

caletroscópio



Volume 8 | Nº 1 | Jan./Jun.2020 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG
ISSN 2318-4574





Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

REITORA

Cláudia Aparecida Marlière de Lima

VICE-REITOR

Hermínio Arias Nalini Júnior

DIRETOR DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Luciano Campos da Silva

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Helena Miranda Mollo

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Emílio Carlos Roscoe Maciel

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

Soélis Teixeira do Prado Mendes

Revisão textual

Clara Lua Oliveira e Thais Aparecida Nogueira Oliveira

Revisão dos abstracts

Bárbara Guerra, Heloísa de Nadai Dalcy, Nicole Eler e Thais Magalhães de Oliveira

Formatação/Diagramação

Danúsia Natália Monteiro Gomes (0019530/MG)

Parecer da Tradução

Thais Lima e Sena

Imagem de capa:

Juliana Gontijo, 2020, *Calunga*, xilogravura impressa em papel, 30x40cm.

Formato da Revista:

A4 210 x 297 mm (online)

Revista Caletrosópio / Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto – Volume 8,
Número 1 – Janeiro/Junho de 2020 – Mariana: UFOP, 202p.

Semestral
ISSN: 2318-4574

Modo de acesso: <<http://www.caletrosopio.ufop.br>>

1. Linguagem 2. Memória cultural 3. Tradução 4. Práticas
discursivas 5. Ensino/Aprendizagem.
Universidade Federal de Ouro Preto. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU: 81:82.09

REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto Instituto de
Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da
Linguagem Rua do Seminário, s/n – Centro
Mariana/MG
CEP: 35420-000
Tel. (31) 3557- 9418
E-mail: revistacaletrosopio@gmail.com

©2020 - Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

caletroscópio



Volume 8 | Número 1 | Janeiro/Junho 2020 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG
ISSN 2318 - 4574

EDITORA-CHEFA DA REVISTA CALETROSCÓPIO

Soélis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORES – ESTUDOS LINGUÍSTICOS

Adail Sebastião Rodrigues Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

José Luiz Vila Real Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto

Soelis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

Carolina Anglada de Rezende - Universidade Federal de Ouro Preto

Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL INTERNO

Ada Magaly Matias Brasileiro - Universidade Federal de Ouro Preto

Adail Sebastião Rodrigues Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

Adriana Silvia Marusso - Universidade Federal de Ouro Preto

Alexandre Agnolon - Universidade Federal de Ouro Preto

Artur Costrino - Universidade Federal de Ouro Preto

Bernardo Nascimento de Amorim - Universidade Federal de Ouro Preto

Cilza Carla Bignotto - Universidade Federal de Ouro Preto

Clézio Roberto Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto

Emílio Carlos Roscoe Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

Giácómo Patrocínio Figueredo - Universidade Federal de Ouro Preto

Ivanete Bernardino Soares - Universidade Federal de Ouro Preto

José Luiz Vila Real - Universidade Federal de Ouro Preto

Kassandra da Silva Muniz - Universidade Federal de Ouro Preto

Leandra Batista Antunes - Universidade Federal de Ouro Preto

Maria Clara Versiani Galery - Universidade Federal de Ouro Preto

Meliandro Mendes Galinari - Universidade Federal de Ouro Preto

Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Universidade Federal de Ouro Preto

Paulo Henrique Aguiar Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

Rodrigo Corrêa Martins Machado - Universidade Federal de Ouro Preto

Rómína Mello Laranjeira - Universidade Federal de Ouro Preto

Soelis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

Vanderlice dos Santos Andrade Sól - Universidade Federal de Ouro Preto

Victor da Rosa - Universidade Federal de Ouro Preto

William Augusto Menezes - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL EXTERNO

Aléxia Teles Duchowny - Universidade Federal de Minas Gerais

Alice Vieira Barros - Universidade Federal de Minas Gerais

Aline Novais de Almeida - Universidade de São Paulo

Andrea Cristina Muraro - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira

Antônio Luiz Assunção - Universidade Federal de São João Del Rei

Carlos Alberto Marques Gouveia - Universidade de Lisboa

Daniela Mara Lima Oliveira Guimarães - Universidade Federal de Minas Gerais

Eni Puccinelli Orlandi - Universidade do Vale do Sapucaí

Fabiana Carneiro da Silva - Universidade Federal da Paraíba

Fábio Akcelrud Durão - Universidade Estadual de Campinas

Fábio de Souza Andrade - Universidade de São Paulo

Gilmar Bueno Santos - Universidade Federal do Pará

Gustavo Araújo de Freitas - Universidade Federal de Minas Gerais

José Carlos de Almeida Filho - Universidade de Brasília

Karina de Almeida Calado - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Kleber Aparecido da Silva - Universidade de Brasília

Lorenzo Teixeira Vitral - Universidade Federal de Minas Gerais

Marcelo Cizaurre Guirau - Universidade de São Paulo

Maria Antonieta Amarante Cohen - Universidade Federal de Minas Gerais
Maria da Luz Pinheiro de Cristo - Universidade Federal da Integração Latino-Americana
Naelza de Araújo Wanderley - Universidade Federal de Campina Grande
Patrick Charaudeau - Université Paris XIII
Rafael Fava Belúzio - Universidade Federal de Minas Gerais
Rafael Otávio Fares Ferreira - Universidade do Estado de Minas Gerais
Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda - Universidade Federal do Rio de Janeiro
Vanessa Neves Rimbau Pinheiro - Universidade de Lisboa
Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva - Universidade Federal de Minas Gerais
Wander Emediato de Souza - Universidade Federal de Minas Gerais

REVISÃO DOS ABSTRACTS

Bárbara Guerra
Heloísa de Nadai Dalcy
Nicole Eler
Thaís Magalhães de Oliveira

PARECER DA TRADUÇÃO

Thais Lima e Sena

REVISÃO TEXTUAL

Thais Aparecida Nogueira Oliveira
Clara Lua Oliveira

ASSISTENTE DE EDIÇÃO

Danúsia Natália Monteiro Gomes



Sumário

8 – Editorial

10 – Sobre a imagem de capa

Juliana Gontijo

Artigos – Dossiê

11 - A questão da identidade em *Metade cara, metade máscara* de Eliane Potiguara

Izabela Guimarães Guerra Leal

Marina Beatrice Ferreira Farias

23 - A ontologia do desejo na poética de Hilda Hilst

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão

40 - Noites natalinas em verso e em prosa: as formas da poesia de Carlos Drummond de Andrade

Gustavo De Mello Sá Carvalho Ribeiro

56 - Um eremita na atual poesia moçambicana

Daniel de Oliveira Gomes

74 - A imaginação surrealizante na poesia de Murilo Mendes

Wendel Carlos Sousa

88 - Entre versos de rima e dor: memória, identidade e resistência em *No fundo do canto* de Odete Semedo

Luis Carlos Alves de Melo

106 - Notas do contemporâneo na poesia de Ana Mafalda Leite

Vera Maquêa

124 - Nobreza iluminada e fértil

Francisco Soares

Artigos – Fluxo Contínuo

138 - Reverberações dos procedimentos formais de Luciano de Samósata nos contos de Machado de Assis

Geordane Crepalde Pereira

Artur Costrino

157 - *Memorial de Aires*: um possível diálogo intertextual

Marcia Danieli Da Silva Costa

172 - Provando dos próprios *remedia* em *Halieutica*: uma leitura intertextual da pós-carreira ovidiana

João Victor Leite Melo

Resenha

192 - O escândalo do consentimento sem maturidade: Inês Pedrosa e *O processo violeta*

Lígia Vanessa Penha Oliveira

Tradução

197 - Conversas sobre Casa (no Centro de Deportação), Warsan Shire

Júlia Côrtes Rodrigues

Editorial

Transversos da língua portuguesa: a poesia entre fronteiras

O que quer? O que pode esta língua? A que pátria ou mátria pertence nossa língua-mãe? Nesta comunidade de seres falantes, aparentamo-nos ou somos como estranhos familiares? No poema e na canção, o verso interrompe ou vincula o português que aqui falamos com o ritmo da fala em Moçambique, Timor ou Portugal? Como a poesia moderna e contemporânea partilha o sensível dessa última flor do lácio, de passado trágico, e ainda assim tão aberta a inflexões políticas e a rearranjos líricos? Haveria algo em comum entre os múltiplos modos de criar acessos poéticos ao sentido em língua portuguesa?

Em torno dessas questões, o v. 8, n. 1, da **Revista Caletroscópio**, associada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, convidou pesquisadores a refletirem sobre os modos poéticos de habitar e desconstruir a língua, politizá-la e multiplicá-la, desobedecê-la e enriquecê-la. O dossiê “Transversos da língua portuguesa: a poesia entre fronteiras” apresenta algumas dessas imagens de pensamento, por onde a linguagem articula o passado com o por vir de comunidades estéticas e políticas, situadas entre fronteiras culturais e simbólicas, e cuja produção tanto provoca os gêneros textuais e sexuais, quanto desconstrói a falsa dicotomia entre o particular e o universal.

A obra que ilustra a capa desta edição, de autoria da artista Juliana Gontijo, nos introduz na polissemia de um vocabulário construído por desterritorializações, e mesmo hoje em frequente mudança. Intitulada *Calunga*, esta xilogravura evoca a circularidade e a complementariedade entre a ancestralidade e o contemporâneo, que está presente no vocábulo de origem banto, e que se refere tanto à ideia da passagem quanto de divindade – o ponto onde a vida se encontra com a morte, e uma dá sentido à outra, como escreve a artista:

Calunga é o mar,
Calunga é o buraco na terra.
Calunga é onde a vida começa e termina.
A boca da noite prenuncia o sonho,
Enquanto a boca do dia o come aos poucos.
As palavras velhas sempre nos lembram que a roda precisa continuar girando.
Corre mundo, se desdobra a vida e, enquanto esperamos o momento de nos reencontrarmos,
O coração segue batendo no meio do peito.
Calunga, o mar, amor:
Palavras velhas que sempre anunciam o novo.

É notório, portanto, como a plasticidade da língua portuguesa e do imaginário que ela simboliza, é ponto em comum entre alguns artigos. A variação entre o prosaico e o poético, prova de uma maleabilidade e de uma experimentação formal na literatura moderna, é discutida no texto “Noites natalinas em verso e em prosa: as formas da poesia de Carlos Drummond de Andrade”, de Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro, em que se compara um poema e um conto do escritor mineiro, ambos motivados por uma cena de Natal. Sobre a plasticidade do imaginário, o texto “A imaginação surrealizante na poesia de Murilo Mendes”, de Wendel Carlos Sousa, apresenta a obra deste poeta que faz dançar as imagens através de uma metamorfose da linguagem. Uma similar preocupação com a movência do ser na palavra é apresentada em “A ontologia do desejo na poética de Hilda Hilst”, por Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, que discorre sobre as intermitências nos afetos, oscilando entre unidade e dispersão, fusão e dissolvência. Outra importante poeta brasileira figura nos artigos sobre poesia moderna e contemporânea em “A questão da identidade em *Metade cara, metade máscara* de Eliane Potiguara”, no qual Marina Beatrice Ferreira Farias e Izabela Guimarães Guerra Leal se debruçam sobre os conflitos de identificação a partir da perspectiva indígena.

Os paradigmas do contemporâneo também se fazem notar nos textos sobre poesia africana da língua

portuguesa. Ao pensamento sobre as complexas relações entre enunciação e identidade, somam-se discussões referentes à oralidade, à tradição, ao passado traumático e à luta pela emancipação. No artigo “Entre versos de rima e dor: memória, identidade e resistência em *No fundo do canto* de Odete Semedo”, Luís Carlos Alves de Melo trabalha o olhar da poeta sobre os conflitos em Guiné-Bissau, a partir da perspectiva de literatura engajada. Ainda sobre este compromisso com as questões atuais, o texto “Notas do contemporâneo em Ana Mafalda Leite”, de Vera Maquêa, propõe um engajamento poético no tempo presente, em aliança com a perspectiva de Giorgio Agamben que sugere ao mesmo tempo uma aderência e um distanciamento em relação ao intempestivo. Esta não-aderência ao que no contemporâneo parece nos convocar imediatamente, também é trabalhada no artigo de Daniel de Oliveira Gomes sobre o poeta Chagas Levene, intitulado “Um eremita na atual poesia moçambicana”, a respeito de uma poética do desassossego que associaria o autor a escritores como Bernardo Soares, Fiamma Hasse Pais Brandão, Clarice Lispector, entre outros.

A cartografia dos espaços de língua portuguesa e suas singulares configurações sensíveis, estéticas e políticas, que formam este Dossiê, abre-se com *Calunga* e se encerra com o ensaio de Francisco Manuel Antunes Soares, intitulado “Nobreza iluminada e fértil”, no qual vocábulos como este são explorados em suas origens, com o objetivo de se perscrutar as interseções e os contrastes entre culturas e imaginários separados no tempo e no mapa.

Na seção “Fluxo contínuo”, Machado de Assis é tema de dois artigos: o primeiro, “Reverberações dos procedimentos formais de Luciano de Samósata nos contos de Machado de Assis”, de autoria de Geordane Crepalde Pereira e Artur Costrino, analisa as influências da sátira luciânica e da menipeia em alguns contos do escritor carioca; e um segundo, de Marcia Danieli da Silva Costa, aborda a obra *Memorial de Aires* pelo viés intertextual. O artigo “Provando dos próprios *remedia* em *Halieutica*: uma leitura intertextual da pós-carreira ovidiana”, de João Victor Leite Melo, baseia-se no conceito de “crítica de carreira” para propor uma análise do fragmento de Ovídio.

Em “Resenhas”, a obra *O processo violeta* de Inês Pedrosa é apresentada por Lígia Vanessa Penha Oliveira, que enfatiza as problemáticas do desejo e da violação na vida das personagens principais do romance, Clarice, Violeta, Ana Lúcia e Paulina.

Um trecho traduzido da obra originalmente publicada em inglês, *Our men do not belong to us*, da escritora Warsan Shire, filha de somalis e habitante de Londres, compõe a seção “Traduções”, compondo também o percurso que visamos traçar nesta edição, quando a tradutora Júlia Côrtes Rodrigues faz chegar ao português os versos:

“Estou estufada
com um idioma que não tenho como esquecer.”

Desejamos uma boa leitura nestas fronteiras, margens e linhas de fuga da língua portuguesa!

Carolina Anglada e Mônica Gama

Sobre a imagem de capa da artista Juliana Gontijo

Calunga é o mar,
Calunga é o buraco na terra.
Calunga é onde a vida começa e termina.
A boca da noite denuncia o sonho,
Enquanto a boca do dia o come aos poucos.
As palavras velhas sempre nos lembram que a roda precisa continuar girando.
Corre mundo, se desdobra a vida e, enquanto esperamos o momento de nos reencontrarmos,
O coração segue batendo no meio do peito.
Calunga, o mar, amor:
Palavras velhas que sempre anunciam o novo.

Juliana Gontijo (1987, Belo Horizonte)

Formada em artes visuais pela UFMG, participou de diversas exposições coletivas. Entre suas exposições individuais mais recentes estão *O tempo é implacável* (2018), no MAMAM recife, e *O risco* (2018), na galeria Murilo Castro. A artista desenvolve uma poética híbrida, na qual palavras e imagens constroem geografias singulares. Em técnicas variadas como pintura, vídeo, gravura e fotografia, Gontijo constrói narratividades que permitem a emergência de contradições e dúvidas. Em seu trabalho, mobiliza de diferentes formas a imagem de “fronteiras alargadas”: por onde podem ir/vir/ir...em travessias cambiantes nas quais o corpo, seu próprio corpo – que como compreende a artista é físico/político/sensível – expande-se no tempo/espaço.

Calunga (2020), realizado para a mostra “Virtuais” – organizada em parceria com o artista João Mascaro – é articulado em três partes: vídeo (*Boca da noite*), uma imagem fotográfica feita a partir de uma gravura e outro vídeo (*Boca do dia*). Nos vídeos as palavras surgem na voz da artista, enquanto para a imagem há um texto que a acompanha. O uso da palavra na poética Gontijo, longe de determinar um lugar específico, abre-se para as diferentes posicionalidades. Traz o passado multifacetado como a lua. No primeiro vídeo de *Calunga*, *Boca da noite*, ouve-se: “...hoje eu peguei a lua, as mil faces escondidas na minha, vem contar que eu já fui, vem me lembrar que existem palavras velhas, que persistem palavras velhas, que persistem palavras velhas”. De mãos dadas com o passado a artista instaura as possibilidades/virtualidades futuras ou nas palavras que ela pronuncia quase ao final do de *Boca do dia*: “um respiro amanhece e no meio do meu peito sinto uma coisa que quando chega no seu ápice já começa se recolher...”.

Gabriela De Laurentiis

Texto para exposição Virtuais - 2020

http://instagram.com/laminas_casa

Juliana Gontijo

<http://instagram.com/julianagontijoatelier>



Artigos - Dossiê

A QUESTÃO DA IDENTIDADE EM *METADE CARA*, *METADE MÁSCARA* DE ELIANE POTIGUARA

THE QUESTION OF IDENTITY IN METADE CARA, METADE MÁSCARA BY ELIANE POTIGUARA

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL

izabelaleal@gmail.com

Universidade Federal do Pará

<https://orcid.org/0000-0002-6630-9970>

MARINA BEATRICE FERREIRA FARIAS

marinafarias_1997@hotmail.com

Universidade Federal do Pará

<https://orcid.org/0000-0003-3118-9478>

RESUMO: Este trabalho se propõe a discutir a poesia de Eliane Potiguara presente em *Metade cara, metade máscara* (2018), primeiro livro publicado por uma mulher indígena de modo individualizado no Brasil. Sabe-se que a poética indígena existe e resiste na tradição oral, enraizada nas práticas de vida de inúmeros povos originários. Porém, no caso de Eliane Potiguara, seus antepassados migraram das terras tradicionais da etnia Potiguara, no atual estado da Paraíba, para o Rio de Janeiro, por conta das invasões de terra, portanto ela nasceu em um contexto social fora das terras tradicionais. Nesse sentido, o livro de Potiguara narra a história vivida pelas mulheres de sua família ao longo do processo de colonização, e também utiliza a escrita poética como forma de libertação, seja pelo expurgo da dor ou pelo resgate da espiritualidade indígena, outrora repassada pela sua avó. A questão da identidade é discutida em vários poemas, inclusive no título do livro, e é analisada nesse trabalho com base em *O local da cultura* (2005), de Homi K. Bhabha, cuja análise da obra de Frantz Fanon dialoga com os poemas de Eliane. Os poemas analisados neste trabalho são “O criador, a identidade e o guerreiro”, “Identidade indígena”, “Brasil”, “Mulher”, “Terra-mulher” e “Terra-cunhã”.

Palavras-chave: Poesia indígena; Identidade; Espiritualidade; Escrita.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the poetry of Eliane Potiguara presented in the book *Metade cara, metade máscara* (2018), the first book published individually by an indigenous woman in Brazil. It is known that indigenous poetics exist and remain in the oral tradition, rooted in the life practices of many native peoples. However, in the case of Eliane Potiguara, her ancestors had to migrate from the ethnic group Potiguara's traditional lands (located in the state of Paraíba) to Rio de Janeiro as their territory was invaded. Consequently, the poet was born in a social context different from her ancestors. In doing so, Potiguara's book narrates the history lived by the women of her family throughout the colonization process, and also uses poetic writing as a form of liberation, either



through the purge of pain or the rescue of indigenous spirituality, which was passed down by her grandmother. The question of identity is discussed in several poems, including the title of the book, and is analyzed in this work based on Homi K. Bhabha's O local da cultura (2005), whose analysis of Frantz Fanon's work dialogues with the Potiguara's poems. The poems analyzed in this paper are "O criador, a identidade e o guerreiro", "Identidade indígena", "Brasil", "Mulher", "Terra-Mulher", and "Terra-Cunhã".

Keywords: *Indigenous poetry; Identity; Spirituality; Writing.*

Os primeiros projetos editoriais de autoria indígena surgiram em sua maioria ligados a programas de formação de professores. Por meio da aquisição e domínio da escrita os indígenas brasileiros passaram a “fazer história”, de modo que utilizam a escrita para configurar suas identidades respeitando seus cruzamentos sincrônicos, preservando a herança ancestral atrelada ao contato com as tecnologias e a cultura do homem branco. A introdução das escolas nas aldeias e, conseqüentemente, da escrita tornou possível a circulação da palavra, da voz indígena, independente da presença corporal. A autoria indígena ganha visibilidade ao adentrar a cultura do impresso, sendo que, em alguns casos, um livro possui diversos produtores, constituindo uma escrita coletiva.

Essa é uma das razões que faz com que a literatura indígena seja essencialmente política, por ser fruto de uma comunidade e por evidenciar a diversidade de povos tradicionais existentes no Brasil, que antigamente eram vistos pela sociedade brasileira como um povo único. As pesquisadoras Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz dedicam o último capítulo do livro *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil* (2004) aos chamados “livros da floresta”, e indicam uma problemática presente em diversas obras canônicas da Literatura Brasileira, cuja raiz está na repressão de línguas orais que foram massacradas por uma língua oficial.

E a primeira consequência que podemos tirar desse fato, para pensarmos criticamente nossa tradição literária, tem a ver com o que Glissant denomina “teorema básico da Relação”. Um povo não suporta muito tempo uma alienação brutal ou insidiosa de seu país cultural anterior, aliada a uma redução sistemática de seu circuito de produção. Sem direito à consciente linha de continuidade entre o mundo autóctone e a vida colonial, os brasileiros ficaram na posição tantas vezes denunciada: uma espécie de entrelugar, entre ser o outro e não ser nada... A literatura nacional é, nesse caso, a evidência desse duplo sofrimento. [...] (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 217-218)

Diante dessa crítica, entende-se que as publicações de autoria indígena preenchem uma grande lacuna existente desde a formação da literatura brasileira. Há de se ressaltar, entretanto, que a literatura indígena ocupa um lugar paradoxal, visto que

Existem tradições culturais diferenciadas, línguas diversas, que a formação literária contribui para mostrar, às custas, de certa anulação dessas mesmas diferenças. O objeto livro é, portanto, um lugar de reconstrução da memória indígena no Brasil, embora também se



construa sobre os escombros da sua história, sobre o esquecimento do seu passado. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 201)

A circulação da literatura indígena demanda, por exemplo, a necessidade da escrita ou tradução em língua portuguesa, reflexo da reconstrução da memória que se constrói em cima de um passado de esquecimento. Essa mesma questão pode ser vista de modo latente nas publicações indígenas de modo individualizado. A primeira delas foi *Todas as vezes que dissemos adeus* (1994) de Kaká Werá Jecupé. Essa publicação consiste em relatos do autor sobre a sua experiência de vida entre dois mundos, o mundo da aldeia em que vivia e o mundo branco, onde foi alfabetizado e aprendeu a escrever. Não há dúvida de que Jecupé abriu caminho para a publicação de outros projetos literários de autoria indígena. Assim como fez Eliane Potiguara, que, dez anos mais tarde, tornou-se a primeira mulher indígena a publicar um livro de poesia. A poeta nasceu no estado do Rio de Janeiro, em um ambiente distante das terras tradicionais de sua etnia, e vive atualmente no estado da Paraíba. Seu primeiro livro a ser publicado, *Metade cara, metade máscara* (2004), apresenta uma estrutura que quebra com o padrão editorial dos livros de poesia, posto que ele traz relatos de vida e histórias dos seus antepassados.

Nos primeiros capítulos do livro, Eliane narra o processo de colonização pelo qual seus antepassados passaram de forma trágica e também conta fatos marcantes de sua trajetória. Seu bisavô foi assassinado a mando de uma família latifundiária do Nordeste, e suas quatro filhas junto do restante da família migraram para Pernambuco. Uma das filhas, Maria de Lourdes, engravidou aos 12 anos, vítima de violência sexual. Ela e sua filha Elza migraram novamente, dessa vez para o Rio de Janeiro. O tempo passou e Elza cresceu, casou-se e teve dois filhos. Infelizmente a morte dos homens da família voltou a se repetir, já que seu marido morreu atropelado por um bonde. Por conta disso, a menina Eliane, sua filha, cresceu órfã de pai e foi criada pela avó Maria de Lourdes, enquanto a mãe trabalhava.

Quando a menininha criada pela avó se tornou uma mulher adulta e formada, finalmente pôde retornar para o abraço de sua comunidade primeira, e a partir desse contato muita coisa se transformou, no que diz respeito à sua identidade indígena e ao ativismo político. Em 1987, Eliane estava à frente da articulação do Grupo Mulher – Educação Indígena (GRUMIN), criado com o intuito de escutar as vozes das mulheres de diferentes etnias. Para além dos trabalhos políticos e sociais, Eliane vê no ato de criação por meio da arte uma forma de cura individual e coletiva. Questões acerca do lugar de pertencimento e da identidade são recorrentes em seus poemas, por isso optou-se pela utilização do conceito de identidade presente em *O local da cultura* (2005), de Homi Bhabha.



No terceiro capítulo de *Metade cara, metade máscara*, intitulado “Ainda a insatisfação e a consciência da mulher indígena: revolta e desespero de Cunhataí”, os relatos de vida dão lugar à narrativa de Cunhataí, uma personagem mítica cuja história foi criada por Eliane Potiguara.

Quando Cunhataí era criança, ouvia os espíritos da mata, ela via a mãe das águas. Cunhataí tinha o poder da cura. Sua mãe, insatisfeita com as invasões dos estrangeiros, tomou erva má, para que a semente que ouvia o espírito da mata morresse. A erva fez muito mal à pequena Cunhataí; não a matou, tirou um pedaço dela... A mãe, desesperançada com a sua aldeia, não queria mais as coisas do espírito, negava a terra e a raiz. Mas a avó da menina era mais guerreira. A mãe ficou cega e muda. Tempos depois, a mãe renasceu da mudez e da cegueira por uma prova divina que passou e se tornou pajé, sacerdotisa das águas. [...] A semente ferida e mutilada nasceu triste e com uma estrela no olho direito. Era Cunhataí. Foi o lado direito que quase morreu. Só ficou roxo como uma marca, “um sinal”, e sobreviveu para ouvir os espíritos, os antepassados e as velhas mulheres enrugadas pelos séculos. O velho espírito disse a Cunhataí “Vai ave-menina e mulher! Cria asas e enxergue; um dia, quem sabe, seremos livres!”. [...] Por isso, quando ela retornou à sua aldeia de origem, o cacique, a pajé e os segmentos do povo a reconheceram, porque ela já era esperada, por decisão dos ancestrais, há muitos séculos. O seu olho direito roxo – o espiritual – foi identificado pelos líderes conectados com a ancestralidade e pelo *pitiguary*, o pássaro que anuncia. (POTIGUARA, 2018, p. 73)

Diferente dos relatos, que narravam fatos e acontecimentos históricos vivenciados pelos antepassados da autora, a narrativa de Cunhataí revela: o contato com a espiritualidade, a ancestralidade indígena, e os acontecimentos vivenciados por ela e pelas mulheres da família no âmbito subjetivo, que só podem ser expressos pelas metáforas de uma narrativa mítica. À primeira vista, a história de Cunhataí não parece ter relação com a trajetória da escritora, porém, no capítulo seguinte, intitulado “Influência dos ancestrais na busca pela preservação da identidade”, revela que a personagem Cunhataí foi inspirada na própria Eliane:

Nasci com uma mancha no olho direito. A sociedade me discriminava, principalmente os homens, que diziam que eu havia tomado um soco no olho ou tomado uma surra do marido e que eu era marcada pela polícia. Eu me sentia muito mal com todos esses preconceitos. [...] Por ocasião da vinda de uma delegação de kaiapó e outras etnias ao Rio de Janeiro, pude compreender algo muito profundo. [...] A mancha que tenho é uma grande folha de jenipapo [...], os caiapó me chamaram de prima, colocaram a mão direita em meu ombro e choraram pelo reencontro. Eles disseram que eu era parente deles porque trazia uma marca de jenipapo com significado espiritual. Tempos depois, o xamã Potiguara me disse, em 1979, que o Pitiguary, o (pássaro que anuncia) anunciava a chegada de um ser humano que possuía a seta direcionada para um trabalho, talvez uma pequena missão espiritual. (POTIGUARA, 2018, p. 112)

A relação com a espiritualidade indígena é essencial para a preservação da identidade e sobrevivência desses povos. Na história de Cunhataí, a personagem tinha o poder de curar, ouvia os espíritos das matas e via a mãe das águas, mas a invasão das terras afastou as mulheres da espiritualidade, inclusive a mãe de Cunhataí, que passou a negar a sua própria ancestralidade, e por



isso adoeceu. Não pôde mais cantar nem enxergar, ficou cega e muda, e o adoecimento, que acometeu também sua filha, foi repassado para a geração seguinte, porque não havia mais o contato com a ancestralidade e com os conhecimentos de cura. Mas a menina sobreviveu e suas capacidades espirituais permaneceram vivas. O trecho da narrativa de Cunhataí citado anteriormente, “A avó da menina era mais guerreira” (POTIGUARA, 2018, p. 73), remete à avó Maria de Lourdes. Em um relato de Eliane, no início do livro, ela conta que sua avó desenvolvia práticas de cura quando a neta adoecia e também atendia a vizinhos próximos, porque havia preservado alguns costumes tradicionais no pequeno espaço em que viviam. Entende-se que a avó era mais guerreira porque se manteve firme na preservação da cultura indígena, mesmo diante dos obstáculos enfrentados no ambiente urbano. Apesar das violências sofridas pelas mulheres e pela negação da identidade, a figura dos mais velhos, sobretudo da avó, continuou sendo forte referência dos conhecimentos ancestrais, mesmo vivendo fora da aldeia e das terras tradicionais.

Através do contato muito próximo com a avó, Eliane pôde manter viva sua espiritualidade e fortalecê-la ainda mais em contato com outros povos, como os indígenas da etnia Kaiapó, assim como quando retornou para o berço de sua linhagem e pôde conhecer diretamente um xamã Potyguara. Em várias passagens do capítulo quatro, a autora expressa sua espiritualidade e evoca a presença dos sábios, dos velhos, dos que preservam os conhecimentos ancestrais, como no seguinte trecho:

Bonito é vestir os trajes do Toré e senti-los como as expressões máximas das relações entre o homem, a terra e Deus. É sentir o sagrado e o universo. [...] É preciso ouvir os velhos, o som do mar e dos ventos. É preciso a unidade entre as famílias, por isso pedimos a Tupã que nos proteja e dê um basta ao sofrimento secular de nosso povo comedor de mandioca. Pedimos à Força Superior que nossos pensamentos se elevem aos mais profundos planos sagrados da espiritualidade indígena, junto aos velhos, aos curandeiros, aos velhos pajés, muitas vezes apagados pelo poder, mas renascidos como força, pela consciência do povo. (POTIGUARA, 2018, p. 88)

É importante observar que, na expressão de sua espiritualidade, entra em questão a identidade e como ela se constrói e se transforma de acordo com as vivências da autora. Levando em consideração a sua trajetória e o crescimento em um ambiente urbano, percebe-se que Eliane utiliza ora a palavra “Deus”, ora “Tupã”, como se ela transitasse por dois universos culturais, o mundo fora da aldeia, no qual ela cresceu, e o mundo de dentro da aldeia, que permaneceu vivo na cidade através de sua avó. A questão da identidade surge dentro de um questionamento, uma interrogação, como pode ser visto nas duas primeiras estrofes do poema “O criador, a identidade e o guerreiro”:

Escorria-me das veias doentes



Um sangue ainda quente
Como percorre as águas do Norte
Levando pra bem longe
As ervas daninhas

Onde estavas identidade adormecida?
Sofrida nas noites ensanguentadas
Anestesiada ou morta
Ou apenas me contemplando
Ao pé da porta? (POTIGUARA, 2018, p. 66)

O poema dá lugar a uma voz que se dirige diretamente à própria identidade, que surge personificada, como se fosse alguém à espreita, na iminência de um confronto face a face. É possível observar, na continuidade do poema, que ocorrem encontros e desencontros, visíveis nos versos “Mirava-me calada, identidade amiga./[...] Quem tu és identidade?” (POTIGUARA, 2018, p. 66). Como se, ora, ela se manifestasse e, no momento seguinte, não estivesse claro ou palpável quem ela realmente é. Afinal, não é possível saber se a identidade estava morta, anestesiada ou silenciada nos momentos de sofrimento. Na visão proposta por Homi K. Bhabha em *O local da cultura*, “a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” (BHABHA, 2005, p. 76-77).

Partindo desse pressuposto, a identidade é vista como algo em constante transformação, o movimento de produzir uma imagem de si mesmo e se assumir como essa imagem. A partir daí, é possível compreender a razão do questionamento feito no poema em torno da morte ou adormecimento da identidade. Trata-se da auto-identificação de Eliane Potiguara como mulher indígena, já que muitos dos seus traços culturais indígenas e até características físicas foram subjugadas no convívio em sociedade. Os últimos versos do poema evidenciam a influência da sociedade na questão identitária: “Minha identidade para renascer / A qualquer instante / Basta um fio de luz. / Uma gota mínima de tolerância / Ou uma esperança em seu semblante / Porque só um fogo eterno / O útero de meus avós / Para tornar minha cidadania decente” (POTIGUARA, 2018, p. 67).

Ainda na visão de Homi Bhabha, “A demanda da identificação – isto é, ser para um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação, [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem” (BHABHA, 2005, p. 76-77). Dessa afirmativa compreende-se que a relação com o outro é indispensável no processo de construção e desconstrução da identidade, já que a imagem refletida nos



olhos de outrem é como um espelho para nós mesmos. Essa relação de alteridade lembra o relato de Eliane Potiguara visto anteriormente, no qual ela relata que sofria discriminação por conta de um sinal no rosto, e somente em contato com um xamã potiguara e com os indígenas da etnia Kaiapó ela pôde ressignificar o sinal, que passou a ser o indício de uma marca espiritual.

