mente é um sistema que,
de repente,
se sente extensa parede em branco
e lhe dá,
num tranco,
o impulso de grafitá-la, embelezá-la, sujá-la,
vem o poema,
forte como Independência ou Morte, como a experiência... rara...
de quem – com certeza – deu golpe de mestre no globo terrestre,
ao estendê-lo num mapa – na mesa
(SOLHA, 2015, p. 131-132).

Como se pode notar, esse poema começa com uma explicação, trazendo um porquê que tenta justificar a escrita como um meio de grafitar, embelezar, sujar a mente – esse sistema de paredes em branco pedindo cores. O tranco – o impulso, a vontade irrefreável de criar algo que dissipe o vazio e o completo – é aquilo que neste texto viemos discutindo: sente-se o carisma, o fervilhar do gênio, daí a inspiração, a força interior, que tenta solucionar o problema compondo, expressando-se artisticamente através do poema, por exemplo.

Ver essa tarefa como algo grandioso e como uma experiência rara e forte equivale a ir, como no poema “TRINTA E QUATRO”, de Iowa a Winsconsin, num cortador de grama, na medida em que ambas as empreitadas exigem empenho, além da simples vontade, assim como a dificuldade do material, o conflito diante da folha branca, o embate em face do ato de poetar e de encontrar a palavra de encaixe perfeito que expresse a ideia, tudo isso, segundo Chalhub (1995), encontra-se na órbita dos problemas do poema. Porém, é aí que, após a execução do feito, percebe-se que dar golpe de mestre é algo humano, pois as limitações são atravessadas, ao passo que resta, como produto da e para a história, um globo terrestre estendido na mesa, ou, melhor dizendo, a certeza de que, de algum modo, o divino do ato de criar às vezes nos é dado para tingirmos o branco do sistema.

* * *

Na discussão acerca da metalinguagem nesse conjunto de poemas como dimensão poética da escrita solhiana, podemos identificar o maior paradoxo da obra *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS*: a genialidade que é negada no início do poema “UM” é afirmada na complexidade da poesia, uma vez que, por mais que a criação artística não seja atribuída a uma vocação ou a um dom divino, há muito de gênio em quem faz da arte sua forma de expressão e de intervenção no mundo, como um feito que resulta do enfrentamento, ou melhor, da junção da técnica, da prática, da mística, do artístico. É nessa direção que também apontam os poemas que questionam o porquê de escrever, haja vista que a pergunta já é, em si, uma resposta: escreve-se pelo afã de escrever, e, se os versos sobram, que sobrem; se são luz que se acendem ao meio-dia, que assim seja; se são vales para montanhas, o que importa é que algo eles são, porque criar também é inato ao humano – imagem e semelhança de Deus.

Inclusive, voltando à primeira palavra do título da obra, *DeuS*, e relembrando o que dissemos sobre o único poema intitulado de forma não numérica ser, também, nomeado “DEUS”, concluímos que a noção de processo criativo ganha sentido quando se tem em vista tanto a figura do Criador supremo – se se considerar o viés judaico-cristão –, quanto a desse “eu” internalizado na própria denominação genérica da divindade. O sentido, com isso, se alarga e passa a confluir para a relação entre “eu” e *DeuS/DEUS* como criadores, aquele como fazedor de poemas, este como princípio que gera todas as coisas. Ao fim e ao cabo, ambos lidam com o fazer e, diga-se de passagem, são poetas.

Em face do exposto, concordamos com as considerações de Ferraz Júnior no que diz respeito às esferas da apreensão do mundo e da criação, que andam juntas em Solha:

Emoldurada pela metalinguagem, toda essa reflexão se desenvolve, simultaneamente, como uma *estética* e uma espécie de *teogonia* muito peculiar, em que, preterida, a criação do poema vai se realizando na descrição de outras artes, das invenções humanas, dos acontecimentos históricos – como se o acaso dessas analogias obedecesse a algum misterioso princípio ordenador. São duas dimensões semióticas que aqui se harmonizam através do símile e da metáfora: a apreensão do mundo e sua representação pela forma poética (2015, p. 15).

Em linhas gerais, o crítico destaca que a poética solhiana harmoniza duas dimensões semióticas e une estética e teogonia, ordenando tudo a partir de analogias e *insights* diversos. Com esse *modus operandi*, e a partir de uma astuta ca-

pacidade de reunir fragmentos através de seu velcro poético, Solha reflete sobre a criação artística de maneira que coloca em questão a própria divindade, problematizando o empenho do homem diante das paredes brancas do sistema, e é nesse sentido que a metalinguagem se institui, nessa poética, como parte de uma performance, haja vista que tornar o mundo uma série de poemas é uma forma de representação em que não cabem filtros ou livre arbítrio das mãos, mas, sim, o poder de tornar o cosmo em pílulas de sabedoria e conhecimento, por isso todo poema é, sim, um problema. Resta-nos, portanto, como leitores, solucioná-lo.

Referências

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito Ferraz. Notas sobre a poesia de W. J. Solha. In: SOLHA, Waldemar José. *Deus e outros quarenta PrObleMAS*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2015. p. 11-23.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTOS, Éverton de Jesus. *“Eu-mundo-homem”*: a estética holística da trilogia épica de W. J. Solha. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2016. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5683/1/EVERTON_JESUS_SANTOS.pdf>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2018.

SOLHA, Waldemar José. *Deus e outros quarenta PrObleMAS*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2015.

**MITOLOGIA E REALIDADE EM POEMAS GREGOS (1985):
DEUSES CAÍDOS, CABISBAIXOS E HUMILDES?****MYTH AND REALITY IN POEMAS GREGOS (1985):
FALLEN, DOWNCAST AND HUMBLE GODS?**João Victor Rodrigues SANTOS¹

RESUMO: O presente estudo busca abordar a questão da remitização na produção poética de Alexei Bueno. Para se investigar tal fenômeno, o livro *Poemas Gregos* (1985) serviu como principal referência acerca da produção do poeta. Aportes teóricos ligados à Mitologia, ao Tédio, ao Mito e suas relações com a Linguagem e a Realidade, ao próprio fazer poético, além da poesia contemporânea brasileira serviram para que se pudesse investigar a questão proposta. O poema “Eu, contrário ao geral dos outros homens,” foi analisado buscando as possíveis relações mantidas com as entidades da mitologia grega e suas implicações. A partir das ideias de reatualização dos mitos e demitificação, percebeu-se como tais entidades foram (re)modeladas e (re)significadas ao gosto do eu-lírico. As análises deram-se tanto no plano do conteúdo, num viés interpretativo, quanto no plano formal, com um viés estrutural. Como resultado do estudo, observou-se, por exemplo, como a poesia contemporânea brasileira possui influências românticas e exala temáticas de um Eu que não se sente significado em seu mundo exterior imediato e busca, a partir de sua produção poética, se (re)harmonizar com algo anterior ao quadro conhecido, ao Eterno, no caso de *Poemas Gregos*.

PALAVRAS-CHAVE: Alexei Bueno. Poesia brasileira contemporânea. Mitologia.

ABSTRACT: The present study seeks to address the question of reinitiation in the poetic production of Alexei Bueno. In order to investigate this phenomenon, the book *Poemas Gregos* (1985) served as the main reference about the production of the poet. Theoretical contributions related to Mythology, Boredom, Myth and its relations with Language and Reality, to the poetic making itself, besides the contemporary Brazilian poetry served to investigate the proposed question. The poem “Eu, contrário ao geral dos outros homens,” was analyzed looking for possible relations maintained with the entities of Greek mythology and its implications. From the ideas of re-updating of the myths and demitification, it was perceived how such entities were (re)modeled and (re)signified to the taste of the lyrical self. The analyzes took place both in the content plane, in an interpretive and in the formal bias, with a structural bias. As a result of the study, it was observed, for example, how contemporary Brazilian poetry has romantic influences and exudes themes of an I that does not feel meaning in its immediate external world and seeks, from its poetic production, to (re)harmonize with something before the known picture, the Eternal, in the case of *Poemas Gregos*.

KEYWORDS: Alexei Bueno. Contemporary Brazilian poetry. Mythology.

1. Graduando em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão/SE, jvrs180499@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5064-9949>.

Introdução

Nascido no Rio de Janeiro em Abril de 1963, Alexei Bueno possui imensa produção literária com diversos livros publicados. Leitor voraz, como afirma em entrevista cedida à revista *Travessias Interativas*, para Alexei, apesar da grande produção que possui, seja como autor, organizador ou editor, o essencial é ser leitor. Como o próprio autor revela na citada entrevista, “não passo dia da minha vida se ler várias horas por dia” (BUENO, 2012, p. 3). A partir de tal afirmação, percebe-se o motivo do grau de erudição presente em suas produções. Erudição que se destaca muito a propósito no próprio *Poemas Gregos* (1985). As temáticas nele presentes demonstram o grau de conhecimento e aprofundamento na cultura da Antiguidade Clássica que foi necessário à produção dos textos. Bueno, além de escritor premiado, destaca-se ainda como tradutor, crítico literário, organizador e editor de obras completas de autores brasileiros e portugueses.

O presente estudo visou abordar o fenômeno da remitização em sua produção. O livro *Poemas Gregos* (1985), um dos primeiros a ser publicado pelo escritor, serviu de *corpus* para que tal fenômeno fosse investigado. Para tanto, nas linhas que se seguem tornou-se necessário o uso algumas referências que abordam o Mito e suas respectivas relações com a Linguagem e com a Realidade; além da própria Mitologia em si. Partindo da análise de “Eu, contrário ao geral dos outros homens,” e sua comparação com os devidos suportes teóricos, os pensamentos e hipóteses levantadas foram confirmadas ou refutadas, sempre buscando uma síntese. Buscou-se investigar as novas significações que o eu-lírico traz para as entidades mitológicas gregas, além de abordar relações entre o novo trato para com os mitos e a contemporaneidade.

A seleção do poema supracitado deu-se a partir do que foi considerada sua maior proximidade com os anseios do estudo. Para analisar os aspectos da remitização, o texto selecionado foi abordado tanto num plano interpretativo voltado ao conteúdo, quanto num plano voltado à estrutura textual. Dentre algumas de suas temáticas aqui trabalhadas destacam-se: i) a negação dos deuses e a consequente busca pelo Eterno; ii) o caráter irônico do eu-lírico ao referir-se às divindades; e iii) a busca pela desconstrução de um estado de saber preestabelecido.

A poesia para Alexei Bueno em *Poemas gregos* (1985) apresenta-se como uma das maneiras pelas quais o poeta busca transgredir aquilo que não o apraz. Os cinquenta e quatro poemas componentes refletem, sobretudo, subversão e insatisfação. Subversivos, porque essencialmente contemporâneos; reflexos de insatisfação, porque o entorno de sua produção acaba por induzi-los a isso. Os poemas apresentam-se com estruturas habilmente trabalhadas, metrificadas de maneira cirúrgica e não intitulados. Em relação a este último aspecto, tem-se margem para

que se pense em como a própria estrutura textual reflete a busca por um ideal de unidade/homogeneidade. A produção de Bueno em *Poemas gregos* perpassa as camadas mítico-religiosas da poesia. Levado pelo ensejo de (re)estabelecer antigos e esquecidos vínculos com algo anterior a si próprio e ao que é conhecido e apreendido, o poeta busca, através do trato com os mitos e a cultura grega, sobretudo os deuses, a harmonia perdida. O remitizar é a apreensão, por assim dizer, dos mitos gregos e sua adaptação às necessidades e anseios do poeta. Bender (2017) diz que “[...] Bueno ‘reinventa’ os mitos. Traz o mito grego para os tempos modernos e lhe atribui novos sentidos” (p. 6; aspas da autora).