A busca pela identidade presente nos poemas perpassa pelo reconhecimento de si mesma enquanto alguém que pertence a uma coletividade. Importante ressaltar que essa coletividade, à qual essa voz se refere às vezes, surge como o grupo dos indígenas desaldeados, que independente da origem étnica, compartilham entre si a mesma situação social, como se vê no poema “Identidade indígena”, cujos primeiros versos expressam uma contradição entre o que o ancestral das terras tradicionais dizia e a realidade vivenciada pelos indígenas desaldeados no presente:

Nosso ancestral dizia: Temos vida longa!
Mas caio da vida e da morte
E range o armamento contra nós.
Mas enquanto eu tiver o coração aceso
Não morre a indígena em mim
E nem tampouco o compromisso que assumi
Perante os mortos
De caminhar com minha gente passo a passo
E firme, em direção ao sol
Sou uma agulha que ferve no meio do palheiro
Carrego o peso da família espoliada
Desacreditada, humilhada
Sem forma, sem brilho, sem fama
[...]
Aí queremos viver para lutar
E encontro força em ti, amada identidade
Encontro sangue novo para suportar esse fardo (POTIGUARA, 2018, p. 115)

Os versos finais evocam a reflexão de que o encontro com a identidade é uma busca por si mesma, um chamado ao reencontro com as memórias e conhecimentos de um povo, legado ancestral mantido vivo por meio da resistência feminina. Nesse momento, o sujeito poético e a voz pessoal de Eliane Potiguara se confundem, visto que é impossível dissociá-los. O sangue, líquido da vida, que tantas vezes surge na poesia de Eliane como algo que foi violentamente derramado, aparece nesse poema como um sopro de renovação, a ligação direta com os ancestrais e o que a une a outros indígenas. A partir daí entende-se que o compromisso “assumido perante os mortos” é dar continuidade a um caminho traçado pelos antepassados, e fazer renascer a identidade indígena mesmo distante do lugar de origem. Talvez a questão da identidade não estivesse posta de modo tão marcante caso a poeta não tivesse nascido fora da aldeia, porque aí não haveria necessidade de se buscar tão



profundamente algo que seria cotidianamente reforçado. Mas a distância e as inúmeras violências físicas e simbólicas que tentaram invisibilizar a cultura indígena, levaram Eliane a percorrer longas distâncias, dentro e fora de si, para encontrar algo que sempre esteve presente, sua identidade.

O primeiro poema de *Metade cara, metade máscara*, intitulado “Brasil”, trata da mesma questão acerca do contato entre a identidade indígena e a sociedade fora da aldeia:

Que faço com a minha cara de índia?
E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos?

Que faço com a minha cara de índia?
E meus espíritos
E minha força
E meu Tupã
E meus círculos?

Que faço com a minha cara de índia?
E meu Toré
E meu sagrado
E meus “cabocos”
E minha Terra?
[...]
Brasil, o que faço com a minha cara de índia?
Não sou violência
Ou estupro
Eu sou história
Eu sou cunhã
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Povo brasileiro (POTIGUARA, 2018, p. 29)

Tais versos demonstram uma inquietude gerada por meio do contato com o outro. Cada estrofe é iniciada pelo mesmo verso, “O que faço com a minha cara de índia?”, porque o rosto é o primeiro elemento que sobressai no convívio em sociedade, o que causa a primeira impressão, independente do que se esconde por trás da face. Também é o lugar onde Eliane Potiguara possui o sinal, motivo de discriminação, mas também uma marca espiritual. Para além de um rosto com traços indígenas, dos cabelos e das rugas, há também a história e os segredos, a espiritualidade e os hábitos culturais indígenas. Algo que não se revela tão facilmente, e que no contexto social precisou ser guardado e protegido pela avó Maria de Lourdes, para que não fosse roubado ou destruído. Mas nem tudo pode ser escondido, porque a face, esse lugar visível, também pode indicar um lugar de pertencimento. O fato de o poema “Brasil” ser o primeiro do livro revela intencionalmente uma estratégia editorial,

porque dialoga com o título *Metade cara, metade máscara*.

Tratando-se de identidade, Homi Bhabha no capítulo “Interrogando a identidade, Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial”, afirma, “o próprio lugar da identificação, retido na tensão da demanda e do desejo, é um espaço de cisão. [...] *Pele negra, máscaras brancas* não é uma divisão precisa; é uma imagem duplicadora, dissimuladora do ser em pelo menos dois lugares ao mesmo tempo” (BHABHA, 2005, p.76). Nesse capítulo, o teórico se debruça sobre a publicação de Fanon, que assim como Eliane Potiguara, põe em questão no título de seu livro a ideia de máscara social. A questão não é saber o que é cara e o que é máscara, mas compreender que o eu interior é construído em um espaço de cisão, no qual há duas metades, uma metade é o eu interior, a cara, a outra metade é o Outro, a máscara. Na medida em que o ser é construído a partir do Outro, então a cara também pode ser uma máscara. Bhabha continua uma reflexão sobre os negros que pode ser estendida aos indígenas:

Não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial – o artifício do homem branco inscrito no corpo do homem negro. É em relação a esse objeto impossível que emerge o problema liminar da identidade colonial e suas vicissitudes. (BHABHA, 2005, p. 76)

O lugar da identidade é sempre fronteiro, um limiar, e é nessa fronteira social e identitária que Eliane Potiguara se expressa poeticamente. Em algumas partes de *Metade cara, metade máscara*, ela se refere a essa presença do outro dentro de si como um inimigo, em outras passagens fala de estratégias para lidar com esse inimigo. “Receber a herança ancestral de nossa família ou de uma cultura é uma missão a cumprir. [...] Quais as rasteiras que devemos dar no neocolonizador, no opressor político-cultural para despertarmos a força interior e transformá-la em sabedoria?” (POTIGUARA, 2018, p. 89). E, não por acaso, Eliane Potiguara cita Frantz Fanon como uma referência:

Como purificar a persona que existe em nós, com tantos vícios impostos pelo sistema político e econômico que nos discrimina, nos oprime, nos mata e torna a nossa autoestima deplorável, fazendo com que aceitemos, pacíficas, durante séculos, a violência, seja física, psicológica, sexual, mental e até espiritual! Frantz Fanon coloca em seu livro *Condenados da terra* os resultados psicológicos maléficos da opressão política e racial ao povo argelino há mais de vinte anos. A chama do conhecimento ancestral, seja indígena, seja de outras raízes, deve ser reavivada imediatamente. [...] Quando despertamos essa força, começamos a reconhecer a sombra negativa de nossa psique, [...] e nesse processo, começamos a reagir contra a opressão. (POTIGUARA, 2018, p. 89)

Em inúmeras passagens de sua publicação, Eliane Potiguara reforça a importância das mulheres para a preservação da terra e dos conhecimentos ancestrais, bem como para a construção de



sua identidade. A temática feminina está presente em vários poemas, seja como a filha da terra que foi invadida, seja na presença das velhas mulheres guardiãs da sabedoria. A imagem da avó aparece com frequência como a responsável por proteger os conhecimentos sagrados e como a principal referência de espiritualidade e conexão com o legado dos povos tradicionais. A terra também se apresenta como interlocutora em vários poemas, para quem a voz poética se dirige, como nos primeiros versos do poema “Terra-Mulher”: “Tu que muito sabes desse mundo / Tu que nessa vida profunda / Com todos os séculos aprendeu a malícia / Como quer que te chame?” (POTIGUARA, 2018, p. 81). A terra e a mulher são representadas como um único ser, tanto que o poema Terra-Mulher se refere à terra e logo em seguida vem o poema “Terra Cunhã”, o qual se dirige à mulher indígena, como se vê nos primeiros versos: “Mulher indígena / Que muito sabes deste mundo / Com a dor ela aprendeu pelos séculos / A ser sábia, paciente, profunda” (POTIGUARA, 2018, p. 82).

Os primeiros versos de cada poema são semelhantes, posto que tanto a terra quanto a mulher aprenderam com os séculos de dor, conheceram a malícia, a profunda paciência e sabedoria. Os versos finais do poema “Terra-Mulher” – “Mas luta, mesmo que não possas falar / Por ora, minha TERRA / Porque ainda estás presa / Nas garras da tua própria história” (POTIGUARA, 2018, p. 82) – também se parecem muito com os do poema “Terra Cunhã” – “Mas luta, raiz forte da terra! / Mesmo que te matem por ora / Porque estás presa ainda / Nas garras do PODER e da história” (POTIGUARA, 2018, p. 83).

Mas nem só padecendo pelo sofrimento a mulher aparece nos poemas de Eliane Potiguara. Mesmo que a maioria deles expresse a carga de dor, tristeza, mágoa e revolta, como um expurgo, também há um chamado para a libertação do sofrimento. Lembrando que a escrita e a poesia vêm a favor dessa libertação, tanto para quem a produz quanto para quem a lê. O poema “Mulher” é um chamado para a cura das feridas ancestrais:

Vem, irmã
bebe dessa fonte que te espera
minhas palavras doces ternas.
Grita ao mundo
a tua história
vá em frente e não desespere.

Vem, irmã
bebe da fonte verdadeira
que faço erguer tua cabeça
pois tua dor não é a primeira
e um novo dia sempre começa



Vem, irmã
lava tua dor à beira-rio
chama pelos passarinhos
e canta como eles, mesmo sozinha
e vê teu corpo forte florescer

Vem, irmã
despe toda a roupa suja
fica nua pelas matas
vomita o teu silêncio
e corre – criança – feito garça

Vem, irmã
liberta tua alma aflita
liberta teu coração amante
procura a ti mesma e grita:
sou uma mulher guerreira!
sou uma mulher consciente! (POTIGUARA, 2018, p. 85)

A fonte verdadeira pode ser interpretada como o lugar de onde nascem os cantos e de onde brota a poesia. A primeira e a segunda estrofe fazem um convite à leitura da poesia de Eliane Potiguara, as palavras doces ternas que esperam ser lidas, e também aos relatos de dor que revelam ao leitor, principalmente à leitora, que os sofrimentos vividos pelas mulheres não acometem só a uma, e sim a todas, em diferentes níveis. A terceira e quarta estrofes são um chamado para o contato com a mata, com a terra, com a natureza, para que as máscaras sociais caiam por terra e as feridas da opressão cultural sejam curadas. Percebe-se o desejo de ficar nua pelas matas para recordar a vida dos antepassados, lavar a dor no rio, correr livre e cantar com os pássaros o canto da liberdade.

Por fim, a última estrofe chama à procura de si mesma, para revelar nuances escondidas por trás das imposições sociais e da subalternização cultural. O canto de Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara* é um canto de revolta e um canto de libertação. Poesia que nasce com a função de libertar, às vezes através do expurgo, do grito, do choro. Escrita traçada em vermelho, cor da pintura indígena, cor do sangue que foi derramado pela violência, mas que também se renova ciclicamente no corpo feminino, que renasce e é capaz de gerar novo significado às marcas, aos sinais, ao rosto que um dia foi negado. A história de Cunhataí se encerra no livro com o retorno para casa e o encontro com seu povo, com os pajés e as parteiras “que dariam nova vida ao povo dessa mulher guerreira” (POTIGUARA, 2018, p. 113).



Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês de. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2005.

JECUPÉ, Kaká Werá. *Todas as vezes que dissemos adeus*. 2. ed. São Paulo: Triom, 2002.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. Lorena: DM Projetos Especiais, 2018.

Artigo recebido em: 25 de fevereiro de 2020

Artigo aceito em: 20 de abril de 2020

A ONTOLOGIA DO DESEJO NA POÉTICA DE HILDA HILST

THE ONTOLOGY OF DESIRE IN HILDA HILST'S POETICS

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

andrealeitao@usp.br

Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0002-1307-5648>

RESUMO: O presente trabalho parte da leitura de poemas que compõem a obra *Do desejo* (1992), de Hilda Hilst, com o objetivo de recolocar a dimensão do desejo e de construir novas possibilidades de expressá-lo em sua ontologia, a saber, em suas múltiplas concepções e modos de ser, de forma a encará-lo como uma questão legítima e demasiadamente humana. Ao se deter sobre o ser do desejo, os poemas escancaram o desejo do ser, cuja experiência ambígua reside na combustão erótica propagada entre a falta e o excesso, a dissolução e a unidade dos corpos amantes.

Palavras-chave: Desejo; ontologia; Hilda Hilst.

ABSTRACT: *The present work starts with the reading of poems from Hilda Hilst's work Do desejo (1992), in order to replace the desire's dimension and to create new possibilities of expressing it in its ontology, namely, in its multiple conceptions and ways of being, facing it as a legitimate and excessive human issue. When the desire's being is explored, the poems expose the being's desire, whose ambiguous experience lies in the erotic combustion propagated between lack and excess, dissolution and unity of loving bodies.*

Keywords: *Desire; ontology; Hilda Hilst.*

*Rimar o corpo e o excesso
com as estrofes do desejo
("Os sentidos", Maria Teresa Horta)*

1. Preâmbulos poéticos

Hilda Hilst (1930-2004) iniciou a sua vasta e profícua produção poética com *Presságio*, de 1950, e *Balada de Alzira*, no ano seguinte. Mesmo depois da sua incursão pela dramaturgia nos anos finais da década de 1960, e da sua estreia na prosa em 1970 com *Fluxo-floema*, a escritora jamais abandonou a poesia, apenas a redimensionou ao longo do seu exercício criativo, desenvolvendo um adensamento de suas formas verbais e imagéticas. Dentre os seus mais de vinte títulos somente do gênero de poesia, é possível destacar certa recorrência temática, a qual conquista em cada trabalho uma complexidade nova e original. No ensaio "Da poesia", Nelly Novaes Coelho (1999, p. 67) chama

a atenção para tal aspecto:

Desde as primeiras horas (anos 50), o mistério da *poesia* e do *amor* foram os polos imantados que atraíram a invenção de sua palavra. Mas o interrogar tal mistério vai-se alterando ou se ampliando em círculos cada vez mais largos, à medida que a poeta verticaliza e aprofunda a sondagem de sua palavra.

Se os seus primeiros volumes poéticos¹, de modo geral os da década de 50, traziam uma perspectiva do ideal amoroso clássico de tradição portuguesa, os posteriores, a começar por *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974, performatizam uma urgência maior impelida à volúpia sexual e à sofreguidão vertiginosa dos corpos. Ainda de acordo com a crítica paulista, “o *erotismo* é aqui o nervo central” (COELHO, 1999, p. 73, grifo da autora). Além disso, no que concerne à disposição do seu verso, é possível verificar que os poemas desta fase de maturidade poética atingem uma maior intensidade, com matizes muito mais sofisticados, conforme assinala Cristiane Grando (2014, p. 7):

Os livros do início da carreira, tão imediatamente acessíveis, que se serviam de excessivas repetições de palavras, vão se tornando cada vez mais densos e herméticos. As palavras simples vão abrindo espaço para o uso de palavras raras e estrangeiras. Ao estudar a criação de um poema via manuscritos ou tendo uma visão geral da sua obra (de 1950 a 1995), nota-se que partindo de estruturas paralelas simples, são criadas estruturas complexas e ao mesmo tempo existe uma maior densidade dos temas tratados.

Posto isso, o presente artigo pretende agregar ao “mistério da *poesia* e do *amor*” a medida abissal do desejo, percorrendo-o em toda a sua consistência imagética em diálogo com o poema “Do desejo”, pertencente ao livro homônimo, publicado em 1992 pela editora Pontes, do qual também integram os seguintes títulos: *Da noite* (1992), *Amavisse* (1989), *Via espessa* (1989), *Via vazia* (1989), *Alcoólicas* (1990) e *Sobre a tua grande face* (1986). Como o título já sinaliza, o poema detém-se em perquirir e matizar as instâncias do desejo, que se, por um lado, convocam uma vivacidade carnal; por outro, insinuem a impossibilidade de ser verbalizado em sua plenitude devido à sua irredutibilidade no corpo do pensamento ou da própria palavra. Nessa direção, em introdução a esta reunião poética editada pela Globo, o organizador Alcir Pécora (2004, p. 8) sintetiza que

as questões principais dos livros inéditos de *Do desejo*, que aparecem em primeiro lugar no volume, referem-se a um amante presente, cujo desejo se traduz sobretudo pelas exigências sensóreas, sexuais (*Extasiada, fodo contigo/ Ao invés de ganhar diante do Nada*). Entretanto,

¹ Segundo Cristiane Grando (2014, p. 7), as “três primeiras obras – *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955) –, [estas foram] renegadas pela autora, que considera o verdadeiro início de sua carreira literária com *Roteiro do silêncio* (1959)”. Nesse viés, é notório o fato de que os três primeiros volumes foram excluídos tanto da sua reunião de poesia de 1959/1967 quanto a de 1959/1979; publicadas, respectivamente, pela editora Sal, em 1967, e pela Quíron em convênio com o Instituto Nacional do Livro, em 1980.



a despeito de sua vontade, a poeta tem dificuldade em assimilar o sentido exigido pela poesia ou pelo desejo de incorporidade associado a ela (*Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo./ Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO*).

Considerando essas diferentes nuances e apropriações do ímpeto desejante, a presente investigação procura iluminar a pergunta fundamental contida já na epígrafe autoral do livro, cuja amplitude ressoará ao longo dos seus versos:

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada. (HILST, 1992, p. 7)²

Ao interpelar o próprio desejo, o dístico ganha em dramaticidade quando forja um diálogo, o qual engendra e desdobra-se nos demais poemas em um “eu” que se dirige a um “tu”. Personificado, o desejo responde ao seu interlocutor: “lava”, “pó” e, por fim, “nada”. Vale ressaltar a presença marcante do fogo que subjaz a estes elementos e da sua capacidade de incitar a combustão amorosa. Associação esta bastante comum dentro de uma tradição da poesia erótica, a começar pela poeta Safo de Lesbos, em seu fragmento 48, a *persona* lírica não faz mais distinção entre ser tomada pelo desejo ou estar em brasas: “vieste, e eu ansiava por ti –/ me esfriaste o peito que queimava com desejo” (SAFO, 2011, p. 106). Ou, ainda, que se presentifica no verso do célebre soneto do poeta português Luís Vaz de Camões: “Amor é fogo que arde sem se ver”.

No importante ensaio “Laços do desejo”, Marilena Chauí reconstitui *a priori* o desejo pela sua etimologia; em seguida, esquadrinha-o a partir de diversas apreensões conceituais no âmbito do pensamento filosófico, passando por Platão, Aristóteles, Cícero, Hobbes, Espinosa, Freud, entre outros, a fim de ilustrar as mudanças de perspectivas sobre tal expressão, entendido desde como força cósmica até como consciência do apetite humano. O desejo origina-se da palavra latina *desiderium*, que, grosso modo, pode remeter-se à escolha e à vontade do homem de exercer de forma autônoma o seu destino; por outro lado, à perda proveniente da ação de privar-se da contemplação dos astros e de não estar mais inclinado à influência destes:

Cessando de olhar para os astros, desiderium é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos, e o desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação, aquilo que os gregos chamavam bóulesis. Deixando de ver os astros, porém, desiderium significa perda, privação do saber sobre o destino, queda na roda da fortuna incerta. O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento, aquilo que os gregos chamavam hormê. (CHAUÍ, 1995, p. 22-23, grifos da autora)

Ainda segundo Marilena Chauí, Platão concebe o desejo atrelado aos desígnios de Eros à luz

² Para fins de citação, optou-se por utilizar a primeira edição (HILST, 1992).

do signo da falta e da carência. No diálogo *O Banquete*, Sócrates ao discorrer sobre a natureza do Amor expõe que tal sentimento deseja sempre aquilo que lhe falta. Em seu discurso, ele corrobora que todo ser desejante “só almeja aquilo que não dispõe nem possui num dado momento; o que não se tem, o que ainda não existe e o de que se carece: eis, precisamente, o objeto do desejo e do amor” (*O Banquete*, 200e). Em *Fedro*, por seu turno, o amor também brota como um desejo, que pende para um acontecimento físico e suas disposições. O amante é um “indivíduo governado pela paixão e rebaixado à condição de escravo do desejo, forçosamente procurará alcançar do seu amado a maior soma possível de prazeres” (*Fedro*, 239a). Seja contagiado por um “espírito doentio”, seja enclausurado pelo “agulhão do desejo”, o ser enamorado cumpre a sua servidão em relação ao objeto da sua paixão; visando a saciar, sobremaneira, o seu apetite carnal.

Passando pelos estoicos romanos, o desejo – *cupiditas* – assume o estigma do que pertence ao vício, à desmesura ou à doença que perturba o juízo racional dos indivíduos. Nesta mesma esteira, o cristianismo, aderindo a uma moral estoica, recusa as paixões como uma espécie de afecção da alma e, por isso, defende a abolição do desejo. Em seu estudo a respeito de tal temática, Camille Dumoulié (2005, p. 83) sustenta que

O cristianismo vai significar a catástrofe do desejo. Tudo começa pela Queda. E a causa do pecado original foi o desejo, que fez entrar na história, com o diabo, um elemento até então ausente da visão filosófica do desejo: a mulher. Entrada catastrófica, então, isto é, segundo a etimologia, degradingolada. O desejo é com certeza *de-siderium*: afastamento de Deus, queda do céu e dos astros (*sidera*), desastre. O sentido primeiro, o sentido mais concreto do verbo latino *desiderare*, é ‘cessar de contemplar os astros’.

A despeito disso, o livro de Hilda Hilst subverte radicalmente a concepção do desejo como falta, privação, ausência ou libido pecaminoso para afirmá-lo enquanto potência de vida, encarnada na abertura para uma clareira resplandecente e inflamável, cuja veemência mobiliza os afetos humanos, bem como move a conformação do mundo e da palavra. Afinal, tal como diz o verso que inicia o poema “I”, “Porque há desejo em mim, é tudo cintilância” (HILST, 1992, p. 9). O percurso interpretativo que ora se apresenta partirá especialmente da leitura dos poemas “IV”, “VIII” e “X” na tentativa de recolocar a questão do desejo e de construir novas possibilidades de exprimi-lo em sua ontologia, ou seja, em suas múltiplas concepções e modos de ser.

2. Da carne e da incorporeidade: as cintilações do desejo

Na poesia de Hilda Hilst, o desejo alcança uma densidade poética visceralmente vivaz,



conforme já anunciam os versos de abertura do poema “I”, do livro *Do desejo*: “Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo/ Tomas-me o corpo.” (HILST, 1992, p. 9). A conquista do corpo comporta a volta à imanência e a conseqüente renúncia às abstrações metafísicas, de sorte que opera a entrada na desordem e na experiência paradoxal do erotismo, que ora aprisiona, ora liberta. Neste sentido, constrói-se o poema “IV”, o qual segue na íntegra:

Se eu disser que vi um pássaro
Sobre o teu sexo, deverias crer?
E se não for verdade, em nada mudará o Universo.
Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer? E se não for verdade
Tantos o disseram que talvez possa ser.
No desejo nos vêm sofomanias, adornos
Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro
Voando sobre o Tejo. Por que não posso
Pontilhar de inocência e poesia
Ossos, sangue, carne, o agora
E tudo isso em nós que se fará disforme? (HILST, 1992, p. 12)

Em forma de questionamento, os dois primeiros versos já exibem uma construção insólita: “Se eu disser que vi um pássaro/ Sobre o teu sexo, deverias crer?”. O que implica, em certa medida, um estranhamento ou mesmo um assombro diante do que é vasto e, logo, não é passível de compreensão dentro da estreita lógica humana: “E se não for verdade, em nada mudará o Universo”. Pois, ao indagar sobre a realidade das coisas, o poema relativiza a “verdade” absoluta, posta em xeque pelo emprego da conjunção condicional “se”.

Dando continuidade às indagações, coloca-se nos versos seguintes outra formulação que, para além de transparecer uma contradição, remonta ao itinerário da paixão como uma via possível que oferece ao ser humano a promessa de vencer a sua condição efêmera e limitada: “Se eu disser que o desejo é Eternidade/ Porque o instante arde interminável/ Deverias crer?”. Os termos “Universo” e “Eternidade” grafados com letra maiúscula sinalizam o seu valor absoluto perante a contingência humana. Os corpos incendiados por um “fogo vivo insuportável”³ contrapõem à brevidade do momento sempre fugaz ao seu desejo de perenizar e de perdurar na e pela palavra – “Tantos o disseram que talvez possa ser.” –, prologando-se com a impetuosidade da flama do “instante [que] arde interminável”. Tal ardor, para empregar a bela imagem poética forjada por Octavio Paz (1994, p. 7), alimenta-se do “fogo original e primordial, a sexualidade, [que] levanta a chama vermelha do

³ Tal expressão pode ser encontrada na seguinte passagem de *A obscena senhora D*: “o desejo era demasiado para a carne, que grande fogo vivo insuportável, que luz-ferida” (HILST, 2018 [1982], p. 37).



erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida”.

A partir do oitavo verso, há uma mudança no tom utilizado pela *persona* lírica. A primeira modificação substancial ocorre na estruturação do tempo dos verbos. Este expediente corresponde diretamente à passagem de um proceder marcado pela incerteza e insegurança, representado pela forma verbal conjugada no futuro do pretérito do modo indicativo (“deveria”), para uma maneira de ser mais assertiva, expressa pelo presente do indicativo (“digo”). Em movimento correlato a isso, os pronomes pessoais “eu” e “tu” pluralizam-se em “nós”, na medida em que diz respeito à natureza humana: o ser desejanter, por excelência. No corpo a corpo com a volúpia sexual, corre-se o profundo risco de incorrer em excessos e desvarios: “sofomanias, adornos/ Impudência, pejo”.

Ao assumir o seu desejo implacável, a *persona* lírica apropria-se do presente da enunciação com o fito de afirmar, sem reservas, a verdade do seu corpo: “E agora digo que há um pássaro/ Voando sobre o Tejo”. Se antes havia a imagem de um pássaro que repousava estaticamente sobre o sexo, agora a lepidéz do seu voo – manifestada pela forma nominal no gerúndio “voando”, que por si só já pressupõe a ideia de continuidade – concretiza o movimento daquilo que não tem permanência: “Colada à tua boca a minha desordem./ O meu vasto querer.” (HILST, 1992, p. 11), para lembrar os primeiros versos de “III”. Tal alteração também se vislumbra na tensão presente na rima interna pejo/Tejo, na qual o primeiro repercute o pudor, a vergonha, uma forma de impedimento ou obstáculo, ao passo que o segundo – tão caro à tradição poética portuguesa – metaforiza o irreduzível “oceano do meu desejo”⁴.

Caminhando para o desfecho do poema, sob uma espécie de circularidade, problematizam-se novamente a “verdade” da poesia e o rastro de interdição que a recobre na configuração do que compete ao perecível e ao transitório: “Por que não posso/ Pontilhar de inocência e poesia/ Ossos, sangue, carne, o agora/ E tudo isso em nós que se fará disforme?”. Em contrapartida, colocando sob suspeição uma vertente convencional da criação, a *persona* lírica, como um meio de legitimação, recompõe de maneira progressiva a organicidade de um corpo devassado em “ossos”, “sangue” e “carne”. Tal operação coaduna-se, em paralelo, com a tentativa de abarcar a atualidade impossível do “agora”, lançando o homem no interlúdio entre a vida e a morte. No canto de louvor dedicado à finitude que vige na experiência da carne, tanto a forma poética quanto a humana cedem lugar ao “pó” e ao “disforme” – o nada. Mas que, por outro lado, trazem a lume o vigor de um “Amor chagado,

⁴ Referência ao último verso do “Poemeto erótico”, de Manuel Bandeira, o qual pertence à obra *A cinza das horas* (1917): “Teu corpo... a única ilha/ No oceano do meu desejo...” (BANDEIRA, 2009, p. 27).



de púrpura, de desejo/ Pontilhado.”⁵.

No deslocamento dos lugares-comuns, a poética hilstiana reconhece o seu papel preponderante de subverter as concepções que negam a concretude do acontecimento humano e, ao mesmo tempo, de fundar novas realidades e significados. A palavra – revelada no poema pelo verbo “dizer” – adquire, afinal, o estatuto de “*tarefa nomeadora*: a da palavra demiúrgica que cria o Real” (COELHO, 1999, p. 67, grifos da autora). A palavra poética cumpre o seu afã de comunicar, de compartilhar sentidos e de promover um elo de continuidade com o outro. Sob esta perspectiva, o poema “VIII”⁶ encena, pela erupção do desejo, o encontro erótico entre o Amante e a poesia:

Se te ausentas há paredes em mim.
Friez de ruas duras
E um desvanecimento trêmulo de avencas.
Então me amas? te pões a perguntar.
E eu repito que há paredes, friez
Há molimentos, e nem por isso há chama.
DESEJO é um Todo lustroso de carícias
Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue
E outra com a ferocidade de Um só Amante.
DESEJO é Outro. Voragem que me habita. (HILST, 1992, p. 16)⁷

Nos três primeiros versos, o afastamento do ser amado instala uma realidade de letargia, de isolamento e mesmo de privação de sua liberdade, cerceado por “paredes”. Destarte, resta o estado de solidão e de desamparo de alguém que se depara com a “friez de ruas duras”, bem como o embotamento da vida, sugerido na imagem de “desvanecimento trêmulo de avencas”. A evocação do frio e do enrijecimento relaciona-se com a dessexualização e a pulsão de morte. A impossibilidade de firmar plenamente o enlace amoroso gera, por conseguinte, a incerteza quanto a ser ou não amado: “Então me amas? te pões a perguntar.”. A reiteração dos substantivos “paredes” e “friez” no quinto verso apenas reforça ainda mais a descontinuidade entre os amantes.

No verso seguinte, “molimento” – que pode aparecer de início um neologismo, a saber, um recurso bastante mobilizado pela poética de Hilda Hilst – remete-se à um vocábulo latino *molimentum*, o qual significa “esforço”, “empenho” e “trabalho”. Ainda que exista de uma parte o apelo à união carnal, “nem por isso há chama”. Dito de outro modo, é preciso que haja contato, ou melhor, atrito ou fricção entre os corpos para que a flama viva da paixão lhes seja propagada,

⁵ Referência aos versos iniciais do segmento poético “IX”, de *Amavisse* (HILST, 2017, p. 445).

⁶ Na primeira edição, este poema consta, na íntegra, na contracapa do livro.

⁷ É digno de nota que, ao cotejar com a primeira edição e também com a da Globo, a mais recente da poesia completa de Hilda Hilst, publicada pela Companhia das Letras, a palavra “desejo” no verso 9 aparece grafada com letra minúscula (HILST, 2017, p. 483).

arremessando-os em brasa.

Consoante *O erotismo* (1957), de Georges Bataille, o ímpeto erótico contempla, em linhas gerais, a passagem da descontinuidade à continuidade do ser, ou em outros termos, da finitude precívél ao desejo de duração e de eternidade. Tomado pela desordem passional, o ser humano rompe com os seus limites e age no sentido de transgredir toda e qualquer “parede” ou empecilho em prol de uma experiência maior de comunhão carnal. Tendo em vista que “é somente na violação – à altura da morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que existe. O ser amado, para o amante, é a transparência do mundo” (BATAILLE, 2017a, p. 44). De fato, a presença do ser amado é capaz de iluminar a imensidão de uma liberdade decorrente de um “desejo/ Sem dono, um adorar-te vívido mas livre” (HILST, 1992, p. 10) – como dizem os versos de “II” –, em direção a uma entrega sem reservas e à abertura para um *continuum* amoroso.

No confronto com a dimensão da perda e, por extensão, do aniquilamento, a envergadura do encontro erótico impele ao arrebatamento vertiginoso os amantes, cuja convulsão da carne, excitada por uma fúria essencialmente violenta, experimenta o seu apogeu na dissolução dos contornos humanos, desnudando-os quando lançados em pleno gozo – a *petite mort*. Como uma forma de negação de quaisquer limites, tal extravasamento voluptuoso culmina em um intenso desfalecimento, quer dizer, no esquecimento de si, no qual, ao proporcionar o abandono de individualidades emparedadas, os dois podem finalmente tornar-se um.

A partir do sétimo verso, a *persona* lírica envereda por uma série polimórfica de definições, perfazendo uma ontologia do desejo. Inicialmente, o desejo reverbera a magnitude de um “Todo lustroso de carícias/ Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.”. A centelha amorosa concretiza-se no momento das “carícias” e do toque. Um querer triunfante que cintila. Na “dissolvência da paixão”⁸, insinua-se a unidade com o ser amado na imagem de uma “boca sem forma”, dissoluta, que se associa ao movimento que Paz (1994, p. 182-183) designa como a “dispersão do corpo desejado”:

vemos só uns olhos que nos miram, uma garganta iluminada pela luz de uma lâmpada e logo voltada para a noite, o brilho de um músculo, a sombra que desce do umbigo ao sexo. Cada um desses fragmentos vive por si só, mas refere-se a uma totalidade do corpo. Esse corpo que logo se tornou infinito. O corpo da minha companheira deixa de ser uma forma e converte-se numa substância disforme e imensa na qual, ao mesmo tempo, me perco e me recobro. Nós nos perdemos como pessoa e nos recobramos como sensações. À medida que a sensação se faz mais intensa, o corpo que abraçamos se faz mais e mais intenso. Sensação de infinitude: perdemos corpo nesse corpo. O abraço carnal é o apogeu e a perda do corpo.

⁸ Expressão retirada do segmento “VIII”, de *Amavisse*. Seguem os seus versos iniciais: “Guardo-vos manhãs de terracota e azul/ Quando o meu peito tingido de vermelho/ Vivia a dissolvência da paixão.” (HILST, 2017, p. 445).



Também é a experiência da perda da identidade, dispersão de formas em mil sensações e visões, queda numa substância oceânica, evaporação da essência.

Se há desejo, logo há chama que, personificada pelo “Caracol de Fogo”, produz a lava – a matéria vertente da paixão –, cujo magma submerge e funde em si os amantes: “perdemos corpo nesse corpo”. A proeminência do desejo, grafado com letras maiúsculas, impõe ao poema o contraste entre pares antitéticos, os quais corroboram, no plano textual, a própria ambiguidade da experiência amorosa: de um lado, a rigidez de “paredes” e a impassível “friez de ruas duras”; de outro, em oposição, a fluidez e a incandescência das formas humanas inflamadas por violentas sensações. Por conta disso, é possível afirmar, concordando com Gaston Bachelard, que o componente ígneo atua em toda a sua primazia ao exercer, na cena erótica, o seu imperativo de conciliação: “o fogo *sexualizado* é, por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude” (BACHELARD, 1994, p. 82, grifo do autor).

Com base na sua disposição em formato de concha em espiral, o animal caracol⁹ pode referir-se à circularidade do tempo e ao homem lançado em seu devir inesgotável, visto que “a forma helicoidal da concha do caracol terrestre ou marinho constitui um pictograma universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da modificação” (RECH, 2010, p. 102). Em outro viés, a solidez do caracol traduz também o voltar-se sobre si mesmo, sob a inteireza de quem, integralmente imerso na sua realização terrena, contém no próprio casco a unidade imanente do seu corpo.

Insuflados pelo desejo, na tentativa de defini-lo, os versos ganham em intensidade a ponto de invadirem o domínio da criação poética. Desejo e palavra equivalem, respectivamente, ao erotismo e à poesia. Descortinando a forte ligação entre estes, Octavio Paz (1994, p. 12) concebe que “o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. Há uma instância vital que move tanto a fruição da pulsão sexual quanto do enlevo criativo. Assim, o que antes era “boca sem forma”, voz sem corpo, agora materializa-se no verso sob o influxo da “vivez de sangue”. O verbo aflora na carne, devassando-a no furor das vísceras. Não é gratuita a rima existente entre “sangue” e “Amante” nos versos nono e décimo, levando-se em consideração que tal fluxo revigora a palavra no exercício de recriar a “ferocidade de Um só Amante”, que, na sua totalidade irreduzível, manifesta-se

⁹ O termo caracol aparece também nos versos de *Da morte. Odes mínimas* (1980), sugerido nos gestos de “rastejar” sobre a terra, assim como no movimento de “espiral”, como é possível observar no poema “XVII”: “Rasteja, voa, passeia/ Com toda lenteza/ Sobre a minha Ideia./ Em espiral/ Oblonga, retilínea/ Te recrio terra/ Sobre a minha Ideia./ (Caracol de sumos/ Andorinha/ Crina)./ Vagueia sobre a minha Ideia./ E não sei se flui/ Poreja/ Única, primeira/ Num mosaico de teias./ Se infinita sobre a minha Ideia/ Se assemelha à Vida” (HILST, 2017, p. 326-327).

paradoxalmente na sua ausência. Eis o espectro abissal que se abre sobre os seres da cena erótica: o *pathos*, a paixão enquanto sofrimento, padecimento, ferida amorosa diante do que é sempre falta. Pois, em suma, “o desejo se abate sobre a carência: aí está o fato obsedante do sentimento amoroso” (BARTHES, 1981, p. 30).