A questão do mito

Eliade, em seu *Mito e Realidade* (2007), diz que o Mito é antes de tudo um relato. “Ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (p. 11; aspas do autor). Diz ainda que tais relatos estão ligados à criação de realidades. Sejam realidades mais universais, por assim dizer, como a criação do Cosmo, por exemplo, ou realidades fragmentadas, como a criação de determinado local, certo animal, ou até certos comportamentos. Abordando a questão do Mito nas mais diversas culturas, o autor traz algumas expressões que podem ser muito úteis e levar à compreensão do que vem a ser o fenômeno (?) da remitização. Ele apresenta as ideias de *reatualização dos mitos* e *demitificação*. Aque-la estaria ligada aos ritos de iniciação em que certos sabedores do mito cosmogônico de determinado grupo cultural, por exemplo, iria recitá-lo, *reatualizá-lo* a integrantes mais jovens ou que atingiram certo grau de aceitação entre seus pares e, a partir disto, tornaram-se dignas(os) de conhecer o mito primeiro, a criação da cultura da qual agora pode-se fazer parte plenamente. A partir da recitação e principalmente do respeito fidedigno à História Primeira, o mito era trazido novamente à atualidade, e fazia-se vivo.

Ainda segundo Eliade (2007), os mitos podem ser vistos em dois grandes grupos, quais sejam: histórias verdadeiras e histórias falsas. As primeiras diziam respeito às narrativas de criação, como citado acima, criação de realidades. Seus personagens seriam entidades sobrenaturais, celestiais, astrais ou siderais. Tais narrativas traziam em si atos inspiradores, condutas a serem seguidas; eram, enfim, sagradas, moralizantes. As histórias falsas, no entanto, seriam narrativas em que a diferença para com as primeiras se estabelecia no próprio corpo figurativo: os personagens não mais seriam entidades sobrenaturais, elevadas, mas sim entidades terrenas, materiais. Os temas não mais seriam ligados a atos/criações

moralizantes, e sim atos profanos, terrenos, nada exemplares. Ao abordar questões de histórias verdadeiras ou falsas esbarra-se, por conseguinte, na relativização dos mitos. A partir de tal relativização, tem-se a ideia da demitificação, isto é, a própria degeneração, no sentido mais essencial possível da palavra, do mito. “Evidentemente, o que é considerado ‘história verdadeira’ em uma tribo pode converter-se em ‘história falsa’ para a tribo vizinha” (p. 15; aspas do autor).

Pode-se fazer uma ligação entre a *(re)atualização do mito* e a *demitificação* para que se possa compreender a proposta da remitização. Em Alexei Bueno, ao passo em que as entidades são reatualizadas, isto é, trazidas para a atualidade do eu-poético, são tornadas contemporâneas deste e vice-versa, elas são também depreciadas, *demitificadas*. A principal diferença entre a ideia de *(re)atualização* dos mitos trazida por Eliade e as ideias trazidas nos textos de *Poemas Gregos* (1985) é que em Bueno não se existe o respeito à tradição. O recitar do poeta, por assim dizer, não é fidedigno à história culturalmente construída. Pelo contrário, ao citar as divindades gregas, ele as nega para, da negação, procurar alçar o Eterno. Para corroborar com tal hipótese, Bender (2017) diz que

Ao revisitar os mitos, o poeta atualiza seu valor de símbolo e lhes confere novas significações, as quais irão confirmar a vocação que eles têm para ilustrar os temas da história humana em todos os tempos. A permanência contemporânea dos heróis e divindades arcaicas possibilita o retorno a um tempo anterior ao conflito social, período de perfeita comunhão entre o homem e a natureza, em que poesia, linguagem e mito eram forças integrantes do mesmo ato sagrado. (p.7).

Aspecto predominante na maioria dos textos de *Poemas Gregos* (1985), a busca pelo Eterno parece ser a ambição motivadora do eu-poético. Devido à recorrência de tal aspecto, faz-se interessante encará-lo de maneira mais simbólica e procurar entender como a Eternidade se manifesta em certas culturas e suas relações com o fazer poético de Bueno. Chevalier e Gheerbrant em seu *Dicionário de Símbolos* (1988) dão importante contribuição no tocante ao entendimento de tal símbolo. Segundo os autores:

A eternidade simboliza aquilo que é privado de limite na duração. [...] É a perfeita integração do ser em seu princípio; é a intensidade absoluta e permanente da vida, que escapa a todas as vicissitudes do tempo. Para o homem, *o desejo de eternidade reflete sua luta incessante contra o tempo e, talvez ainda mais, sua luta por uma vida que, de tão intensa, possa triunfar para sempre sobre a morte.* (p. 409, grifo nosso).

A questão da falta de limites, da autonomia pode ser conectada com o mito de Prometeu, que deu o Fogo à raça humana, criação sua, e assim a libertou do domínio dos deuses. Segundo Civita (1973, 2 v., p. 305-320), Prometeu, ao dar o Fogo aos humanos, pode ser encarado como aquele que lhes deu autonomia. Com o Fogo, a raça humana deixou de oferecer culto aos deuses e não mais necessitava deles inteiramente para viver. Tanto é que por conta do “roubo” do Fogo e da autonomia dada aos humanos Prometeu cumpriu doloroso suplício no monte Cáucaso. Como punição à raça criada pelo titã, Pandora foi engendrada, prendada, por assim dizer, por todos os deuses, e desceu ao mundo dos humanos com a famigerada “Caixa de Pandora”, um presente para Prometeu. Tal caixa ao ser aberta, segundo algumas versões do mito, espalharia pelo mundo todas as doenças conhecidas, tanto físicas, como morais. Epimeteu, irmão de Prometeu, cai em tentação devido à beleza de Pandora, aceita a caixa e a abre. Desde então, segundo o mito, a raça humana passou a viver seu suplício por ter se sentido livre dos deuses.

Tais afirmações acabam por interessar no tocante ao entendimento do movimento feito pelo eu-lírico de *Poemas Gregos* (1985). Almejar o Eterno poderia, assim, ser visto como conectar-se com o Cosmo, que não foi nem será somente é. E que não pode ter fim, pois nunca teve começo. O meio pelo qual o poeta busca alcançar a anterioridade retratada com Eterno é justamente a partir de uma ideia que beira uma síntese das ideias de Eliade. O eu-lírico ao passo que reatualiza os mitos, que os torna contemporâneos e se torna contemporâneo deles, acaba por demitificá-los, pois sua visão é nova e não respeita suas imagens construídas cultural e historicamente. Pelo contrário, o eu-lírico as ironiza e (re)significa ao seu modo.

Deuses caídos, cabisbaixos e humildes?

“Eu, contrário ao geral dos outros homens,” é aqui encarado, sobretudo, como um poema de afirmação da consciência de que existe algo Maior que os maiores, algo inefável. Após essa consciência do exterior, pode-se pensar também numa também interior. O poeta, ao afirmar-se como contrário aos demais homens demonstra, pois, sua diferença, sua elevação alicerçada na consciência do nada que são as divindades a que os homens, o vulgo, rendem cultos. Segue-se o texto:

Eu, contrário ao geral dos outros homens,
Muito pouco respeito por vós, deuses,
Tenho, e nem temo que em castigo um raio
Divida-me a cabeça.

Porém incrível não sou, embora o pouco
Que soe a minha lira eu nunca às musas
Tenha devido, mas talvez à ausência
Das nove, e os deuses muitos.

Porque o meu peito, que ambiciona o eterno,
Não se farta convosco, vãs deidades,
Que o vulgo do seu sonho modelou
Em era já apagada.

Mas antes no universo incompreensível
Te entendo a força, Zeus, que não existes,
E de Apolo o semblante luminoso
Sinto vivo em meu peito.

Como escuto Dionisos quando à noite
Dois bêbados ao pé do templo caem,
E de Afrodite fito a imensa graça
Nas jovens intocadas.

E a Posêidon sei ver sob as tormentas,
E Tântatos, mais forte que os mais todos,
Encaro quando os meus se vão, e eu ouço
Pulsar-me o peito efêmero.

Porém quando isso ocorre, eu, deuses, toco
Não em vós, mas no barro que moldou
Vossas belas, porém frágeis, estátuas
Por mãos da mesma terra.

E tu mesma, terrível Moira, que enches
De medo os imortais e os que o não são,
Eu sei como és um sonho, tu que os fatos
Só fazes quando feitos.

Logo não creio em vós, mas nessa hora
Em que deixais deserto o monte Olimpo
E no não penetrais, deuses caídos,
Cabisbaixos e humildes.

Então, quando há só o nada e o grande Cosmos,
E o do homem espírito insaciado,
Algo eu vejo, que as palavras não dizem
E o próprio ser não sabe.

Algo tão alto e estranho que até a vós,
Pobres deuses sem chão, tal força um dia
Vos enfim fazer vivos poderia,
Tornando-vos verdade.

(2013, p. 180).

Tal busca por essa infinitude, esse “Eterno” acaba tendo como paga um constante tatear no escuro do Além, do Porvir, que é, consequente/inevitavelmente, tautologicamente colocando, *eternamente* desconhecido. Este sentimento de querer alcançar o inalcançável, buscar aquilo existente num (pre)sentimento julgado como verdadeiro, acaba por remeter a outra entidade mitológica: Sísifo. O mortal que, por certo período, enganou e aprisionou Tânatos, a própria Morte e que cumpre um eterno suplício, apesar de não ser citado em “Eu, contrário ao geral dos outros homens,” traz em sua história certas relações com o empreendimento do eu-poético.

Civita (1973, 1 v., p. 102-103) diz que Júpiter (Zeus) ordenou a Tânatos que ceifasse a vida de Sísifo, rei de Corinto, pois este o acusou como culpado do rapto da ninfa Egina. A Morte teria como obrigação levar o delator ao Hades. No entanto, Sísifo acaba por enganar a morte e a prende num calabouço. Após saber que Sísifo aprisionara Tânatos, Zeus lhe exige sua libertação. Ironicamente, a primeira vítima de Tânatos seria justamente aquele que o aprisionara. Sísifo astuciosamente recomenda a sua esposa que após sua morte não sepulte seu cadáver. Assim a mulher o faz. Já no reino dos Infernos, Sísifo vive a reclamar que não foi sepultado, que não possuiu suas dignas honras fúnebres. Este, de tanto reclamar, consegue fazer com que Hades se compadeça de sua situação e lhe dê a permissão de voltar ao mundo dos vivos por algum tempo. Ao deixar o Érebo, Sísifo foge decidido a nunca mais retornar às terras infernais. Muito tempo após sua fuga, já sem forças para continuar vivendo, muito menos para enganar a Morte mais uma vez, o rei de Corinto é novamente levado por esta à região do Érebo. Plutão (Hades), precavido da astúcia do rei, dá-lhe uma tarefa que não lhe permitiria um só minuto de descanso. Sísifo eternamente rolaria uma pedra gigantesca montanha acima, com o fito de alcançar seu cume. No entanto, sempre ao chegar próximo do seu objetivo, a pedra escorregaria e retornaria à base da montanha. Assim, ele (re)começaria seu eterno castigo.

Pois bem, associando o mito de Sísifo ao anseio do eu-poético, percebe-se como ambos se assemelham. Enquanto aquele, por seu lado, estaria fadado a nunca, com sua rocha, alcançar o cume da montanha, o eu-poético, com seu “espírito insaciado” está condenado, por assim dizer, a nunca alcançar sua ambição,

qual seja: o Eterno, aquilo que de tão “alto e estranho” até os deuses conseguiria tornar realidade. Intui-se, assim, o quanto é angustiante a existência do eu-poético, pois, apesar de possuir consciência das fantasias, superficialidades que o rodeiam, metafórica ou literalmente trazidas nas figuras dos entes e ambientes mitológicos, ele não conseguirá ver-se plenamente livre delas. A consciência do mal e a impossibilidade de saneamento deste acarreta uma angústia de maior grau em comparação com um estado de inconsciência.

Acerca desta “consciência do mal” pode-se fazer um comparativo com algumas ideias de tédio trazidas por Lars Svendsen em seu ensaio *Filosofia do tédio* (2006). O autor apresenta-nos três estados possíveis para lidar com o tédio. Inicialmente, ele dispõe uma ideia de i) inconsciência do tédio e busca por passatempos, isto é, o indivíduo não se reconhece como entediado, mas busca divertimentos para amenizar a angústia trazida pelo mal-estar que um “tempo livre” lhe causa; em outro momento o autor ainda apresenta um estado de busca por passatempos, mas com uma ii) consciência do tédio, isto é, sabe-se que se está entediado, mas existe uma fuga do sentimento, evita-se assumir o tédio; por fim, Svendsen traz um estado de iii) consciência do tédio e, ao contrário dos estados anteriores, um mergulho na angústia do tempo ocioso.