Dentro de uma tópica mística, a comunhão espiritual da alma com Deus, o Amado, concretiza-se à luz de um rito amoroso-carnal. Tal como se encena no poema “Noite escura”, de São João da Cruz, no qual a passagem por tal via obscura e estreita, de contemplação purificativa, é a condição necessária para a união plena com o Absoluto:

¡Oh noche que guiaste!,
¡oh noche amable más que el alborada!,
¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada! (CRUZ, 1989, p. 3)

No conjunto da obra de Hilda Hilst, a figura divina transveste-se das mais diversas facetas, a de um “pai eternamente ausente”¹⁰ e, inclusive, a de um “sedutor nato”¹¹. A busca passional confunde-se não raro com o movimento de amálgama com o Outro, o “Sutilíssimo amado”¹², isto é, de conciliação com Deus, atravessando também a “Noite [que] é o velado coração de Deus”, conforme um dos versos do poema “V”. Para Ivan Junqueira (1992), em resenha para o livro *Do desejo*, “dá-se aqui a conhecer uma outra forma de desejo que se confunde com o júbilo do êxtase espiritual”.

Sob esse prisma, Mechthild Blumberg (2003, p. 46) notabiliza a insistência do texto hilstiano – que também se aplica a sua poética – em consumir a unidade com esse Outro multifacetado:

O desejo de fusão erótica com um Outro, representado, por um lado, pelo amante humano, pelo outro por uma figura paterna fascinante e pelo Deus igualmente desejável e inatingível, é procura apaixonada da origem do eu e impulso de superação da separação existencial.

O desejo é Outro. Com efeito, por vincular-se à ordem do excesso, motiva o transbordamento e o *élan* de continuidade para constituir uma nova existência una e total. É sintomático disso a presença textual recorrente do recurso do *enjambement*. Como possessão e entrega licenciosa – “voragem que me habita” –, o fervor desejanter gera uma necessidade que extrapola a compreensão humana, mas sendo essencialmente vital, enraíza-se no corpo e percorre o império de sentidos como

¹⁰ Metáfora utilizada por Hillé em *A obscena senhora D* (HILST, 2018, p. 45).

¹¹ Referência ao verso pertencente ao segmento “II”, de *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984): “É Deus/ Um sedutor nato” (HILST, 2017, p. 410).

¹² Expressão retirada de *Sobre a tua grande face*: “Porque vives de mim, Sem Nome,/ Sutilíssimo amado, relincho do infinito” (HILST, 2017, p. 432).

um fluxo violento e inesgotável, como muito bem desenham os seguintes versos de “VI”: “E ardes como desejei arder de santidade./ (E há luz na tua carne e tu palpitas.)” (HILST, 1992, p. 14).

Os amantes anseiam por “arder de santidade”¹³, na medida em que se encontram incitados pela “chama de amor viva”, para aludir a um dos títulos de São João da Cruz. Tal como uma “Fome irada e obsessiva”, esse “humano desejo”¹⁴ vige como um apetite que não apenas arrebatava os corpos no afã de saciá-lo, mas também invade com uma obstinação esfaimada o terreno do fazer literário. O poema “X”, o último da obra, retomando novamente os questionamentos acerca do ser do desejo, agrega à figura do amante uma nova: a do escritor. Este encara, como procedimento poético, a tarefa de responder ao desejo, perfazendo-o pelo reduto da carnalidade e da palavra:

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.
E o que vem a ser isso? perguntas.
Digo que assim há de começar o meu poema.
Então te queixas que nunca estou contigo
Que de improviso lanço versos ao ar
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles
Que apetecia a Talleyrand cuidar.
Ou ainda quando grito ou desfaleço
Advinhas sorrisos, códigos, conluios
Dizes que os devo ter nos meus avessos.

Pois pode ser.
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O
[DESEJO. (HILST, 1992, p. 18)]

O alcance metamórfico do desejo confere materialidade corpórea à realidade dos seres e das coisas. Como em um parto, as borboletas – seres invertebrados por natureza – nascem para uma vida “de carne”. Ou seja, trocam uma realidade etérea por uma terrena. Por colar-se à natureza humana, adentra-se na esfera da imperfeição e, sobretudo, da impermanência: “Então te queixas que nunca estou contigo”. A imagem desse ser alado e híbrido corresponde à complexidade ambígua do território do desejo, já que toma posse dos corpos, mas que também os excede, como uma força que os habita, mas não tem pouso fixo. Entre posições extremas, situa-se no intervalo entre o céu e a terra, a transcendência do “ar” e o enraizamento dos “pinheiros” de Talleyrand¹⁵.

¹³ Em entrevista organizada por Nelly Novaes Coelho (1989, p. 143), a escritora pondera que “talvez, o desejo da santidade seja uma nostalgia do homem. A maior vontade do homem, talvez, seja a santidade, a bondade absoluta, a generosidade, a perfeição, uma luz muito perfeita”.

¹⁴ Expressão retirada do segmento “VIII”, de *Poemas malditos, gozosos e devotos*: “Dirás que o humano desejo/ Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,/ Te percebe. Mas deixa-me amar a ti, neste texto/ Com os enlevos/ De uma mulher que só sabe o homem.” (HILST, 2017, p. 415).

¹⁵ Não sendo de todo gratuita, a referência a Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord remonta ao político francês e, por extensão, à concretude do contexto sociohistórico da Revolução Francesa, os quais são emblemáticos para a escritora,



Tal estado de indeterminação exprime-se não unicamente no movimento pendular entre o alto e o baixo, mas adensa-se ao longo do poema, convergindo expressões contrárias. A conciliação dos opostos revela-se textualmente a partir do uso da conjunção alternativa “ou”, como se apresenta na construção do seguinte verso: “*Ou* ainda quando grito *ou* desfaleço”. A explosão erótica radicaliza-se em uma experiência aguda de violência que se dá no próprio corpo, o qual, ao fugir ao curso habitual das coisas, conduz ao furor dionisíaco das paixões. Ou quiçá do próprio Eros, o deus primordial que rege a união amorosa e, imbuído de um impulso imperioso de cópula, desempenha o papel de “solta-membros”¹⁶; confundindo-se, pela sua condição de letargia e de desfalecimento proveniente do gozo, com a esfera da morte.

O que parece um “improviso” atende antes a uma conformação iniciática: a manifestação de Dioniso é pressentida, ou melhor, decifrada tão somente por aqueles que reconhecem os seus sinais: “Adivinhas sorrisos, códigos, conluios/ Dizes que os devo ter nos meus avessos”. Vale ressaltar que Ivan Junqueira (1992) já havia apontado a “intensidade dionisíaca que beira a franja do comportamento em que já não sabemos se somos ou não somos esses tão decantados seres racionais”. A ocorrência de tal divindade na poética de Hilda Hilst não é novidade. Basta lembrar-se dos poemas que compõem “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, os quais pertencem a *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). A *persona* lírica, Ariana, dirige-se a seu amante, Dionísio¹⁷, como aquele que, por inflamar a sua palavra, reciprocamente canta em louvor o seu corpo: “Meu corpo, Dionísio,/ É que move o grande corpo teu”¹⁸.

Dioniso é o deus do vinho, da festa, da máscara sorridente¹⁹, do êxtase, da loucura e do desejo, por excelência. É o deus que vige no limiar, haja vista que, segundo o estudo de Walter F. Otto, encerra “desde sua concepção e seu nascimento, o caráter enigmático e contraditório do seu ser”

conforme afirma em entrevista “Os dentes da loucura”, em abril de 2001, para o *Suplemento Literário do Minas Gerais*: “tenho muito medo de revoluções. Nasci no dia 21 de abril, o que me deixa assustadíssima, e fui concebida no dia da queda da Bastilha, 14 de julho. São datas explícitas demais. Tenho medo do que pode me acontecer”. O texto pode ser encontrado na íntegra no livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013, p. 226), organizado por Cristiano Diniz.

¹⁶ O fragmento 130 de Safo apresenta a imagem soberana de Eros enquanto deus ou força responsável por um arrebatamento inebriante que emparelha os contrários: “Eros de novo – o solta-membros – me agita, doce-amarga inelutável criatura” (SAFO, 2011, p. 86).

¹⁷ Em suas agendas, Hilda Hilst designa como “Dionisios” um dos homens pelo qual foi apaixonada. Este material encontra-se disponível para consulta no Fundo Hilda Hilst, localizado no *Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”* – CEDAE, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

¹⁸ Versos retirados do segmento “II” (HILST, 2017, p. 256-257).

¹⁹ Em *As bacantes*, de Eurípides, Dioniso aparece, em suas epifanias, representado por uma máscara sorridente, como nos seguintes versos: “Não descorou-lhe o vinho das maçãs/ do rosto ao se entregar, rindo, à prisão” (438-439); “Ó Baco, máscara-sarcasmo,/ em corda mortífera circumprende/ o çaça-fera!/ Que tombe à horda mênade!” (1020-1023).

(OTTO, 1969, p. 71, tradução nossa). Foi engendrado a partir do conúbio de Zeus com uma mortal, Semele. No mito do seu nascimento, o filho de Crono acaba desferindo os seus raios contra Semele, já gestante de Dioniso, o que fatalmente a torna cinzas. O feto gestado em seu ventre é então retirado do leito da morte por seu pai, que o acolhe em seu próprio corpo para gerá-lo. Nessa direção, é o deus da contradição: da vitalidade ilimitada e do aniquilamento mortal; do delírio ébrio, mas também diz respeito àquele que atravessa os “avessos”, a saber, os destroços da morte para ressurgir novamente. Em virtude da sua não fixidez e da sua habilidade de transitar constantemente, Marcel Detienne (1988, p. 8) concebe-o como um “deus nômade, seu reino não tem sede”.

Como divindade do vinho, o deus bacante é responsável pela embriaguez e a entrega à possessão erótica. O vinho constitui-se como o sangue que oxigena os corpos em direção ao ápice do prazer: o gozo. Esse líquido potente possui a amplitude de afogear a carnalidade dos amantes, pondo-os em combustão amorosa: “Dioniso aparece em sua plenitude nas epifanias onde o fogo efervescente do vinho jorra com a mesma intensidade que a loucura sangrenta que afoga a sua presa, possuída, levada pela coreia. Salto da mênade, erupção vulcânica do vinho” (DETIENNE, 1988, p. 99).

Na sua dimensão polimórfica, Dioniso estende a sua ação também sobre a natureza vegetal; plasmando-se, na bela imagem de Charles Baudelaire (1995, p. 353), como o “deus misterioso escondido nas fibras da vinha”. É notável a sua associação à videira, visto que quase sempre está acompanhado de um tirso. No poema, este componente natural é evocado pelos “pinheiros”. Tendo em vista que a Mãe-Terra promove o movimento orgânico e cíclico de surgimento das coisas, que estão em ininterrupta transformação – inclusive a existência do homem –, a videira correlaciona-se metonimicamente com uma das propriedades de Dioniso: a sua capacidade de metamorfose²⁰. A borboleta alude a um estado intermediário²¹, a princípio de transfiguração por se transmutar desde a sua existência no casulo, enquanto larva, até tornar-se finalmente um ser alado; caracterizando-se, deste modo, como a própria encarnação de Dioniso.

O desejo já está intimamente imbricado à noção de movimento: o de vir a ser contínuo da vida, o que insufla o surgimento de novas realidades ou, em última análise, o do informe em busca de sua ordenação em um sentido para sempre intangível. Em *De anima*, Aristóteles investiga a vida

²⁰ Walter F. Otto defende Dioniso como o deus do vinho e que, por assim dizer, está ligado à transformação do fruto da videira na bebida: “Por isso mesmo é que o vinho se distingue entre os produtos da terra, assegurando desde sempre, admite-se, o seu lugar no culto do deus: o poder, que se encontra nele de metamorfosear, de inspirar e de elevar” (OTTO, 1969, p. 154, tradução nossa).

²¹ Em texto introdutório a *Fluxo-floema* (1970), Anatol Rosenfeld (1970, p. 12) assinala que “o tema da crisálida, do estado intermediário, latente, do vir-a-ser e da ‘irrupção’ e transcendência é fundamental na obra de Hilda Hilst, tanto na poesia e dramaturgia como também na prosa narrativa do presente volume”.

de todo ser animado a partir das relações entre a alma, o corpo, as faculdades sensitivas e, logo, o desejo. Para o filósofo, “o que faz mover sendo movida é a capacidade de desejar (pois aquele que deseja move-se enquanto deseja e o desejo é um certo movimento, quando é desejo em ato)” (ARISTÓTELES, 2006, 433b13)²². Neste sentido, imaginar é desejar, pensar é gozo.

Seja diante do seu estado de indeterminação, seja da sua condição de perpétua mutabilidade e transformação, o desejo alça-se à esfera da liberdade e de abertura para a possibilidade: “Pois pode ser.” (HILST, 1992, p. 18). O que gera um esgarçamento da rigidez das instâncias do corpo, da poesia e do pensamento, as quais se tornam mutuamente intercambiáveis: “Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo./ Pensá-LO é gozo.” (HILST, 1992, p. 18). O desejo é êxtase, a poesia é embriagamento, Dioniso é possessão. Isso posto, o deus grego preside tanto o encontro erótico (“deliro”) quanto a criação poética (“versejo”). Imaginar pode ser uma forma de deixar-se arrebatado pelo que ainda não é, aquilo que é transcendente – “arder de santidade”. Ainda de acordo com as formulações de Aristóteles, a “imaginação, quando move, não move sem desejo” (2006, 433a17)²³. Sendo assim, é no e pelo desejo que a imaginação opera e, ademais, funda-se no trânsito, enlaçando alma e corpo, interior e exterior, imagem e verbo.

Retomando o tom resolutivo do início do poema, o último verso anuncia o que a princípio parece constituir um paradoxo: posto que seja uma experiência entranhada na carne, o desejo pode ser igualmente incorpóreo. Não cabe em nenhum corpo ou identidade, pensamento ou palavra. Afinal, consoante Edson Costa Duarte (1992), “o objeto do desejo sempre está aquém das possibilidades de compreensão do próprio desejo, ele é a materialização do que está em nossas mentes, e que nunca alcançamos em sua pureza de estado”. Sendo indefinível e inatingível, é divino, extrapolando todas as divisas. Um habitar que se faz sem pouso, nem direção – o devir eterno do desejo.

3 Da ontologia do desejo ao desejo do ser: reverberações finais

Do desejo celebra o envolvimento erótico-carnal, desvinculando-se de uma visão negativa em relação ao desejo, ora compreendido como falta ou carência pela metafísica platônica, ora como pecado dentro de uma moral cristã. Embora se proponha a perscrutar a ontologia fundamental do desejo – “Quem és?” –, encarando-a como uma questão legítima e demasiadamente humana, a sua poética, esfíngica, recoloca-a sem cessar diante da impossibilidade de esgotá-la. Como bem observa

²² *De anima*, Livro III, capítulo 10, p. 125.

²³ *De anima*, Livro III, capítulo 10, p. 124.



Georges Bataille, “a resposta ao desejo que nos é dada só pode ser verdadeira *não apreendida*. Uma resposta apreensível é a destruição do desejo. Esses limites definem o desejo (e nos definem)” (BATAILLE, 2017b, p. 103, grifos do autor). Eis o desejo: o não apreensível, o incorpóreo. Pois, sendo impermanência – tanto o desejo quanto o ser humano –, tentar fixá-lo em uma definição seria apenas desvanecer o fulgor das suas chamas e reduzi-lo meramente a cinzas – nada. A palavra, no entanto, jamais perde o seu poder de presentificar e de tornar-se palpável por via da imaginação, uma vez que “associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (CALVINO, 2012, p. 90).

Ao explorar o ser do desejo, os poemas de Hilda Hilst chegam ao desejo do ser no cerne da cena erótica, quer nos arrebatamentos de um êxtase místico, quer nos acenos lúbricos de Eros. A sua poética não é a das alturas, mas, decerto, a da paixão, a qual orbita avidamente sobre os corpos, enlaçando-os sob a nudez rubra do sangue, do vinho ou das flamas – o gozo. A centelha amorosa incorpora-se à concretude do ritmo contingente e intermitente da vida, a ponto de concentrar em si mesma a fugacidade e a eternidade de um único instante.

Portanto, entregar-se plenamente ao desejo comporta o despertar para a experiência ambígua do desejo: a liminaridade entre a falta e o excesso, a dissolução e a unidade dos corpos, a algidez da ausência e a combustão do encontro dos amantes. Os seus versos bacantes inebriam e, acima de tudo, convocam a comunhão com o Outro e com a própria palavra. Em meio ao delírio dionisíaco, a vastidão do desejo é capaz de consumir a existência e a poesia inteira, como ilumina um dos versos de *Alcoólicas*: “Estou mais do que viva: embriagada.”²⁴.

²⁴ Verso retirado do segmento “VII” (HILST, 2017, p. 473).



Referências

- ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.
- _____. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BLUMBERG, Mechthild. “Hilda Hilst: paixão e perversão no texto feminino”. *D. O. Leitura*. São Paulo, v. 21, n. 5, p. 45-51, 2003.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funart, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes et al. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, GDR; Rio Claro, SP, Arquivo Municipal, 1989.
- _____. “Da poesia”. *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- CRUZ, San Juan de la. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Edición, introducción y notas de Raquel Asún, Madrid: Planeta, 1989.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Trad. Carmem Cavalcanti, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DUARTE, Edson Costa. “Hilda Hilst, o desejo, a busca e o impossível encontro”. *Diário do Povo*, Campinas, SP, 18 maio 1992. Arquivo CEDAE.
- DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.
- EURÍPEDES. *As bacantes de Eurípedes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GRANDO, Cristiane. “Pela estrada das Odes mínimas, de Hilda Hilst”. *Antares, Caxias do Sul*, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2014.
- HILST, Hilda. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.
- _____. *Fico besta quando me entendem*, entrevistas com Hilda Hilst. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.
- _____. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 2 v.



HORTA, Maria Teresa. *Poesis*. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

JUNQUEIRA, Ivan. “Sete faces da embriaguez: Hilda Hilst afronta a rigidez parnasiana da poesia moderna”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jun. 1992. Arquivo CEDAE.

OTTO, Walter. *Dionysos: le mythe et le culte. Traduit de l'allemand par Patrick Lévy. Paris: Mercure de France, 1969.*

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

PLATÃO. *Diálogos*, Fedro – Cartas – O Primeiro Alcibíades. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1975.

_____. *Diálogos: O Banquete – Apologia de Sócrates*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Belém: Ed. UFPA, 2001.

RECH, Alessandra. *Agudíssimas horas: imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst*. Tese de doutorado. UFMS: Porto Alegre, 2010.

ROSENFELD, Anatol. “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SAFO. *Hino a Afrodite e outros poemas*. Org. Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.

Artigo recebido em: 26 de fevereiro de 2020

Artigo aceito em: 16 de março de 2020



NOITES NATALINAS EM VERSO E EM PROSA: AS FORMAS DA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

CHRISTMAS NIGHTS IN VERSE AND IN PROSE: THE FORMS OF POETRY OF CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

GUSTAVO DE MELLO SÁ CARVALHO RIBEIRO

gustavo.fcl2010@yahoo.com.br

Universidade Estadual Paulista

<https://orcid.org/0000-0001-9271-7612>

RESUMO: O termo “poesia”, que já foi confundido com literatura na Antiguidade, é difícil de ser definido objetivamente, sempre em transformação ao longo dos anos. O fato é que ela se manifesta de diferentes formas: em verso, em prosa, em narrativas e em descrições. Há uma linguagem própria da poesia, portanto, que não depende necessariamente de ser expressa em um texto versificado. Tal situação é evidente na vasta obra de Carlos Drummond de Andrade, cuja produção ostenta as mais diversas formas poéticas. Nesse sentido, objetiva-se, com este artigo, verificar como a linguagem da poesia drummondiana manifesta-se em verso e em prosa em dois textos que representam o mesmo tema, uma noite de Natal: “O que fizeram do Natal” e “Presépio”. O primeiro é um curto poema em versos livres do livro de estreia, *Alguma poesia* de 1930; o segundo, um conto de *Contos de aprendiz*, publicado em 1951.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Poesia em verso; Prosa poética; Narrativa poética; Linguagem da poesia.

ABSTRACT: *The term “poetry”, which was once confused with literature in Antiquity, is difficult to define objectively, since it has been changing over the years. It can be manifested in different ways: in verse, in prose, in narratives, and in descriptions. Poetry has its language that does not necessarily depend on being expressed in a versified text. Such a situation is evident in the vast work of Carlos Drummond de Andrade, whose production holds the most diverse poetic forms. In doing so, the objective of this article is to verify how the language of Drummond's poetry is manifested in verse and in prose in two texts that represent the same theme, a Christmas night: “What did they do for Christmas?” [“O que fizeram do Natal”] and “Christmas crib” [“Presépio”]. The first is a short poem in free verses from the debut book, *Some poetry* [Alguma poesia] from 1930; the second, a short story by *Apprentice Tales* [Contos de Aprendiz], published in 1951.*

Keywords: *Carlos Drummond de Andrade; Poetry in verse; Poetic prose; Lyrical novel; Language of poetry.*



Introdução

Durante a Antiguidade Clássica, *poesia* chegou a ser sinônimo de literatura e, embora isso tenha mudado e outras formas literárias, como a narrativa, tenham tomado o lugar de destaque nas letras, a linguagem da poesia ainda permeia os mais bem acabados textos modernos, promovendo o encanto de leitores mais críticos e sensíveis, para quem ela é fundamental. Adaptando as palavras de Mário Quintana (2005, p. 469), a poesia são pássaros que visitam nossas leituras e, quando se vão, deixam-nos a evidência de que o alimento deles estava em nós mesmos.

Ela é uma forma de resistência (BOSI, 2000) ao pragmatismo, à alienação, à automatização e à embriagante velocidade da vida capitalista. É imanente a ela uma função social que deveria ser valorizada como indispensável ao ser humano. Nas palavras de T. S. Eliot (1991, p. 29, grifo nosso), por meio dela: “há sempre comunicação de alguma nova experiência, ou uma nova compreensão do familiar, ou a expressão de algo que experimentamos e para *o que não temos palavras – o que amplia nossa consciência ou apura nossa sensibilidade*.”

É, portanto, arte fundamentalmente humanizante e consubstancia-se no ápice da nossa expressão linguística pois seu discurso consiste numa “linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico” (BOSI, 2000, p.9).

Assim, essa maneira peculiar de expressão

caracteriza-se pela utilização de uma linguagem [...] em que se exacerbam a conotação, a polissemia, a ambigüidade, a intenção de se construir um objeto (a obra de arte literária, o poema) que tenha existência material independente e que ultrapasse a mera comunicação propiciada pela linguagem corrente. (PIRES, 2006, p. 44)

É perceptível que todas essas características que singularizam a poesia não possam ser resumidas simplesmente na sobreposição de versos. Ao longo da história literária, a poesia manifestou-se de diferentes formas, de modo que é possível afirmar sem medo que verso não se confunde com poesia (PIRES, 2006, p. 35). Tal constatação, inclusive, não é recente, uma vez que já Aristóteles (apud PIREs, 2006, p. 35) demonstrava a questão, argumentando que, se assim fosse, um tratado de medicina escrito em versos poderia ser tomado como poesia. Pelo contrário, trata-se de uma arte que “encerra mais filosofia e elevação do que a [própria] História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares”.

Tendo isso em vista, pode-se verificar perfeitamente a manifestação da poesia na prosa. São

os casos dos poemas em prosa tão bem trabalhados por Charles Baudelaire em *Le spleen de Paris* (1869); da prosa poética que marca o estilo de belas narrativas como *A cidade e as serras* (2006 [1901]) de Eça de Queiroz e também da narrativa poética, forma híbrida que tem como grande referência *Nadja* (1972 [1928]) de André Breton.

Um dos melhores exemplos de poeta que trabalhou a poesia nessas diversas formas pode ser encontrado na literatura nacional por meio de Carlos Drummond de Andrade, escritor cuja “poética é marcadamente autobiográfica, memorialística, constituindo-se quase uma grande narrativa em verso de experiências pessoais [...]” (MALARD, 2005, p. 11).

Com efeito, o artista mineiro escreveu em versos, tanto metrificados, como no monumental “A máquina do mundo”; quanto livres, como em “Confidência do itabirano”, ou ainda aqueles cujo conteúdo é uma narrativa, caso de “Morte do leiteiro”. Mas também escreveu poemas em prosa como “Quintana's bar” e narrativas repletas de prosa poética, como “Presépio”.

Nesse diapasão, objetiva-se, com este artigo, verificar como a poesia de Drummond emerge expressivamente tanto em verso quanto em prosa por meio da comparação de dois textos literários: o poema “O que fizeram do Natal” e o referido conto “Presépio”.

Para tanto, divide-se o texto em quatro partes: primeiramente, o aporte teórico das formas da poesia e como elas surgem na obra de Drummond; em seguida, uma leitura do poema “O que fizeram do Natal”, publicado em *Alguma poesia* de 1930 e que tem como tema uma noite natalina; a terceira parte, uma leitura de “Presépio”, publicado em *Contos de aprendiz* de 1951, narrando o mesmo tema e, finalmente, a comparação entre ambos nas considerações finais. Assim, buscar-se-á demonstrar que a poesia drummondiana inunda sua obra inteira, independentemente do fato de se expressar em versos ou em prosa.

1. As formas da poesia em Carlos Drummond de Andrade

Como visto, Drummond compôs poesia nas mais variadas formas. O destaque, porém, é daquela escrita em versos, o tipo mais tradicional e mais comum. Segundo Alfredo Bosi (2000, p. 85, grifos do autor), “Verso quer dizer *caminho de volta* dentro de um conjunto verbal em que o ir e o vir demoram o mesmo tempo”.

Portanto, etimologicamente já é percebida a característica do ir e voltar do verso, que limita a frase, que chama a atenção do leitor para determinadas palavras e obriga-o a fazer pausas na leitura ou declamação. O fazer poético é restrito a essa unidade que é muito mais limitadora que o suporte

prosaico. Na obra de Drummond, encontram-se tanto versos metrificados, como grande parte de *Claro enigma*, de 1951, quanto em livres e brancos, como é predominante em *Alguma poesia*.

Já o poema em prosa, conquista moderna fortemente presente no romantismo inglês e em figuras essenciais às letras francesas, como Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire, aparece esporadicamente na produção drummondiana. É o caso de “O operário no mar” em *Sentimento do mundo*, de 1940, em que o eu-lírico pinta com palavras a imagem de um trabalhador nas águas do mar e divaga, em ritmo bem marcado, sobre a incomunicabilidade entre os dois.

Sobre tal de expressão lírica, pode-se dizer que “deixando de lado entraves maiores como o verso e a metrificação, relativizando o emprego da rima e da estrofe, valoriza essencialmente o ritmo e a imagem, bases da renovação da poesia da modernidade [...]” (PIRES, 2006, p. 49, grifos do autor). Não à toa, esses elementos são tão bem explorados nos textos do escritor itabirano, revelando um estilo único.

Ainda no vasto domínio da prosa, encontra-se a prosa poética, estilo híbrido que surge em contos, novelas, romances e narrativas poéticas. Nas palavras de Antônio Donizeti Pires (2006, p. 39)

A poesia vale-se de uma linguagem extremamente turva, opaca, figurada; a prosa emprega, sobretudo, uma linguagem cristalina, pura, corrente. A poesia mostra, sugere, evoca; a prosa ficcional narra uma história, elucida, descreve, faz digressões. Contudo, os últimos elementos se mesclam de forma arbitrária na prosa poética.

Ela é comum em contos de Drummond, como “Presépio” que será estudado mais à frente, mas também em intervalos de descrições que surgem em diversos outros autores, dentre os quais destaca-se, em nossa literatura, Guimarães Rosa. Basta que vejamos as descrições de paisagens em *Sagarana* (2001), em especial no conto “São Marcos”²⁵, para percebermos, amiúde, a linguagem da poesia.

Por fim, há que se falar da narrativa poética, outra forma híbrida que aproveita os elementos da narrativa tradicional – narrador, focalização, personagens, espaço, tempo e história – mas que é estruturada pelo teor mítico da poesia. Sua principal abordagem teórica está no estudo de Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique* de 1978:

Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous

²⁵ A título de exemplo, vejamos como é palpável a prosa poética no seguinte trecho dessa narrativa: “Os bambus! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas folhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas... Muito poéticos e muito asiáticos, rumorejantes aos voos dos ventos.” (ROSA, 2001, p.273). Percebe-se claramente a linguagem “turva”, oposta à cristalinidade da prosa tradicional, a imagem lírica dos bambus “muito poéticos”, o ritmo, as rimas, as aliterações em “b”, em “l”, em “s” e, por fim, numa imitação da sonoridade dos ventos, em “v”. Ademais, nada acontece na cena, é a imagem pura pintada pelas palavras do narrador.

trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes: ce qui n'implique, ni n'élimine, la recherche des phrases musicales.[...] (TADIÉ, 1978, p.7-8)²⁶

Como se pode verificar, a poesia é elemento estrutural nessas narrativas que contam com um narrador que detém todo o domínio do relato, histórias muito mais interiorizadas, com poucos acontecimentos, lugares míticos, jogos de espelhos e obras que ocupam o lugar do mito na arte moderna. Com efeito, a abordagem de Tadié é mais voltada para as narrativas de determinada época, como as surrealistas, a já referida *Nadja* de Breton, por exemplo, mas é possível ampliar essa visão, compreendendo as mudanças literárias.

A literatura não é algo inerte, inalterado no tempo. Com as evoluções e revoluções artísticas, as narrativas poéticas foram se transformando. Um exemplo é *O deserto dos tártaros*, romance publicado em 1940 pelo italiano Dino Buzzati, artista com imensa necessidade de expressão e que se aventurou também por narrativas clássicas como *Um amor* de 1963, poemas em prosa como os de *As noites difíceis* de 1971, poemas em quadrinhos e até pintura surrealista.

Na referida narrativa poética, encontra-se o tema – fundamental para a poesia, diga-se de passagem – da fugacidade do tempo; um jogo de paralelismos, de duplos, como o dentro e o fora, o personagem rico e o humilde e o presente e o futuro. Pouca coisa acontece em suas linhas, o narrador domina os elementos e divaga longamente sobre o sentido da vida a partir do protagonista Giovanni Drogo, em um relato mítico. Assim, *O deserto dos tártaros* poderia ser visto como espécie de narrativa poética ou, ao menos, como romance que se vale de diversas estruturas próprias da poesia em sua composição.

Na obra de Drummond, embora não haja narrativas poéticas de tamanho fôlego como a de Buzzati, podemos encontrar a estrutura condensada em seus contos, dentre os quais destaca-se “Presépio”, repleto de elementos tipicamente poéticos.

2. Noite natalina em versos: uma leitura de “O que fizeram do Natal”

Ao tratar dos dois primeiros livros de Drummond – *Alguma poesia* e *Brejo das almas* de 1934 –, Antonio Candido (2004, p. 67) afirma que, nos poemas ali presentes, “O sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse

²⁶ “Se reconhecemos, com Jakobson, que a poesia começa nos paralelismos, encontraremos, na narrativa poética, um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que equivalem, em grande escala, às assonâncias, aliterações e rimas: o que não implica nem elimina a busca por frases musicais.” (tradução nossa).

a registrá-los [...]” e que isso garantiria “a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assuntos de poesia.”. Assim ocorre com os quarenta e nove textos que compõem o primeiro livro do poeta, como nos famosos “Infância”, “Sentimental” e “Cidadezinha qualquer”.

Ao ressaltar a obra de estreia, mas considerando toda a carreira literária do escritor, Alfredo Bosi (2006, p. 444) salienta que “foi pelo prosaico, pelo irônico, pelo anti-retórico que Drummond se afirmou como poeta congenialmente moderno.”. O corriqueiro e o prosaico marcam o estilo inconfundível do artista que, leitor de Baudelaire, tira do cotidiano matéria para poesia com sentimentalismo e singular humor.

Nesse sentido, Manuel Bandeira (2009, p. 187), com a simplicidade que marca seu discurso, consegue dar uma das melhores definições desse traço na poética de Drummond, que seria “o representante mais típico em poesia do homem de Minas.” pelo fato de os mineiros apresentarem “qualidades de reflexão cautelosa, de desconfiança do entusiasmo fácil, de gosto das segundas intenções, de reserva pessimista, elementos todos geradores de humor.” Assim, “Toda vez que com esse feitio mineiro coincidirem uma sensibilidade mais rara e o dom da poesia, é de esperar um humorista de grande estilo.”, como o poeta itabirano.

Muitas dessas características podem ser apreciadas no décimo segundo²⁷ poema de *Alguma poesia*, que é integralmente reproduzido abaixo:

O que fizeram do Natal

Natal.
O sino longe toca fino.
Não tem neves, não tem gelos.
Natal.
Já nasceu o deus menino.
As beatas foram ver,
encontraram o coitadinho
(Natal)
mais o boi mais o burrinho
e lá em cima
a estrelinha alumando.
Natal.

As beatas ajoelharam
e adoraram o deus nuzinho
mas as filhas das beatas
e os namorados das filhas,
mas as filhas das beatas
foram dançar *black-bottom*
nos clubes sem presépio.

²⁷ Considerando “Lanterna mágica” como poema único.

(ANDRADE, 2015, p. 29)

O poema parece ser a simples descrição cotidiana de uma noite natalina da época do escritor: um sino ecoa a anunciar a chegada do Natal e um presépio é contemplado por algumas beatas enquanto as filhas estão aproveitando o feriado em clubes, dançando com os namorados. Esse conteúdo é formalmente expresso em duas estrofes: a primeira com doze versos, dos quais quatro consistem apenas na palavra “Natal” – ou “ (Natal)” –; a segunda com sete versos.

Logo na primeira leitura, atenta-se para as repetições que permeiam o discurso: palavras e estruturas frasais que retornam ao longo do texto. Trata-se de um dos recursos mais utilizados por Drummond para “a permanente atualização de sua linguagem [...], servindo tanto na estruturação de um poema como para a intensificação de um significado ou para sugerir efeitos de movimento e emoção.” (TELES, 1976, p. 177).

Nesse sentido, nota-se que a repetição no poema intensifica o ritmo martelado e reiterado: notoriamente, os quatro versos “Natal”/“(Natal)”, que imitam o som do sino, abrindo e fechando a primeira estrofe, permeando-a e interrompendo a descrição do presépio para soar, centralizada, entre parênteses, de modo a chamar mais ainda a atenção do leitor, além de fortalecer ainda mais o significado da palavra e sua tradição.

Assim, valemo-nos das lições de Octavio Paz sobre a “indissociabilidade entre o ritmo do verso e as imagens veiculadas pelo poema, pois é da conjugação desses dois fatores que o poema é capaz de expressar um sentido.” (PIRES, 2006, p. 47). No nosso poema, o ritmo, associado ao sentido, é marcado por essa repetição: o Natal, cerimônia antiga, é retomado ao longo de toda a primeira estrofe várias vezes, soando como algo monótono.

Através dela, a mimetização do som do sino, invariável, longínquo e até irritante, é parte estrutural do poema e constrói um ritmo que será mantido em outros versos por outras palavras e frases, como “*não tem neves, não tem gelos*”; “*mais o boi, mais o burrinho*” e os dois idênticos “*mas as filhas das beatas*”. Tudo isso com a colaboração de rimas muito evidentes, das quais avultam-se: “sino” e “fino”, rima interna do segundo verso e que ainda identifica-se com “menino” do quinto; “coitadinho” e “burrinho” na descrição do presépio e as ações das beatas, “ajoelharam e “adoraram”.

Pensando essas rimas semanticamente, nota-se a aproximação que o eu-lírico faz das imagens textuais: o som fastidioso de “sino” e “fino”, centralizado na vogal “i” fechada e na consoante nasal “n”, cansativa, que vão ao encontro do “deus menino”, unindo as três figuras que, ironicamente, retomam as canções natalinas transmitidas por gerações, assim como as tradições do Natal, com destaque na de ir ver o presépio à meia-noite.

Esse mesmo “deus menino” é chamado de “coitadinho”, que rima com “burrinho”: ambas peças colocadas na montagem em lugares ancestralmente determinados, igualam-se também na materialidade e na sacralidade. Além disso, a ironia tem o apogeu em outra rima: “deus nuzinho”, que sensualiza a figura religiosa, juntamente com as várias beatas que o admiram, lembrando-nos daquele eu-lírico de “O poeta na igreja” do também mineiro Murilo Mendes (2000, p. 21).

Semanticamente, a primeira estrofe é a descrição da noite de Natal em que roubam a cena as badaladas do sino, ecoando no decorrer de toda a leitura através da palavra “Natal”. A esse propósito, vale a menção dos ensinamentos de Alfredo Bosi (2000, p. 42) de que quando uma palavra ressurgir no poema, tem-se a noção da passagem do tempo:

Entre a primeira e a segunda aparição do signo correu o tempo. O tempo que faz crescer a árvore, rebentar o botão, dourar o fruto. A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos, também, o caminho para sentir o seu ser. A palavra que retorna pode dar à imagem evocada *a aura do mito*. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor. (BOSI, 2000, p. 42, grifo nosso).

O sentido muda quando a palavra ressurgir, a imagem da noite natalina vai sendo pintada aos olhos do leitor: as beatas e o interior do presépio são descritos enquanto a palavra “Natal” ressoa como o dobrar dos sinos. Enquanto isso, é reforçado o seu sentido, é mitificado, valorizado. Todo o caráter imutável das noites de vinte e quatro para vinte e cinco de dezembro – poderia ser de qualquer ano, sempre as mesmas cerimônias e os mesmos afazeres – é verbalizado pela repetição do signo.

Já na segunda estrofe, o clima sacralizado dá lugar a um tom sensual que paira no ajoelhar das beatas para ver o “deus nuzinho” e na ida das filhas aos “clubes sem presépio” para dançar “*black-bottom*”, revelando a ironia do eu-lírico e consagrando um jogo de oposições que estruturam todo o texto lírico: as beatas no presépio *vs.* as filhas nas boates; a tradição *vs.* a modernidade, demonstrada inclusive no estrangeirismo de *black-bottom*; o sagrado *vs.* o profano; o tom formal *vs.* a ironia e ainda o Natal do Brasil *vs.* o idealizado Natal do exterior, pois, aqui, “não tem neves, não tem gelos”.

O Natal parece uma cerimônia antiga, arcaica, uma tradição ironicamente contraposta à modernidade. Essa oposição é nítida ao final do poema, com a imagem das beatas ajoelhadas em frente ao “deus nuzinho” de um lado e, de outro, a de suas filhas dançando “*black-bottom*”, bailado sensual importado justamente dos países do norte em que há neve e gelo no mês de dezembro.

Por fim, após termos insistido nos aspectos do ritmo e da repetição como estruturantes, tomemos, mais uma vez, as palavras de Alfredo Bosi (2000, p. 128): “Esse, o destino do ritmo. Arrebata o som a um dinamismo extremo, alucinante. Traz a mensagem da finitude, o abrupto

silêncio”. O calar do ritmo, ao terminar a leitura de um poema, faz com que reflitamos sobre a importância da última palavra: é ela que ecoará na mente do leitor, é ela a mãe do silêncio que por nós será ruminado. No caso, essa palavra é “presépio”.

O vocábulo encerra o texto, entoado com desânimo, característica até comum na poética drummondiana, como no famoso poema “Visão 1944”, em que a última sílaba soa como um “pedal abafado” (BOSI, 2000, p.115), da mesma maneira como em “O que fizeram do Natal”. O presépio, que foi desenhado ao longo das duas estrofes, precede a ausência do ritmo que se fará em seguida, fazendo-se também ausente na noite das filhas das beatas que estão nas boates, libertadas da tradicional incumbência das mães de ir ver o monumento religioso. Este consubstancia-se num contraste com a modernidade: enquanto danças estrangeiras surgem para animar a noite das jovens e seus namorados, há ainda um presépio cuja configuração é de tradição milenar e retoma o repetitivo e monótono Natal anunciado pelo sino ao longo de toda a primeira estrofe.

Com isso, vejamos como o mesmo tema é retomado pelo escritor mineiro, poeticamente, mas em um texto escrito em prosa.

3. Noite natalina em prosa: uma leitura de “Presépio”

Em 1951, Drummond publica o volume *Contos de aprendiz*, composto de narrativas curtas. A aventura na prosa parecia compensar o rigor e o hermetismo que, no mesmo ano, sua lírica assumia com o lançamento de *Claro enigma*. Por esse motivo, o livro surpreende o leitor do poeta de Itaboraí, além do fato de ser uma coletânea irregular e apresentar “um Drummond solar” (PACHECO, 2012, p. 129). É nessa obra que está o conto poético “Presépio”.

É comum nas narrativas poéticas que o discurso seja mais vultoso que a própria história narrada, que costuma ser muito simples. No caso, temos Dasdores, habitante de uma cidadezinha interiorana, que está em casa lutando contra o tempo porque quer ir à missa ver o namorado Abelardo, mas, antes da meia-noite, precisa cumprir a tarefa de montar o presépio.

A construção natalina que dá título ao conto é vocábulo cujo início faz-nos lembrar “preso”, “presa”. Não à toa, Dasdores está presa às tarefas domésticas e à tradição do Natal da pequena cidade. Etimologicamente, inclusive, presépio remete a curral, lugar onde animais são retidos. É essa prisão que dá o tom fundamental ao espaço narrativo do relato.

Tal categoria é formada por uma oposição: o espaço doméstico e o espaço da imaginação e dos sonhos da protagonista. O primeiro é a casa de Dasdores, onde ela está subordinada à tarefa de

montar o presépio. O segundo é o lado de fora, o devaneio: a desejada missa onde poderia encontrar Abelardo. Entre esses dois espaços, o tempo desafia a moça com o refrão “Agarra-me”.

Tudo isso faz parte de um lugar interiorano, tradicional, estagnado, onde a modernidade ainda não chegou: “O cinema ainda não foi inventado, ou, se o foi, não chegou a esta nossa cidade, que é antes uma fazenda crescida.” (ANDRADE, 2012, p. 36). Também essa comparação com a fazenda assemelha os habitantes dali aos animais presos nos currais do presépio.

Esses elementos lembram-nos o antigo Brasil agrário e fechado, sempre aproximando-se do aprisionamento: “Cabras passeiam nas ruas, um cinorro tilinta: é a tropa. E viúvas espiam de janelas, que se diriam *jaulas*.” (ANDRADE, 2012, p. 36, grifo nosso). O trecho lembra as linhas do famoso “Cidadezinha qualquer” publicado também no livro *Alguma poesia*:

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.(ANDRADE, 2015, p. 26).

O infinitivo vagaroso que reina na vida besta representa o espaço dessas cidadelas pequeninas que tanto povoam a obra de Drummond. O homem e os animais vão marchando molemente no ambiente estacionário. Porém, o tempo, no conto “Presépio” não deflui com essa lentidão.

Ele passa célere, é marcado pelo “Agarra-me” do relógio e nos deixa apreensivos na espera de Dasdores conseguir terminar a incumbência. Esse anseio perseguirá o leitor além do término da história porque o narrador não nos conta o que acontece no fim da noite da moça. Tudo isso mostra que o tempo é de total importância na narrativa, tanto como tema quanto como estrutura.

Como tema, percebe-se a sua fugacidade emergir da oposição entre trabalho doméstico (presépio) e imaginação, sonho (o namorado Abelardo): “Se não trabalhar sempre, se não ocupar todos os minutos, quem sabe de que será capaz a mulher? Quem pode vigiar sonhos de moça?” (ANDRADE, 2012, p. 36). A juventude de Dasdores, no lugarejo em que vive, dá azo aos devaneios, por isso, a família sobrecarrega-a com tantos afazeres, o que contribui para a percepção da celeridade com que as horas passam.

Interessante notar que essa questão é central em diversas narrativas que bebem na poesia, como por exemplo, em *Sylvie* de Gérard de Nerval (1949) e em *O deserto dos tártaros*. A fugacidade

da vida, a relação do ser humano com o tempo e sua condição de ser finito movimentam muito do que há de poético nessas narrativas.

Voltando ao conto drummondiano, pode-se perceber, logo no início do discurso, a cisão da protagonista entre o trabalho e os sonhos: “Dasdores (assim se chamavam as moças naquele tempo) sentia-se dividida entre a missa do galo e o presépio. Se fosse à igreja, o presépio não ficaria armado antes de meia-noite, e, se se dedicasse ao segundo, não veria o namorado.” (ANDRADE, 2012, p. 36). Por isso, “Dasdores nunca tem tempo para nada.” (ANDRADE, 2012, p. 36).

Toda a estrutura do relato advém justamente dessa oposição, o que dá ao leitor a impressão de que o tempo está correndo incontrolavelmente:

Dasdores multiplica-se, corre, delibera e providencia mil coisas. Mas é um engano supor que se deixou aprisionar por obrigações enfadonhas. Em seu coração ela voa para o sobrado da outra rua, em que, fumando ou alisando o cabelo com brilhantina, está Abelardo. (ANDRADE, 2012, p. 36)

A diferença entre o espaço exterior – da cidadezinha calma e tradicional – e o interior – a aflição da protagonista que se multiplica para dar conta de tudo – é expressa muito bem quando o narrador, abertamente, fala sobre o tempo:

O presépio está por armar, a noite caminha, lenta como costuma fazê-lo no interior, mas Dasdores é íntima do relógio grande da sala de jantar, que não perdoa, *e mesmo no mais calmo povoado o tempo dá um salto repentino*, desafia o incauto: “Agarra-me!”. (ANDRADE, 2012, p. 37, grifo nosso)

A imobilidade da tradição contra essa fugacidade do tempo é figurada na própria tarefa de montar o presépio, dever exclusivo da protagonista porque apenas a ela foi ensinada por uma tia falecida: “só Dasdores conhece o lugar de cada peça, determinado há quase dois mil anos, porque cada bicho, cada musgo tem seu papel no nascimento do Menino, e aí do presépio que cede a novidades.” (ANDRADE, 2012, p. 37). A arte de construí-lo, milenar, evidencia essa passagem do tempo: enquanto as peças são montadas igualmente por gerações a fio, a vida vai passando. O presépio é o mesmo, mas as pessoas que o montam, não mais: antes, era a tia, agora é Dasdores, que, íntima do relógio, tenta agarrar as horas, mas em vão.

Um recurso usado para acentuar essa fluidez dos instantes, inclusive de maneira poética, é a enumeração, que evidencia a quantidade de trabalho que a personagem central tem em casa diariamente: “Dasdores e suas numerosas obrigações: cuidar dos irmãos, velar pelos doces de calda, pelas conservas, manejar agulha e bilro, escrever as cartas de todos.” (ANDRADE, 2012, p. 36).



Nessa esteira, “Dasdores sabe combinar o movimento dos braços com a atividade interior — é uma conspiradora [...]” (ANDRADE, 2012, p. 37). O narrador nos conta isso através de imagens: a dos braços por um lado e da interioridade do outro, mas tudo marcado pela movimentação: “movimento dos braços” e “atividade interior”, enquanto o relógio continua disparado: “Saber que a vida parou seria reconfortante para Dasdores, que assim lograria folga para localizar condignamente os três reis na estrada, levantar os muros de Belém. Começa a fazê-lo, e o tempo dispara de novo. 'Agarra-me! Agarra-me!'" (ANDRADE, 2012, p. 39). Essa voz do relógio – “Agarra-me! Agarra-me” ecoa repetidamente no discurso, dando a ele a “aura do mito” de que nos fala Bosi (2000, p. 42) ao tratar das reiteraões na poesia.

É então que, no momento talvez mais lírico da obra, o narrador, verdadeiro contador, une o tema da velocidade do tempo com o da rapidez do discurso, revelando o fazer literário e pondo a nu a situação em que se encontra a protagonista:

Aqui desejaria, porque o mundo é cruel e as histórias também costumam sê-lo, acelerar o ritmo da narrativa, prover Dasdores com os muitos braços de que ela carece para cumprir com sua obrigação, vestir-se violentamente, sair com as amigas — depressa, depressa, ir correndo ladeira acima, encontrar a igreja vazia, o adro já quase deserto, e nenhum Abelardo. Mas seria preciso atribuir-lhe, não braços e pernas suplementares, e sim outra natureza, diferente da que lhe coube, e é pura placidez. Correi, sôfregos, correi ladeira acima, e chegai sempre ou muito tarde ou muito cedo, mas continuei a correr, a matar-vos, sem perspectiva de paz ou conciliação. Não assim os serenos, aqueles que, mesmo sensuais, se policiam. O dono desta noite, depois do Menino, é o relógio, e este vai mastigando seus minutos, seus cinco minutos, seus quinze minutos. (ANDRADE, 2012, p. 38-39)

Nesse trecho, o relógio é colocado como a figura central entre essa cisão de mundo exterior e mundo interior. Ele é mais poderoso que Dasdores, que tenta, numa ação heroica, que não cabe a simples humanos, agarrá-lo, detê-lo. Ele engloba tudo, inclusive o leitor, invocado pelo narrador. Assim, o ritmo da vida é aproximado ao ritmo do discurso, numa prosa poética que combina aliteraões – “vestir-se violentamente”, “pura placidez” –, repetiões que enfatizam o passar dos minutos – “depressa, depressa” – e um ritmo cadenciado, marcado pelas vírgulas.

A presença desse narrador que domina todo o relato faz-nos lembrar a lição de Tadié (1978, p. 18): “Sur le champ du roman à personnages détruit ne se dresse plus que l'envahissante présence du romancier: tout ce qu'il a retiré aux êtres autonomes du roman classique, il se le donne à lui-même sous la forme de narrateur”²⁸.

²⁸ “No campo do romance de personagens destruídas, percebe-se nitidamente a invasora presença do romancista: tudo aquilo que ele retirou dos seres autônomos do romance clássico, ele dá a si próprio sob a forma de narrador” (tradução nossa).

Mutatis mutandis, é o que ocorre no conto drummondiano: o contador das aflições de Dasdores toma as rédeas dos acontecimentos e do discurso, exaltando seu poder no discurso literário: “desejaria [...] acelerar o ritmo da narrativa”. Ele usa o conteúdo narrado para transcender a simples atividade laboral/imaginativa da moça a algo que faz parte da essência humana: o avassalador império do tempo sobre nós. Não à toa, o namorado Abelardo – assim como os irmãos e os pais de Dasdores – são subordinados à figura da protagonista. É o eu dela que se faz vultoso no relato e a relação desse eu com os outros. Ainda assim, é um ser diminuto ante ao tempo, que o narrador poderia acelerar, retardar, mas é quem protagoniza a noite natalina.

É nesse sentido que o conto assume um caráter mítico porque a relação do eu com o tempo, que devora os instantes vertiginosamente, mesmo nas pequenas cidades do interior, é uma questão do Humano, da nossa condição na Terra. Transcende, portanto, um problema social local que poderia estar num conto clássico. Voltemos, pois, a Tadié (1978, p. 145), para quem as narrativas poéticas são míticas. “parce que les récits poétiques de notre temps veulent rendre compte du sens du monde par des systèmes de symboles [...]”²⁹.

Assim, essa curta narrativa de Drummond tenta dar conta do sentido da relação entre ser humano e tempo, através dos símbolos de uma pequena cidade interiorana, de uma jovem sonhadora e atarefada e de uma noite de Natal. As cerimônias milenares natalinas, como a montagem do presépio, vão de encontro aos sonhos de Dasdores, momentâneos, fugazes, transitórios, como ela própria e como o leitor.

Considerações finais

A poesia pode sempre ser usada como alicerce na narrativa de ficção (PIRES, 2006, p. 60). Na narrativa poética isso fica bastante claro. O sistema de ecos, contrastes e retomadas que estabelecem um universo mítico correspondem às rimas, às aliterações, ao retorno do verso, às especificidades da lírica.

Carlos Drummond de Andrade consegue, com maestria, provar-nos isso, o que é percebido nessas duas noites natalinas: a do irônico eu-lírico que, com distanciamento, observa a ida das beatas ao presépio enquanto as filhas estão nos clubes, e a do narrador-contador que relata a tensão vivida por Dasdores, presa à montagem do presépio, mas com os pensamentos voando na direção do

²⁹ “porque as narrativas poéticas do nosso tempo querem dar conta do sentido do mundo por sistemas de símbolos.” (tradução nossa).

namorado. A expressão poética é evidente nos dois textos e é imanente a suas estruturas pelos ritmos, imagens, repetições, paralelismos, tempo, espaço, narrador e caráter mítico.

O tempo, por exemplo, é marcado na primeira estrofe do poema pela repetição da palavra “Natal” como badalos de sino, que contribuem para a monotonia da leitura e reforçam a ancestralidade de tal cerimônia. Já em “Presépio”, é o tique-taque do relógio que se repete no “Agarra-me”, marcando o ritmo e acentuando a tensão entre o trabalho da protagonista que precisa ser terminado e a vontade de sair para ver o namorado. É o recurso da repetição que o poeta usa para intensificar seus significados, que são aqui, de maneira geral, referentes à passagem do tempo.

Já o espaço do conto é mais tradicional que o do poema: a religião cerca a protagonista de todos os lados pois sua incumbência é terminar o presépio antes da meia-noite e, também, sua forma de divertimento, a paquera, confunde-se com a ida à missa. Já no poema, há novidades que dão o caráter irônico da composição: como a dança “*black-bottom*”, nova importação dos países em que o Natal tem neve e tem gelo. Ou seja, as filhas das beatas não estão presas ao presépio como Dasdores, que precisa imaginar, sonhar em ir para o outro lado da rua para conseguir fugir de seus afazeres.

O conto parece até ser mais lírico que o próprio poema. Neste, há a forte marca da ironia na oposição da modernidade com a tradição, das beatas que veem o deus nuzinho do antiquíssimo presépio enquanto suas filhas dançam *black-bottom*. Já a narrativa assume um tom mais mítico, pois, expressamente, trata da fugacidade das horas. Enquanto no texto em verso a dança estrangeira é um alívio à pesada e monótona tradição do Natal, na prosa há a situação irreparável de que mesmo em lugares pequenos, muito tradicionais e longínquos, o relógio não perdoa e o tempo passa vertiginosamente rápido.

Analisando o ritmo, as repetições, as imagens que representam as oposições do poema e comparando-as ao espaço, ao tempo, ao narrador e ao caráter mítico do conto, percebemos que a poesia está presente nos dois textos. O “Natal” que ecoa nas badaladas do sino marcando a passagem do tempo nessa cerimônia milenar é repetição rítmica que também surge no “Agarra-me” do relógio de Dasdores; os paralelismos irônicos dos versos assumem um tom mais sério na tensão da contraposição entre mundo interior e exterior da protagonista.

O escritor que cria o eu-lírico irônico é o mesmo que também dá voz ao narrador de um relato mítico, que nos lembra que, perto dos séculos em que os presépios são montados da mesma forma, a vida humana é deveras passageira. Assim, Drummond revela-se poeta mesmo escrevendo em prosa e demonstra que poesia não é sinônimo de versos: ela está em toda a literatura e, ousando dizer mais, é o âmago da arte literária.



Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Presépio”. In: _____. *Contos de aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2009.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris: Folio, 1972.
- BUZZATI, Dino. *O deserto dos tártaros*. Trad. Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- ELIOT, T. S. *De poesia e de poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MALARD, Letícia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- MENDES, Murilo. *Os melhores poemas de Murilo Mendes*. Seleção de Luciana Stegagno Picchio. 3. ed. São Paulo: Global, 2000.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil: introdução à análise de texto poético*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NERVAL, Gérard de. *Sylvie*. Illustrations de P. E. Bécot. Paris: Les heures claires, 1949.
- PACHECO, Ana Paula. “Um Drummond insuspeitado?”. In: ANDRADE Carlos Drummond de. *Contos de aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PINHEIRO, Hélder. *Poesia na sala de aula*. São Paulo: Parábola, 2018.
- PIRES, Antônio Donizeti. “O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa”. *Itinerários*, n.44. Araraquara, 2006, p.35-73.
- QUEIROZ, Eça. *A cidade e as serras*. São Paulo: Hedra, 2006.
- QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. “O poeta gauche de Alguma poesia.” In: PIRES, Antônio Donizeti; ANDRADE, Alexandre de Melo. *No pomar de Drummond: nova seara crítica*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: estilística da repetição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio



Editora, 1976.

Artigo recebido em: 30 de janeiro de 2020

Artigo aceito em: 23 de abril de 2020



UM EREMITA NA ATUAL POESIA MOÇAMBICANA

A HERMIT IN THE CURRENT MOZAMBICAN POETRY

DANIEL DE OLIVEIRA GOMES

setepratas@hotmail.com

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná

<https://orcid.org/0000-0003-0325-9846>

RESUMO: Chagas Levene é um poeta original de Moçambique que se dispõe e se autodefine, em versos, como um “eremita poético” do presente. O ensaio em questão aborda a sua obra, buscando as referências estéticas na moçambicanidade contemporânea, bem como das menções políticas pertinentes. Também busca-se entender quais influências o situam nesta posição eremítica.

Palavras-chave: Poesia africana; Chagas Levene; eremita; poeta moçambicano

ABSTRACT: *Chagas Levene is a Mozambican poet who defines himself as a "poetic hermit" of the present. This essay deals with his work, in search of aesthetic references in contemporary Mozambicanity, as well as relevant political references. It also aims to discuss what influences it in this eremitic position.*

Keywords: *African poetry; Chagas Levene; hermit; Mozambican poet*

“Descalço imito eremitas antigos, mas o único mosteiro que conheço é este velho smartfone onde me acorrento e oro como um faquir em cima de lâminas”
(Chagas Levene)

1. Pirotecnia: Influências das luzes

Começo com o termo “pirotecnia”, usado pelo poeta moçambicano Chagas Levene, tanto na obra *Pirotecnia* (2016), quanto em *Porto das Luzes* (2010). Define o autor: “A PIROTECNIA / A minha tristeza é a felicidade/ Com que construo a pirotecnia dos meus poemas” (LEVENE, 2010, p. 24). Se em *Porto das Luzes*, o termo pirotecnia aparece como definição ambígua de sua tristeza feliz, a *Pirotecnia* como título de outra obra, assume relação também com uma questão vivida em Moçambique e que caberia, aqui, explicar: “Pirotecnia” surgiu derivada de uma situação de insegurança que se viveu nas duas principais cidades de Moçambique onde, por tempos, o Estado tornou-se impotente ante o desejo popular de justiça a todo custo, e as pessoas começaram a recorrer às práticas de linchamentos. Coisa, infelizmente, recorrente em outros países da África. Pirotecnia,



no sentido estrito do termo, alude a se manusear fogos de artifício para entreter um público qualquer. Notar linchamentos em Moçambique como um efeito pirotécnico é criticar, acredito, não apenas a ausência do Estado, mas também ironizar sobre os linchamentos como efeitos de justiça, quando por prática se passou a incendiar os corpos das vítimas em pneus. Esta prática coletiva, de tocar fogo no corpo-vítima, surge como modo ritualístico de marcar publicamente a fatalidade do condenado como algo excepcional e modelar de punição. É marcar com a pirotecnia que a morte exemplar não é apenas dada como uma morte a mais. Pirotecnia, quem sabe, desponta do repensar irônico sobre a natureza humana como natureza instintiva-institucional, a partir do fenômeno dos linchamentos em Moçambique.

Em *Pirotecnia*, a estrela é este pneu em chamas na noite com um corpo humano incendiado pirotecnicamente, a estrela surge do horror, eis o artifício por justiça que gera o intolerável do útil. Já em “Porto das Luzes”, a estrela tem o significado da esperança em meio à desesperança, posto a inspiração para o livro, que começa a provocar os primeiros esboços de Levene maravilhado após ler Luís Carlos Patraquim, muito embora boa parte dos poemas sejam derivados de anos de trabalhos sem ter em vista propriamente a publicação de um livro. Patraquim, autor-referência de Levene, que em entrevista a Manuel Nunes confessa sua necessidade interior de “dizer as coisas que já foram ditas” (PATRAQUIM, 2006, s/p.) a partir de uma perspectiva de maravilhamento do mundo. Levene, por sua vez, também busca uma poesia que reitera muitos dizeres, dizendo o que já foi dito, na medida em que ele escreve almejando um maravilhamento, mesmo no impossível.

Como vemos, duas referências antagônicas de moçambicanidade constituem o estopim dessas obras. Em um livro, portanto, Levene maravilhado e movido pelo maravilhamento de Patraquim, em outro, Levene horrorizado, movido pelo horror dos linchamentos públicos. No entanto, a metáfora da estrela permanece semelhante em ambos os livros, marcando a coerência estética que desemboca em *Tatuagem de Estrelas* (2007). Pois bem, não poderíamos afirmar que um livro seria mais militante do que outro. O militantismo de Levene acontece naturalmente, primeiro por sua origem, tendo crescido em um país como Moçambique, que desde sua independência acaba governado pela mesma elite, segundo, por um fazer poético que milita de modo mais holístico como ação pela escritura que ultrapassa a política e o pós-colonialismo como questões capitais de uma configuração nacional. Seu militantismo é estético e, ao dizer isto, justifico notando a ação de uma reflexão da qual Moçambique compartilha, mas que não precisamente se restringe à esta terra e suas ruínas políticas. O questionamento de Levene parece dirigir-se, nesse sentido, duplamente: tanto numa crítica nietzscheana à humanidade em pretensão artificial de justiça e liberdade (quando, ao seu modo, a



questiona como “demasiado humana”), quanto ao artifício de seu próprio tecer poético, ponderando então um lado metapoético, ou seja, debruçado sobre si mesmo. Explico melhor, Levene me parece quase sempre, ou ao menos frequentemente, dirigir-se a si mesmo também, mesmo quando acaba usando um tom eremítico, como se se dirigisse a um outro universal, incondicionalmente ao tempo presente.

Minha tristeza é uma paisagem
Que sobe pelas paredes
Deita-se ao anoitecer e de madrugada puxa-me os lençóis
A recordar-me o dia mal passado,
Na enchente do rio das minhas dúvidas.
Como um eclipse inevitável prendo-me num cigarro-
Uma bengala incandescente onde trituro meus pulmões

Como um jumento para o sacrifício, procuro a sarça dos teus olhos
Que sobraram num retrato que recolho como as cinzas
De cigarros em cinzeiros de esplanadas de cafés. (LEVENE, 2010, p. 21)

Tal como nos versos nesse poema em que se aloca um “como jumento para o sacrifício”, na “enchente do rio de suas dúvidas”, Levene parece desconfiar de sua missão poética, buscando algo na “sarça” dos “teus olhos” (leitor? Poesia? Musa?), como “para o sacrifício”, entre cigarros sucessivos, buscando alguma resposta, ao prender-se “como um eclipse inevitável” no fumo para possivelmente escrever. A palavra “sarça” remete à sarça em chamas, registrada no livro de Êxodo, a qual Deus se revela a Moises, bem como a sua missão. Quem sabe, Levene vislumbra a sarça ardente (pneus com corpos carbonizando no fogo) como a estrela/anjo/horror que o guia a escrever *Pirotecnia*.

A questão da degenerescência é levantada, constantemente, em Levene. Desdobrada por vezes no poeta mesmo (onde vemos um superdimensionamento do íntimo, da tristeza, da busca de fuga pela criação des/comprometida) ou nas denúncias do mundo que ele observa (um mundo degenerado que evoluirá). A degenerescência do mundo observado nos linchamentos ocorridos em Moçambique é vista como a de uma sociedade infra-moderna que sequer alcança a complexidade de um poder disciplinar (para pensar em Foucault) na população. A regulamentação da população é investida num jogo de tecnologias particulares daquele lugar, mas que Chagas Levene utiliza como pretexto para questionar o humano sob uma obra maior. Não haveria um mecanismo, inconsciente ou consciente, de purificação de raça, de biopoder, que asseguraria uma linha evolutiva na “raça moçambicana”, ali sendo operada? Uma condição de aceitabilidade do horror, deixando eliminar ou eliminando os baixos, os insanos, os criminosos, os julgados em público, por linchamentos? Paradoxalmente,

também, podemos aproximar da noção de uma sociedade de guerra instalada em Moçambique, ou uma sociedade des-normalizada derivada de uma tradição de guerra com uma democracia muito incipiente para se ponderar implantada. Nesta sociedade de guerra, algo funciona onde sequer o biopolítico pode ser estabelecido como mecanismo, onde o problema urbano da justiça é o do descontrole, e não o do controle, da degenerescência (os linchamentos). Ou seja, a condição de aceitabilidade de se eliminar vidas publicamente em prol da justiça justa, a justiça que purifica fenomenologicamente pelo fogo, pode vir a ser tanto própria de uma sociedade de normalização, quanto de des-normalização. Ou, pode ser uma forma de normalização biopolítica funcionando sutilmente numa sociedade em superfície des-normalizada, onde está vigente o controle dentro do descontrole³⁰.

Não custa reiterar que a degenerescência é levantada, muitas vezes, também como louca busca do poeta por uma solução utópica, pela fuga na escritura. A estrela de Levene é ele mesmo, também. Papel-espelho, refletindo ao poeta aquilo que ele mesmo procura, esperança solitária, seu próprio rosto íntimo. Crescente tristeza pessoal como “paisagem que sobe pelas paredes”, tal como o musgo e a vegetação sobem por destroços de ruínas abandonadas. Levene busca sua própria poesia, esperança solitária na desesperança/desespero, quase uma estrela no céu, que é ele mesmo, o ser humano. Nos versos finais de “Pirotecnia”: “Arranho as portas da noite. Bato desesperado as janelas/ Posso construir algo com os livros que li?/ Na ante-câmara da memória vêm-me os sonhos abandonados, turvos [...]” (LEVENE, 2016, p. 49). Uma voz anacrônica, em desassossego individualista, de um certo espírito dormente com os astros artificiais que o circundam, de modo a possibilitar um paralelo com uma de suas possíveis referências de leitura, um quase poeta, um quase-heterônimo, Bernardo Soares. Como diria em *Livro do Desassossego* (1982), “oh noite onde as estrelas mentem luz [...]”; ou “toadas a mármore em longes palácios, reminiscências pondo mãos sobre as nossas, olhares casuais de indecisões ocasos em céus fatídicos, anoitecendo em estrelas sobre silêncios de impérios que decaem [...]” (SOARES, 1982, p. 198). Em “Via Láctea”, Bernardo Soares buscava descrever sua ruína interior, mas ainda quiçá menos arruinada que a dos olhares objetivistas de tantos que buscam descrever o exterior (a tristeza niilista que duvida do próprio real e “sobe pelas paredes”, como quer Levene). Nesse sentido é que a decadência interna e a externa, a que se sente no não poder dizer nada ante um fato e a que se vê no exterior, na ruína exterior do mundo, são uma única substância emotiva.

³⁰ Um controle de maior prazo dentro do descontrole cotidiano, onde a justiça normalizada do Estado moçambicano esteve ausente, impotente, ocorrendo, por exemplo, os linchamentos de pessoas.

Tal como em “Falar sobre o falado”, Fiama Hasse Paes Brandão diria “sejam ou não fogo (as estrelas) mova-se ou não o sol (de Copérnico), duvida do real, que dizem estar em si, mas não duvides jamais do amor de que te falo, ou das palavras” (BRANDÃO, 1988, p. 15). Há, portanto, nesses poetas, a esperança no real a partir de um maravilhamento que passa pela subjetivação sensacionista em primeira instância. A palavra é capaz de dizer e sentir mesmo ante o inefável. Decadência dupla, ruína interna e externa, desesperança e esperança, imanência transcendente, dúvida e certeza. Em Fiama e em Levene leio, de modos distintos certamente, a repotencialidade ancestral e bucolicamente próxima da natureza que a palavra catalisa como força de nomeamento e força de afeto.

Mesmo que as estrelas sejam sempre apenas palavras, estar semiatento (e semitonto) ao real é a missão poética paradoxal que se pauta no duvidar do real. Duvidar das estrelas ao falar sobre o falado, espécie de reconvergência cósmica ao ceticismo. A palavra poética (amável, amorosa, natural) deve ser esperança, assim mesmo, por ser capaz de chegar ao âmago conotativo ou imanente das coisas, por mais que esta essência só se constitua na própria poesia. Para Fiama e Levene, o real e a matéria poética são um movimento de troca, intercâmbio com a natureza da criação, de modo que o percurso é feito pela matéria percorrida. Escrever ou falar sobre o falado, o olhado, o testemunhado, é, independentemente do prazer ou do horror da cena, estar imerso nesse percurso, nas rochas, escombros, cemitérios interiores e desassossegados do próprio poeta. Isso tudo, sem a certeza de ter conseguido ou não: “[...] eu apenas deixo aqui e ali metáforas pouco conseguidas/ de poemas por escrever [...]” (LEVENE, 2016, p. 49).