Associando a ideia de Svendsen com a busca empreendida pelo eu-lírico, pode-se imaginar que este encontra-se num estado intermediário entre os segundo e terceiro estado descrito por aquele. O eu-lírico possui consciência do mal que o cerca e busca fugir, no entanto essa fuga traz em si um aprofundamento. Aprofundamento à Sísifo, por assim dizer, pois a busca por si mesmo traz sempre uma comprovação da superficialidade que o cerca e da impossibilidade cada vez mais concreta de alcançar aquilo por que se anseia. No entanto, isto não o desestimula a ambicionar. A impressão que se tem é que mais vale a busca de uma ambição impossível que a aceitação puramente passiva daquilo que o mundo exterior lhe apresenta/impõe.

Tomem-se as predicções/significações atribuídas aos deuses, para ter certa ideia de como é a imagem destes para o poeta. Figuram no poema expressões como “vãs deidades”, “frágeis estátuas”, “deuses caídos, cabisbaixos e humildes”. Tem-se ainda no verso “Que o vulgo do seu sonho modelou / em era já apagada” a concepção de deuses como frutos dos sonhos. Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (1983) diz que

Pre(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas; referir o curso da experiência. Pre-dicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista. (p. 24-25).

Com efeito, a partir de tais atribuições tem-se como, para o eu-lírico, a existência dos deuses é tida como fantasiosa, surreal, ou melhor, irreal. Não apenas como provindos de fantasias, os deuses são postos no patamar das coisas obsoletas, como em “em era já apagada”. Assim sendo, o eu-poético não enxerga mais os deuses como aquilo que inicialmente foram, isto é, seres poderosos, altivos e exemplares, a ideia de “era já apagada” deixa transparecer o pensamento de fechamento de ciclo, fim de fantasia. A significação dos deuses ligada a palavras e/ou expressões como “vãs”, “frágeis estátuas”, “caídos”, reflete, não só no plano ideológico, mas na própria materialidade do texto, seu olhar diferente, desrespeitoso, audacioso e, sobretudo, irônico.

O poema apresenta ainda, em sua própria construção, estruturalmente falando, aspectos que ora remetem às oposições idealmente tratadas, ora ao próprio trabalho de materializar textualmente, com o máximo possível de fidelidade, aquilo que se pensa. Tanto o uso de conjunções de sentido opositivo ao iniciar períodos e/ou estrofes, quanto o uso de inversões sintáticas no abordar os deuses, podem ser vistos como reflexos de, por um lado, i) o quanto é clara a direção inversamente tomada entre o eu-poético e as ideias tidas de deuses e mitos, e, de outro, ii) o quanto a própria ideia de se buscar algo anterior ao que é conhecido beira o rebuscamento da expressão, a estranheza, a partir dos hipérbatos.

Outro processo que também demonstra certa ruptura repentina na cadeia do pensamento são os encadeamentos/cavalgamentos. Grande maioria dos versos de *Poemas Gregos* (1985) é encadeada com seus sucessores. Pode-se encarar tal aspecto como o quão é brusca a mudança de rumo que o poeta empreende. Tanto no plano do conteúdo e das ideias, quanto no formal e do pensar/criar poeticamente, há rupturas. O trabalho do poeta não é simples. Tal é o grau de compromisso dele com a negação dos deuses gregos que na própria materialidade do texto, têm-se marcadas as quebras. Por outro lado, tal incompletude de um verso e sua necessidade de ligação com o seguinte pode ser vista, metaforicamente, como o próprio anseio do eu-poético de harmonizar-se. Do mesmo modo que os versos são incompletos e carecem de uma ligação com o verso ulterior, o eu-lírico apresenta-se, também, como incompleto e, partindo de uma ruptura com os deuses gregos, de uma negação destes, busca o Eterno. Ainda sobre a forma dos poemas, a própria construção métrica precisamente trabalhada pode ser encarada como um reflexo da busca por essa harmonização que o eu-lírico empreende. Isto é, ele, a partir de suas ideias e das formas como suas ideias são apresentadas, ambiciona por harmonia.

A própria forma com a qual o poema se apresenta é bastante sugestiva. As dez estrofes compostas por quadras apresentam-se com três versos decassílabos heroicos em sequência e um hexassílabo fechando cada estrofe. As rimas se apresentam de forma toante, nenhuma é consoante. No entanto, somando-se às rimas toantes, várias aliterações de sons fricativos, por exemplo, e, sobretudo, a maciça presença de sons oclusivos garante a musicalidade que percorre o poema do início ao fim. Pode-se supor, por exemplo, que depois de um período de estabilidade, representado pelos três decassílabos heroicos, formas sólidas, o império dos deuses esteja ruindo. Ruína esta que seria representada pela queda do número de sílabas poéticas, de dez para seis, nos últimos versos de cada estrofe. Pode-se idealizar, por exemplo, uma queda em andamento, uma ruína dos deuses e do monte Olimpo que, apesar de não se poder precisar quando, sabe-se que ocorrerá.

Ainda no plano do conteúdo, tem-se a concreção do aspecto *remitizante* que recobre os poemas de Bueno em *Poemas gregos* (1985). O poeta adapta, por assim dizer, à sua realidade os deuses, que são apresentados, sobretudo, como frutos do imaginário. Parece realizar isto, porque seu peito, seu “espírito insaciado” não se farta com as divindades tidas como originalmente são. Configura-se certa ironia nos versos de Bueno. Nas passagens em que temos referências a Zeus (Júpiter), Apolo, Dioniso (Baco) Afrodite (Vênus), Poseidon (Netuno), e Tântatos (Morte), respectivamente, percebe-se que o poeta ao evocar tais entidades, não as conecta a atos grandiloquentes, a partir dos quais foram construídas suas imagens culturalmente, e sim à coisas terrenas, muito próximas do eu-poético.

A própria sobreposição de imagens pode ser encarada como uma evidência da (re)atualização do mito, isto é, sua adequação ao dia-a-dia, ao tempo do eu-poético. Este, ao enunciar tais mitos, torna-se contemporâneo deles e os modifica. A respeito da imagem na poesia, Bosi (1983) diz que “a imagem nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite sua recorrência” (p. 15-16; aspas do autor). A figura de Apolo, representante do sol, calor, da vida, beleza, trazida no poema num plano inicial, é sobreposta pelo calor do peito, o calor da vida do eu-lírico; Dioniso, tido como deus da vinha, embriaguez, luxúria, devassidão, é substituído pela triste e cômica (?) imagem de dois bêbados caídos ao pé de certo “templo”. A ironia do eu-poético acentua-se mais uma vez ao abordar os bêbados ao pé do templo. Este templo poderia ser tomado, numa leitura mais literal, como algo nobre e altivo tal qual nos tempos em que Baco era cultuado ou, metaforicamente pensando, como algo marginal e terreno como um bar, por exemplo. Afrodite, deusa de grande beleza, cabe ser vista nas jovens intocadas, o que é, na verdade, grande ironia. Afrodite pode ser encarada, por um lado, como deusa da fecundidade e protetora das mais

nobres e puras formas do amor. Por outro, pode ser vista como a deusa do amor sensual e corrupto. Seguindo o aspecto irônico, pode-se encarar o caráter jocoso da colocação do eu-lírico ao associar Afrodite às jovens intocadas, ou não. Pode-se, sem prejuízo de sentido, encarar a figura da deusa como representante do amor puro e casto. Porém, tanto em um caso como noutro, tem-se a sobreposição de imagens e o consequente embate: num plano inicial, é colocada a entidade mitológica; em outro, a uma figura aparentemente mais próxima do eu-lírico. Poseidon, rei dos mares, um dos três grandes, junto de Hades e Zeus, tem sua imagem reduzida às “tormentas”, talvez do próprio mar, talvez do Eu, são incertas as tormentas; certas, no entanto, são as ressignificações dadas aos deuses; Por fim, Tânatos, divindade alegórica, a própria Morte, que não amedronta o eu-poético, mas sim é por ele enfrentada quando perde seus entes. Este é apresentado como “mais forte que os mais todos”. Pode-se enxergar aí certo indício da relativização dos mitos e da posição adotada pelo eu-poético em relação aos fenômenos que amedrontam os próprios deuses, tais como a Morte.

Tânatos também pode ser encarado como representante do Caos, força primitivamente dispersiva. Assim encarado, ele acabaria por se opor a Eros, o Amor, força primitivamente de fusão. Encarando, pois, os aspectos de negação, cisão, *dispersão*, cultuado/buscado pelo eu-lírico em relação às divindades gregas como maneira de buscar uma (re)conexão com o inefável Eterno, percebe-se como tal empreitada chega a ser paradoxal. Eros, além da união, representa, sobretudo, um mediador, um equilíbrio. O eu-lírico, no entanto, na busca por estabelecer sua relação com o Cosmo, a grande harmonia que tudo move, não aborda Eros, e sim Tânatos.

Tal reconstrução das imagens das divindades gregas é uma maneira de buscar alcançar algo anterior até mesmo a elas. Os deuses são tidos como imortais, mas não são eternos. O que o poeta busca é alcançar o Eterno e fazê-lo é um modo de elevar-se a certo estado de harmonia pura e plena do Eu para com o Mundo. Falou-se acerca da ressignificação dos deuses, porém, em “Eu, contrário ao geral dos outros homens”, Bueno vai além e altera sua visão até mesmo para com certos fenômenos anteriores aos deuses, tal qual a Moira, por exemplo. Veja-se, pois, os versos da oitava estrofe: “E tu mesma, terrível Moira, que enches / de medo os imortais e os que o não são, / eu sei como és um sonho, tu que os fatos / só fazes quando feitos”. Percebe-se que até as Moiras, representantes do Destino, são fisgadas pelas irônicas redes da descrença do eu-lírico. Astuciosamente, o poeta conclui que as predeterminações só são reais quando se concretizam. No entanto, a descrença do eu-poético não é total, o próprio poema traz marcas disto: “Porém incréu não sou”. A crença

dele é dedicada ao grande Cosmos, ao Eterno, ao que não possui nome e, de fato, “é”. Alguns indícios disto se apresentam nos seguintes versos, “Logo não creio em vós [deuses]; [...] / Então, quando há só o nada e o grande Cosmos, / e o do homem espírito insaciado, / algo eu vejo, que as palavras não dizem / e o próprio ser não sabe”. Este “inominável” possui tal poder que até os deuses “[...] fazer vivos poderia / tornando-vos verdade”.

Outro aspecto curioso do poema é a diferenciação entre o eu-poético e os outros homens, os vulgos. Constrói-se, para estes, certa imagem de senso comum, ou seja, eles não buscam construir seus próprios destinos, não ambicionam o Eterno, somente contemplam, não assumem uma posição ativa frente aos mitos, não os questionam; pelo contrário, os aceitam passivamente. Logo nos primeiros versos estabelece-se a diferença entre o eu que fala e os outros: “Eu, contrário geral dos outros homens, / muito pouco respeito por vós, deuses, / tenho [...]”. O eu-poético é subversivo, atrevido, e, como ele próprio diz, seu peito “não se farta convosco [deuses], vãs deidades”. Segundo o poema, é o senso comum que cria e alimenta os mitos/deuses, foi o vulgo que de sua fantasia deu forma a eles. O eu-poético constrói para si a imagem daquele que ambiciona, que não se contenta com pouco, por assim dizer, que busca a origem das coisas, e, ao fazer isso, ao perquirir, é atingido por um lampejo, ainda que ínfimo, de racionalidade. A partir disto, tem a revelação do quão enganados e enganadores são os deuses e empreende sua busca pelo Inominável, pela grande harmonia entre o Eu e o Mundo.