2. Influências das sombras

Desdobrando a nossa caça às influências das sombras de Levene, outras referências mais diretas seriam José Craveirinha, Jorge Viegas, Heliodoro Baptista, Eduardo White, Ungulani Ba Ka Khosa e Celso Manguana (embora este seja mais um colega e amigo que partilhava com ele as influências de formação, na geração Oasis). E também, Ezra Pound, Herberto Helder, Bernardo Soares, dadaístas, movimento da *beat generation*, Allen Ginsberg, dentre tantos outros, e, de soslaio, também o Nobel T. S. Eliot, que, em uma estrofe de seu poema “Homens Ocos”, diria:

Os olhos que temo encontrar em sonhos
No reino de sonho da morte
Estes não aparecem:
Lá, os olhos são como a lâmina
Do sol nos ossos de uma coluna
Lá, uma árvore brande os ramos



E as vozes estão no frêmito
Do vento que está cantando
Mais distantes e solenes
Que uma estrela agonizante (ELIOT, 1981, p. 40)

Estrela agonizante é a ausência da estrela, o oco do porvir. Estrela das sombras. A justiça surge artificializada por sua ausência. Há “outra noite” na noite, como diria Maurice Blanchot. Outra coisa na ausência das coisas, da vida. Levene bebe dessas “chagas”, dessas águas, desses sonhos, e o tema da morte sempre vai presente atrás e para aquém das estrelas. Outra referência de Chagas Levene que valeria destacar, sobretudo, também, seria Heliodoro Baptista – escritor irreverente da província de Zambézia, cuja poesia eclética era conhecida em jornais; autor de *Por cima de toda a Folha* (1987), que no final dos anos 90 entrou deliberadamente em greve de fome por perseguição.

É isso: morre-se ou vive-se na ambiguidade
mas o amor empolga como nunca
antes em qualquer nervo desta galáxia.
Então pensamos:
por cima de toda a folha
há a luz, este surpreendimento
a suor de animais insaciados que se veste de nós
e de nós se assombra (ou inquieta, subverte?)
a urbana convivência
tecida em silogismos
e recamada de ódios.
As coisas, ah as outras coisas
surgem pela própria ausência. [...] (BAPTISTA, 1988, s/p).

Em entrevista, no catálogo de escritores de Moçambique³¹, de Michel Laban, Chagas Levene, em dado momento, é questionado por usar uma palavra americana em sua resposta. Questionava-se se a obra moçambicana é aquela que respeita uma língua portuguesa moçambicana, bem como, citava-se Jorge Viegas, que nunca usara uma palavra tipicamente moçambicana. Mas enquanto Bruno Macame respondia que seria preciso separar aqueles que usam português moçambicano em um nível ou em outro, Levene diz: “O certo é que o português aqui não está a desaparecer: são os fantasmas de alguns que não estão conseguindo acompanhar o *feeling*...” (LABAIN, 1998, p. 1227). Notemos que a resposta do poeta foge do espaço, do português, do contexto. De imediato, o entrevistador rebate “está a dizer o *feeling*, uma palavra inglesa!”, e a resposta de Chagas é: “Incorpora-se no português: qual é o problema? Isto aqui é uma questão de estar vivo, não temos de ser camonianos. Não quero vascodagamizar Moçambique” (LABAIN, 1998, p. 1227). De fato, como Macame dirá na sequência,

³¹ Raro material sobre poesia moçambicana, singular, mas em 3 volumes.

se precisassem falar chinês para se comunicar com o mundo, estariam dispostos. Trata-se de onde, possivelmente, advém este “feeling”, em Moçambique, nos jovens daquela geração. Resta-me imaginar que estavam a continuar referenciais da poesia rebelde americana, embora Levene, na ocasião, não soubesse tão bem falar inglês. Quem sabe, trate-se de uma energia surgida quando já se está cansado do próprio lugar, buscando mais do que o mesmo, uma busca de outros espaços, busca de outros sentidos, sentimentos. Pois bem, a respeito desta busca, seria a de uma poesia menos cerebral e mais sensível, emotiva. Ademais, eles eram muito jovens, naquele contexto, e queriam vivenciar emoções distintas. Provavelmente, um referencial forte em Levene tenha sido o “feeling” da música, também, para além da poesia de rebeldia americana, pois notamos afinidades constantes. Como alocaria o próprio Levene, na poesia selecionada para figurar ao fim daquela entrevista: “Os poetas não são o cérebro da sociedade/contudo funcionam como o sangue transportador de emoções/ para que a sociedade compreenda-se por si” (LABAIN, 1998, p. 1229)³².

3. O eremita cansado

Para repensar esses temas, teríamos que voltar ao próprio Iluminismo, que enfatizava o emblema utópico da ciência e da razão, pressentido a etapa revolucionária à qual chegaria, na queda da Bastilha, a noção de liberdade(s) como estrelas apagadas, ou da Justiça como irracionalidade. O tom solitário eremítico de Levene será uma das formas do autor revelar sua obscuridade, fazendo menção à origem normativa do homem contemporâneo, pautada na sociabilidade comum. Nesta impossibilidade de sociabilidade (pacífica) surge certa obsessão universal de Levene por Justiça e Liberdade. Falo obsessão universal porque, ao ler estes dois livros de Chagas Levene, não me parece vinda de uma raiz original africana, pautada em símbolos vividos numa moçambicanidade específica,

³² Dirigindo-se a possíveis eremitas da contracultura como ele, na vanguarda da poesia anticapitalista americana, Allen Ginsberg punha em versos hippies: “[...] olha desde o coração/ ardendo com pureza/ porque o peso da vida é amor/ mas, levamos a carga/ cansados/ e por isso devemos descansar/nos braços do amor/ finalmente devemos descansar/ nos braços do amor”. Estas mesmas mensagens que me transportariam a uma canção de John Lennon, me transportam à poesia de Levene em Moçambique. É uma questão de herança da contracultura, poetas que desconfiam dos pilares culturais do ocidente, que almejam viver este “sangue transportador de emoções”. Como pensar o velho pilar “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” numa poesia contemporânea como a de Levene que busca justificar tais pressupostos universais de justiça e racionalidade sob o manto de uma utopia atópica? No ensaio “*Sur la route du Temp*”, Juc Justin proporá que, em verdade, o irracional é a expressão natural do humano, lembrando a revolução francesa como redução da passagem brutal de uma sociedade de ordem a uma sociedade de classe, onde o homem novo nasce como “*citoyen*”, cuja vida e justiça é garantida pelo direito, por direito. Ou, para voltar a Levene e Moçambique, por um estado de direito, seja ausente ou não. Diria que Levene é contemporâneo em razão de fixar o olhar mais para o obscuro, neste céu. Pois, como citaria Agamben “[...] *le contemporain est celui que fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l’obscurité*” (AGAMBEN, 2009, p. 28)



mas sim um apelo anacrônico e atópico para as raízes da Justiça enquanto velha norma simbólica do ocidente. Dado, assim, pela voz de um “anachorète” moçambicano em estado contemplativo/meditativo de retiro, este “éremitisme” em desassossego de Levene, uma travessia sonolenta, interior, por um deserto sem estrelas. Qual eremita culpado e puro de Guillaume Apollinaire que brada “estrelas demais fogem quando eu rezo (...)”, a frieza azul escuro do manto do ermitão do tarot de Marselha indica uma noite escura e sem estrelas. Esse eremita coloca seu leitor como um consulente, no lugar adivinhatório e passivo, rerepresentando velhas mensagens. Assim a poesia de Levene dá conselhos de prudência, paciência, recolhimento e espera. No poema “Meditação” leremos:

Ajoelho-me defronte ao tempo como um eremita cansado.
Minhas indagações permanecem sem respostas
Que o murmúrio do mar guarda.
O rio enche-me as costas com seu cansaço milenar.
O horizonte treme com sua febre sem o por-do-sol.
Há muito que a esperança é uma mercadoria rara
Que as páginas desse tempo procuram reescrever nas praças
Como o murmúrio do mar, bato as portas de madrugada.
Dentro de mim há um rio e um porto onde busco a calma onde respirar.
Alguém responda
Onde estão os sonhos que cada estrela guardava. (LEVENE, 2016, p. 12)

Mas, afinal, o que estamos a esperar em meio ao desespero? O eremita cansado é, mitologicamente, o tempo (*Cronos*), com seu lampião para o alto da cabeça, tal qual na imagem mística de Tarot, ilumina a rota do tempo, mas nos ensina a tentar vermos a “outra noite”. Didier Colin, em seu livro de tarot divinatório, no qual estuda as origens históricas e as significações das imagens das cartas, elucida-nos que o eremita “(...) il vient éclairer notre lanterne, selon l’expression populaire en usage depuis de XVII siècle et qui a aujourd’hui le sens métaphorique d’apprendre, découvrir quelque chose ou en prendre conscience, être informé, éclairé, renseigné.” (Colin, 1999, p. 64)³³. Levene oscila com sua lanterna e, por vezes, sua fala eremítica é iluminada com um brilho radiante de esperança no futuro, um brilho de energia juvenil, e ele revela o que se espera no caminho do futuro: a evolução espiritual do homem como “força infinita” qual profetiza o poeta, no fim da violência, das armas, como uma “paz sem armas”.

³³ “[...] vem iluminar nossa lanterna, de acordo com a expressão popular em uso desde o século XVII e que, hoje, tem o senso metafórico de aprender, descobrir algo ou tomar dela consciência, estar a par, ser esclarecido, informado.” (Tradução nossa)



Por tanto terem andado, mesmo a tropeçar.
Por tanto terem desejado se elevar.
Por tanto terem construído o seu interior.
A mudança de cada um terá uma força incalculável
Como todos os rios nas barragens a produzir uma força infinita
Para que a humanidade brilhe mais que mil sóis,
Mil estrelas, mil cometas e haja enfim a paz sem armas. (LEVENE, 2016, p. 53)

Não está a falar na disposição imaginária onde a guerra mantém a paz, ou em crer que a política confere a paz (lembramos da inversão foucaultiana da frase de Clausewitz, postulando que a política seria “a guerra continuada por outros meios”). Pensar que a guerra ajuda a manter a paz é crer que as armas seriam fundamentais, posto que defendem a vida, mas sua poesia sonha, sim, uma paz sem armas ainda não alcançada. O eu-lírico, no poema intitulado “Mosteiro”, sentindo-se enclausurado como se “em um mosteiro”, confessa poeticamente a impossibilidade de um futuro realmente pacífico, sem guerras: “[...] Apago o silêncio dos gritos que assustam as manhãs com a sua sentença/ onde a receita é sempre o coro da impossibilidade de um futuro sem guerras” (LEVENE, 2010, p. 23). Vislumbra, pela poesia, uma coisa oposta ao que o inspira a escrever, mesmo na impossibilidade da esperança, vislumbra uma força infinita de uma paz sem armas, o que seria uma paz ainda inominada, mas que faria a humanidade “brilhar mais que mil sóis”. É a estrela almejada. (Quem sabe um brilho de juventude escondido por detrás do eremita cansado, quem sabe uma pirotecnia poética).

Talvez, mesmo, a busca dos linchamentos seja uma “paz armada”, uma paz que surge de uma intensidade guerreira, para Levene, é de onde a política pode se fazer possível³⁴. No caso dos linchamentos em África, onde se condenou à morte pública o degenerado, o anormal, o infrator, o aparato legal, institucional, é contraído em função de se potencializar a máxima “Fazer viver e deixar morrer”. Máxima que Foucault situava no emergir do século XIX, ou meados do XVIII, onde a vida, o bios e/ou a morte, tornavam-se efeitos de uma nova modalidade histórica de poder do Estado. Percebo que Levene não focaliza Moçambique em Moçambique, ao contrário, ele avança de Moçambique para mostrar o quão longe estamos todos de velhos ideais de normalidade e paz. (O poeta aposta numa visão epicurista de mudança, para que a humanidade pudesse, enfim, quem sabe, “brilhar mais que mil sóis”. Seria a individualidade ética a responsável por isso e não exatamente as governabilidades fracassadas).

Será que sob a paz, as subordinações às leis e ordens, ou seja, à Justiça, haveria uma guerra

³⁴ Inês Lacerda Araújo diria: “[...] A política deve provir da guerra, a guerra é a finalização do biopoder” (ARAÚJO, 2018, p. 151).



potencial, própria de uma violência inata situando o homem contra o homem, e as guerras com armas teriam surgido como parte estratégica de uma institucionalidade para apagar as guerras cotidianas, as guerras privadas? Vale lembrar as indagações de Foucault, em *Em defesa da sociedade* (1997), mais precisamente na aula de 21 de janeiro de 1976, ao se questionar se, acaso a relação de poder seria em seu fundo uma relação de guerra, “[...] sob a ordem calma das subordinações, sob o Estado, os aparelhos de Estado, sob as leis, etc.; devemos entender e redescobrir uma espécie de guerra primitiva e permanente?” (FOUCAULT, 1997, p. 53). Enquanto Levene percebe uma medievalidade em Moçambique, um não-Estado que faz constante uma guerra interna, Foucault lembrará que no fim da idade média emerge um Estado mais institucionalmente dotado de relações legais que suplantavam a guerra cotidiana pela guerra formal. Mas após esta hipótese, Foucault define que, em verdade, a Guerra é o motor das instituições e da ordem. Pondera Foucault: “A guerra é que é o motor das instituições e da ordem: a paz, na menor de suas engrenagens, faz surdamente a guerra. Em outras palavras, cumpre decifrar a guerra sob a paz. A guerra é a cifra mesma da paz. [...] Não há sujeito neutro, somos forçosamente adversários de alguém [...]” (FOUCAULT, 1997, p. 59). Chagas Levene, percebendo os linchamentos como uma guerra justiceira entre os mais pobres, me parece ter esta consciência de decifrar uma guerra sob a paz, sob uma poesia pirotécnica, consciência de uma batalha permanente que não reclama por uma Lei que pusesse fim ao horror, mas por uma outra modalidade de paz, outra modalidade de relações de poderes, de atravessamentos de desejos, de beleza, de ações positivas. Levene denota que ali já está em curso uma Lei, uma norma, uma Lei no horror. Assim, ele vai na linha foucaultiana:

No início, claro, a guerra presidiu ao nascimento dos estados: o direito, a paz, as leis, nasceram do sangue e da lama das batalhas. Mas com isso não se deve entender batalhas ideais, rivalidades tais como as imaginam os filósofos ou juristas: não se trata de uma espécie de selvageria teórica. A Lei não nasce da natureza, junto das fontes frequentadas pelos primeiros pastores; as leis nascem das batalhas reais, das vitórias, dos massacres, das conquistas, que tem sua data e seus heróis de horror; a lei nasce das cidades incendiadas, das terras devastadas, ela nasce com os famosos inocentes que agonizam no dia que está amanhecendo [...]. (FOUCAULT, 1997, p. 58)

Mas, nos versos anteriores do poema já citado, alertava-se sobre as condições genéricas para se chegar a esta paz sem armas, e tais condições dependeriam de uma total desconstrução social. Esta anarquia estaria em demolir velhas construções para, com a mesma matéria prima, construir outras. Nossos desrezos, nossos acasos, nossas bandeiras, nossas fragilidades, nossas paixões, são tais construções. Além disso, uma redescoberta de si mesmo sem qualquer mediação pedagógica ou formal, sem escolas, um aprendizado solitário (novamente a solidão como esperança) onde o sujeito

seria o arquiteto de seu próprio viver.

Se cada um nessa caminhada descobrir que é sua melhor escola
Que é o arquiteto da própria vida
Se cada um demolir velhas construções
E com a matéria prima construir novos edifícios, novas pontes. [...] (LEVENE, 2010, p. 23)

Nesse pressuposto, “como os antigos quando se ergueram do chão” (LEVENE, 2010, p. 23), somos apartados das moralizações simbólicas tradicionais e formais do ocidente, e reenviados aos antigos, aos gregos, aos epicuristas. Foram estes temas explorados nos estudos da hermenêutica do sujeito como ao cuidado de si, por último Foucault, onde uma racionalidade moral poderia ser suplantada por uma racionalidade ética. Demolir velhas construções e criar um mundo mais inocente (poético) em que os seres humanos importem mais que as cores das suas bandeiras. Ou, como nos versos do poema “Tolerância”: “O que importam são as cores das bandeiras e não os seres humanos? Será que não existem inocentes neste mundo?” (LEVENE, 2010, p. 23).

4. Noite sem estrelas

Chagas Levene se autodenomina um eremita. Eremita, um ser noturno com um lampião nas mãos, iluminando com tal artifício um caminho obscuro. A poesia noturna sem estrelas deste poeta pode ser lida como a primordialidade da angustiosa tomada de consciência de uma “outra noite”. Ruído de um trabalho, trabalho de sondagem, trabalho de aterro, busca noturna do “oásis”. Blanchot, em “A Armadilha da noite”, propõe maneiras de se olhar a concepção de noite (o lado de fora do dia, a morte, obscuridade, ociosidade). O primeiro modo de se olhar a noite seria, usualmente, como um lugar cabal, como uma construção do dia, como mero “pressentimento” e sua “reserva de profundidade”, o dia é dia porque o sol nasce e termina, pura e simplesmente, assim a noite, nesse pressuposto dialético, seria mero lapso entre o movimento dos dias. Ou seja, o labor, a criação, a edificação do sol, são iluminadas e não obscuras. Podemos, contudo, acolher a ideia de noite e obscuridade como sendo um limite intransponível. Porém, Blanchot não assinala deste modo, “triunfo das luzes que simplesmente expulsam as trevas” (BLANCHOT, 1987, p. 167), porque “assim fala a razão” (BLANCHOT, 1987, p. 167). Blanchot propõe, ao contrário, a percepção de uma “irradiação oriunda da profundidade” (BLANCHOT, 1987, p. 168). A busca em questão é a da recusa, o distanciamento de si mesmo. Caminhar para a intimidade profunda do outro.

Noite sem estrelas, desestrelada, é por si só profunda cintilação desta “outra noite”

blanchotiana, onde “se entra certamente pela porta da angústia” (1987, p. 168). No entanto, quando tal angústia vira desejo de afirmação de si mesmo, impaciente vontade, o gesto noturno do caminho é arruinado. Quando Levene vai tornar-se um indistinto poeta desta “outra noite”? Talvez à meia-noite, como dizia Blanchot, “a meia noite cai quando os dados são lançados, mas só se pode lançar os dados à meia-noite” (1987, p. 170). Chagas Levene é um autor que jamais gostaria, aqui, de interpelar como um guardião da cultura africana ou oráculo de Moçambique. Isso porque não vejo tal característica em sua essência criadora (uso a palavra “essência” de modo meio arbitrário, meio buscando o outro lado desta palavra).

Ao voltar-se para Eurídice, no mito grego, Orfeu arruína a obra. Traiu a noite, traiu a obra. Orfeu devia descer aos infernos sem olhar para trás, preocupando-se com seu canto apenas. Mas foi procurar nas profundezas, justamente isto, a glória de sua obra, como pensará Blanchot. Ocorre que Orfeu olha no caminho a outra noite, imediatamente, ele é julgado pelo dia, e censurado por dar prova de impaciência, embora irresistível fosse para Eurídice, olhar para trás. Como no poema “Amor e Paciência”: “Porque falar de paciência se ela, perseverante, teima e aceita/ limpar os restos de mais um amor queimado?” (LEVENE, 2010, p.10).

Como quem “lê a sorte em pergaminhos” (LEVENE, 2010, p. 4), Chagas Levene procura o perfume da poesia e tenta aconselhar esta paciência da esperança. A impaciência é o perigo do eremita do tarot de Marseille, o que ele vinha nos dizendo sempre. Quando esta carta, esta lâmina, vira na mesa, a questão, o conselho, a recomendação, é paciência. “Poucos sabem que a dança do amor precisa da perseverança da paciência [...]” (LEVENE, 2010, p. 10). O erro de Orfeu é sua procura, levá-la a sério a ponto de pô-la em ato de desespero, o desejo exagerado por Eurídice, querer possuí-la. Então, ao chamar por ela, ao voltar-se impaciente para vê-la, Orfeu perde Eurídice e sua alma desaba em ruínas, destroços noturnos de sua transgressão. “Chamo por ti/ Como se procurasse o início dos sons do teu nome” (LEVENE, 2010, p. 16). Quem sabe, se ponderarmos a hermenêutica blanchotiana da inspiração poética desde o mito grego, na poesia de Chagas Levene, o olhar de Orfeu se sustente, como no poema “Uma canção em teus lábios” que diz: “Lá vou ao entardecer/ buscar as estrelas que marcam a tua ausência” (LEVENE, 2010, p. 17), neste caso, assim interpretando, Levene está na errância da impaciência, sobretudo na obra *Porto das Luzes*, quando o eu-lírico busca desesperadamente dirigir o olhar a um “tu”, que concluímos ser a própria poesia. Levene está traindo a si mesmo, pois não “ouve” o eremita, a sabedoria, o conselho. Não ouve o eremita, não “houve” o eremita. Levene precisa, às vezes, dar uma olhada se realmente é solitário no caminho desta noite sagrada, ao preço de sacrificar-se, (des)preocupado pela sua impaciência. Nas noites cintilantes de

Moçambique, por vezes, ele quer ver a si mesmo do lado de fora. Ele está por sair pela janela, coreografando uma dança exterior, identificando-se mais com a distorção dançante do piano de Thelonious Monk (o eremita americano), “como se ouvisse [...] as notas finais de *Blue Monk* agarro-me à janela/ Arrasto-me no rasto da poeira dos teus passos/ Descontrolado abano as minhas mãos [...]” (LEVENE, 2010, p. 23). Ressaltando que, neste verso, o poeta cita a canção “Blue Monk”, que vem a ser um blues dissonante daquele que foi conhecido como o anachoreta, ou o “eremita do piano-jazz”. Mesmo misterioso e um tanto dissonante, Levene sempre procura, como em “Flores ao entardecer”: “[...] o teu olhar para me aconchegar/ como se tocasse nas teclas de um piano [...]” (LEVENE, 2010, p. 25).

Por falar em eremita e tarot, por que não aludir ao pressentimento da fatalidade na cartomancia para Macabeia, ao fim da narrativa de Clarice Lispector? Afinal, *A Hora de Estrela* chama-se assim posto que a estrela, neste caso, simboliza a hora da morte, único momento em que a protagonista Macabéia consegue tocar a estrela idealizada de si mesma. Macabéia retira-se da cartomante e se encontra na “hora da estrela”. Assim, o desespero se torna uma paradoxal esperança, em Macabéia. “Semelhança cadavérica” chamará Blanchot, sobre este momento em que o ser se torna si mesmo, em que o homem se torna absolutamente homem a partir de sua morte. Este suicídio, que Blanchot podia ler como relação de liberdade desde Kirilov. A noturnidade fria, a estrela distante, a solidão do poeta, como naqueles velhos versos de Manuel Bandeira: “Vi uma estrela tão alta. Vi uma estrela tão fria! / Vi uma estrela luzindo na minha vida vazia/ Era uma estrela tão alta, era uma estrela tão fria/ era uma estrela sozinha/ luzindo no fim do dia [...]” (1973, p. 33). Eremítica paciência, “para dar uma esperança mais triste ao fim do dia”, diria Bandeira. Eremítica paciência ante a aproximação da obra, a aproximação da morte, expiação da falta, o lapso, o “oco” (Foucault). A própria tendência de Chagas Levene falando tanto em estrelas confere-se porque está em pauta também uma experiência de morte, de autossacrifício paciente e impaciente. Na “outra noite”, um místico zumbi, Orfeu, que tenta tomar sua Eurídice pela mão, tenta ler a mão da poesia, tenta sentir alguma intensidade, alguma vitalidade, pela escritura, e, sim, por vezes chega a sentir espasmos de vida. Veja-se o “Estrelas na tua mão”, quando diz: “Sinto alguns espasmos de vida a incendiarem-me o corpo/ Como se eu fosse mais importante que as estrelas/ Que correm pela tua mão” (LEVENE, 2010, p. 8)³⁵.

³⁵ Este “poder-escrever” da mão blanchotiana de uma relação antecipada com a morte, a ruína final. Poder morrer, em Macabéia, a morte como poder (de uma estrela única, uma hora única). Ou, como Blanchotalaria “será que morro eu mesmo ou será que é sempre o outro que morre em mim, de modo que me cumpriria dizer, propriamente, que eu não morre?” (BLANCHOT, 1987, p. 95). Ou, ainda, citemos a frase que Blanchot toma do mais infantil (para Bataille) dos escritores, Kafka: “Escrever para morrer – morrer para poder escrever” (BLANCHOT, 1987, p. 94)). Chagas Levene

“Quem roubou as estrelas que / mostravam o caminho do oceano do coração?” pergunta no poema “Dumbanengue nocturno”. O céu não tem estrelas na noite, nem pássaros, posto que a efigie da estrela, ou estrelas, em Chagas Levene, assinala a espera por este “oásis”³⁶ pacífico impossível ante um mundo em ritmo acelerado, onde seu coração de poeta contrasta. “Meu coração bate como relógios quebrados” (LEVENE, 2016, p. 15). Escrever à espera como quem não espera nada, significa ir imitando o mundo sem astros do ajudante de guarda-livros, o Pessoa em dias tristes que vinha a ser Bernardo Soares (uma das referências de Levene). “Ergo os olhos e vejo as estrelas que não tem sentido nenhum” (SOARES, 1982, p. 289).

Soares, também tão tenaz em sua inutilidade sociológica para Portugal, usa o pensamento metafísico neste estado de inércia, “Tenho amor a isto, talvez porque não tenha mais nada que amar, ou talvez, também, porque nada valha o amor de uma alma, e, se temos por sentimento que o dar, tanto vale dá-lo ao pequeno aspeto do seu tinteiro como à grande indiferença das estrelas” (SOARES,

passa longe da imortalidade, e não tendo temor à morte ou ao excesso de obscuridade, uma interiorização do exterior toma as rédeas do cavalo, do animal poético. “A intimidade é a eclosão e o jorro do exterior [...]” (BLANCHOT, 1987, p. 137), ou, ainda circulando em Blanchot, “a noite é inacessível porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela” (1987, p. 164).

³⁶ O escritor e professor Lucílio Manjate fala sobre a revista/geração “Oasis”, em Moçambique: “Em Maputo, surgem duas revistas, a *Lua Nova* e a revista *Oásis – Jovens pela Literatura*. Criada em 1988 pela Associação dos Escritores Moçambicanos – AEMO, a *Lua Nova* ainda pôde testemunhar o surgimento de nomes como o já mencionado Rogério Manjate, que chegou a ser editor da revista, Aurélio Furdela (5), Clemente Bata (6) e Ruy Ligeiro (7), todos partilhando o mesmo espaço com escritores consagrados como Eduardo White e Mia Couto./A revista *Oásis*, metáfora da esperança na revitalização ou fortalecimento da nossa literatura, foi fundada em 1997, em meio a obstáculos e/ou dificuldades de publicação. Por isso mesmo, ela foi o espaço privilegiado de um fervilhar de emoções e desencantos de parte dessa geração ávida de ver os seus textos publicados e os seus autores reconhecidos como *escritores*. A este propósito, vale recordar um excerto do editorial do primeiro número da revista e sublinhar o seu tom irónico e inconformista perante certa obsessão de entidades de cujos vaticínios (infalíveis?), supostamente escudados numa temporalidade existencialmente irónica ou castradora dessa possibilidade de se vir a *ser* escritor/obra, seriam sinais reveladores de que os mecanismos que dificultariam a revelação das então novas vozes tinham sido accionados: **Profeta** – *Só daqui a meio século, ou mais... Oásis* – *Calma aí... o pensamento é a essência da existência, e eu penso. Profeta* – *Pensar não é existir meu filho. Não sejamos idealistas subjectivos, o vulcão só é quando há erupção. Uma coisa é existir, e outra é ser. Oásis* – *Não me confundas. As coisas não acontecem por si próprias, fazemo-las acontecer. Também não sou vulcão para usufruir da erupção. Eu sou o fim último de um rio subterrâneo num deserto... Profeta* – *Estás a ver... subterrâneo... deserto. Decididamente não existes. Só daqui a um século...! Oásis* – *A sua profecia é inconsequente. Melhor é comprares um cronómetro, o espírito do rio já perfura o perfil do deserto...* (8)./ A revista *Oásis* era propriedade da AEMO, cumprindo assim a Associação um dos seus desígnios estatutários, designadamente, o incentivo ao surgimento de novos autores. De resto, nomes como Aurélio Furdela, Ruy Ligeiro e Chagas Levene, que veriam mais tarde os seus textos publicados em outras revistas (como as já mencionadas) e em livro, publicaram inicialmente na *Oásis*. Outros, que mais tarde também saíam em livro, militaram na *Oásis*, casos de Dinis Muhai, Helder Faife e Sangare Okapi (este sob pseudónimo de Orpa Oripa de Barca). Importa destacar que a maior parte destes autores, por alturas da década 90, já publicava textos em jornais como *Savana* e *Domingo*.” (MANJATE, 2015, s/p)



1982, p. 8). Bernardo Soares, poeta de estrelas desassossegadas, próximas do vazio, do nada, da inação, do sono. Por isto, o *Livro do Desassossego* é repleto de frases como estas: “E por detrás da derrota surge pura a solidão negra e implacável do céu deserto estrelado” ou “mar morto de emoção refletindo uma ausência de estrelas” (SOARES, 1982, p. 8).

Este direcionamento “saint-exupéryano” a um “tu” (Saint-Exupéry, grande voz eremítica e voadora entre as estrelas do ocidente, escreve dirigindo-se à segunda pessoa como em sua obra póstuma “Cidadela”, obra de meditações filosóficas a qual o autor chamou de “poemas”). O “tu”, a segunda pessoa, para quem Cidadela se dirige, torna solene, suntuosa, atemporal, o dito de um lugar de sabedoria sobre o sofrimento e as lições sobre a construção de uma edificação que pode ser a própria humanidade em liberdade. Um “tu” humano apartado dos homens, da humanidade. Chagas Levene usa paralelamente dessa fala a um “semi-eu” (este “tu” que é ele mesmo). Usa um tom de aconselhador, quase profético, mas penso que são conselhos para si mesmo, quicá inaudíveis, um monólogo, uma declaração de si a si. Em sua “Declaração”, falando com “vários eus”, escreve ao próprio “papiro” que lhe serve de descanso/trabalho:

Escrevo mesmo quando não verto nada para o papel.
Escrevo com o lápis da esperança na epiderme dos dias
Escrevo como se limpasse a face a seres humanos cansados.

Escrevo com a brandura e ternura das mãos.
Escrevo com a alma das nuvens
Falando com os vários eus em mim, em ti

Escrevo para mim e para outros que sabem observar-me na rua
E verem como varia meu rosto a cada dia
Como o céu, como os rios,
Como as milhares de faces que um poema pode ter.

Escrevo à espera como quem não espera nada.
Escrevo como quem vai partir e não parte.
Escrevo porque sou e mais do que tudo
Escrevo porque és o papiro
Onde as minhas mãos cansadas descansam
À espera de um novo dia, onde esperar um poema. (LEVENE, 2016, p. 16)

Como quem não espera nada, a esperança na escrita como um lugar de repouso para uma nova escrita a esperar. Às vezes, a esperança em Chagas Levene se torna reverberação tautológica, ou a esperança de simplesmente escrever um poema. No entanto, a esperança na justiça e refúgio na solidão são dois pilares universalizantes de suas obras.

Gostaria que os seres humanos fossem insaciáveis de justiça



E que meu desejo se acrescente a muitos ao redor
Que estão cansados de desejar por tanto carregarem o fardo
De sonho de justiça e não terem quem os escute.
Gostaria que o desejo de justiça não esmoreça
E que seja límpido como as águas das nascentes
Para que se realize um dia mesmo que alguns não queiram. (LEVENE, 2016, p. 43)

Chagas Levene escreve para outros como ele. Escreve para outros desejantes de justiça, ou para um outro poeta, outro eu-mesmo, tão solitário quanto ele (já eremita cansado), seguindo a mesma jornada. Como no poema “Jornada”: “Nesta vida vais percorrer o caminho só./ Às vezes um e outro companheiro perceberão o que sentes/ mas no fim do dia [...]” (LEVENE, 2010, p. 10). Falamos de um poeta arruinado que, de repente, aparece como um eremita, ainda meditando em esperanças ante as ruínas do tempo e a impossibilidade da poesia mudar qualquer coisa no mundo, lirismo que guarda a esperança como algo valioso, como diria em “Meditação”: “[...] há muito que a esperança é uma mercadoria rara”. (LEVENE, 2016, p. 12)



Referências

- A. FREUDENTHAL, A et al (Org). *Antologias de Poesia da Casa de Estudantes do Império 1951-1963*. V. II, Lisboa: UCCLA, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *qu'est-ce que le contemporain?*. Paris: Payot&Rivages, 2009.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. "Foucault com Busch, ou da relação entre Busch e o viagra". In: GOMES, Daniel de Oliveira; SOUZA, Pedro de, (Org.). *Foucault com outros nomes*. 2. ed. Ponta Grossa: UEPG, 2018.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*, poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- BAPTISTA, Heliodoro. "Paisagem com poema em segundo plano". *Cadernos Diálogo*. Disponível em: <http://antoniomiranda.com.br/poesia_africana/mocambique/heliodoro_baptista.html>. Acesso em: 02 jun. 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Falar sobre o Falado*. Porto: Afrontamento, 1988.
- COLIN, Didier. "L'Hermite. Novième arcane major du Tarot divinatoire". *Le Livre de Bord du Tarot Divinatoire*. Cidade: Marabout, 1999.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FOUCAULT, Michel. "A vida dos homens infames". In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. 4. ed. Lisboa: Veja/Passagens, 1992.
- _____. *Il faut défendre la société*. Paris: Gallimard/Seuil, 1997.
- GINSBERG, Allen. *Entre los poetas míos* (Colección antológica de poesia social. Vol I). Disponível em: <<https://omegaalfa.es>>. Acesso em 02 jun. 2020.
- JUSTIN, Luc. "Sur la route du Temps...". *Approches, Le contemporaine*, Paris, n. 175, sep. 2018.
- LABAIN, Michel. *Moçambique: Encontro com escritores*. v. 2. Porto: Fundação Antonio de Almeida, 1998.
- LEITE, Ana Mafalda. "Parágrafos sobre a poesia moçambicana contemporânea – sonho e violência, viagem e loucura, confissão e memória". *Via atlântica*, São Paulo, n. 16, p. 15-28, 2009.
- LEVENE, Chagas. *Tatuagens de Estrelas*. Maputo: Ndgira, 2007.
- _____. *Porto das Luzes*. Maputo: Ndgira, 2010.
- _____. *Pirotecnia*. Maputo: Minerva Central, 2016.
- MANGUANA, Celso. *Pátria que me pariu*. Maputo: Fundac, 2008.
- MANJATE, Lucilio. Da nova geração de escritores moçambicanos à ideia de qualidade literária. *Revista Triplov* V, n. 53, ago/set. 2015. Disponível em: https://novaserie.revista.triplov.com/numero_53/lucilio_manjate/index.html. Acesso em 02 junho 2020.
- MANJATE, Rogério. *Colectânea breve de literatura moçambicana*. Porto: Gesto, 2000.
- MENDOÇA, Fatima. "Poetas do indico: 35 anos de escrita". *Mulemba*, Rio de Janeiro, v.1, n. 4, p. 16 -37, jul.