Conclusão

Agamben (2009) diz que o contemporâneo presentifica um tempo em que nunca viveu. Segundo ele, “a contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância” (p. 59). A partir de tal afirmação, tem-se a questão de que o contemporâneo pertence e evita o seu tempo intermitentemente. Pertence, pois faz parte de todo contexto sócio-histórico que o cerca; o evita, pois a partir do pertencimento a este tempo, ele consegue perceber aquilo que não o agrada e encontra refúgio, por assim dizer, num outro tempo em que ambienta sua produção. Este outro tempo em *Poemas gregos* (1985) é a Antiguidade Clássica.

A partir das análises acima dispostas, percebe-se como, para expor suas inquietações e desgostos, o eu-lírico aqui estudado busca na Antiguidade Clássica as temáticas para seus poemas. Negando os deuses, o poeta busca alçar o Eterno;

negando o estabelecido, ele busca (re)harmonizar-se com o seu exterior. Degenerando e (re)atualizando-os, o eu-lírico reorganiza o quebra-cabeças mitológico ao seu bel prazer. Tem-se, pois, como o poeta contemporâneo acaba por sofrer influências românticas e, assim, não se satisfaz com o que o cerca. A partir desta insatisfação busca refúgio em outro tempo que não aquele que se faz parte. Ou foge para um tempo futuro, num criar utópico, ou para um tempo passado, num criar nostálgico. Buscando, essencialmente, “aquilo que o próprio ser não sabe”.

Referências

- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009. p. 55-73.
- ANDRADE, A. de M. Os deuses se tornam humanos: a poesia de Alexei Bueno. *Revista Texto Poético*, v. 6, n. 8, Nov. 2013.
- BENDER, M. B. O estranho e sofisticado Alexei Bueno. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, v. 6, n. 2, Jul/Dez 2007.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad., Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013, 2ª. ed.
- BOSI, A. Imagens do romantismo no Brasil In GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, 3ª ed. p. 239-256.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BUENO, A. *Carta aberta aos poetas brasileiros*. 31/01/2002. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram40.html#carta>>. Acesso em: 28/06/2019.
- _____. Poemas gregos. In _____. *Poesia completa*. 1. ed. Rio de Janeiro, Editora Lacre, 2013. p.173-213.
- _____. Entrevista com Alexei Bueno. [Entrevista cedida a] Alexandre de Melo Andrade. *Travessias Interativas*. São Cristóvão, 2012.
- CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. Trad., J. Guinsburg e Miriam Shnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CIVITA, V. (Ed.). *Mitologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. 3 v.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FALBEL, N. Os fundamentos históricos do romantismo In GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, 3ª ed. p. 23-50.
- GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In _____. *O Romantismo*. São Paulo: 3. ed., Editora Perspectiva, 1978. p.13-21.
- MORICONI, Í. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In PEDROSA, C; MATOS, C; NASCIMENTO, E. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Editora UFF, 1998, p. 11-26.
- NUNES, B. A visão romântica In GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, 3ª ed. p. 51-74.

PROENÇA FILHO, D. Poesia brasileira contemporânea multiplicidade e dispersão. In _____; ESPÍNDOLA, A; CÍCERO, A; LUCCHESI, M; MARANHÃO, S; (Org.). *Concerto a quatro vozes*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006, p. 7-18.

SVENDSEN, L. *Filosofia do tédio*. Trad., Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

UM POETA A BORDO DO TEMPO: MEMÓRIA, SIMPLICIDADE E INFÂNCIA EM MANOEL CARDOSO

A POET ABOARD TIME: MEMORY, SIMPLICITY AND CHILDHOOD IN MANOEL CARDOSO

Jânio Vieira dos SANTOS¹

RESUMO: O presente artigo visa apresentar e divulgar a poesia do poeta sergipano Manoel Cardoso, bem como abordar os impactos de sua poética no cenário literário brasileiro contemporâneo. Como forma de conhecer a escrita desse autor de traços marcantes com seu passado e principalmente com a memória, nosso trabalho se baseia em estudá-la em diferentes materiais teóricos e filosóficos para compreender a produção cardosiana e como a memória está presente em boa parte de sua literatura, numa tentativa que o poeta apresenta para reconstruir um passado distante, vivido em sua infância interiorana, no povoado Taborda, em Nossa Senhora das Dores, Sergipe. Desse modo, tentamos absorver das fontes consultadas nosso entendimento sobre a memória e como ela se apresenta na obra do escritor para que possamos reforçar nossa pesquisa e construir nosso próprio material crítico sobre os aspectos da mesma e os cruzamentos desta com a simplicidade do homem campestre e a ingenuidade da criança de alma pura, uma vez que não existe fortuna crítica sobre o autor. Tentamos, com isso, retirar o poeta do anonimato e mostrar o quão consistente é sua poesia, sendo relevante para a literatura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea. Memória. Infância. Manoel Cardoso.

ABSTRACT: This issue aims to present and disseminate the poetry of sergipano poet Manoel Cardoso, as well as address the impacts of his poetics on the contemporary Brazilian literary scene. As a way of knowing the writing of this author of striking traits with his past and mainly with memory, our work is based on studying it in different theoretical and philosophical materials to understand Cardoso's production and how memory is present in much of his literature, in an attempt that the poet presents to reconstruct a distant past, lived in his interior childhood, in the village Taborda, in Nossa Senhora das Dores, Sergipe. In this way, we try to absorb from the sources consulted, our understanding of memory and how it presents itself in the writer's work so that we can reinforce our research and build our own critical material on its aspects and its intersections with the simplicity of the peasant man and the ingenuity of the pure-souled child; since there is no critical fortune about the author. So, we try to remove the poet from anonymity and show how multiple and consistent his poetry is, being relevant to contemporary literature.

KEYWORDS: Contemporary poetry. Memory. Childhood. Manoel Cardoso.

1. Graduando em letras português pela Universidade Federal de Sergipe - UFS, São Cristóvão, janio.vieira16@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7093-4958>.

Introdução

A poesia contemporânea brasileira, apresentando aspectos relevantes em sua pluralidade e dinamização quanto à sua temática e a contextualização com o momento presente, nos apresenta uma inquietação. É justamente esse ponto – a dispersão – que nos apresenta a vários poetas que vão produzir sem seguir uma linha uniforme. Proença Filho, em *Concerto a quatro vozes*, vai nos apresentar quatro tendências dessa dispersão para que possamos entender a poesia contemporânea: 1. A tradição revitalizada, 2. A tradição modernista revisitada, 3. Ecos das vanguardas dos anos 50/70 e 4. A emergência de segmentos preocupados com a afirmação de identidade cultural. Tais pontos vão proporcionar aos poetas contemporâneos uma gama de questões e fomentações na poesia. Em se tratando desse novo estilo, essas produções retratam aquilo que está próximo a nós, leitores. Uma poesia sentida e ao mesmo tempo real, seja atrelada aos nossos anseios, às nossas frustrações ou à busca de nós mesmos em decorrência de uma vida frenética, cheia de inúmeras atividades e pouco tempo para a contemplação. A poesia desse período será justamente esse direcionamento a vários caminhos. O poeta está livre de convenções estéticas tendo a liberdade para experimentar e/ou ousar, por assim dizer.

Este novo caminho propiciado aos presentes escritores vai nos apresentar uma literatura em que essas várias temáticas são tidas como meio de se alcançar o máximo de abrangência e conhecimento da obra, pelo público leitor.

[...] Todos tiveram seu momento de impacto, dialogaram criticamente com os posicionamentos modernistas, ponto de referência comum; abriram novas perspectivas para a linguagem poética; propiciaram à arte nacional novos modos de fazer que culminaram nos *happenings* e *performances*, bastante frequentes na década de 1980, sem falar nas experiências com a infopoesia. (PROENÇA FILHO, 2006, p. 11).

Poetas que estão inseridos nessa contemporaneidade vão nos apresentar a diversidade do movimento em poemas multitemáticos, dispersos, abrangendo as diversas questões tratadas em contexto social ou de outra natureza.

Pegando carona nesse barco citamos a obra do poeta, contista e romanista sergipano, de Nossa Senhora das Dores, o professor e mestre Manoel Cardoso. Poeta que cultiva as marcas de sua vida interiorana: a infância, o contato com a natureza, a maneira simples e algumas marcas da linguagem indígena de sua cidade. Nomes como Taborá, Craúna, araçá, gangorra, murta, quixaba,

dentre vários que são compostos em boa parte de sua obra e denomina o quão cuidadoso com seu passado é o escritor.

Na poesia de Cardoso é constante a busca incessante por querer reconstruir aquilo que o tempo lhe tomou; inevitavelmente, vai compondo uma poesia memorialista, assimilada a poetas modernos como Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros. Poetas que vão “Da imagem revisitada à criação da linguagem: interações.” (PROENÇA FILHO, 2006, p. 17).

Situando a poesia desse sergipano no contexto contemporâneo, partimos primeiramente para o entendimento do que vem a ser a contemporaneidade e quais os traços que a obra cardosiana apresenta em seu contexto.

Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, trazendo uma conceituação de Roland Barthes, vai dizer que “O contemporâneo é o intempestivo” (2009, p. 58, aspa do autor). É o que inquieta o eu lírico. É o seu próprio tempo. E para entendermos melhor sobre o tempo para o contemporâneo, o mesmo autor vai nos dizer que:

[...] Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

A contemporaneidade se faz presente como forma de situar determinado autor ao nosso tempo. No entanto, para o poeta Cardoso, ser contemporâneo não está no registro do tempo e do espaço atual. É retornar a um tempo passado, um tempo de sua infância, um tempo primeiro. Buscar nesse retorno elementos que o situem em seu verdadeiro tempo. O poeta busca a essência de seus versos, o silêncio e a contemplação à arte. A construção imagética de seus poemas também dá esse ar de novo. A poesia contemporânea apresenta “Desde as marcas das tendências iniciais, como experiências-na-fronteira-dos-limites entre verso e prosa, até a preocupações metafísicas e o equilíbrio formal”. (PROENÇA FILHO, 2006, p. 15). São traços que também percebemos na obra do poeta sergipano, autor de dezenas de livros entre conto, romance e poesia. Um bom exemplo da poesia metafísica e tom narrativo percebemos em *Cintilações*, 2010 (poesia), trazendo uma relação entre homem e espaço.

Sua literatura apresenta em seus contextos inúmeras questões ligadas ao social – família, memória, simplicidade, infância, natureza, religiosidade, cultura, dentre outros. Temas que trazem a nós leitores um contato mais próximo com

o que nos é apresentado no cotidiano. E é justamente nesses pontos que percebemos uma poesia viva, próxima e contextualizada com nossa realidade. “A marca da poesia brasileira, desde os anos 1970, é a multiplicidade de tendências. Configura-se o que me permito chamar de ‘Movimento de dispersão’.” (PROENÇA FILHO, 2006, p. 07, aspa do autor). Essa multiplicidade é justamente o que difere o contemporâneo de outros períodos literários. Não há um grupo de escritores falando de um mesmo tema. São vários escritores e várias temáticas. “São poetas que constroem seus espaços, a maioria fiel ao discursivo, ao verso livre e ao poder das imagens, centrados sobretudo em problemáticas individuais.” (2006, p. 15).

Na obra de Cardoso encontramos essas múltiplas temáticas como sendo uma válvula de escape tida pelo poeta que busca reavivar as lembranças de seu passado. Viver novamente o que ficou perdido no tempo de infância, ao mesmo tempo que nos transmite imagens claras e um tom narrativo bem fluido em seus versos. Essas lembranças são marcas existenciais de um eu que não se vê no tempo em que se vive, busca fugir desse tempo-presente, do agito da cidade, da vida corriqueira. O contato com seu interior é o que lhe contenta à busca do puro, do tempo primeiro e as primeiras experiências de sua infância transportando o eu poético para a verdadeira alegria.