2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano Demasiado Humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PATRAQUIM, Luis Carlos. *O Osso Côncavo e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2008.

PATRAQUIM, Luis Carlos. Luis Patraquim escritor: a sede de conhecimento em Moçambique é grande.

[Entrevista concedida a] Manuel Nunes. *Hojemacau*, Macau, 23 mar. 2016. Disponível em:

<<https://hojemacau.com.mo/2016/03/23/luis-patraquim-escritor-a-sede-de-conhecimento-em-mocambique-e-grande/>>. Acesso em: 02 jun. 2020.

SERRA, Carlos. *Linchamentos em Moçambique*. Maputo: Imprensa Universitária, 2014.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. vols. I e II. Lisboa: Ática, 1982.

Artigo recebido em: 25 de fevereiro de 2020

Artigo aceito em: 01 de abril de 2020

A IMAGINAÇÃO SURREALIZANTE NA POESIA DE MURILO MENDES

THE SURREALIST IMAGINATION IN MURILO MENDES' POETRY

WENDEL CARLOS SOUSA

wendelcdsousa@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0001-9944-4426>

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo apontar as questões do trabalho imaginativo na poesia de Murilo Mendes. Partindo de poemas essenciais do autor dentro do tema proposto, buscamos fazer um breve mapeamento da imaginação em sua lírica, tendo como base críticos importantes da obra muriliana e pensadores da literatura e das artes como um todo.

Palavras-chave: Murilo Mendes; Poesia; Imaginação; Sonhos.

ABSTRACT: *This study aims to point out the issues of imaginative work in the poetry of Murilo Mendes. Starting from the author's essential poems within the proposed theme, we seek to make a brief mapping of the imagination in its lyric, based on important critics of the murilian work and on thinkers of literature and arts as a whole.*

Keywords: *Murilo Mendes; Poetry; Imagination; Dreams.*

Não há como duvidar de que Murilo Mendes é um poeta singular dentro da Literatura Brasileira. O autor mineiro nos apresentou obras de vasto alcance e importante grandeza artística que permanecem tendo força expressiva no mundo contemporâneo. Ao lado de *Libertinagem*, do já àquela altura experiente Manuel Bandeira, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Alguma poesia*, do então também estreante Carlos Drummond de Andrade, os *Poemas* de Murilo ajudaram a apresentar uma significativa guinada na poesia modernista do Brasil no ano de 1930.

Muito se sabe da aproximação de Murilo ao Surrealismo – expressão fundamental na constituição das técnicas do poeta de Juiz de Fora – e isso tem contribuído grandemente às análises que são feitas de sua criação poética. Cabe-nos, por ora (e como objetivo fundamental do presente trabalho), pensar em como a imaginação, por meio de certo processo surrealista como o devaneio onírico, se constrói e se figura na escrita desse autor de singularidade tão acentuada.

Levaremos em consideração alguns poemas de obras diversas que nos ajudem a elaborar um

pensamento crítico acerca do uso e do trabalho da imaginação em versos de Murilo. Para isso, buscaremos como apoio as análises de críticos importantes e teóricos da literatura, a fim de que possamos preencher adequadamente as observações que pretendemos aqui expor.

Em princípio, buscamos nas letras do poeta o trabalho inicial, *Poemas* (1930), como representante de um ponto de partida da “imaginação surrealizante” que desembocará, posteriormente, em volumes como *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944) e *Mundo enigma* (1945), por exemplo. Já no primeiro livro de Murilo, vemos como a imaginação e os elementos do devaneio se apresentam no curioso poema “O mundo inimigo”:

O cavalo mecânico arrebatou o manequim pensativo
que invade a sombra das casas no espaço elástico.
Ao sinal do sonho a vida move direitinho as estátuas
que retomam seu lugar na série do planeta.
Os homens largam a ação na paisagem elementar
e invocam os pesadelos de mármore na beira do infinito.
Os fantasmas vibram mensagens de outra luz nos olhos,
expulsam o sol do espaço e se instalam no mundo.
(MENDES, 1994, pp. 112-13)

De partida, podemos dizer que o poema narra, de modo linear, a ação, expressa pelos verbos, dos entes (materiais ou não) que surgem um após o outro em uma espécie de quadro caótico. Ao longo de seus oito versos em estrofe única, podemos separar em duplas de versos essa narrativa vertiginosa: nos dois primeiros, temos o “cavalo mecânico” que “arrebatou o manequim pensativo”; nos dois versos seguintes, vida e sonho aparecem em hierarquia para a realização do movimento das estátuas; os homens surgem na próxima dupla de versos, e a própria ação, que é o mecanismo que engatilha todo o poema, salta em tela para a invocação dos “pesadelos de mármore”; os dois versos finais nos mostram como agentes os fantasmas que “expulsam o sol do espaço”.

Ao nos determos em cada elemento constituinte de ação desse texto, notamos características imaginativas fundamentais na sua formulação. Logo de imediato, vemos como a tendência surrealizante se dá na poética de Murilo. É importante deixar em evidência o fato de que o Surrealismo enquanto tendência é seguido por Murilo desde seus trabalhos iniciais, uma vez que o poeta já conhecia e admirava o movimento desde os anos 1920, década da publicação, por Andre Breton, do *Primeiro Manifesto*. Assim sendo, não é de se admirar que, por mais que o aspecto surrealista tenha obtido um desenvolvimento maior na obra de Murilo, posteriormente, no livro de estreia, tal marca já aparece com vigor.

É na constituição surrealista que vemos a construção de “O mundo inimigo”. Elementos como

a máquina (representada no poema como “cavalos mecânicos”), o manequim e a estátua, muito recorrentes – e até mesmo definidores – na estética surrealista, estão presentes. Se não bastasse o uso de um ou outro, Murilo opta pelo desfile revolvido de tais elementos. Nesse ponto, destacamos o termo “caos” ao pensarmos nesse poema. Essa ideia, de certa maneira, surge no título do texto, uma vez que o mundo se mostra como sendo inimigo (título, aliás, de uma seção inteira de *Poemas*).

No entanto, ainda que o poema pareça caótico desde o início, vemos que o caos, em termos de conteúdo realmente “inimigo”, surge no segundo grupo de quatro versos. No primeiro, a ação principal fica por parte do “cavalo mecânico” e da vida. Vemos, até então, certa estabilização dentro da heterogeneidade de elementos, uma vez que as estátuas “retomam seu lugar na série do planeta”. Dentro do universo surrealizante dos versos, no primeiro grupo de quadras tudo está em um tipo de conformidade. É a partir do segundo grupo que a feição inimiga se mostra de vez, quando os homens “invocam os pesadelos de mármore na beira do infinito” e os fantasmas “expulsam o sol do espaço e se instalam no mundo”. O advento da escuridão, sugerida no último verso, é significativo.

O poema carrega sua dimensão onírica. Se decidirmos realmente dividir suas partes em duas, podemos chamar a primeira de “estabilização pelo sonho”, e isso o terceiro verso nos mostra: “Ao sinal do sonho a vida move direitinho as estátuas [...]”. A segunda parte poderíamos nomear de “pesadelos invocados”, conforme aparece no ato dos homens. Nesse sentido, em que sonho e pesadelo se mostram de maneira tão intrínseca, podemos tomar as observações de Joana Matos Frias acerca dos procedimentos de Murilo:

Assim se pode testemunhar, na poesia de Murilo Mendes, uma adesão bastante significativa ao que no Surrealismo constitui a recusa dos limites humanos e conseqüente exploração das zonas limítrofes do homem, concentrada na sondagem do inconsciente. (FRIAS, 2002, p. 37)

O inconsciente assume total relevância numa poética surrealizante. Sonhos, pesadelos, devaneios fazem parte do processo imaginativo que fornece à arte seu principal escopo. No desejo de liberdade, a fuga para o inconsciente se mostra substancial: “É neste contexto que os *topoi* da alucinação, da loucura, da infância e do sonho, privilegiados pelos surrealistas, se encontram difundidos pela poesia de Murilo Mendes” (FRIAS, 2002, p. 38).

O espaço onírico surrealista é muito próprio, porque nele as imagens dançam e se sobrepõem com tanto ímpeto que a “paisagem elementar” se transforma em outra coisa, não mais natural. Só assim é possível unir “cavalo mecânico” a “manequim pensativo”, por exemplo, e posicionar vida, estátuas, “pesadelos de mármore” e fantasmas em mesma comunhão.

Podemos considerar “O mundo inimigo” como uma tela, de fato. Amante da pintura e das artes plásticas, Murilo estabelece certa convergência com esse processo artístico. “É justamente este culto da imagem que aproximará a poesia de Murilo Mendes da pintura, desde *Poemas*, e em primeira instância da pintura surrealista dirigida para os processos de *montagem* e *colagem*” (FRIAS, 2002, p. 46). Montagem e colagem, arte combinatória de elementos por vezes dessemelhantes, constituem grande parte da poética de Murilo.

Ao percorremos a rica obra poética do autor, chegamos a um poema em que o trabalho de imaginação e lirismo atinge um ápice considerável. O mundo dos sonhos é ainda mais acentuado e o devaneio constitui a imagem amorosa como um todo. Em “Pré-história”, da obra *O visionário* (1941), Murilo Mendes reúne, em síntese, seus aspectos líricos mais marcantes e total aproximação com a arte surrealista:

Mamãe vestida de rendas
Tocava piano no caos.
Uma noite abriu as asas
Cansada de tanto som,
Equilibrou-se no azul,
De tonta não mais olhou
Para mim, para ninguém:
Cai no álbum de retratos.
(MENDES, 1994, p. 209)

Esses versos tratam de uma “saudade transmitida”. Elisa Valentina Monteiro de Barros Mendes, mãe de Murilo, morre quando o futuro poeta contava apenas um ano de idade. Cantora e pianista, Elisa é a “figura” por excelência do poema em questão, evocada no primeiro verso.

A oitava “Pré-história” é texto aparentemente simples, mas que reúne uma série de elementos essenciais da constituição imaginativa da poética de Murilo. O título desperta considerável interesse, já que a “pré-história” a que alude é a do próprio Murilo em termos biográficos. Estando de rendas, tecido que impossibilita sua inteira visualização, a mãe, figura espiritual cuja lembrança consciente o sujeito não possui, surge apenas como vislumbre no caos em procedimento genesíaco semelhante ao de outro poema também de *O visionário*: “O mundo começava nos seios de Jandira” (MENDES, 1994, p. 202). Pela mulher, o mundo tem início; pela mulher que é mãe, a vida do poeta tem início, mesmo que a mãe não faça mais parte do plano terreno.

A figura feminina é importante na obra de Murilo Mendes, assim como em “Jandira” e “Pré-história”. Graças a esses exemplos, percebemos que o corpo da mulher, de fato, “é o lugar por excelência da totalidade” (MOURA, 1995, p. 176), que nem sempre se restringe ao trato

necessariamente sensual. Na pré-história muriliana, a mãe aparece de modo angelical por intermédio da sugestão das rendas; é quase uma deusa, uma vez que o caos de onde tudo surge está em conformidade com o soar de seu piano. Notemos também que, à altura de *O visionário*, tendo “Pré-história” como objeto principal de análise, os procedimentos surrealistas do autor já se encontravam em desenvolvimento maior, sobretudo se levarmos em consideração certos traços mais bem aproveitados do movimento (além da presença do piano, outra imagem privilegiada pelos surrealistas, a imaginação de caráter onírico está em plena potência).

No procedimento imaginativo de Murilo há lugar para a noite ao mesmo tempo em que a forma angelical da mãe se sobressai em sublime leveza: “Uma noite abriu as asas”. Noite e asas são elementos (noturno e angelical) que não convergem de maneira tão fluida. Contudo, na ousada arte *combinatória* de Murilo, o anjo pode ressoar na noite e a noite pode ser o espaço do anjo. De todo modo, o azul no qual a mãe se equilibra paira por toda a imagem do poema, desde o início, embora o caos constitua o processo da gênese espiritual. A ideia de asas, de suspensão angelical, projeta, em certa instância, a visão do paraíso. Gaston Bachelard discorre acerca de tal constituição:

Se a pureza, a luz, o esplendor do céu chamam seres puros e alados, se, por uma inversão que só é possível num reino dos valores, a pureza de um ser dá a pureza ao mundo em que ele vive, compreender-se-á de imediato que a asa imaginária se matiza com as cores do céu e que o céu é um mundo de asas. (BACHELARD, 2001, p. 74)

A cor azul, que pinta todo o poema, determina a sua pureza enquanto mecanismo de expressão, conferindo ao texto um aspecto de fantasia do céu, azul e alado, como a imaginação o constrói, afinal, “todo azul dinâmico, todo azul furtivo é uma asa” (BACHELARD, 2001, p. 74).

A tontura da mãe, no sexto verso, é sinal contundente do devaneio do sujeito poético. Uma vez que o anjo não mais olha para ele, tampouco para ninguém, a imagem divina protetora se desfaz e tomba (como um anjo caído) no material álbum de retratos. É nesse sentido que mencionamos anteriormente que o poema trata de uma “saudade transmitida”: a “saudade” do eu lírico não é necessariamente gerada por uma relação de convivência com a mãe, mas sim pela história da mãe e pela imagem da fotografia, aspectos que constituem sua “pré-história”. O encontro com a mãe começa – e se realiza – no sonho e termina no álbum de fotos, como se a reunião de fotografias representasse, em alguma medida, o próprio aspecto material da mãe que não mais existe enquanto ser vivo.

A permanência pelo retrato é uma necessidade do homem porque, mesmo sendo apenas registrado o seu corpo, subentende-se que a alma e o espírito ali estarão presentes. E aquela lembrança que vai, aos poucos, com o tempo, extinguindo-se, esfumando-se nas mentes,



pode ser revivida e resgatada através do retrato. (BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 155)

O indivíduo resgata a imagem da mãe do retrato, mas não a lembrança dela: ao contrário, é como se, somente pelo retrato, ele passasse a conhecê-la. A fotografia torna-se, portanto, um contato imaginado/imaginável.

Em Murilo Mendes, a poesia assume um caráter libertário, e é por meio da imaginação que a liberdade se evidencia e que a linguagem alcança larga expressão. Maurice Blanchot, sobre esse aspecto, aponta o seguinte:

Devemos compreender que a poesia recusa qualquer forma de submissão e de imobilidade, que ela não pode se contentar com o sono cujo *à vontade* é perigoso, que ela busca o surreal na medida em que este é *irreconciliável* e que, enfim, o “poeta íntegro, ávido, impressionável e temerário recusará simpatizar com movimentos que alienam o prodígio da liberdade na poesia, isto é, da inteligência na vida”. (BLANCHOT, 2011, p. 111)

E, sobre o trabalho imaginativo nesse processo de liberdade, ele continua: “A imaginação poética não se limita às coisas e às pessoas como elas são dadas, mas à sua falta, ao que nelas existe de outro, à ignorância que as torna infinitas” (BLANCHOT, 2011, p. 113). Sendo assim, podemos pensar que, em “Pré-história”, a imaginação poética de Murilo está voltada justamente à mãe que faz falta, que não mais existe, e que passa a ser poeticamente construída apenas pelos alicerces dessa imaginação.

Se vimos como os elementos plásticos e a suspensão ao ar, ao céu podem ser fundamentais na poética imaginativa de Murilo, voltemos agora o olhar para baixo, para o reino das águas, e verifiquemos em que medida tal mundo configura também o aspecto imaginante, primordial, no universo de cores das imagens murilianas.

Em *As metamorfoses* (1944), “o livro de Murilo Mendes que mais se aproxima da poética surrealista” (MOURA, 1995, p. 72), verificamos as mais variadas combinações possíveis, sobretudo se levarmos em conta certos elementos naturais. Desse volume provém “Os amantes submarinos”:

Esta noite eu te encontro nas solidões de coral
Onde a força da vida nos trouxe pela mão.
No cume dos redondos lustres em concha
Uma dançarina se desfolha.
Os sonhos da tua infância
Desenrolam-se da boca das sereias.
A grande borboleta verde do fundo do mar
Que só nasce de mil em mil anos
Adeja em torno a ti para te servir,
Apresentando-te o espelho em que a água se mira,



E os finos peixes amarelos e azuis
Circulando nos teus cabelos
Trazem pronto o líquido para adormecer o escafandrista.
Mergulhamos sem pavor
Nestas fundas regiões onde dorme o veleiro,
À espera que o irreal não se levante em aurora
Sobre nossos corpos que retornam às águas do paraíso.
(MENDES, 2015, p. 56)

Diante desse texto, bem como afirmou Murilo Marcondes de Moura, é como se estivéssemos observando um aquário ou um caleidoscópio (MOURA, 1995, p. 80). A imagem é ampla e as cores são muitas. Há elementos de vida e de morte que circulam no poema, e procuraremos verificar como tal encontro insólito dos amantes se realiza.

Assim como os textos poéticos anteriores analisados aqui, “Os amantes submarinos” tem também apenas uma estrofe. Em toda ela, temos a presença da água, elemento fundamental do devaneio narcísico, sensual e fatal no qual os amantes penetram. Esses amantes são submarinos e, como aponta a tradição literária vigente em muitos séculos, o encontro amoroso dos dois é noturno. Embora haja uma sensação inconsciente (ou mesmo mortuária) que perpassa o poema inteiro, o que conduz tais amantes – e certamente a ocultação do sexo deles torna o poema ainda mais interessante – ao reino submerso é justamente a força da vida. Já nesse procedimento notamos novamente como Murilo concilia os contrários, característica fundamental de sua poesia.

A partir do terceiro verso, a sequência de descrições se desenrola e o caleidoscópio mágico aparece na visão do aquário: “O vegetal, o humano, o mineral se correspondem. Entrelaçamento, correspondências ou metamorfoses são realidades que pressupõem um movimento que as realize, o qual é dado pelo elemento água, cuja fluidez envolve todos os seres presentes naquele espaço” (MOURA, 1995, p. 81). O elemento aquático, cuja solução mistura tudo no seu interior, torna os corpos, os vegetais e minerais apenas uma única grande coisa sob o jugo da água.

O poema é ornamental, sobretudo, pois “No cume dos redondos lustres em concha/ Uma dançarina se desfolha”; sendo de característica puramente onírica, cita o aspecto onírico ligado à infância: “Os sonhos da tua infância/ Desenrolam-se da boca das sereias”. Então, vemos “A grande borboleta verde do fundo do mar/ Que só nasce de mil em mil anos” e notamos como seres originalmente não aquáticos ganham uma dimensão de perfeita naturalidade dentro da água. Tudo em harmonia como dádiva ao ser amado, afinal, a borboleta marinha fantástica “Adeja em torno a ti para te servir,/ Apresentando-te o espelho em que a água se mira”.

Da mesma maneira que em “Pré-história”, também há aqui uma pureza que perpassa as



imagens suscitadas pelo poema, sobretudo se levarmos em consideração as cores vívidas que ele enumera. No entanto, como aponta Bachelard, a pureza é sugerida por meio da presença da água:

Uma imaginação que se liga inteiramente a uma matéria específica é facilmente valorizante. A água é objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza. Que seria a ideia de pureza sem a imagem de uma água límpida e cristalina, sem esse belo pleonasma que nos fala de uma *água pura*? A água acolhe todas as imagens da pureza. Procuramos, pois, colocar em ordem todas as razões que fundamentam o poder desse simbolismo. Temos aqui o exemplo de uma espécie de *moral natural* ensinada pela meditação de uma substância fundamental. (BACHELARD, 1997, p. 15)

Notamos que no poema não há um erotismo flagrante por meio do qual os amantes se unem. O amor parece mais ingênuo e furtivo, de modo que somente pela presença marinha (e à noite) ele pode se realizar. O toque dos personagens não é necessariamente o toque mútuo de um para o outro, mas é como se fosse um toque geral promovido pela grande comunhão da água.

Evidente é o trabalho de imaginação nesse poema. Ele une elementos naturais e antinaturais em um ambiente que por si só é natural, mas que não habita naturalmente todos os componentes. Há o embaralhamento que propicia a junção de todas as formas, criando um mundo novo. É Bachelard quem afirma que “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade” (BACHELARD, 1997, p. 17-18). Murilo opera desta forma: no seu canto, a realidade se cria, os amantes se encontram e todo o mundo é composto de água.

A grande imagem aquática do poema não se mostra turva; ao contrário, é composta de forte cristalinidade. Sobre a imagem na poesia de maneira geral,

A imagem não é um ornamento nem um detalhe do poema, nem um produto qualquer da sensibilidade de um homem: ela é o poema manifestado a partir das coisas, o movimento das coisas e dos seres buscando unir o peso do fundo da terra à transparência fulgurante, a linha de voo à estabilidade de uma estatura imutavelmente erguida. Ela é todo o poema, assim como o poema é o tudo das coisas, um *elã* para esse todo, assim como a linguagem, pelo contraste que observamos entre a gravidade da frase e o voo das imagens, é uma outra forma do mesmo movimento para despertar – e para assumir – os antagonismos. (BLANCHOT, 2011, p. 119)

A poesia de Murilo, de certa forma, é conhecida por reunir certos antagonismos. No próprio “Os amantes submarinos” questões semelhantes são observadas: é o caso, por exemplo, da reunião dos amantes nas “solidões de coral” ao mesmo tempo em que aquela água é totalmente povoada por diversos tipos de seres. Existe ainda a presença de um escafandrista, ente que eliminaria o sossego a sós dos personagens, porém, os “finos peixes amarelos e azuis” trazem um líquido – dentro do líquido

maior, a água – para que tal escafandrista adormeça. Todo o universo do poema parece estar de acordo com o encontro dos personagens.

Embora aparentemente cheios de vida, os versos marinhos de Murilo carregam também uma dimensão impregnada de finitude. O ângulo mortuário surge no texto sutilmente, uma vez que o mergulho dos amantes em regiões cada vez mais profundas pode representar um mergulho na morte – a esse sentido, torna-se importante ressaltar que o mergulho deles é “sem pavor”.

A água carrega sua dimensão trágica, de despedida e de morte. Ao fim do poema, na descrição integral do mergulho, temos: “Mergulhamos sem pavor/ Nestas fundas regiões onde dorme o veleiro,/ À espera que o irreal não se levante em aurora/ Sobre nossos corpos que retornam às águas do paraíso”. Podemos entender o mergulho sem pavor como uma despedida do mundo. Aqui, é fundamental destacar a presença do veleiro. De acordo com a tradição clássica, se os rituais funerários fossem corretamente observados, após a morte, as almas na Grécia Antiga eram atravessadas no rio dos mortos pelo barqueiro Caronte. Em Murilo, a presença do *veleiro* – não a do *barqueiro* – pode ser considerada uma atualização da entidade. Bachelard estabelece uma leitura perfeita sobre a água funérea de Caronte em relação à imaginação: “A imaginação profunda, a imaginação material quer que a *água* tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte” (BACHELARD, 1997, p. 78).

De fato, o poema de Murilo representa um ritual que desemboca no término de tudo, afinal, os corpos “retornam às águas do paraíso”, semelhante ao arrebatamento divino em que alma e corpo ascendem juntos, mas, que, no texto, representa uma ida para baixo. Além disso, como percebemos, o veleiro muriliano assume papel metafórico de entidade relacionada à ideia de morte:

Em particular, a função de um simples *barqueiro*, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte. Por mais que atravesse um simples rio, traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério. (BACHELARD, 1997, p. 80-81)

Evidentemente, o veleiro do poema não atravessa rio algum: ele surge mais como paciente do que como agente; ele está ali apenas para ser adormecido. Contudo, mesmo assim, estando naquelas fundas regiões aquáticas, carrega consigo seu além e seu mistério.

Ainda na parte final do poema, vemos como a realidade é criada acima da própria realidade. Quando o sujeito afirma que eles mergulham juntos nas “fundas regiões onde dorme o veleiro”, existe o desejo de que “o irreal não se levante em aurora”. Toda a atmosfera imaginativa do poema é matéria suficientemente real na sua constituição, de modo a que qualquer outra coisa além disso seria produto



de uma “irrealidade”.

É voltado ao mundo e seus elementos de poesia, aos homens e ao divino que Murilo cria a atmosfera imaginativa de “O rito geral”, poema que se encontra também no riquíssimo livro *As metamorfoses*. Nele, há uma síntese dos aspectos observados até agora:

Guardião de sonhos, levantei a aurora,
Advertindo os homens do trabalho inútil.
Tangia os sinos do universo-igreja,
Convocando formas e elementos
Para o ofício geral da poesia.

Vieram a mim os peixes das águas primitivas,
Vieram as enormes borboletas-fadas
Que cobriam de azul o abismo vazio.
Vieram as inspiradoras dos poetas desde o início,
Veio a dália gigante de mil braços.
Veio o Filho do homem dançando sobre as ondas.

Eu dialoguei com eles,
Aprendi a história de todos
E todos aprenderam minha história
Que levaram para o outro lado da terra,
Para o fundo do mar e o céu.

Mundo público,
Eu te conservo pela poesia pessoal.
(MENDES, 2015, p. 47)

De certa forma, o texto funciona como um tipo de convocação absoluta a tudo o que existe e pode ser utilizado poeticamente; é uma grande afirmação da poesia; um rito, podemos dizer, do próprio fazer artístico.

De início, detenhamo-nos na primeira estrofe. No excerto “Guardião de sonhos, levantei a aurora,/ Advertindo os homens do trabalho inútil”, o eu lírico se declara como o guardião de sonhos, mostrando como, no trato poético, ele protege um dos marcantes elementos constituintes da poesia surrealista e imaginativa: os sonhos. Percebamos também que tal indivíduo se mostra acima dos homens, uma vez que é ele quem adverte esses homens e levanta a aurora. No entanto, é ao convocar “formas e elementos” que servem para “o ofício geral da poesia” que o sujeito poético nos faz adentrar o ambiente onírico presente como “mecanismo” propulsor de uma poesia profundamente imagética e expressiva. Joana Matos Frias, ao aproximar Murilo Mendes de Arthur Rimbaud pelos mesmos procedimentos, afirma:

É a violência da imaginação que faz explodir o mundo numa atmosfera onírica, essa ditadura



do imaginário que passa por uma liberdade infinitamente criadora do sujeito poético, entidade múltipla e multiplicada que procede a uma destruição do real pelo estilhaçamento dos limites. (FRIAS, 2002, p. 17)

Realmente, como pretendem as técnicas surrealistas, adotadas em parte por Murilo Mendes, limite é o que o poeta procura romper, e isso fica evidente em “O rito geral”, uma vez que todas as formas e elementos são convocados para “o ofício geral da poesia”. Assim, torna-se importante destacar o trabalho de Murilo enquanto autor de uma espécie de arquitetura que é o poema. Se Murilo recusou a escrita automática exigida pelos surrealistas, certamente isso se deu pelo fato de ele optar pelo trabalho da criação, levando em conta todos os aspectos de técnica e pensamento que pudesse utilizar.

Na segunda estrofe, encontramos elementos semelhantes aos que constituíram o poema “Os amantes submarinos”. Dessa vez, os peixes vêm das “águas primitivas” e, em tal contexto, podemos aproximar essas águas das que banham todo o poema marinho muriliano já analisado. São águas do paraíso; remetem ao Jardim do Éden, berço místico por excelência da carne animal. As “borboletas-fadas” recebem a mesma carga imaginária que a borboleta verde que só nasce a cada mil anos. Mais uma vez, a presença da cor azul é verificada no texto (“Que cobriam de azul o abismo vazio”), como vimos em “Pré-história” e também em “Os amantes submarinos”.

Se nos versos dos amantes aquáticos a borboleta só nasce de mil em mil anos, em “O rito geral”, texto que funciona como convocação dos principais aspectos da poética de Murilo Mendes, a dália, com tamanho igualmente destacável, possui também mil braços. No último verso da segunda estrofe, a figura do Cristo desponta de forma também hídrica (“Veio o Filho do homem dançando sobre as ondas”), e aqui podemos pensar no episódio bíblico em que Jesus, durante uma tempestade, aparece andando por cima das águas do mar. É o milagre do Salvador que, dentro da poesia de Murilo, recebe contornos alucinados e alegres.

A terceira estrofe mostra um eu lírico que dialoga com todas as formas anunciadas anteriormente; ele ouve e fala e, falando, é entendido: “Eu dialoguei com eles,/ Aprendi a história de todos/ E todos aprenderam minha história/ Que levaram para o outro lado da terra,/ Para o fundo do mar e o céu”. Mar e céu surgem na poesia de Murilo como se constituíssem o grau mais elevado de uma imaginação que se quer livre, transformando tudo ao redor em matéria artística.

Talvez a característica geral do rito seja realmente evidenciada na última estrofe, formada por apenas dois versos: “Mundo público,/ Eu te conservo pela poesia pessoal”. Aqui, por indicação do vocativo, presente no primeiro verso, o eu poético faz, de fato, uma convocação de tudo o que é



coletivo e, por meio da poesia pessoal, ou seja, subjetiva, promove a conservação dessa totalidade. Assim como Carlos Drummond de Andrade que, a partir de *Sentimento do mundo* (1940) abandona a individualidade e se volta para o coletivo/social, Murilo Mendes também exprime tal viés coletivista em “O rito geral”.

Em seu texto, Murilo evoca o mundo com suas possibilidades, fala a esse mundo e dele participa. Seu devaneio não é causador de um afastamento dos fatos; ao contrário, interage completamente, promovendo a transformação pela poesia. Mesmo quando confronta o mundo direta ou indiretamente, sua atitude é interativa: “Visionário, nem por isso deixa de enfrentar o mundo. Seu onirismo é apenas uma técnica de participação. A alucinação, uma forma exaltada de engajamento” (MERQUIOR, 2013, p. 74).

Ao mesmo tempo cheia de vida e de clareza, a imaginação muriliana pode também gerar uma realidade dominada pelo teor trágico. Como poeta atento ao seu tempo, seus versos denunciam e reclamam um mundo no qual a guerra representa a incerteza e o medo. Em *Mundo enigma* (1945), o poema intitulado “Lamentação” nos dá uma amostra de tal procedimento. Texto cuja tragicidade atinge limites elevadíssimos num forte pessimismo sem escapatória, os versos são cabais no estabelecimento do delírio aterrador do indivíduo:

Nenhum homem tem mais saída:
Antes de nós o dilúvio.
Durante, o tédio no caos,
Depois o épico escuro.
A esperança desespera,
Os olhos não são para ver
Nem os ouvidos para ouvir.

O diálogo virou monólogo,
Meio-dia é meia-noite.
Todos curvados constroem
Suas próprias algemas.
O longo ai das criaturas
Sobe para o céu
Forrado de espadas.
(MENDES, 1994, p. 385-86)

Nesse curto e forte poema, a lamentação atinge um grau apocalíptico. É importante ressaltarmos que as referências bíblicas auxiliam na elaboração do imaginário do poeta, de modo que, em “Lamentação”, elas retornam. No segundo verso da primeira estrofe, por exemplo, temos a imagem do dilúvio, que nos faz pensar no dilúvio que inundou a terra no episódio bíblico de Noé. Percebamos que a água mais uma vez se faz presente, mas, agora, não mais uma água tranquila: vinda

pela chuva, a água do dilúvio é torrencial e destrutiva.

Dilúvio, tédio e escuro compõem a vista humana na primeira estrofe. O próprio poema como um todo, com seus versos de curta extensão, representa algo como um recolhimento do sujeito acuado, bem como seu sentimento de inadequação diante do infortúnio. Vemos um quadro de medo e angústia. A esse respeito, Irene Miranda Franco afirma que “esse enfoque no sofrimento do indivíduo é indício de outro traço da obra de Murilo, que embasa tanto seu projeto ético quanto seu fazer poético: a dimensão trágica” (FRANCO, 2002, p. 19-20). A tragicidade do poema é tão vigorosa que a própria “esperança desespera”, e olhos e ouvidos perdem suas funções originais.

Antes, em “O rito geral”, vimos que há a convocação generalizada e uma voz que se dirige a essa multidão, porém, em “Lamentação”, o diálogo, que é algo originalmente dividido, se torna monólogo, evidenciando a incomunicabilidade do ser. A ordem entre dia e noite se perde (“Meio-dia é meia-noite”), e, se antes eram momentos distintos um do outro, separados por doze horas na escala temporal, agora se unem e tornam-se uma mesma coisa. Ainda segundo Irene Miranda Franco:

Por mais arbitrária que seja uma imagem, (ou metáfora, que é o termo comumente utilizado quando se fala em comparações mentais) há sempre um certo *princípio construtivo* a aproximar os elementos díspares: comparações simples, paralelismos e mesmo antíteses operam a aproximação. (FRANCO, 2002, p. 93-94)

Em Murilo, o que se observa com muita frequência é justamente a junção dos elementos díspares – *dia* e *noite*, no presente caso, são só um exemplo. Antes de essa aproximação ser uma técnica puramente derivada do delírio surrealista, no autor mineiro, bem como em muitos outros, é sinal profundo de evidente construção.

O fim do poema aqui analisado é crucial: “O longo ai das criaturas/ Sobre para o céu/ Forrado de espadas”. Assim como as águas retornam, o céu também tem seu retorno apresentado pela imaginação do poeta, mas não mais como o céu azul no qual a figura angelical da mãe aparece. Distante de um sonho tranquilo, o poema representa um pesadelo em que a ascensão sugere o corte, o sangramento, a morte dolorosa pela presença das espadas.

Ao longo deste trabalho, pudemos notar o processo e o labor imaginativo que constituem a poética de Murilo Mendes. Desde a imaginação utilizando os procedimentos e elementos característicos da arte surrealista – mesmo que o autor não se deixe conduzir pela escrita automática – até a imaginação do céu azul (ou do céu terrível em que há espadas e dor), das asas, da suspensão, do voo, e a imaginação das águas profundas, que ao mesmo tempo integram os seres e os conduzem ao paraíso derradeiro, notamos a originalidade na escrita de Murilo e a potência de suas imagens. Daí,



a abrangência de sua poesia, que, hoje, é reconhecidamente figurada entre as mais significativas da lírica brasileira.

Referências:

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca & RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BLANCHOT, Maurice. “René Char”. In: _____. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 107-119.

FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa, volume único*. Org. e preparação do texto de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *As metamorfoses*. Posfácio de Murilo Marcondes de Moura. Resenha de Lauro Scorel. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. “Murilo Mendes ou a poética do visionário”. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3ª. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Ed. USP: Giordano, 1995.

Artigo recebido em: 21 de novembro de 2019

Artigo aceito em: 17 de abril de 2020



ENTRE VERSOS DE RIMA E DOR: MEMÓRIA, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA EM *NO FUNDO DO CANTO* DE ODETE SEMEDO

BETWEEN RHYME AND PAIN VERSES: MEMORY, IDENTITY AND RESISTENCE IN NO FUNDO DO CANTO OF ODETE SEMEDO

LUIS CARLOS ALVES DE MELO

luiiscam@outlook.com

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0001-6984-6440>

RESUMO: O presente artigo examina como a poesia de autoria feminina em língua portuguesa da Guiné-Bissau retrata literariamente os conflitos recentes pelos quais o país tem passado e de que forma tais conflitos, literariamente elaborados através da memória, têm moldado a identidade guineense em alguns aspectos e convergido para o fortalecimento da resistência no país. Buscamos desvendar como essa narrativa se desenvolve na obra *No fundo do canto* (2007), de Odete Semedo, uma vez que essa obra poética está balizada em um contexto de conflitos intensos na Guiné-Bissau. A razão para essa escolha é que ao produzir uma obra poética que retrata os momentos conflituosos nacionais, a autora contribui para a contestação e negociação das identidades no país, lembrando seus pares as agruras de um passado amargo, intragável e inesquecível, de modo a criar uma marca de resistência que impeça esse passado de se transformar numa ameaça futura.

Palavras-chave: Literatura guineense; Odete Semedo; Identidade; Memória; Resistência.

ABSTRACT: *This paper examines how the poetry of female authorship in Portuguese language of Guinea-Bissau portrays literarily the recent conflicts over which the country has undergone and how such literarily elaborated conflicts have been shaping the Guinean identity in some respects and converged for the strengthening of resistance in the country. We seek to unravel how this narrative unfolds in Odete Semedo's No fundo do canto (2007), given that this poetic work is marked out in a context of intense conflicts in Guinea-Bissau. The reason for this choice is that when producing poetic work that depicts the conflicting moments of the motherland, the author contribute to the contestation and negotiation of identities in the country. In the country, reminding their peers of the hardships of a bitter and unforgettable past, in order to create a mark of resistance that will prevent this past from becoming a future threat.*

Keywords: *Guinean Literature. Odete Semedo. Identity. Memory. Resistance.*

1. Introdução

Os conflitos descritos literariamente na Guiné-Bissau são significantes para entendermos a dinâmica de produção de literaturas engajadas militantes e de resistência, assim como para evidenciar obras que buscam rememorar e recontar histórias das guerras, golpes e abalos nacionais, na busca de negociar as identidades. O conflito é a base para a contestação das identidades e, portanto, diante dele surge uma poesia engajada envolta numa transfiguração das subjetividades do poeta para a escrita. Ao se revelar como fonte histórica, a poesia funciona como um registro das identidades, numa relação de alteridade entre escritor e leitor, e o espaço onde ela está sendo produzida. Tal afirmação, em certo sentido, pode causar certo estranhamento e produzir questões legítimas sobre as relações existentes entre a literatura e a história. Portanto, antes de prosseguirmos é importante abordar essa questão.

Ao se analisar as composições poéticas e demais narrativas literárias que cuidam especificamente do conflito é preciso certa cautela e sensibilidade para entender o que há por trás dessas narrativas. Ao trazer para a cena literária os abalos e conflitos vividos em suas nações, os poetas guineenses nos convidam a percorrer os caminhos da dor da guerra, o chão poeirento do desespero, o desassossego de dias de morte, numa aproximação da narrativa literária com a narrativa histórica. Logo, não podemos nos esquecer que em países onde a produção científica ainda é incipiente, as obras literárias ocupam papel de destaque no reconto histórico dos principais acontecimentos nacionais. Não se trata, no entanto, de uma substituição da história pela literatura, mas de uma aproximação, dado que ambas transitam pelo campo da imaginação. (PESAVENTO, 1998 apud CAMPATO JR., 2016, p. 367).

Quando o termo imaginação surge na arena das discussões, aproximamo-nos das mesmas preocupações empreendidas por Eagleton (2001) quando aponta para uma dificuldade de se definir a literatura, e em acréscimo, traçar um paralelismo com o campo histórico, justamente porque o senso-comum possui uma tendência de categorizá-la como uma escrita imaginativa ficcional ou não-verídica, um produto estético de ordem irreal. Não é bem assim. A literatura ocupa espaço no universo das ciências no mesmo patamar da história, tanto que em países não-ocidentais é ela quem registra os principais fatos espaço-temporais dos povos e das nações, sobretudo no que diz respeito ao registro das oralidades, abandonado pela historiografia tradicional. Desse modo, o universo da literatura, tal como o da história, também constitui uma socialização de valores, memórias e discursos. Portanto, pode-se aferir que o papel do historiador e do escritor se relacionam com a reconstrução da memória, através de uma “aproximação histórica dos textos” (CHARTIER, 2000, p. 197).

Apesar do caráter linear com a história, a literatura goza de certa liberdade criativa, podendo contar, recontar, criar e ficcionalizar os acontecimentos históricos, utilizando os elementos estéticos

que lhe são próprios para apresentar uma narrativa descolada de uma linearidade engessada, presa ao dever de se registrar no tempo dos fatos tal como eles ocorreram. Mas há mais. Se considerarmos o papel que a literatura exerce em narrativas não-ocidentais, aqui nomeadamente em Guiné-Bissau, podemos vislumbrar uma translação da literatura em relação à história, na qual a primeira assume uma posição de documento histórico cultural de um povo, e guardiã das memórias ancestrais que posteriormente possam servir de base de estudo para a segunda. O que se nota, portanto, é uma relação dialógica constante entre literatura e história na preservação da memória, do povo, da nação.

Lançando mão desse exercício, a poeta guineense Odete Semedo resgata as memórias de um dos conflitos mais cruéis, depois das guerras de independência, da Guiné-Bissau, algo que trouxe além de muita instabilidade política, um deslocamento das identidades do povo local. *No fundo do canto* (2007), obra de grande relevo para a literatura guineense e uma das principais da autora, é uma produção poética que versa sobre um dos maiores conflitos internos da Guiné-Bissau: a guerra civil de 1998-1999, com a qual o eu poético encontra-se às voltas, resultando em uma escrita que põe a nu as experiências traumáticas oriundas da guerra.

Mixando traços de uma literatura confessional e de testemunho, onde se ensaia um certo rigor poético com a necessidade de se criar uma poesia engajada, Semedo apresenta uma obra que traduz a agonia e a tristeza presas nas entranhas de um povo que experimentou as amarguras dos “trezentos e trinta e três dias” (SEMEDO, 2007, p. 24). Disso, se produz uma obra que agrega um emaranhado de temas, dos mais relevantes, dentre os quais vem a lume a crise identitária, fruto dos conflitos na pátria, circunscrita em identidades culturais que não possuem “uma origem fixa à qual podemos fazer um retorno final e absoluto” (HALL, 2006, p. 70).

Ao assumir uma posição engajada, Odete Semedo converte sua poesia em manifesto poético que busca exortar todos os guineenses, a partir do apelo nacional, à resistência frente aos conflitos que têm atingido o país. Ao tematizar o conflito, Semedo utiliza sua poesia como forma de resgatar e reviver memórias, de modo a criar uma marca de resistência que impeça o passado de se transformar numa ameaça futura.

2. Rimas de dor: Odete Semedo e a poesia no fundo do canto

Odete Semedo é responsável pela produção de densa obra dividida entre: artigos, trabalhos publicados em antologias literárias, textos em jornais e revistas dedicados ao estudo da literatura e cultura africana, em especial a Bissau-guineense, tanto no país como no estrangeiro. A obra da poeta

é dividida entre a poesia e a prosa de ficção (contos), dentre os quais *No fundo do canto* (2007) destaca-se por seu caráter histórico de revelação dos acontecimentos que açoitaram a Guiné-Bissau em 1998. Não obstante, a obra cuja primeira edição foi lançada em 2003, em Portugal, e posteriormente, em 2007, no Brasil, constitui-se como uma das mais importantes produções da modalidade de reconto e memória dos conflitos internos da Guiné-Bissau.

Na observação de Moema Augel (2007, p. 185-186), “Odete Semedo quis, em primeira instância, com sua obra *No fundo do canto*, elaborar dentro de si, para ela mesma, os traumas ocasionados pela vivência da guerra que assolou a Guiné-Bissau de 7 de junho de 1998 a 7 de maio do ano seguinte”. Esse pano de fundo revela as experiências traumáticas do sujeito poético e as particularidades do seu contexto histórico, levando-o a reavaliar suas identidades e reforçar uma poesia combativa e de resistência.

No fundo do canto traz à tona os traumas, medos e tristezas decorrentes da guerra que colocou muitos cidadãos em situação de diáspora forçada, bem como ocasionou muitas mortes. O conflito ao qual a autora faz referência deu-se a partir da insatisfação popular recorrente no país e diante da ocorrência de várias crises políticas na Guiné-Bissau, gerando posteriormente uma rebelião militar contra o presidente da República da época. Durante onze meses ou trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas, conforme recorrentemente reproduz Semedo, os guineenses viram-se em tempos de brutalidade e exceção, com as forças militares estrangeiras em Bissau, o que os obrigou a se deslocarem para o interior, buscando fugir do epicentro dos conflitos (CAMPATO Jr., 2012, p. 208). Após esse momento trágico da história do país, a relativa paz conquistada experimentou abalos constantes, por conturbações político-sociais, e nunca alcançou a plenitude.

Dialogando com seu próprio tempo, Odete Semedo apresenta poeticamente uma história que ainda está sendo contada e que, ao que nos parece, está longe de ver seu fim chegar. Ao proceder de tal maneira, Semedo faz “ecoar um canto *sui generis* que recupera, a seu modo, vivências individuais e coletivas que vão muito além do momento traumático da guerra” (AUGEL, 2007 p. 48). O resgate da memória retrata os infelizes momentos vividos por todos no país para reclamar a “nação” dos guineenses, para construir uma narrativa em prol da unidade nacional. Sua poesia, entretanto, não é apenas um reconto do passado, de uma memória ou lembrança; é também uma indagação do futuro.

A memória tem um papel muito importante nessa narrativa em virtude de ser um dos elementos para a forja do sentimento nacional e também da identidade. Essa memória pode ser selecionada de acordo com os contextos e exigências que o momento necessite (ERLL, 2011, p. 146). Portanto, se há necessidade de um consenso, há de se buscar uma memória forte o suficiente para criar uma esfera

de compartilhamento identitário. No caso da obra em análise, essa formulação é feita a partir das memórias da guerra e das agruras do povo em relação aos conflitos selecionados. Por se tratar de um evento que trouxe tantas perdas ao país, a narrativa cria um sentimento nacional sólido para o fortalecimento da resistência.

Além disso, os versos de Semedo revelam uma tendência muito comum da escrita engajada, proeminente de uma literatura militante, isto é, o rememorar como forma de denúncia e sua narração como mecanismo de resistência. Ao se colocar como um *tcholonadur* (mensageira), Semedo se torna a ponte entre os acontecimentos e o público leitor, aproximando-os de seus assombros. Além disso, enquanto poeta ela “traduz para a poesia a dor coletiva de seu povo” (AUGEL, 2007, p. 190). Ao fazer isso, convida-nos a conhecer a intimidade de sua nação, e percorrer os caminhos do calvário guineense, descobrindo as chagas abertas pelos conflitos internos. Convida-nos a pacientemente adentrarmos sua “casa” e a ouvirmos atentamente a “história [que] não é curta” (SEMEDO, 2007, p. 22).

Outro aspecto importante da poesia de Odete Semedo é o caráter contestador acerca da apatia do povo diante da opressão que assola a nação. Há uma busca reiterada em desconstruir o discurso eurocêntrico patriarcal, revelando ao guineense que os grilhões que outrora os mantiveram presos às grades coloniais precisam ser combatidos diariamente para que não voltem a escravizar o país. Dessa forma, o que se nota é uma preocupação por parte da poeta em traduzir o eterno narrar nacional em mecanismo de resistência. Assim, os poemas de *No fundo do canto* “inserem-se exemplarmente no grupo de obras que escrevem e narram a nação, no sentido apresentado por Homi Bhabha (1998), isto é, a partir de indagações e da procura de vínculos de pertinência que possam explicar a nação para além dos contornos políticos do Estado” (AUGEL, 2007, p. 326).

Se os traços ontológicos revelam a priori uma produção intrinsecamente abarcada de interrogações sobre os conflitos, morte, opressão, identidade, no momento em que busca guarida nos valores tradicionais através da memória, dos mitos e das crenças, a poesia acaba por assumir um viés social no curso da fundamentação nacional e, conseqüentemente, um sopro de esperança e de resistência.

3. Rimas que falam: memória, engajamento e militância na poesia

É fato que as dominações coloniais representaram grande problema na elaboração das identidades de países colonizados como Angola, Cabo Verde, Moçambique, São Tomé e Príncipe,



Timor-Leste e na Guiné-Bissau. Essa questão se tornou proeminente porque tais dominações atropelaram as culturas e costumes locais, sufocando as formações identitárias existentes e criaram uma conotação negativa e estereotipada sobre essas culturas ao tentar incorporar os costumes europeus. Como resultado, o que se viu na literatura guineense, por exemplo, é que, ao longo dos anos, houve uma gradativa mudança temática na produção poética que tem seu início ainda no período colonial até meados de 1945, passando pelo período de independência e desembocando em uma literatura que agregou traços confessionais, uma poesia intimista, em meados dos anos 1990.

É no bojo dessa transição temático-literária que surge na Guiné-Bissau, de forma mais intensa, embora já se possam observar traços em outras épocas, uma poesia engajada militante. A partir dessa renovação, mais do que falar do cotidiano, as literaturas africanas em língua portuguesa, a guineense em particular, ganham ares de contestação, com forte presença de questões ligadas à cultura e origens identitárias. Um dos pontos que ganhou maior destaque foi o engajamento literário de poetas, em especial as obras de autoria feminina, assumindo uma postura de defesa de determinados pontos de vista ou crítica moral e social, questionando as ordens de poder vigentes e reivindicando a nação. Segundo Benjamin Abdala Jr., esses poetas engajados lograram êxito ao produzirem sua literatura dentro do “campo intelectual descolonizado”, mas a questão principal é que eles não produziram para públicos colonizados, mas para o que eles entendiam ser o seu povo. Dessa consciência, surgiram literaturas nacionais africanas em língua portuguesa, embora ainda coloniais, “ao contrário do que ocorreu em outros países africanos” (ABDALA JR., 2007, p. 101).

Em países onde a expressão literário-cultural possui uma proeminência forte entre os indivíduos, seja por meio de uma literatura oral ou escrita, o recurso da militância assume um papel de grande importância, uma vez que traz à tona as principais reivindicações de um povo. Isso porque a literatura tem o condão de estar em todos os lugares e atingir os mais diversos espectadores, ou na melhor definição, utilizando a feliz expressão de Astrid Erll, no primoroso *Memory in Culture* (2011, p. 144), enquanto meio de memória cultural, “a literatura é onipresente”. Por estar em todos os lugares, a literatura congrega uma multiplicidade de funções mnemônicas, em alguns casos criando memórias imaginadas e em outros resgatando *flashes* de acontecimentos históricos marcantes, cujos traços mantêm-se vivos na alma do escritor e do público para o qual ele escreve. Sendo assim, a memória se processa de forma seletiva, uma vez que diante do quadro de eventos aos quais está inserida só é possível se lembrar do necessário, de poucos elementos (ERLL, 2011, p. 145), porém suficientes para o fim ao qual ela está sendo mobilizada, quais sejam: o engajamento e a resistência.



Mas afinal, o que de fato significa esse caráter engajado e militante na literatura? Se estamos aptos a escolher um termo que melhor traduza a essência de engajamento literário na poesia, esse seria autonomia. Quando pensamos no caráter de uma poesia engajada, uma das primeiras coisas que nos vem à mente é a necessidade de um posicionamento demarcado pelo poeta, livre e autônomo. Isso quer dizer que há sempre uma necessidade de se escolher uma posição, um lugar de fala, uma memória, uma ideologia, dentre muitas outras, quase sempre contraditórias e contrárias. Tendo feito sua escolha e estando certo delas, o poeta passa a defender o seu ponto de vista baseado nas escolhas que fez livremente, sem pressões. Nesse momento podemos dizer que o que está sendo produzido é uma literatura engajada. Esse tipo de literatura é, antes de mais nada, uma produção ideológica e de lados definidos.

Além disso, ela é autônoma porque, ao tornar-se livre de modismos, passa a contestar uma ordem vigente, assumindo uma roupagem predominantemente militante. Embora assuma uma posição que pode ser entendida em primeiro momento como uma produção tendenciosa, não é esse o propósito da literatura militante, embora a distância entre o “tendencionismo” e engajamento seja limítrofe. Para Oliveira (2001, p. 57), “o texto engajado pode atingir alturas se conseguir manter-se plurissignificativo, se tiver aquela ambiguidade que enriquece o sentido. Mas se dele desaparecer a liberdade, serão apenas teses ilustradas [...]”.

Se observamos o contexto histórico da Guiné-Bissau, assim como o dos demais países de língua portuguesa, veremos o porquê de tantas produções ressaltarem o caráter político e social. Não se trata apenas de um recordar para recontar, mas recorrer ao passado para estabelecer os mecanismos de resistência em prol de todos. O ato de recordar provê uma forma de identificação, um sentido de enraizamento e de passado, fornecendo um elixir curativo que recria a história apesar da opressão massiva, abrindo a possibilidade para novas inscrições futuras (GENTZLER, 2008, p. 181). É uma luta diária contra uma história de opressão e silenciamento que fez ruir e continua desestabilizando as estruturas sociais da nação.

O mergulhar poético numa literatura engajada exige uma reflexão e o embate entre os diferentes saberes. “O gosto estético se associa à perspectiva política, a metodologia analítica à avaliação histórica, a subjetividade à funcionalidade, a clareza à expressividade”. (PEDROSA, 1994, p. 27). Esse talvez seja um dos grandes problemas que literaturas africanas sofreriam em virtude de seu histórico de opressão. Nesse liame, o caráter engajado da literatura guarda relação direta com as dominações coloniais, fazendo nascer um espírito de resistência e denúncia por parte dos autores africanos.

Os estudos produzidos por Campato Jr (2012; 2016) sobre a poesia guineense em língua portuguesa são bastante esclarecedores acerca da problemática que envolve a produção poética nas Áfricas. Segundo ele, o processo de opressão colonialista sofridos por essas nações acabou por influenciar na produção de literaturas com características pronunciadamente militantes. Essa característica, por sua vez, se reveste de uma problemática importante a ser considerada: a errônea visão de que essa literatura engajada e militante seja vista como meramente panfletária, assumindo o “unívoco discurso político, social, religioso etc., que concebem a linguagem dos textos transparentemente, sem problematiza-la”. (CAMPATO Jr., 2016, p. 287). Não é disso que se trata.

A literatura engajada tem como princípio fundamental a defesa de uma determinada causa, seja ela histórica, política, social, ideológica, econômica e etc. Conforme vimos em Abdala Jr., (2007, p. 98), “a literatura, alimenta-se dos discursos da política, da sociologia, da economia, e não, diretamente, dos fenômenos concretos. É das relações materiais entre os homens que aparecem esses discursos que serão mediatizados pela ideologia para, daí, serem objetos de apreensão literária”. O resultado dessa conformação entre a literatura e os discursos, em determinados momentos, não é tão perceptível ao leitor, principalmente se este não estiver a par do histórico de conflitos pelos quais passou um determinado país onde essa literatura é produzida. Muitas vezes, o recado poético está infiltrado nas entrelinhas, como uma mensagem enigmática a ser desvendada pelo leitor mais atento.

De todo o exposto, poderíamos pensar que o poeta engajado seria aquele que usa sua literatura para produzir um discurso de ataque contra os “donos do poder”, e nisso incorreríamos em grave erro. Embora o excessivo engajamento possa criar esse campo controverso entre literatura militante e panfleto político, quando um poeta apenas se utiliza do espaço literário para atacar a política, sem ao menos refletir sobre como as situações caóticas puderam alcançar o nível que alcançaram, ele corre o risco de ver seu discurso atingir um fim outro, diferente do esperado, isto é, ele pode acabar no tabuleiro do jogo de poder e jogar esse mesmo jogo à maneira dos seus acusadores. O poeta engajado não é aquele que usa sua literatura para criticar sem refletir, mas sim aquele que, tendo refletido sobre o contexto de sua nação, tem mecanismos e elementos que legitimem suas reivindicações e sua denúncia. Não se trata utilizar a poética para atingir um determinado fim a todo custo, mas um processo contínuo de produção que não só pense num fim, mas em todos os elementos que estão por trás desse fim.

É por essas e outras questões que a grande tática dos autores de uma literatura mais engajada é concentrar seus discursos em prol das desigualdades, da violência sistemática na nação, nos conflitos seculares que se propagam no Estado, da resistência frente à repressão, da luta em prol de todos etc.

O literato engajado não é um indivíduo neutro, e esse talvez seja o elemento principal para se entender como se dá sua poesia. Para se pensar essa questão em relação à Guiné-Bissau, basta que observemos o texto ficcional de Filinto de Barros, cuja retórica tem como alvo a questão nacional e a luta pela independência do país; ou mesmo a própria poesia de Odete Semedo, caracteristicamente mnemônica, que literariamente denuncia a opressão no chão-terra, mas ao mesmo tempo conclama seus pares a resistir.

Logo, o que se vê é que a literatura mnemônica e engajada é um mecanismo de luta e resistência, algo que para Campato (2012, p. 33) permanece latente até os dias atuais, “quando a literatura tem de estar às voltas com a frustração dos sonhos não realizados pela independência política, com a ameaça constante do neocolonialismo e da globalização e com a autocolonização”. Esse medo que circunda constantemente o espaço da nação acaba por fortalecer a poesia combativa militante. O autor assume um papel de cidadania, um papel social em busca de isonomia e melhorias para os seus pares e tem, em sua ação militante, o combustível para compor sua obra. O poeta ou a poetisa militante tem em mente uma causa pela qual deseja lutar e por isso se utiliza de sua literatura para deixar transparecer seus desejos. Além disso, é dificultoso ao próprio poeta deixar de lado a tristeza e a revolta com o que se passa na política, e isso, portanto, acaba se refletindo diretamente na forma como ele constrói a sua poesia.

Tendo passado por tantos momentos de tamanha incerteza no país, o escritor guineense percebe que não há como fugir dessa árdua tarefa, tomada quase como um destino. Sua literatura passa de produto cultural à elemento de luta, resistência e transformação de uma sociedade. Enquanto militante, a literatura questiona, por exemplo, as relações de poder e as opressões sofridas pelos povos africanos ao longo de sua história, denunciando os abusos enfrentados pelas diferentes esferas sociais do Estado. Enquanto mnemônica, a literatura resgata os momentos de maior tensão no espaço da nação guineense, revive os traumas e a dor, mas não como um autoflagelo, pelo contrário. A memória é um elemento fundamental nas narrativas afros, em particular, por ser um elo entre passado/presente/futuro. Através delas se reforçam as identidades, não como um desejo de apagar o passado, mas fazer dele a sua luta, a argamassa que sustenta as muralhas da permanente resistência.

4. Versos de rima e dor: identidade e resistência

Dos registros que retratam a memória dos conflitos nacionais e que refletem as identidades guineenses, bem como suas crises, *No Fundo do Canto* (2007), configura-se como uma das mais



representativas composições contemporâneas sobre o tema. Isso porque, na assinatura de seus poemas, Odete Semedo faz transparecer traços de sua própria identidade, o que dá a sua obra um tom intimista e engajado. A poetisa cumpre difícil papel em sua composição ao materializar-se já nos primeiros versos como a grande mensageira do apocalipse, o próprio *tcholonadur*, que anuncia em sua poesia o princípio de uma história que está prestes a mudar todo o curso da vida na nação guineense; uma memória autobiográfica que é “a mais narrativa de todos os nossos sistemas de memória individual” (ERLL, 2011, p. 147).

“O teu mensageiro” (2007, p. 22), composição inaugural, pavimenta o percurso que o sujeito poético irá trilhar ao longo de toda obra, revelando sua essência e apresentando duas características fundamentais em relação a sua identidade: os traços da oralidade advindos de tradições culturais e traços da língua falada, seja a materna (*kriol*) seja a oficial (português).

Não te afastes
aproxima-te de mim
traz a tua esteira e senta-te

[...]

Não me subestimes
aproxima-te de mim
não olhes estas lágrimas
descendo pelo meu rosto
nem desdenhes as minhas palavras
por esta minha voz trêmula
de velhice impertinente
Aproxima-te de mim
não te afastes
vem ...
senta-te que a história não é curta.

As estrofes selecionadas revelam o primeiro desses traços: a tradição oral presente na Guiné-Bissau. Note-se no poema o uso de verbos no imperativo - “senta-te”, “aproxima-te” - que marcam o início de uma história que está prestes a ser contada, o que vai ao encontro da necessidade de relatar algo. Como observa Campato Jr., nesse processo “percebemos a figuração do ato de relatar oralmente histórias, experiências de alcance universal e atemporal, mas que se tingem de cores locais” (CAMPATO Jr., 2012, p. 209). Em especial, a penúltima estrofe aponta para o caráter milenar da oralidade, dado que o sujeito poético se apresenta como uma figura ancestral, de idade avançada. Por sinal, isso nos leva à segunda característica dessa poesia: a identidade linguística, fator presente nas literaturas africanas de modo geral.

Segundo Ana Mafalda Leite, dado o caráter da colonização sofrida, “a relação com as tradições

orais e com a oratura, começam por manifestar-se exatamente pelas diferentes ‘falas’ com que os escritores africanos se assenhorearam da ‘língua’” (LEITE, 2012, p. 33). Desta forma, o tom, que chega a ser quase heroico no decorrer dessa composição poética, dialoga diretamente com o público, através das particularidades do pertencimento linguístico, no qual a língua comum entre o poeta e leitor mantém uma relação de identidade nacional.

Esse aspecto pode ser percebido na escolha da autora em, já na página posterior, apresentar uma versão em crioulo do poema, “*Bu tcholonadur*” (2007, p. 23). Ao se utilizar do bilinguismo em sua poesia, a autora demonstra sua preocupação em relação à sua própria identidade linguística, afinal, “em que língua escrever?” (SEMEDO, 1996, p. 12). Esse traço é usualmente observado em literaturas de países que sofreram colonização, levando o autor a registrar seus versos em duas línguas distintas: uma colonial e outra tribal. Segundo nos informa Campato Jr. (2012, p. 30) “o sujeito poético fragmenta-se entre uma língua capaz de expressar as emoções e o íntimo do guineense com mais fidelidade, e outra língua de maior prestígio social e perenidade (português), mas que pode trazer consigo conotação neocolonialista”.

Aspecto semelhante é observável em “Bissau é um enigma” (2007, p. 54). A composição caminha por vales onde o sujeito poético ora se vê diante de sua identidade-pátria, ora se vê diante da identidade imposta pelo colonizador. A língua é elemento através da qual o sujeito se sustenta para extravasar suas emoções, seus anseios e medos. A nação é a figuração do poeta, assume corpo e forma, é construída e destruída pelos próprios filhos de suas entranhas.

Bissau é um enigma/
Guiné um mistério/
mergulhada numa profunda angústia/
eu a construir e tu a destruíres/
Porquê, meu irmão/
pergunto/
se o caminho é único?

“O prenúncio dos trezentos e trinta e três dias” (2007, p. 24) adota tom profético para apresentar ao leitor uma visão antecipada dos acontecimentos que estão por vir: o prenúncio de uma guerra civil. O título já demonstra o quão longo será esse período, do qual ninguém poderá se esquecer, dada a gravidade dos acontecimentos. O poema agrega características da maior parte das composições da obra, tais como o tom narrativo, o formato extenso de cada poema e o uso do recurso imagético embutido em cada nova estrofe.

Meninos e velhos



meninas e rapazes
homens e mulheres
todos ouviram falar da mufunesa
que um dia teria de cair
nos ombros da gente
da pequena terra

[...]

Caso passasse o predito
Sem que o tormento amainasse
apenas trezentos e trinta e três dias
trinta e três horas
separaria aquela gente
de tal maldição
assim está escrito
no destino da nova Pátria.

A estrofe primeira prenuncia a *mufunesa* – desgraça – que está prestes a acometer a Guiné-Bissau. Esse acontecimento é descrito em tom quase profético, uma maldição revestida de uma roupagem mitológica, parte de histórias folclóricas da oralidade guineense. A maldição que está a caminho é, como dito pela autora, uma obra do destino, quase que inevitável, e isso está bem visto na última estrofe. Os trezentos e trinta e três dias são o início de uma crise histórica no país, crise essa que vai reconfigurar as estruturas sociais e as identidades, em suas diversas pluralidades. É o prenúncio de um período (pós-independência) que se pressupunha fixo e imutável, mas que nessa altura resvala na dúvida e passa a ser questionável.

Em “Longe de casa” (2007, p. 45) nota-se o saudosismo da terra natal de um eu poético que se encontra em situação de diáspora. No poema, o sujeito-protagonista, arrancado à força dos braços maternos de sua nação, encontra-se às voltas com suas crises identitárias. Isso porque essa identidade diaspórica “passa a ser vivenciada como uma identidade mutável”, empurrando-os em diversas direções e deslocando suas identificações. (AGUSTONI, 2013, p. 49).

Na terra longe
tão longe de casa
os nossos irmãos
não queriam ouvir falar
da miséria
vestiram de segredo a sua desgraça
na terra prometida
à espera do milagre
milagre...
milagre mora na terra de ninguém
não se veste de desdém
pois nada compra!



O lamento amargurado de quem está longe dos seus entes revela o desejo inquieto daquele que sonha com uma terra idealizada, pacífica, fértil e em bonança, diferente da realidade que a levou à situação em que se encontra. Trata-se de uma experiência na qual o sujeito enunciador está condenado a viver emocionalmente abalado, já que para Stuart Hall (2003, p. 69) “na história do mundo moderno, há poucas experiências mais traumáticas do que essas separações forçadas da África”. Essa experiência, de certa forma, expropria o eu poético de sua identidade, ao mesmo tempo em que permite a produção e reprodução de novas identidades por meio das transformações e da diferença.

Se existe composição onde podemos observar com maior detalhe a crise das identidades, essa está presente no poema “Perdidos, desnorteados” (2007, p. 75). Usando de linguagem inicialmente filosófica, misturada com palavreado chulo que denota o inconformismo do eu poético, o poema impressiona a princípio por sua ousadia, ao mesmo tempo em que demonstra um sujeito cuja identidade foi “decapitada” e que agora se encontra sem rumo.

Decapitado
o meu corpo rola
e deambula pelo mundo
os meus membros se entrelaçaram
buscando proteção fora de tempo

[...]

A minha cabeça
o meu corpo desbaratado
os meus membros entrelaçados
minha Guiné
minha terra
porra...
rolam... rolam e deambulam
em movimentos incertos

O poema revela um sujeito cuja identidade foi decepada pelo conflito que assola a sua nação, e que agora deambula pelos caminhos da incerteza em relação a si mesmo e ao futuro de sua pátria. A figura representativa dos verbos “entrelaçar” e “desbaratar” demonstram a confusão na qual esse sujeito se encontra imerso, assim como denotam seus “movimentos incertos”. Além disso, nota-se uma fusão entre o poeta e a matéria do poema, tendo o sujeito poético adotado uma postura testemunhal, que em essência traduz seus anseios, ao assumir o controle e se tornar o próprio sujeito da enunciação.

Na mesma linha de incerteza em relação à sua identidade, o poema “Ninguém reconhecia ninguém” (2007, p. 76) demonstra o sujeito poético que está perdido em suas dúvidas que parecem não ter fim, traço típico de alguém que está em profunda crise em relação a sua própria identidade,



sobretudo em razão dos deslocamentos produzidos pelos conflitos no país.

Quem é quem?
Quem será quem
nas interrogações
dos nossos herdeiros
Quem perdoa
Quem condena?
É preciso responder
sim
aos nossos anseios
não
aos desvarios
rostos
sim
às mãos que se estendem
às vozes
E quem escuta? (2007, p. 76)

As questões postas durante a construção desse poema já nos dão algumas pistas sobre esse sujeito. Em primeiro lugar, é preciso ter em conta que estamos tratando de alguém que por ser vítima da colonização encontra-se completamente perdido sobre quem é, ao mesmo tempo em que não se reconhece enquanto pertencente a uma determinada comunidade. Esse é um sujeito deslocado que busca “reaprender os significados de sua própria cultura e da cultura do Outro, razão pela qual a sensação de estranhamento vivenciada pelo poeta, por meio de suas inquietações, constitui elemento fundamental de sua própria obra literária” (AGUSTONI, 2013, p. 50). Em razão disso, a todo momento, o literato africano se vê diante de questionamentos como “Quem sou eu? Quem é o outro que me vê e que [...] me impõe uma identidade? Qual é a minha cultura? A que modo de vida pertencço? [...]” (CAMPATO Jr., 2016, p. 291). É a partir dessas questões que esse sujeito passa a construir a sua identidade, ao mesmo tempo em que passa a se perceber diante das diferentes subjetividades e nas relações de alteridade.

Em “Metamorfose” (2007, p. 139), temos uma poesia que fala de um sujeito poético cuja identidade sofreu uma modificação, uma transformação que resultou em um sujeito híbrido. É um poema em que podemos notar o choque cultural entre diferentes nações, embora não exprima isso de forma clara e direta.

Nascerão corpos novos
ajustados à medida
frutos da metamorfose
Não serão nem carne nem peixe
invertebrados
padecerão de artrose
Não serão nem galho nem feixe



nem da fauna nem da flora
Assim mesmo
abrirão o terceiro embrulho
e aparecerão
Matutino
virando Vespertino
mais Viviano
e Presentino
cada um a sua história

O primeiro verso já é bastante significativo para entendermos essa questão. Ao apontar que novos corpos surgirão, a poetisa está falando de um sujeito que, estando exposto em duas ou mais culturas e/ ou países com identidades diferentes, constitui uma terceira via de matrizes culturais. Ele é o novo, o transformado, aquele que, após sofrer as mutações em seu casulo social, desperta para a sociedade e dela começa a fazer parte.

As figuras de linguagem presentes ao longo da composição deixam evidente que esse novo sujeito, híbrido, não é pertencente a uma determinada cultura e nem a outra, mas se constitui alguém “ajustado à medida”. Essa transformação está totalmente relacionada com os conflitos pelos quais um determinado país, nesse caso a Guiné-Bissau, passou. Ao se ver diante de processos que deslocam esse indivíduo para situações de diáspora, de violência, ou de qualquer outra questão que provoque uma ruptura em suas certezas, vide poema anterior, esse sujeito passa a se reconstruir e se transformar socialmente.

5. À guisa de conclusão

No fundo do canto (2007) materializa-se numa obra memorialística que reconta e trata com exclusividade das amarguras experimentadas pelo povo guineense durante a guerra civil de 1998, o que faz de Odete Semedo uma das maiores representantes da narrativa mnemônico-literária do conflito bissau-guineense. A poeta assume o ingrato papel de “arauto da desgraça nacional”, convidando o leitor a sentar-se para ouvir a triste história dos “trezentos e trinta e três dias”, que marcaram a vida dos seus compatriotas e, porque não dizer, a sua própria; numa poética que quer ser “o espelho da dor de um povo e de tantos quantos se virem nele e através dele a silhueta do próprio destino” (SEMEDO, 2007, p. 13), fazendo escorrer toda lágrima que não pôde riscar a face e expurgar toda secreção purulenta das chagas não fechadas.