É constante essa memória de conservação e consciência em quase toda a obra de Cardoso. Em alguns livros ele nos apresenta essa conscientização do que se perdeu no transcorrer do tempo. Tomemos como exemplo o título de seu recente romance *Pervagando entre os escombros*, publicado em 2017, onde traz em sua narrativa o retorno de um personagem às origens e dessa origem o que resta a esse eu é justamente os escombros; como também do livro de poesia *Esmerilho-me na lâmina do dia*, 2013, nos dando a sensação de estarmos sumindo com o passar dos dias. Nesses e em outros títulos, como em *Vem brincar na mesma roda*, 2012; *Mairi, uma cidade sob medida*, 1982; *Dois garotos da pesada*, 1986; *É tempo de circo*, 1989; *Rolando na duna*, 1989; *Pequeno aguadeiro*, 1992; *Amanhecer nos trópicos*, 1996; etc., as temáticas giram em torno da infância, da criança que vive seu mundo puro e em convívio harmônico com a natureza, a simplicidade do ser, a ingenuidade humana, o cultivo dessa memória que faz o poeta estar bem consigo mesmo.

O cunho social, presente na poesia contemporânea, é também trabalhado em algumas das obras citadas acima, questões como discriminação, preconceito, corrupção, desigualdade social e econômica, etc. Cardoso é um autor que mostra, por meio de sua literatura, o engajamento com as questões de nosso momento/tempo, embora este não seja o principal traço de sua obra.

O progresso, a vida corriqueira das grandes cidades destoa da produção literária de Cardoso, que busca a calma do campo, a beleza e riqueza da natureza, bem como a simplicidade do homem campesino e a ingenuidade da criança, como seu objeto de produção. Isso é de grande relevância quando sabemos que o escritor viveu grande parte de sua infância em povoado, no Taborda – SE. Na poesia cardosiana o eu lírico vai se alimentar dessas primeiras marcas deixadas em sua memória.

As obras desse autor estão inseridas numa divisão feita por nós – memória; infância; linguagem, tanto simples quanto universal.

O trato com a palavra-memória, a reconstrução de um tempo que fora vivido na infância e as marcas desse tempo ao longo da vida do poeta é o centro da literatura desse autor. Sua literatura tenta trazer a nós valores que nos humanizam e nos fazem querer e perceber a importância de cultivar o essencial da vida.

Passaremos, agora, à leitura de algumas poesias que compõem a obra *A bordo do tempo*.

II

- 1 Quem não se deteria
- 2 no topo da Craúna
- 3 pra ver o Taborda?

- 4 Verde sempre forte
- 5 pintado por árvores
- 6 o abraço redondo
- 7 das mangueiras
- 8 e a guarda sem pressa
- 9 dos displicentes cajueiros.

- 10 No ar
- 11 um não-sei-quê
- 12 de eterno
- 13 na rotina dos homens.

(1996, p. 09).

O Craúna é descrito pelo poeta em mensagem pessoal datada de 31/ 03/ 2019. “Craúna, termo de origem tupi, foi um povoado importante, antes da chegada do Taborda (não existe mais). Situava-se numa região bem alta e do topo avistava-se o Taborda lá embaixo, visão que me seduzia. Viam-se todas as casas (do Taborda pequeno, nome que nossa família atribuía a essa parte em que residiam os Cardoso. Era uma alegria ver aquela espécie de abraço das mangueiras,

cajueiros, bananeiras, laranjeiras... às nossas casas. [...]”² (CARDOSO, 2019, p. 1). Cardoso fala daquele espaço com o mesmo encantamento que há em seus versos. A mesma inocência de criança. Um devaneio voltado para a infância.

[...] Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras. (BACHELARD, 2006, p. 97).

A presença de três verbos, em todo o poema, DETER, VER e PINTAR, mostra que estão ali para fazer a cena se realizar, sem serem percebidos. A calma e a contemplação são os elementos que caracterizam o homem, generalizado pelo pronome QUEM, das coisas que são essenciais à vida. Perceber o mundo em volta parece o mais importante para o poeta. E essa contemplação é a maneira de o eu lírico se reconhecer e reviver num passado que deixou marcas. Esse retorno são reminiscências de um tempo bem vivido. O contato com a natureza e com outras crianças, faz parte da essência do poeta.

Os versos 4 e 5 “Verde sempre forte / pintado por árvores”, trazem essa permanência da imagem como algo imutável. Mas o poeta não consegue parar o tempo. Então ele metaforiza seus sentimentos para demonstrar que o vivido permanece aceso. E faz isso em cores fortes. Na última estrofe “No ar / um não-sei-quê / de eterno / na rotina dos homens.”, Cardoso evidencia essa eternidade do objeto que ainda é indefinido. O “não-sei-quê” não sofre a ação do tempo.

A não nomeação desse objeto lembra a primeira infância, quando a criança não consegue nomear o que está em volta.

O poder de nomear significava para os hebreus das às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhece-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido. (BOSI, 1983, p. 141).

O ponto final é outro recurso utilizado de maneira interessante, só há dois ao longo de todo poema. Percebemos que tudo que causa efemeridade, é reduzido, tem pouca importância. Dando a impressão de que contemplar o Taborda seja o mais importante. Sem pressa, contrapondo os avanços da modernidade em que tudo é imediato. Olhando melhor em volta e alimentando o eu interior. Os

2. Esse trecho que fala do Pov. Craúna surgiu informalmente em trocas de e-mails, e achamos interessante destacar por ser a descrição do próprio poeta acerca do lugar vivido.

olhos, para Cardoso, são telas para se pintar as imagens trazidas da infância. Ele escreve o poema como se pintasse um quadro.

Nos versos 2 e 10, elementos que representam grandiosidade, “topo” e “ar”. O topo significando lugar alto, imenso e ar como amplo, extenso. Ainda percebemos que a preposição “pra” proporciona à voz do eu lírico, um tom mais simples. É uma voz que tenta se aproximar/adequar-se à natureza. Cardoso busca essa natureza para enxergar a pureza e a essência das coisas e trazê-la para si. “A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si.” (PAZ, 1982, p. 138).

O advérbio “sempre”, verso 4, entre os substantivos “Verde” e “forte” oferece a essa imagem algo de eterno, estático, bem conservado na memória do poeta. A mesma curiosidade ocorre no verso 5, em que a preposição “por” entre o verbo “pintado” e o substantivo “árvores” personifica essas, que pintam aquele cenário; o verbo “pintado” lembra um quadro, uma imagem estática que o poeta possui em seu inconsciente e que é oferecida à contemplação. A personificação, também presente nos versos 6, 7, 8 e 9 oferece uma suposição de que a própria natureza se manifesta nesse lugar, tendo “o abraço redondo” como aquilo palpável, tangível por nós humanos. Como se a natureza estivesse em contato conosco, despidendo-nos das amarras da insensibilidade, da ausência de nós mesmos.

A palavra “pressa”, no verso 8, é um indicativo de que o tema do poema é essa lentidão. As aliterações em /s/ causam essa sensação. O poeta produz um quadro em que deposita seu melhor, trabalha com afinco, sem se preocupar com o tempo. O substantivo “eterno”, como algo duradouro, transporta esse momento para o infinito, ele é trazido na memória para não se acabar, fará parte da rotina do homem.

Interessante destacar ainda que o poema é marcado por um tom prosaico, uma descrição narrativa de um ambiente agradável. A assonância em “O” indica algo cíclico, uma referência ao próprio local que de tão aprazível nos faz ir ao nosso profundo para reviver esse algo eterno. Uma mostra em que as coisas simples se destacam e estão à nossa volta; nós, por meio da pressa, é que não as contemplamos.

IV

- 1 Quase uma ilha
- 2 aquele chão.
- 3 Riachos, serras
- 4 carrascais, florestas
- 5 compunham limites
- 6 naturais.

- 7 A grande família
- 8 bem fincada ao solo
- 9 amanhando o chão,
- 10 multiplicando os filhos
- 11 lançando bases
- 12 de fragmentação.

(1996, pág. 11).

Na primeira estrofe, percebemos que a própria natureza se faz de maneira a proteger esse lugar “quase uma ilha” do mundo, é um lugar em que o eu lírico se encontra refugiado, protegido da vida corriqueira das grandes cidades, do progresso avassalador.

Não há barreiras construídas pelo homem, tudo que é visto no poema como obstáculo é natural: “Riachos, serras / carrascais, florestas”. Como se a própria natureza não permitisse a infiltração de estranhos, nada que viesse macular aquele cenário.

Em contraponto, a segunda estrofe traz a presença do homem que se multiplica e, conseqüentemente – as futuras gerações – alargará seus caminhos, fragmentando-se com a natureza. O homem-natureza multiplicou-se e dispersou-se trazendo a fragmentação, a separação com o simples, com o essencial, com o eu. Uma fragmentação com o lugar, com “A grande família”; somente o poeta sente essa ausência, carência. Carência sentida na vida adulta e de uma infância alegre. “A infância conhece a infelicidade pelos homens” (BACHELARD, 2006, p. 94).

XXXIX

- 1 A parteira
- 2 visitava os filhos
- 3 vez ou outra.

- 4 Velha feia
- 5 sem doçura de mãe.

- 6 ‘Vá tomar-lhe a bença,
- 7 menino!’

- 8 Cada um se internava
- 9 no mato fechado
- 10 se escondia onde dava
- 11 não queria tal mãe
- 12 única doutora nativa
- 13 naqueles ermos de Deus.

14 Sá Maria.

(1996, p. 53).

Manoel Cardoso sente a ausência do vivido na infância, recorrendo a ela como forma de estar no mundo. Essa perda o faz refugiar-se no passado, mais especificamente na infância. O ‘estranho’, simbolizado pela parteira, apresentado a ele, é também a nós.

No poema é como se a própria rejeição do tempo presente fizesse o poeta enxergar a parteira como a si próprio em idade adulta. O poema que analisamos cerca-nos de modo a se perguntar: essa mãe, sem jeito de mãe, não pode ser uma representação do Cardoso adulto sem jeito de homem? Pois a infância é algo latente em seu interior, e que ele recorre sempre como maneira de fugir do caos da cidade à procura da pureza, do campo, uma vez que “O ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice.” (BACHELARD, 2006, p. 96).

O inocente menino que foge com medo da “Velha feia” não é o mesmo, fisicamente, no presente-futuro, mas é ainda o mesmo, essencialmente, nesse tempo, em sintonia com aquele tempo-passado, embora não possa tocar, nem viver novamente suas lembranças.

A assonância em /i/ e /a/ como em pArteIrA, v. 1 / vIsItAvA e filhos, v. 2 / feIA, v. 4 / menIno, v. 7 / InternAvA, v. 8 / escondIA, v. 10 / querIA, v. 11 / únIcA e nAtIvA, v. 12 / MArIA, v. 14, demonstra uma intensidade de som, uma voz que quer ser ouvida. Isso nos apresenta um Cardoso que no tempo-futuro, sente saudades daquela velha. Pois ambos estão no mesmo estágio, com o mesmo desejo: ela que “visitava os filhos / vez ou outra.”, ele que volta ao passado para visitar o que perdeu fisicamente. O desejo de não estarem só.

[...] Os homens passam, o cosmos permanece, um cosmos sempre primeiro, um cosmos que os maiores espetáculos do mundo não apagarão em todo o decorrer da vida. A cosmicidade de nossa infância reside em nós. Ela reaparece em nossos devaneios solitários. [...] Parece que os voltados para os devaneios da nossa infância nos fazem conhecer um ser anterior ao nosso ser, toda uma perspectiva de *antecedência de ser*. (BACHELARD, 2006, p. 103, grifos do autor).

A fala entre aspas, nos versos 6 e 7, mostra que há um interlocutor que se refere a alguém que é querido do eu lírico: um pai, mãe, avós.

O silêncio, representado pelo fonema /s/ em “oS”, “filhoS”, v. 2 / “veZ”, v.3 / “Sem”, “doÇura”, v. 5 / “benÇa”, v. 6 / “Se”, v. 8 e 10 / “eScondia”, v. 10 / “naqueleS”, “ermoS”, “DeuS”, v. 13 / Sá, v. 14, nos traz a tranquilidade daquele lugar, que era pouco visitado, “ermos de Deus” e por isso seja tão (re)vivido pelo eu lírico. Era um lugar de calma, de aconchego, de contado com o eu interior. A poética de

Manoel Cardoso busca esse silêncio, trazido pela memória, do que ficou no passado, por justamente poder encontrar, nesse passado, sua essência.

Em *Matéria e memória*, Henri Bergson vai dizer acerca do presente e passado que “Meu presente é aquilo que me interessa, o que vive para mim e, para dizer tudo, o que me impele à ação, enquanto meu passado é essencialmente importante.” (2006, p. 160). Cardoso busca em seu poetar essa essência como forma de manter acesa em sua memória a sua infância.

Ainda que seja visível que o poeta projete dados biográficos nos poemas, conforme demonstrado aqui, é importante dizer que sua lírica toca na universalidade por ficcionalizar o espaço e o tempo da infância. O eu poético também é um nós, é uma coletividade criada por onde transitam sensações ligadas à recordação, à memória e aos laços afetivos – aspectos caros para a poesia, aspectos caros para toda a gente.

Referências

- ANDRADE, Bruno Oliveira de. *Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur*. Revista Estudos Filosóficos, São João del-Rei/MG, UFSJ, n° 9/2012. <http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos>. p. 136-50.
- BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. In: *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 93-137.
- BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. In: *Matéria e memória*. 3. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos). p. 155-208.
- BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: *O ser e tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 139-192.
- CARDOSO, Manoel. *A bordo do tempo*. RN, Fundação Ving-Un Rosado Mossoró, 1996.
- _____. [Carta] 31 mar. 2019, São Paulo [para] VIEIRA, J., Nossa Senhora das Dores. 2f. Indagação sobre o termo Craúna para pesquisa PIBIC da Universidade Federal de Sergipe.
- Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Mirador internacional, Encyclopaedia do Brasil publicações, São Paulo: 1976. p. 702.
- PAZ, Octavio. A imagem. In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 119-140.
- PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando. (Orgs.). Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: *Poesia hoje*. Niterói: ed. UFF, 1998. p. 11-26.
- PROENÇA FILHO, Domício. (Org.). Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: *Concerto a quatro vozes*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2006. p. 7-18.
- STAIGER, Êmil. Estilo Lírico: A recordação. In: *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 19-75.

LETRAMENTO LÍRICO NO ENSINO FUNDAMENTAL: AGUÇANDO SENSIBILIDADE, VISÃO DE MUNDO E CRITICIDADE

LYRIC LITERACY IN ELEMENTARY EDUCATION: SHARPENING SENSITIVITY, WORLDVIEW AND CRITICALITY

Adilson Oliveira ALMEIDA¹

RESUMO: Este artigo trata do ensino da poesia e, especificamente, do letramento lírico no ensino fundamental. Discute a marginalização e desprestígio a que a poesia é relegada em nossas escolas da educação básica. A leitura de poesia e o letramento lírico são essenciais para que o estudante desse nível da educação básica aplique e faça bom uso de seus conhecimentos nos vários contextos sociais. O trabalho com o gênero poema e/ou com outros textos que retomem a linguagem poética é bastante enriquecedor para o aluno, uma vez que lhe permite alcançar um considerável nível de humanização, sensibilização, posicionamento crítico e reflexão sobre a cultura de um povo, e sua própria história no mundo. Como fundamentação teórica deste trabalho, recorreremos a Cosson (2014); Sorrenti (2013), Perrone-Moisés (2000); Paz (2012); Todorov (2009); Ramalho (2014); Compagnon (2010 e 2012); Candido (1987); Pinheiro (2007); Paixão (1983) e outros autores.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura de poesia. Letramento lírico. Texto poético. Ensino.

ABSTRACT: This article deals with the teaching of poetry and specifically lyric literacy in elementary school. It discusses the marginalization and desprestige to which poetry is relegated in our schools of basic education. Poetry reading and lyrical literacy are essential for students at this level of basic education to apply and make good use of their knowledge in various social contexts. Working with the poem genre and / or other texts that return to poetic language is very enriching for the student, since it allows him to achieve a considerable level of humanization, sensitization, critical positioning and reflection on the culture of a people, and its own history in the world. As theoretical foundation of this work, we resort to Cosson (2014); Sorrenti (2013), Perrone-Moisés (2000); Paz (2012); Todorov (2009); Ramalho (2014); Compagnon (2010 and 2012); Candido (1987); Pinheiro (2007); Paixão (1983) and among others.

KEYWORDS: Reading of poetry. Lyrical lyrics. Poetic text. Teaching.

1. Professor de Língua Portuguesa da Rede Pública Estadual de Sergipe. Graduado e Licenciado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Sergipe. Pós-graduado com especialização em Gestão e Educação pela Faculdade Pio Décimo. Mestre Profissional em Letras pela Universidade federal de Sergipe, São Cristóvão. E-mail: adilson.revisor@gmail.com. Identificador ORCID nº 000-0001-9160-1730.

Introdução

Sabe-se que, na prática diária do ensino de língua portuguesa na educação básica, especialmente no âmbito do ensino fundamental, é necessário que os alunos tenham contato e desfrutem de leituras dos gêneros textuais da esfera literária. Essas experiências são essenciais para que os estudantes tornem-se mais conscientes de sua realidade, mais capazes de refletir sobre os problemas, desafios e anseios da sociedade e sejam dotados de um senso crítico e estético bem aguçado. Isto porque a literatura nos fala de nós mesmos e das perspectivas das diversas realidades.

Quando pensamos na leitura e vivência de poesia no contexto escolar, chegamos à conclusão de que não podemos perder de vista os sentidos que a literatura nos confere e como é tamanha sua importância para o desenvolvimento humano. Antonio Candido tratou especificamente do patrimônio literário enquanto um bem incompressível do qual as pessoas, de um modo geral, têm sido privadas, o que tem como consequência uma sociedade menos pacífica, com seres humanos menos politizados e pouco conscientes de seu papel como cidadãos. Esse autor nos diz que a literatura “[...] nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (CANDIDO, 1987, p. 186).

A prática constante e adequada da leitura literária na sala de aula permite que os estudantes ampliem seus conhecimentos, alarguem sua visão de mundo, tenham uma postura crítica, sejam sensibilizados através da arte da palavra e adquiram condições e habilidades para aplicar tais conhecimentos em sua vida cotidiana e na comunidade em que estão inseridos, porque “a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade [...]” (CANDIDO, 1987, p.186).

Alguns estudiosos e críticos da arte literária, a exemplo de Leyla Perro-ne-Moisés, expressam posicionamentos críticos a respeito do apelo da indústria cultural e da sobreposição da chamada cultura de massa em detrimento da obra de ficção clássica. Segundo essa estudiosa, “[...] a literatura tem sido relegada a um lugar cada vez mais desimportante” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 346-347), considerada um ramo do conhecimento humano não rentável, uma perda de tempo, coisa para desocupado ou lunático; algo não lucrativo, sem nenhuma aplicabilidade prática na vida das pessoas e no contexto social. É esta a visão de muitos.

1. Letramento lírico

O letramento lírico é a apropriação da leitura e da escrita, aliadas à vivência, de forma proficiente, dos textos poéticos em versos, ou mesmo dos textos em prosa poética, nas várias circunstâncias do cotidiano onde o código escrito se faz presente, e fazer bom e adequado uso desses textos na sociedade. Esse tipo de letramento permite à criança, ao adolescente e ao jovem terem a capacidade criativa e sentidos crítico e estético ampliados, dotando-os de sensibilidade para a arte da palavra, educando-os para as emoções.

Não basta assegurar ao aluno o letramento literário – porque este abrange os demais gêneros da esfera literária e são, mesmo quando fragmentados e não recebendo ainda o tratamento adequado na escola, mais trabalhados, a exemplo de crônicas, contos, capítulos de romance etc. – mas, sim, o letramento poético, lírico, tendo em vista o imensurável poder que a poesia tem de mexer com os sentimentos, gerar emoções, aguçar a criatividade e o senso crítico; enfim, levar o aluno a ter uma visão de mundo bem mais ampla. Conforme Paz: “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 2012, p. 21). Por estas e outras razões é que priorizarmos o letramento lírico.

Podemos afirmar que a poesia são as imagens criadas pelo artista; é a percepção incomum que rompe com o nosso automatismo habitual; que a poesia é a beleza contida na vida e nas diversas artes humanas; é a expressão das emoções; é a capacidade de ver o mundo e interpretá-lo por meio “de uma lente especial: a sensibilidade”, como menciona Paixão (1983, p. 7). Paz reforçamos esse nosso pensamento da seguinte forma: “A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, ser imagens, e o estranho poder que elas têm de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, fazem de todas as obras de arte poemas” (PAZ, 2012, p. 30-31).

Diante de tudo isso, entendemos o quanto é rica a arte poética ou lírica. Mas como a escola e os professores de língua materna poderão dar espaço ao texto lírico, se eles nem sequer exploram a contento a literatura de uma forma geral? E quando o fazem, fazem-no de forma equivocada e inadequada, aplicando os textos poéticos com o objetivo muito mais de se analisar a estrutura e os aspectos linguísticos do que de se fazer sentir a beleza da arte da palavra e sentir prazer por e com ela. Nesse sentido, Lajolo enfatiza que a escola é a mediadora dos contatos mais sistematizados das crianças com a poesia, “[...] e como é frequente que os textos mesmo bons sejam seguidos de maus exercícios, é bem provável que a escola este-

ja, se não (sic) *desensinando*, ao menos prestando um *desserviço* à poesia”. (LAJOLO, 2000, p. 51; grifos da autora). Por esta e outras razões, Lajolo finaliza o capítulo de onde foram extraídas essas palavras dizendo que a poesia é uma frágil vítima.

Quanto à leitura do texto literário, Antunes afirma: “Ler textos literários possibilita-nos o contato com a arte da palavra, com o prazer estético da criação artística, com a beleza gratuita da ficção, da fantasia e do sonho, expressos por um jeito de falar tão singular, tão carregado de originalidade e beleza”. (ANTUNES, 2009, p. 200). A não ou má escolarização da literatura é um fato bem visível nas escolas, tanto na educação básica quanto na universidade. O maior objetivo do ensino da literatura é propiciar que as obras sejam lidas, vividas, e não simplesmente dissecadas em estruturas. Quando o ensino da literatura se restringe às discussões acerca de escolas literárias, autores representativos de cada época, estilos dos escritores, contextos político e econômico, história social, características marcantes de determinada estética literária, dados biográficos dos autores e outros tópicos sem, de fato, ler-se a obra em sua íntegra e sentir o prazer que ela proporciona, está-se, na verdade, conforme proposto pelo modelo estruturalista, falando sobre a literatura e não lendo a literatura. No tocante a esta questão, comenta Cosson (2014):

[...] devemos compreender que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. A questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura (...) mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização. (COSSON, 2014, p. 23).

Essas palavras de Cosson permitem-nos afirmar que cabe à escola a responsabilidade de trabalhar, adequada e sistematicamente, os textos literários, especialmente o lírico, sem deixar de considerar e dar a maior ênfase ao valor humano contido nas obras. Está mais do que provado que o letramento literário é uma prática social. A literatura não deve ser trabalhada na escola como se fosse uma simples recriação, uma mera mímese, ou uma cópia defeituosa ou malfeita da realidade que circunda o ser humano. Ela, de fato, revela os males, os sentimentos, a história, as contradições, os conflitos, as injustiças, os preconceitos e tudo que compõe o caráter e os valores morais e éticos das pessoas. Sendo assim, o ambiente escolar é o melhor espaço para se viver os textos literários, pois nessa instituição social existem seres humanos que enfrentam problemas dos diversos tipos e os refletem para as pessoas que com eles se relacionam no dia a dia. Sem contestação, a literatura tem uma importante função social, e como tal, precisa

ser adequadamente escolarizada; ela deve estar presente na escola para tornar nossos alunos mais cidadãos, mais críticos, conscientes da realidade em que estão inseridos; enfim, mais humanos e com a capacidade bem mais aguçada e abrangente de ver e sentir o mundo.

Tzvetan Todorov, teórico e crítico literário, filósofo e linguista búlgaro radicado em Paris/França desde 1963, colabora com a discussão acerca da literatura na escola quando assevera que o objeto de estudo da arte literária são as circunstâncias nas quais o homem vive, com seu modo de pensar e agir, e que, através dela, nós conhecemos melhor a nós mesmos e, conseqüentemente, os outros ao nosso redor. Quando afirma que “... o objeto da literatura [é] a própria condição humana, [e que] aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (TODOROV, 2009, p. 92-93), Todorov amplia a noção de compreensão da obra literária, que ultrapassa as técnicas apreendidas pelos estudantes e promove a literatura enquanto fonte de conhecimento e de compreensão do mundo.

No entanto, de acordo com o que se percebe nas escolas de ensino fundamental, tanto públicas quanto particulares, o ensino da literatura ainda permanece sendo um grande problema e entrave na educação, quando se pensa na competência e proficiência em leitura como um todo, visando ao letramento tanto geral quanto literário. No que concerne ao poema, a professora, pesquisadora e poeta Christina Ramalho revela-nos que, na escola atual, é retirado do poema todo o seu potencial como um gênero de texto da esfera literária que tem a capacidade de seduzir, deslumbrar, comover e fazer pensar, tornando-se quase um grande obstáculo no cotidiano da escola. “Quando a questão é ampliada para o universo do Ensino Fundamental, a complexidade ainda aumenta, uma vez que, muitas vezes, o gênero ‘poema’ é trabalhado mais em função de sua forma do que de sua importância como produto cultural” (RAMALHO, 2014, p. 83; aspas da autora). Cosson, por sua vez, coloca que “A prática da literatura, seja pela leitura, seja pela escritura, consiste exatamente em uma exploração das potencialidades da linguagem, da palavra e da escrita, que não tem paralelo em outra linguagem humana” (COSSON, 2014, p. 16). Sobre a importância do letramento literário na escola, esse autor comenta:

É justamente para ir além da simples leitura que o letramento literário [no nosso caso, aqui, o letramento lírico] é fundamental no processo educativo. Na escola, a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e sobretudo,

porque nos fornece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem. (COSSON, 2014, p. 30).

Apesar de em muitas escolas, principalmente da rede pública, haver um razoável acervo literário em suas bibliotecas, o material disponibilizado ao corpo discente e geralmente utilizado nas aulas pelo professor é o livro didático, no qual – principalmente o da segunda fase do ensino fundamental – são explorados poucos textos literários, sobretudo no que se refere àqueles que deveriam figurar nesse tipo de material, apesar de ser apregoado na avaliação oficial do livro didático de língua portuguesa o trabalho com os diversos tipos e gêneros textuais. Há uma ênfase cada vez maior nos textos de caráter informativo, pressupondo que o acesso ao real se dá pela notícia, pelo artigo, pela informação, relegando a literatura ao ludismo da palavra, que, para a maioria dos alunos, não tem serventia.

Quando o texto da literatura aparece nos manuais didáticos, os docentes são levados, geralmente, a se deter muito mais na superfície do texto, em questões que exploram casos gramaticais e fenômenos metalinguísticos, com enunciados que visam apenas à observação de aspectos estruturalistas, que não promovem o diálogo com tal recurso, e muitas vezes explorando a mera interpretação literal do conteúdo, sem trabalhar os efeitos de sentido das palavras e sem adentrar nos aspectos estilísticos, estéticos, filosóficos e contextuais do texto literário, desprezando o que há de mais significativo nos textos. Corroborando esse pensamento, Dalvi diz

[...] que a literatura, do modo como [pensamos] (próxima, real, democratizada, efetivamente lida e discutida, visceral, aberta, sujeita à crítica, à invenção, ao diálogo, pastiche, à leitura irônica e humorada, à paródia, à contextualização individual e histórica, com manejo dos recursos – verbais, visuais, materiais e imateriais –, inserida no mundo da vida e em conjunto com as práticas culturais e comunitárias, sem medo dos julgamentos), nunca esteve no centro da educação escolar (DALVI, 2013, p. 77).

Como vimos, o trabalho com a literatura na escola deve fazer despertar no educando seu senso de cidadão e sua capacidade de atuação no universo cultural e social. Assim, o sistema escolar deve dar condições suficientes para que os professores de língua materna trabalhem a contento, em sala de aula, os gêneros da esfera literária, visando ao letramento literário – com especificidade, o letramento lírico – das crianças e adolescentes, visto que estes têm o direito de ser incluídos nas várias manifestações culturais e construir sua própria cultura e história. Conforme Todorov, “A literatura pode muito. Ela pode nos estender a

mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (TODOROV, 2009, p. 76).

É preciso que os docentes de língua portuguesa cumpram seu real papel social e deixem evidente para os estudantes que a literatura vale a pena; que ela abre caminhos para a compreensão da humanidade. Conforme Perrone-Moisés, “Se os professores negligenciarem a tarefa de mostrarem aos alunos os caminhos da literatura, estes serão desertados, e a cultura como um todo ficará ainda mais empobrecida” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 350). E Compagnon evidencia: “É tempo de se fazer novamente o elogio da literatura, de protegê-la da depreciação na escola e no mundo” (COMPAGNON, 2012, p. 56). É exatamente por ter a função social “maior de tornar o mundo compreensível, transformando sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas, que a literatura tem e precisa manter um lugar especial nas escolas” (COSSON, 2014, p. 17). E conclui:

No exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção”. (COSSON, 2014, p. 17).

Entendemos que, quando o objetivo é conduzir os alunos do ensino fundamental nas leituras e vivências de textos literários, o docente de língua portuguesa deve demonstrar interesse e motivação no tocante à literatura, sendo um exemplo para que os discentes tomem gosto, sintam-se estimulados à leitura e adquiram a bagagem necessária para as inferências e para a construção de sentidos do texto. De acordo com Silva, “[...] o professor deve ser um leitor, não só um devorador de livros, mas alguém que, além de fruir a leitura individual, em silêncio, seja também capaz de ler com expressividade, partilhando sua experiência com [...] seus alunos” (SILVA, 2009, p. 110).

2. Ensino de poesia

Na escola, a situação da leitura e do ensino da poesia, como já foi dito anteriormente, é mais complicada do que com a leitura e o ensino dos demais textos literários. A poesia é marginalizada e, assim, quase sempre não ocupa um lugar de prestígio na sala de aula. Ela deveria, na verdade, continuar fazendo parte da vida da criança e do adolescente no ambiente escolar. Antes de entrar para a

escola, a criança já teve contato com a poesia de diversas formas, a exemplo de cantigas de ninar, cantigas de roda, parlendas, quadrinhas populares e outros gêneros poéticos, principalmente os da modalidade oral. Todavia, a escola, com sua prática muitas vezes autoritária e ineficiente, quebra esse vínculo da criança com a arte poética e a faz esquecer e perder o gosto pela poesia. Sobre essa questão, eis o que assevera Abílio:

Constatar que as crianças, de modo geral, **são poetas** significa considerar a experiência linguística, lúdica e poética que [elas] possuem, antes mesmo de entrarem para a escola, experiência esta revelada pela oralidade, pela sonoridade e pelos jogos de palavras que criam, passando a constituir seu repertório presente nas cantigas, nas quadrinhas rimadas, ritmadas e em outras criações verbais tão próprias dessa fase de suas vidas. (ABÍLIO, 2006, p. 151; grifo nosso).

Essas palavras nos permitem afirmar que está no sangue do ser humano, desde sua tenra idade, a expressividade poética. Ao nascer, o indivíduo já convive, no seio de sua família, e nas primeiras aprendizagens quando da aquisição da linguagem oral, com a linguagem poética, o que se manifesta através da arte musical, canções, ritmos, rimas, melodias e fantasias. O poeta e crítico mexicano Octavio Paz deixa-nos informados de que a poesia não é uma arte inventada nem criada nos dias atuais. Esse teórico nos assegura que todos os povos tiveram e têm poesia, embora não se possa dizer o mesmo da prosa. Em outras palavras, existem civilizações sem prosa, mas não há povos sem poesia, porque esta é a maneira natural de o ser humano expressar seus sentimentos e necessidades.

A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia; mas sem prosa, sim. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. (PAZ, 2012, p. 74-75; grifo nosso).

Em se tratando da não existência de leitura da poesia na sala de aula, há uma forte tendência de muitos professores de língua materna alegarem que o texto poético – ou o poema – é muito hermético, de uma linguagem complicada, que requer um grande esforço intelectual, intuitivo e, por isso, de difícil compreensão, apreensão e inferência. Sendo assim, esta visão é transmitida para os alunos, que ficam com seu material e repertório de leitura demasiadamente restritos. Em algum momento da formação do indivíduo, perde-se o contato

com as formas líricas – especialmente a poesia lírica. Em contrapartida, Compagnon assim se pronuncia:

A poesia pode ser desconcertante, difícil, obscura, ambígua, mas o problema principal está com o leitor, a quem é preciso ensinar a ler mais cuidadosamente, a superar suas limitações individuais e culturais, a ‘respeitar a liberdade e autonomia do poema’ (COMPAGNON, 2010, p. 140; aspas do autor).

Essa colocação de Compagnon nos permite dizer que o maior problema de não se entender ou não inferir o texto poético não está na obra em si, mas sim na pessoa que a lê. Isso mostra que o nosso sistema educacional é bastante deficiente no trato com a formação de leitores autossuficientes e proficientes no próprio idioma. Inclusive, na própria universidade, em sua formação profissional, nem sempre o estudante de Letras desenvolve o gosto pela leitura do texto literário. Conforme Perrone-Moisés, com as propostas teóricas do pós-estruturalismo, “[...] na universidade a reflexão teórica [tomou] lugar dos estudos dos textos literários” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 347). A pesquisadora Silva faz um questionamento sobre o fato de as pessoas, em geral, julgarem a poesia mais difícil de ser entendida e interpretada. Em seguida ela mesma dá a resposta, indicando qual deve ser a postura do leitor de poesia:

Por que as pessoas costumam achar que poesia é mais ‘difícil’? Sem dúvida porque requer uma atitude especial do leitor, semelhante à de um jogador: atenta, alerta, disponível. O texto poético bem realizado exige do leitor uma parceria ativa. Como num jogo, cabe-lhe fazer o seu lance, que consiste no preenchimento dos espaços do não dito, na tradução de metáforas e alegorias, no reconhecimento da ironia, no desvendamento do que é apenas sugerido, na descoberta de intertextualizações. (SILVA, 2009, p. 104; aspas da autora).

Dos gêneros da esfera literária, o poema é o que está mais distante da sala de aula; não sendo, obviamente, um hábito a leitura e vivência desse gênero na escola. Por esta razão, “[...] a tentativa de aproximá-la dos alunos deve ser feita de forma planejada” (PINHEIRO, 2007, p. 25). Este autor diz ainda: “Acreditamos que a leitura do texto poético tem peculiaridades e carece, portanto, de mais cuidados do que o texto em prosa” (p. 25). Na prosa, a linguagem é linear, com pontuação, frases normalmente escritas na ordem direta, estrutura textual convencional; enquanto que no texto poético não ocorre essa linearidade.

Na verdade, a própria palavra verso, nome dado a cada linha do poema, dá ideia de retomada, de retorno, de ida e volta. Esta é uma das razões para se ter maior atenção e capacidade intuitiva e intelectual para compreender as nuances do poema. O poeta e escritor Fernando Paixão expõe que “[...] a característica marcante da poesia é a de recriar o significado das palavras, colocando-as num contexto diferente do normal” (PAIXÃO, 1983, p. 14). Segundo esse poeta, “[...] a poesia está sempre revelando uma percepção subjetiva da realidade”. (p. 9). Esse escritor e poeta nos diz, no final de sua obra, que “A poesia está nas ruas./ A poesia está no ar./ A poesia está no outro./ A poesia está em cada canto” (p. 101). Ele também nos aconselha que não devemos esquecer

de ‘ler’ a realidade, de observá-la atentamente e perceber-lhe os sabores poéticos. Abrir os sentidos para ler um pouco mais a vida. Eis um gesto essencial para se entender os poetas e a química de suas palavras. Não ser apenas um leitor de livros, nem ler apenas com os olhos. Avançar os sinais da percepção: Ler com os ouvidos./ Ler com o nariz./ Ler com a boca./ Ler com a pele. (PAIXÃO, 1983, pp. 102-103; aspas do autor).

A poesia ecoa em lugares inesperados, tem a capacidade de nos afetar e assim nos encanta. Trata-se de “uma arte de expressão de vida, de afetos, de sons” (PARREIRAS, 2009, p. 61). Pensando no poder da poesia, Paixão assevera: “Conviver com a poesia permite-nos estar de olhos mais abertos, olhando além do que se vê, percebendo outros detalhes dentro dos contornos visíveis”. E completa: “[...] quanto mais constante e diversificado for o nosso contato com o universo poético, mais atento será o nosso olhar para as coisas em volta. Ler poemas nos ensina a olhar e sentir” (PAIXÃO, 1983, p. 41). Eis o que supõe Paixão sobre a arte poética: “Parece que a poesia age como um fogo rápido que esquenta a frieza do dia-a-dia e desvenda fatos reais através de uma lente especial: a sensibilidade” (p. 7). Estas e outras razões nos mostram ser imprescindível que o texto poético faça parte dos momentos de leitura dos alunos do ensino fundamental.

Distante do universo venal e materialista trazido pela modernidade, a arte – e a poesia em particular – mantém seu lugar na contramão dos sistemas vigentes, como é de sua natureza. Sorrenti afirma que “[...] a poesia e a arte em geral participam [da] área denominada ‘não lucrativa’ em que se inserem as atividades prazerosas e lúdicas, e por isso, excluídas do programa de vida de uma sociedade voltada para o lucro” (SORRENTI, 2015, p. 17; aspas da autora). Portanto, fica evidente que a poesia é desprestigiada e não valorizada como poderia e deveria ser no contexto escolar.

Faz-se mister atentarmos para o fato de que a linguagem poética apresenta certos desvios gramaticais – a chamada licença poética –, rompimentos com a ordem do discurso, reinvenções morfológicas e desarrumação das estruturas sintáticas, numa espécie de subversão às convenções da língua, o que implica desnorteio e desautomatização do pensamento, causando estranheza e dificuldade de entendimento. A dificuldade dos leitores está justamente nesse contato com formas textuais não convencionais, constituídas de estrutura irregular quando comparada aos modelos textuais que circulam mais comumente. O próprio aspecto gráfico do poema sinaliza um rompimento com a linearidade discursiva, pois dispõe de espaçamentos e pausas que destoam dos textos prosaicos. A poesia possibilita novas formas de percepção, múltiplas perspectivas e refinamento do universo afetivo e psíquico do indivíduo.

A subjetividade, que é inerente ao texto literário e, sobretudo, à poesia; a seleção e disposição vocabular, as figuras de linguagem, a plurissignificação, os recursos expressivos e estilísticos usados pelo poeta e, muitas vezes, a intertextualidade são técnicas e procedimentos realizados no texto poético que requerem do leitor uma atenção bem mais acurada. Nesse aspecto, Ramalho enfatiza: “Privilegiando a linguagem simbólica, o poema exige leitores maduros, com sensibilidade mais aguçada para perceber imagens, efeitos sonoros, metáforas, representações simbólicas, etc.” (RAMALHO, 2014, p. 83).

Para se ler poesia, é necessário um olhar arguto, sensível e emotivo. Segundo Oberg, “A linguagem poética requer formas de aproximação, que incluem não apenas aspectos cognitivos, mas também imaginativos, afetivos e sensoriais” (OBERG, 2006, p.149). No ato da leitura de poema ou de qualquer outro texto de linguagem poética, o aluno precisa ser motivado e incentivado a sentir a obra, a imaginar, a abstrair, a recriar, a olhar de forma apaixonada, a ler as imagens que há no texto, a acreditar que a poesia é necessária em sua vida. Para tanto, é preciso que o professor vivencie a leitura do texto e, no momento da leitura oral, expresse a emoção que emana deste. Conforme Pinheiro:

Um professor que não é capaz de se emocionar com uma imagem, com uma descrição, com o ritmo de um determinado poema, dificilmente revelará, na prática, que a poesia vale a pena, que a experiência simbólica condensada naquelas palavras são essências em sua vida. Creio que sem um mínimo de entusiasmo, dificilmente conseguiremos sensibilizar nossos alunos para a riqueza semântica da poesia”. (PINHEIRO, 2007, p. 26).

O objetivo precípua do trabalho com o texto lírico deve ser sua leitura e não a exploração de aspectos e tópicos gramaticais, linguísticos e normativos da língua. Em contrapartida, podemos afirmar que é possível, sim, trabalhar aspectos linguísticos e gramaticais no texto lírico, mas não se deve perder de vista que os procedimentos de linguagem estão todos subordinados à emoção lírica, ou seja, são resultados, efeitos da emoção lírica. Embora esse gênero textual possa ser fonte de base para obtenção de tais conhecimentos, podemos afirmar que sua leitura e vivência são o que mais importa, pois o texto lírico irá ensinar para as emoções e aprimorar a capacidade de abstração do aluno.

A pesquisadora Oberg corrobora esse pensamento quando diz que “Os poemas até podem ser um material importante para conhecermos a língua, a gramática, a vida e o estilo de determinados autores, mas, na verdade, eles são feitos, antes de mais nada, para serem **lidos** – para o encontro com o leitor”. (OBERG, 2006, p. 148 – grifo da autora). Mas para isso, o professor deve ter consciência do papel que a poesia exerce nos meios sociais. Neste sentido, Pinheiro diz: “Sem ter claras as funções sociais da poesia, dificilmente o professor se engajará na militância da vivência do poético com seus alunos” (PINHEIRO, 2007, p. 14).

Ao ponderar sobre o trabalho didático com a poesia e o texto poético em sala de aula no ensino fundamental, podemos afirmar que não é uma prática comum entre os professores de língua materna explorar esse gênero textual. Dentre as justificativas e motivos que eles expõem para não realizarem um trabalho didático com o texto em verso está o fato, segundo os docentes, de que a poesia é bastante hermética e é um gênero de texto que demanda bem mais tempo para ser diluído. De acordo com Sorrenti, “O professor alega que não apresenta a poesia em suas aulas por não saber como proceder, além de afirmar que o referido gênero demanda tempo e paciência para ser trabalhado” (SORRENTI, 2015, p.17).

Negreiros, por sua vez, revela que “[...] o trabalho com textos literários, sobretudo com poemas, muitas vezes torna-se algo distante da realidade do cotidiano escolar brasileiro” (NEGREIROS, 2014, p.67). No tocante à leitura de poemas, Abílio expõe que “[...] quando ingressamos na escola, dificilmente somos estimulados a ouvir e ler poemas” (ABÍLIO, 2006, p.151). Quando se trata da leitura de poemas entre os jovens e adolescentes, constatamos que, muitas vezes, eles não mostram simpatia nem gosto por esse gênero por conta de valores deturpados, além de viverem imersos numa sociedade conflituosa, confusa e com forte apelo das novas tecnologias de informação e comunicação, embora entendamos que estas podem ser grandes aliadas no trabalho com o texto lírico. Reforçando essa ideia, Sorrenti comenta: “Nossos adolescentes costumam ser resistentes à poesia, de modo geral, porque enfrentam uma fase conflitiva, em que os valores se digla-

diam” (SORRENTI, 2013, p. 29). E continua: “O adolescente costuma andar muito ocupado com as novas tecnologias e não são muitos os que se dispõem a desarmar o seu tumultuado coração para acolher os versos”. (SORRENTI, 2013, p. 29).

Apesar de concordarmos com o fato de que o jovem pode ler qualquer texto poético, os adolescentes procuram “abordagens que tenham a ver com suas indagações e desejos” (SORRENTI, 2013, p. 31). Com relação à necessidade de o educador também ler e viver a poesia, essa mesma autora diz que “[...] há que se construir o ser poético também em adultos educadores, que não tiveram um contato mais estreito com a poesia” (p. 151).

Isso deixa evidente que muitos dos professores de Língua Portuguesa, quicá a maioria, não leram poemas em sua fase de escolarização nem se tornaram letrados para o texto lírico. Entretanto, a escola e os professores de língua portuguesa precisam assumir e cumprir o papel de formar leitores de poemas e saber como realizar, de forma adequada e significativa, essa atividade e, assim, educar para as emoções e sensibilidade através do letramento lírico.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho discutimos sobre a necessidade do letramento lírico, por meio dos gêneros textuais da esfera literária, sobretudo da poesia, e a grande importância da leitura e vivência do texto poético na sala de aula e na escola do ensino fundamental, demonstrando que, sem a prática desse tipo de leitura, os alunos permanecem limitados em sua visão de mundo, não despertam seus sentidos crítico e estético, não aguçam sua sensibilidade e não aprendem para suas emoções.

Diante do grande valor da poesia para o despertar da consciência crítica e para uma mais ampla e rica visão de mundo dos estudantes, é necessário e urgente a presença e prestígio da poesia na sala de aula e na escola, haja vista seu poder de humanização e sensibilização na vida de nossas crianças, adolescentes e jovens, a fim de que possam despertar seus sentidos crítico e estético, tornem-se cidadãos e alcancem uma posição de destaque na sociedade, que tanto carece deles.

No entanto, para que os alunos sejam beneficiados pela riqueza da poesia em suas vidas, os professores de língua materna devem repensar suas práticas e procurar ser leitores assíduos da arte poética e da literatura como um todo e possam, assim, transmitir o prazer, a fruição e a proficiência nessas leituras, pois somente desta forma é que nossos alunos poderão ter o gosto pela poesia e usá-la em sua vida, ampliando sua visão de mundo, imaginação e criatividade.

Faz-se mister, pois, capacitar os docentes da educação básica, sobretudo os docentes que atuam no ensino fundamental e lecionam língua materna, o que deve acontecer não apenas pela instrumentalização e pelas metodologias de seu trabalho, mas também pela consciência a ser resgatada do valor da poesia e de seu benefício para a vida individual e social.

Referências

- ABÍLIO, Eleonora Cretton. Leitura da literatura: a construção do ser poético. In: CARVALHO, Maria Angélica Freire de. & MENDONÇA, Rosa Helena (orgs.). *Práticas de leitura e escrita*. Brasília: Ministério da Educação, 2006, p. 150-154.
- ANTUNES, Irandé. *Língua, texto e ensino – outra escola possível*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Ática, 1987, p. 169-191.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- _____. O leitor. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Trad. Cleonice Paes B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.137-161.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2014.
- DALVI, Maria Amélia. Literatura na escola: propostas didático-metodológicas. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita. (orgs.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013, p. 67-97.
- LAJOLO, Marisa. Poesia: uma frágil vítima da escola. In: *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. edição, São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 41-51.
- NEGREIROS, Gil. Oralidade e poesia em sala de aula. In: ELIAS, Vanda Maria. (org.) *Ensino de língua portuguesa: oralidade, escrita, leitura*. Editora Contexto, São Paulo: 2014, p. 67-78.
- BERG, Silvia. Como vai a poesia? In: CARVALHO, Maria Angélica Freire de. & MENDONÇA, Rosa Helena (orgs.). *Práticas de leitura e escrita*. Brasília: Ministério da Educação, 2006, p. 146-148.
- PARREIRAS, Ninfa. É tempo de poesia. In: *Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escreve, a criança lê*. Belo Horizonte: RHJ Editora, 2009, pp. 61-71.
- PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- PAZ, Octavio. Poesia e poema. In: _____. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 21-33.
- PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: _____. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 74-75.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Consideração intempestiva sobre o ensino da literatura. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 345-351.
- PINHEIRO, Hélder. *Poesia na sala de aula*. 3. edição, Campina Grande/PB: Bagagem, 2007.

RAMALHO, Cristina Bielinski. *O poema na sala de aula: por novas estratégias para valorizar essa presença*. In: Trilhas da formação docente – Revista de Divulgação das atividades do Pibid. Universidade Federal de Sergipe. Volume 1, nº 1, São Cristóvão: Editora UFS, 2014, p.82-87.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Nos domínios da sensibilidade. In: *Leitura literária & outras leituras: impasses e alternativas no trabalho do professor*. Belo Horizonte: RHJ Editora, 2009, pp. 99-126.

SORRENTI, Neusa. *A poesia vai à escola – Reflexões, comentários e dicas de atividade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 2. ed. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.