Sua poesia foi construída através de memórias da guerra e do discurso engajado e interventivo de resistência frente às narrativas de poder que se queria contestar, forjadas no *front* de batalha da



guerra colonial. É o discurso de quem viu de perto as instabilidades políticas e as atrocidades cometidas contra o povo guineense. Semedo nasceu e viveu parte de sua vida durante o período colonial, experimentou os anos da guerra e militou, à sua maneira, ao lado dos heróis da revolução. Em virtude disso, suas poesias são, em primeiro plano, fontes primárias de relações empíricas diretas do campo de batalha. É daí que surge, no traçado dos autores, uma literatura poesia militante cunhada sobre a experiência da desgraça nacional. Indo além, a literatura produzida por Semedo e suas pares africanas demarca um movimento de liberdade, de autonomia e de total insubmissão da literatura de autoria feminina aos padrões patriarcais.

Se o engajamento literário é reflexo de subjetividades atravessadas pelas malhas do conflito, ao estarem inseridas num contexto histórico onde as crises e instabilidades políticas desempenham relevante papel, as identidades também passam a ser elementos de contestação e reflexão. Levando-se em conta essa questão, ao apresentar uma identificação com o meio social e físico, com o chão-terra, a poesia de Odete Semedo fortalece a relevância das suas identidades, bem como sua relação com a sociedade. A poesia torna-se pano de fundo para a reafirmação das identidades do sujeito poético e palco para a construção identitária coletiva, e, no limite, gatilho para o fortalecimento da resistência nacional.

A narrativa literária do conflito em *No fundo do canto* (2007) é feita através da memória da guerra. Não se trata apenas das memórias presentes nos arquivos e correspondências da época, mas da experiência empírica da poetisa com os conflitos no seu país. Essa memória exerce papel fundamental, uma vez que é por meio dela que se forja a identidade nacional. Nesse sentido, a narrativa literária do conflito na poesia bissau-guineense é, antes de mais nada, e sobretudo, um resgate das memórias da guerra e das desgraças que assolam a nação-pátria. É o meio pelo qual os autores podem relembrar aos povos da “nação guineense” as agruras de um passado amargo, intragável e inesquecível, de modo a criar uma marca de resistência que impeça esse passado de se transformar numa ameaça futura.

Deste modo, as memórias utilizadas produzem efeito distintos, já que no jogo de negociações e construção social das lembranças do passado, quanto mais forte for a memória utilizada, maiores serão as condições de se criar uma esfera de compartilhamento identitário. Os conflitos descritos literariamente na Guiné-Bissau são significantes para entendermos a dinâmica de produção de uma literatura de resistência, assim como para evidenciar uma obra que busca recontar a história das guerras, golpes e abalos nacionais, para negociar uma identidade nacional, bem como a ressignificação da nação.



Na Guiné-Bissau, a luta pelo poder territorial e político corroborou para levar o país ao mais completo caos. Tudo isso gerou crises de identidade e transformou a ordem do país. E nessa maré, surgem as vozes dos poetas africanos, para dar vazão à história que fora silenciada pela opressão colonizadora. São vozes que ainda hoje são marginalizadas, do ponto de vista literário, por não terem seu espaço reconhecido na literatura de língua portuguesa. São autores e autoras que são silenciados e subalternizados.

No Fundo do Canto (2007) exerce um papel fundamental de estimular o sentimento de pertencimento dos povos guineenses em relação ao território nacional, contribuindo para o fortalecimento da consciência cultural e nacional além de ressignificar as identidades. Ao adotar um discurso baseado nas próprias subjetividades do poeta, os sujeitos poéticos materializam suas próprias imagens, numa busca incessante pelas identidades individuais e coletivas. O olhar crítico sobre a nação é um convite ao reconhecimento identitário pelos guineenses, numa busca pela valorização dos costumes, tradições, língua e multietnicidade.

A escrita poética de Odete Semedo é o reflexo de um ambiente conflituoso onde as identidades estão em polvorosa, tentando adequar-se a novos espaços sociais. Logo, narrar um conflito não é apenas rememorar tempos sombrios de uma Guiné-Bissau em tempos de crise, mas repensá-la diante dos escombros da nação, entre os versos da rima e da dor, negociando as identidades individuais e coletivas, e tentando se reconstruir depois de serem devastadas pelas crises nacionais.



Referências

- ABDALA Jr, Benjamin. *Literatura, História e Política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombro: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- AGUSTONI, Prisca. Os signos da diáspora. In: _____. *O Atlântico em Movimento: Signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CAMPATO Jr., João Adalberto. *A poesia da Guiné-Bissau: história e crítica*. São Paulo: Arte & Ciência, 2012.
- _____. *Manual de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal, Brasil, África Lusófona e Timor-Leste*. 1. ed. Curitiba/ Rio de Janeiro: CRV/ OPLOP, 2016.
- ERLL, Astrid. Literatura as a Medium of Cultural Memory. In: _____. *Memory in Culture*. Translated by Sara B. Young. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.
- GENTZLER, Edwin. *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory*. London and New York: Routledge, 2008.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas Pós-Coloniais: Estudos Sobre Literaturas Africanas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.
- OLIVEIRA, N. R. Educação: pensamentos e sensibilidade. In: OLIVEIRA, N. R.; ZUIN, A. S.; PUCCI, B. (Orgs.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas: UNIMEP, 2001.
- PEDROSA, Célia. *Antônio Cândido: a palavra empenhada*. São Paulo: Ed. USP, 1994.
- SEMEDO, Odete Costa. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.
- _____. *Entre o ser e o amar*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1996.

Artigo recebido em: 30 de janeiro de 2020

Artigo aceito em: 20 de março de 2020



NOTAS DO CONTEMPORÂNEO NA POESIA DE ANA MAFALDA LEITE

NOTES OF CONTEMPORARY IN ANA MAFALDA LEITE'S POETRY

VERA MAQUÊA

maqueav@unemat.br

Universidade do Estado de Mato Grosso

<https://orcid.org/0000-0003-0879-4469>

RESUMO: Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a poesia de Ana Mafalda Leite, tendo em vista a referência constante à condição estrangeira e ao tempo presente como signos de construção de sua identidade poética e política, viajante e móvel, por meio de alguns elementos recorrentes em sua poesia. Tais elementos configuram uma perspectiva do contemporâneo que abrange relações de tempo e de espaços culturais fundamentais na composição do lastro subjetivo que atravessa sua escrita. Pela força comunicativa de sua poesia, a poeta compartilha com o leitor esse território em movimento que incide sobre a experiência de compreender o tempo em que se vive.

Palavras-chave: Condição estrangeira; subjetividade; poesia e política; contemporâneo.

ABSTRACT: *This article presents some reflections on Ana Mafalda Leite's poetry, in view of constant references to the foreign condition and to the current time as construct marks of her poetic and political identity - traveler and itinerant - through some recurrent elements in her poetry. Such elements compose a perspective of the contemporary that covers relations of time and cultural spaces, fundamental in the subjective ballast configuration found throughout her writing. Due to the communicative strength of her poetry, the poet shares with the reader this moving territory focusing on the experience of searching for understanding of the time in which one lives.*

Keywords: *foreign condition, subjectivity, poetry and politics, contemporary.*

"Mas o que vê quem vê o sorriso demente do seu século?"
(Giorgio Agamben)

1. Iniciais

Conhecida no meio acadêmico como especialista nos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa e, ainda, por abordagens crítico-teóricas dos estudos pós-coloniais, Ana Mafalda Leite dedica um tempo importante e qualificado à produção poética que pode surpreender muitas pessoas. Do argumento crítico à efusão lírica, a lida com a palavra muda as velas, encena o barco para outros horizontes e age em campos semânticos diferentes, mas as questões que expressa aparecem



sempre aproximados no que tange ao interesse criativo.

Em seus livros de poesia, as palavras que circulam e atravessam o ar – ou a folha branca do papel – se acomodam à margem esquerda ou equilibram-se no espaço, sem nenhuma pontuação que contenha sua condição flutuante e problematizadora.

Sua criação poética se faz conhecer desde há muito tempo, sendo que, em livro, teve início com *Em Sombra Acesa* em 1984. Depois vieram muito outros como *Canções de Alba* (1989); *Mariscando Luas* (em colaboração com o pintor Roberto Chichorro e com o poeta Luís Carlos Patraquim, ambos moçambicanos, publicado em 1992); *Rosas da China* (1999); *Passaporte do Coração* (2002); *Livro das Encantações* (2005); *O amor essa forma de desconhecimento* (2010); *Outras fronteiras* (2017).

O amor essa forma de desconhecimento, de 2010, que escolhemos para uma aula de poesia, abre-se sobre uma contradição aparentemente inconciliável, que é a de referir-se ao amor como o fez Camões ao pronunciar sua natureza prenhe de contrários, em que o “amor é um fogo que arde sem se ver”, definindo o amor pela plenitude contraditória que o envolve: “É um não querer mais que bem querer; / é um andar solitário entre a gente; / é nunca contentar-se de contente; / é um cuidar que ganha em se perder”. Dizemos dessa contradição que é aparente – na poesia de Ana Mafalda Leite e na lírica de Camões – porque é uma qualidade altamente positiva, pela função complementar que exercem as ideias postas em desalinho na fatura do poema.

Esse gesto criativo se espalha pelos conjuntos de poemas que compõem o livro na medida em que o que era certo – uma definição do amor – anuvia-se e passa a dizer e a significar pela estranheza: o amor (é) essa forma de desconhecimento. Guardemos esse verbo “ser”, conjugado.

Uma das dificuldades de ler poesia é o fato de que nem sempre temos a chave para entrar no universo do poema, esse campo escorregadio em que as palavras parecem escapar entre os dedos. Subjetividades mobilizadas, confrontamos com nossos mundos ainda não pronunciados; partimos em busca da construção de um espaço próprio, momento em que podemos até coincidir, como leitores, com a voz poética do poema que flutua à nossa frente, assim mesmo, como uma vertigem.

Ao tratar da elaboração da subjetividade no percurso de leitores jovens na França, Michèle Petit afirma que “a leitura pode ser, em qualquer idade, um atalho privilegiado para elaborar ou manter um espaço próprio, um espaço íntimo, privado” (PETIT, 2013, p. 41). Assim, como os jovens leitores seguem os passos do herói ou da heroína dos romances, podemos dizer que o leitor de poesia também segue a voz poética e constrói sua subjetividade ao abrigar-se em um livro de poesia, como se o livro fosse uma casa.



Às vezes, ler poesia pode se configurar como uma tarefa hermenêutica pesada e exigente, que demanda disciplina e dedicação, entrega e coragem e... um bom repertório cultural que não se finda nos estudos da poesia, mas que busca outros gêneros literários e também a filosofia, a história, a filologia, enfim, tantas outras áreas do conhecimento que tornam a empreitada ainda mais árdua. Mas podemos respirar quando encontramos Drummond: “trouxeste a chave?”

Ler a poesia de Ana Mafalda Leite pode nos expor aos desafios que encontramos quando nos aventuramos a ler Ana Cristina César, Hilda Hilst ou Goëthe. Ou seja, sem chave não se pode entrar. Mas existe apenas uma chave? Certamente que não. Há formas e estratégias diferentes de romper essa membrana fina do poema e entrar nessa casa labiríntica de muitos cômodos. Cada um verá luzes e escuridão e, à sua maneira, poderá frequentar esse “lugar de perdição”, do qual nos diz Michèle Petit (2013, p. 49). Vamos então tentar encontrar uma chave, que na subjetividade iniciada, será a chave para a leitura de poesia.

2. É preciso passaporte

A ideia de que para ler um poema precisamos encontrar uma chave já povoava o *Passaporte do coração*, publicado em 2002; propunha uma senha para entrar no reino das palavras. O coração aparece como revigorada metáfora de um território, difuso e caleidoscópico, que inclui não apenas a ilha de Moçambique, as memórias que a poeta guarda das terras africanas, mas também, e, sobretudo, um enorme espaço de indefinições que traduz suas múltiplas identidades como intelectual e como poeta que vive entre culturas, em que todos os continentes se movem na sua pena.

Entrar no reino das palavras exige um passaporte e esse passaporte é o da linguagem. Sem essa senha primordial não há poesia. O coração aqui é como o amor: uma palavra, um território. Um espaço a ser modificado com as entradas de experiências diaspóricas, apátridas, estrangeiras e outras formas de *homeless* existenciais, de onde a convivência diária com culturas e línguas edita novas formas de viver, o que poderíamos dizer, que é uma condição do contemporâneo. Ou, para referir-se a um mote comum do nosso tempo quando o assunto é deslocamentos de identidades e culturas, aquela pessoa traduzida de que fala Salman Rushdie, autor frequentado por Ana Mafalda Leite e que aparece em *Passaporte do coração*.

Da publicação desse livro a *O amor essa forma de desconhecimento* contam-se oito anos. Algumas inquietações apenas se transformaram, ora tornando-se mais herméticas e cifradas, ora cambiando referências à música norte-americana e à literatura ocidental de forma mais evidente. Mas



as questões da memória e da estrangeiridade seguem como uma problematização da vida e do fazer poético, basilares da produção da poeta.

A configuração desse livro nos chama a atenção pela maneira como organiza o espaço da poesia de acordo com o seu assunto. A primeira parte (para fins didáticos nos referiremos assim à arquitetura do livro): “O amor é uma forma de conhecimento” abriga apenas um poema, que ocupa exatas 4 páginas. A segunda parte, “Coração adiado”, é construída com três poemas. “Estrangeira condição”, a terceira parte do livro apresenta um conjunto de 27 poemas e a última, “Um país desconhecido” constitui-se de 9 poemas. A unidade é dada pelas palavras que flutuam na página como um exercício concretista de expressão da modernidade, da entrada da liberdade formal na poesia, do acento sinestésico e da recorrência de elementos que formam imagens poéticas sempre prontas a serem transformadas pela voz lírica. Ao mesmo tempo, sendo cada parte diferente da outra, vamos buscar compreender o ato de criação poética pelo viés da forma dialógica como se constroem os poemas e como a poeta projeta na subjetividade do leitor e enfrenta o escuro de sua época.

3. O amor é uma forma de desconhecimento

Poema que inaugura a primeira parte do livro já apresenta de entrada uma dissonância com o título da obra, de que indica aspiração homônima. O poema, no entanto, surpreende a expectativa do leitor ao apresentar-se com o título “O amor é uma forma de desconhecimento”. O pronome substituído pelo verbo altera a consistência significativa da frase poética com relação ao título e ainda apresenta o amor como uma ideia, uma ideia tão difusa quanto a conseguimos imaginar, dada a sua mais variada possibilidade de destinatários e de pessoas que possam senti-lo e compreendê-lo. Dizer que o amor, a guerra, a viagem, são os temas fundantes da poesia, da literatura é reproduzir um lugar ocidental em que o homem estava no centro do universo e a mulher condenada a esperar. De Penélopes e Helenas a literatura ocidental é profícua, mas aqui o amor não está, seguramente, relacionado ao amor romântico ou ao espaço privado de um imaginado universo feminino ou preso a qualquer tipo de discussão de gênero.

O interesse desse tema é relevante porque, a nosso ver, descobrir o que seria o amor, nesse livro, pode ser uma daquelas chaves de que falamos no início; pode ser também um passaporte, um passaporte do coração em que a palavra “coração” também não ocupa neste livro, nem de longe, uma ideia romântica cuja porta trancada devesse ser aberta por uma chave de uma cavalheiro da melhor literatura cavalheiresca.



Esses signos – “amor”, “coração” –, podem trazer sentidos tão cambiantes quanto o seria a necessidade de preencher com uma palavra uma realidade ainda inominada que precisa se construir de alguma forma, mas cujo verbo resiste. No entanto, mostram-se chaves de leitura que não dispensam a imaginação amorosa.

Tudo fica mais complicado quando, numa frase oscilante, o amor é definido como uma forma. Não um conteúdo, mas uma forma. O pressuposto de que o amor seja uma forma desloca totalmente sua condição de tema nesse livro. A linguagem perde sua relação com o real do mundo e declina suas dimensões significativas para ocupar um lugar sagrado, maleável, plástico e móvel, cujos degraus não são assinalados e onde se pede um passaporte para adentrar. Silviano Santiago, no prefácio ao livro, elabora essa ideia nos seguintes termos:

Dizer que o amor é uma forma de desconhecimento [...] é atirá-lo para o limiar do não consensual e do não-sabido pelo leitor. Tal operação permite que, ao se tentar circunscrever o amor com imagens – circunscrevê-lo uma vez mais e sempre, esclareça-se –, afigure-se a necessidade de avançar obscuros e incógnitos sentidos que, eventual e paradoxalmente, esvaziarão o vocábulo-chave do consensual e do sabido (LEITE, 2010, p. 5).

Desse modo, o amor é sequestrado pela proliferação de sentidos que possam derivar dessa sua forma “não consensual”. A palavra “desconhecimento” introduz-se logo na abertura do livro como um paradoxo pela supressão do verbo “ser”. O amor (não) é essa forma de desconhecimento. A elipse assegura que o amor seja definido como uma forma, espécie de sinônimo de uma matéria, mas que sendo de natureza intangível, acaba-se no fundo de uma escuridão. A escuridão que a poeta deverá enfrentar.

O desconhecimento não é, pois, algo que não existe, diz-se apenas do sujeito que, existindo, não entende o que é existir. Portanto, é sobre o sujeito e não sobre a coisa (ou o sentimento) que repousa o problema. Na relação do poeta com seu tempo, de viver no seu tempo e dele ter desconhecimento, é que reside o ato criativo e a inteira realidade da voz poética.

Devemos então nos perguntar: o que é *essa* forma de desconhecimento? O amor? Não seria então o amor algo que nos permite conhecer? Pois é o que a voz poética parece levar o leitor a aprender e a compreender. O amor é como o passado, um país estrangeiro. Requer passaporte, passaporte do coração, essa chave para se entrar no território sagrado da palavra poética. Mas que território é esse? Que espaço é esse, da obscuridade, do desconhecimento? Do tempo que disputa novidades e tradições?

Se o território é o da poesia, esse vasto e (in)cognoscível campo aberto de sentidos, a



transgressão de fronteiras da condição humana é o que poderia configurar o desconhecimento. Desconhecer registra o sujeito, a pessoa; não o objeto, a coisa. O que há de obscuro – e que a poesia empenha-se em deslindar –, é esse tempo, o tempo presente. Mas ocorre que a poesia, no caso de Ana Mafalda Leite, termina sendo ela mesmo matéria de obscuridade, não as flores previsíveis da retórica, como referiu Silviano Santiago, no prefácio (2010, p. 3).

Não é à toa que várias épocas desfilam neste livro de Ana Mafalda Leite. Frases leves e lisas, fluidas e diáfanas convivem com construções herméticas e, por vezes, até barrocas, em que a retórica não domina a poética e protege o fazer poético no campo da escuridão, no escuro do tempo presente. Desse processo, surge uma espécie de epifania da poeta que, como pensou Agamben, estabelece uma singular relação com o próprio tempo: “o poeta – o contemporâneo – deve manter o olhar fixo no seu tempo” (2009, p. 62). Esse, um lugar de encontro do poeta com o leitor pela experiência, na edificação de suas subjetividades e de carências humanas.

Se esse livro de Ana Mafalda Leite traz o problema de uma vida tecida de várias culturas, esse estar entre culturas e o desconhecimento como assunto ganham um relevo diferente ao partilhar a experiência do tempo presente com o leitor, essa categoria tão intangível quanto a palavra amor, mas ao mesmo tempo tão desdobrável quanto pudermos refletir sobre os desafios de enxergar o tempo em que se vive, dele participando e dele tomando distância.

E então podemos constatar que é mesmo pela palavra – esses signos que ocupam a superfície do livro, o espaço livre, em branco –, que a poesia de Ana Mafalda Leite reivindica sua condição contemporânea:

nas tuas mãos se lembra
por isso escreves

não é dom
 é dádiva que recebes
agora que me ouves
 ao ouvir
o mundo
um livro se abre
página a página o vento o escreve e dita (LEITE, 2010, p. 19)

Observe-se que não há pontuação, as palavras flutuam no papel, nessa inconstância de pertencerem ao dentro e ao fora ao mesmo tempo, equilibrando-se na sua frágil condição de sentidos que duram tanto quanto o vento na sua natural ação de escrever e ditar, como se a voz poética não fosse a comandante do processo criativo.

A voz poética está fora, observa. Como aquela que está dentro, mas que toma distância,



intuindo sua condição contemporânea de “manter os olhos fixos no seu tempo”, como formulou Agamben, essa voz que parece duvidar de que pode ver, compreender e conhecer o seu tempo. Nesse instante, as palavras ganham dimensão de estrelas:

caem as estrelas na página
e uma lua se acende na tua fronte
vieste para dar essa luz
a quem te ouça
para encontrares o lugar
da aliança

[...]

fazes-te horizonte altura espaço
navio em que partes quando chegas
em que ao chegar já vais partir
espera meu amor
espera por esse tempo
em que de mãos juntas
a oração é poema (LEITE, 2010, p. 21-2)

O amor então se mostra na sua plena forma de improbabilidade de conhecimento, como a acumularem-se imagens que soterram umas às outras na medida em que se sobrepõem, num movimento quase vertiginoso em que nem se formula uma ideia e ela já está desfeita. Esse é o movimento do pensamento, da elaboração do pensamento. A palavra como o lugar sagrado do poema “em que as mãos juntas/ a oração é poema”. Perdida, a voz poética entrega-se aos delírios dessa vertigem e anuncia seu desterro:

amor não está aquém
não está além

sobra
está de fora
em exílio
é estrangeiro
é estranho

fora de ti
o amor caminha cego
é um perdido

não sabe caminhos
nem mapas
o amor é uma forma de desconhecimento (LEITE, 2010, p. 22)

Se olharmos bem para estes versos podemos perceber que, como o tempo, as palavras

deslizam, escapam, escorregam, não obedecem a margens. São elas mesmas em sua mais concreta matéria que nos ensinam sobre o tempo e sobre a condição inapreensível do amor como uma forma de desconhecimento. Cega, perdida, sem mapas, a voz poética renuncia à lógica e passa a habitar o espaço contingente do contemporâneo. O poema é o seu porto seguro, mas também sua margem de perdição.

4. Sinestesia e espaço reconstruído: coração adiado

O que seria a segunda parte do livro, intitulada “Coração adiado”, traz três poemas: “no ponto mais a sul do mediterrâneo”; “coração adiado”; “o amor é uma rosa que arde vendo-se”, este último epigrafado com a frase poética de Ricardo Reis: “essas volucres amo, Lídia, rosas...”, como se tivesse a intenção de despistar o leitor do “amor que arde sem se ver”, de Luís de Camões. Ao todo, para os três poemas, destinam-se cinco páginas.

Essa parte do livro é majestosamente construída sobre uma fuga. “Coração” neste livro é um amálgama de sentidos, como já tentamos discutir, um acento barroco que recobre esse e outros poemas, como um ponto, um alvo. A voz poética refere-se a matar um coração. O poema tem um desenho interessante: levantando-se contra a forma canônica, se comporta em duas estrofes e localiza um centro. Depois de duas estrofes de três versos cada uma, uma frase paira solitária no meio da página:

no lugar mais a sul do meu descontentamento (LEITE, 2010, p. 25)

Como uma linha que separa dois universos, descobre-se que o coração atingido é o seu próprio, arrancado e jogado ao mar. O peito, lugar de contenção, confronta-se com o mar, exposto e infinito. Está dada a pista para a construção de sua identidade lírica e poética, bem como de subjetividade, de uma possível explicação do porquê a poeta escreve poesia.

A criação do poema anuncia-se como um campo aberto e amplo, mas localizado, em que a poeta se situa na busca de um ponto que possa funcionar como bússola de suas identidades partidas, itinerantes e nômades. Entretanto, as contradições dão-se somente nas aparências, em que o dístico vai se repetir como uma espécie de refrão, coroando o lugar do eu lírico no mundo, e cujo objetivo é dado:

para não perder o pé da terra
para não me perder (LEITE, 2010, p. 25)

E depois de um silêncio marcado pelo espaço e pelo vazio da página, “para não amar” – que perdura como último verso do poema –, encontramos a resposta para os versos anteriores: “assustado de tanto sol em tanta sombra/ assustado de tanta inocência carregada de pecado” (LEITE, 2010, p. 25). Encontramos aqui uma espécie de teoria do poema, em que o procedimento barroco de colocar em contraste realidades, ideias e coisas, evidencia o mundo ilusório, fictício e subversivo da palavra poética, mas ao mesmo tempo capaz de revelar uma consciência moderna da dimensão física da palavra, como bala que acerta o alvo:

bem no alvo
bem no centro
bem no sul (LEITE, 2010, p. 25)

A voz poética, transitando entre Portugal, Moçambique – e muitos outros espaços culturais – escolhe um alvo: o sul. Engendra aqui uma episteme, como definiu Boaventura Sousa Santos³⁷, que recorta um outro território, um território sequestrado de suas origens, cultural mas também político, que alimenta a atividade de Ana Mafalda Leite como intelectual e poeta. Além dessa dimensão existencial, encontra-se também uma profunda consciência da linguagem, na sua materialidade linguística e, embora não haja espaço aqui para a comparação com outras vozes poéticas, é quase impossível para um leitor de poesia brasileira, não ouvir um promissor estudo comparado com a poesia de Orides Fontela, em especial com o poema “Alvo”³⁸.

Coração é um desses alvos. Termo que na poesia de Ana Mafalda Leite funciona como um catalizador do inabordável da experiência humana e de sua nomeação na poesia. Em *Passaporte do coração* essa palavra é espaço de insondáveis territórios e a linguagem se nos revela como sendo a grande protagonista daquele conjunto de poemas, à escuta da nota azul rara do jazz e ao embalo das alegres e sonoras músicas do oriente.

³⁷ Refiro-me ao conceito Epistemologias do Sul, em que o autor defende a necessidade de criar um repertório crítico de pensadores do sul do globo, além de considerar categorias críticas alternativas como instrumento e ferramenta para pensar espaços de forma não eurocentrada: “uma epistemologia do Sul assenta em três orientações: “aprender que existe o Sul, aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul”. IN: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

³⁸ Esse poema foi publicado no livro *Helianto*, publicado em 1973, cujo tema continua sendo tratado no livro *Alba*, de 1983, também de Orides Fontela. Ana Mafalda Leite publica *Canções de Alba* (Lisboa, 1989) em que aparece um poema com esses versos: “nada mais do que/a exactidão/daquela linha/suspensa/no horizonte: [...] / movendo-se / em direcção/ao /sol/ao/centro/ o horizonte assim / principia [...]” só este poema disposto na página na sua forma original permite melhor observar o tratamento dado à linguagem e o estatuto da palavra na poesia de Ana Mafalda Leite, como um aspecto que merece ser estudado com mais rigor, além de um estudo comparado com Orides Fontela.



Aqui o “coração adiado” é aquele flerte do contemporâneo de Agamben que vimos tentando ler ombro a ombro com a cifrada poesia de Ana Mafalda Leite. Enfrentemos a interpretação dessas linhas para alcançar o tempo que flui e que escapa – a nosso ver –, tema desse livro.

O primeiro poema dessa coleção, intitulado “no ponto mais a sul do mediterrâneo”, a voz poética abandona a possibilidade do norte ou questiona-a. Entrega-se ao centro – alvo – e ao sul. Toca o continente africano, como se quisesse abandonar de vez esse norte tão onipresente na cultura ocidental mesmo sabendo que isso não seria possível.

O coração, esse anel mágico da poesia, é arrancado do peito e atirado ao mar. Esse tempo, esse enigma que se repete como a estrofe de um poema. A poesia que não aceita sua forma, como se a repetição fosse apenas uma condição que assegura e reafirma dizeres, de manter uma música de fundo que cresce até tomar a página inteira do poema. Da prisão do coração a voz poética resgata, na liberdade extensiva do mar, uma forma de resistir:

Arranquei-o do peito
E lancei-o ao mar

No lugar mais a sul do meu descontentamento

Arranquei-o do peito
E lancei-o ao mar

Assustado de tanto sol em tanta sombra
Assustado de tanta inocência carregada de pecado

Arranquei-o do peito
E lancei-o ao mar

Para não perder o pé da terra
Para não me perder

Para não amar (LEITE, 2010, p. 25)

Amar aparece como uma forma de coincidir com o seu tempo, cujo sacrifício é não poder vê-lo. Para não perder o pé da terra, a poeta abre mão mesmo de amar. O contraste de “tanto sol em tanta sombra” articula os elementos contrários que se interdependem. Estranham-se as palavras, mas confluem-se numa profissão de fé no tempo presente: estar dentro e precisar estar fora.

O segundo poema dessa coleção, homônimo do seu título, insere novos signos na projeção poética da autora. Figuras de pássaros continuam povoando o poema, a rosa em chama que arde em fogo interior expõe o trágico dos sentimentos humanos e o parto da poiesis. Ainda há, no concerto deste poema que dura duas páginas, o som de fundo da poesia do brasileiro Manoel de Barros: “não



sabes/que o voo é oficina de asas” (LEITE, 2010, p. 26), assim como há também ecos do poeta moçambicano Eduardo White, *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, obra prefaciada por Mia Couto, outro tecedor de poesia.

Em contraste com o “pé na terra” do poema anterior, esse se dispõe a voar, mas uma vez mais dialoga com a visão de Agamben do que é o contemporâneo, como uma imagem de Ícaro na deriva existencial:

não sabes
que o voo é oficina de asas?

ao rés do chão do teu desconcerto
as asas quebradas
os pássaros repousam na escuridão

que ofício é esse
de rasgar com as mãos
palavras? (LEITE, 2010, p. 26-7)

Diante do espaço em branco, cenário que precede a criação poética, o sujeito lírico se pergunta sobre o seu ofício, esse lugar de escuridão. Para Agamben “perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provém da época” (AGAMBEN, 2009, p. 63). “Que ofício é esse?”, pergunta a voz lírica, em enfrentamento de vazios que deverá preencher.

Se seguimos com Agamben, podemos chegar ao ponto em que esse obscuro, esse escuro da época é o campo possível do poeta contemporâneo:

O poeta – o contemporâneo – deve manter o olhar fixo no seu tempo. Mas o que vê o que vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma (...) definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (2009, p. 62).

No fundo da obscuridade do tempo presente reaparecem imagens poéticas vibrantes, em que todos os sentidos parecem ser mobilizados, numa festa de perfumes e cores. “O amor é uma rosa que arde vendo-se”, terceiro poema dessa coleção, remete-nos imediatamente a Camões, seus sonetos impecavelmente clássicos. Pela primeira vez encontramos uma epígrafe, de Ricardo Reis, o heterônimo do poeta Fernando Pessoa.

Além da poesia portuguesa, podemos ouvir ecos de poetas românticos, parnasianos e

simbolistas. De repetições de muitos deles, dos quais podemos citar pelo menos um exemplo, devolve-se o poema ao estado puro e inebriante das palavras como coisas, como matéria e concretude, atitude das mais modernas, acordando sentidos do melhor do simbolismo francês e brasileiro, em que recomenda-se a forte ideia de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e Valéry, de que poesia se faz com palavras e não com ideias, assim como de poetas brasileiros como Augusto dos Anjos e Cruz e Sousa.

O longo poema *Violões que choram*, de Cruz e Sousa, o Dante negro, simbolista, brasileiro, que tão bem explorou as dimensões sinestésicas e cromáticas da linguagem em ressonâncias semelhantes às exploradas por Ana Mafalda Leite, articula ao limite máximo o colorido das assonâncias e aliterações:

Vozes veladas, veludosas vozes
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas. (CRUZ E SOUSA, 2008, p. 453)

Ao ler *O amor é uma rosa que arde vendo-se*, da poeta em foco, encontramos, com Ricardo Reis: “essas volucres amo, Lúdia, rosas...” e Cruz e Sousa:

volucres volúteis
voluptuosas rosas

lúbricas lucilantes
lucífluas luminescentes

[...]

vozes acesas
vertigem (LEITE, 2010, p. 28)

Nesse sentido, todo o poema *O amor é uma rosa/ que arde vendo-se* é simbolista e busca no contemporâneo, por meio de poetas modernos como Fernando Pessoa e Cruz e Sousa, o diálogo problematizante com o passado, que cria um jogo anacrônico nos poemas desta parte do livro. Todas essas citações diretas e indiretas produzem uma refinada relação com o tempo, como definiu Agamben, “em que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (2009, p. 59) que dá a essa poeta um contorno contemporâneo, aquela que mergulha a pena nas trevas do presente (2009, p. 62).

5. Existir é experimentar o exílio: estrangeira condição



Desse modo, “Estrangeira condição”, a terceira parte do livro, abre-se com os primeiros versos de um poema de Wystan Hugh Auden, um deus rústico e reticente³⁹, anglo-americano, um dos mais importantes poetas a articular pensamentos de esquerda e alerta do futuro obscuro da sociedade capitalista, sendo uma referência para os de sua geração e fonte de inspiração para muitos poetas posteriores. Ao constatar, na poesia de Ana Mafalda Leite, a presença e ecos desse poeta, especialmente do poema “Look, Stranger”, também conhecido como “On the island”, é preciso atenção para não limitar o campo de referências poéticas que habitam *O amor essa forma de desconhecimento*.

Durante as 28 páginas de um poema único (somente no sentido em que guarda uma unidade) dessa terceira parte, ainda colhemos alguns versos de Auden, como se ali estivessem por acaso. Com cuidado, vamos percebendo que a poeta segue habitando terceiras margens poéticas como a referendar João Cabral de Melo Neto na sua máxima compreensão da rede que é a poesia: “um galo sozinho não tece uma manhã”, rede cultural tecida por todos os poetas de todos os tempos.

Diferente das demais partes deste livro, cujos poemas são individualmente nomeados, essa traz a particularidade de nomeá-los com um algarismo arábico em cima de cada página. Essa operação de transformar a numeração em nomeação é também um recurso para nomear um poema que também, numa espécie de *mise en abyme*, aspira para o epicentro do livro a abordagem temática do alvo, cujo terreno foi preparado por um poema da parte anterior por nós comentado. Essa força concêntrica ilumina dois outros aspectos relevantes na poesia de Ana Mafalda Leite, quer seja pelos jogos entre opostos e os espaços intermediários que os equilibram; quer pela discussão distanciada de uma poeta no coração no tempo presente e seu diálogo constante com certa tradição poética.

E um dos pontos de contato com essa tradição é a presença de Auden, que Silviano Santiago, no belo prefácio ao livro, indica como sendo “alheio à tradição neolatina e se escreveu originariamente nos meandros anglo-saxônicos da dicção cotidiana [...]” (apud LEITE, 2010, p. 12); destacando a condição estrangeira da poeta que assinala nos versos “junto a ti amor invento uma pátria/ e não tem nenhuma língua porque as tem a todas” (2010, p. 13). Os 27 poemas são constantemente atravessados por versos de Auden e informam essa condição transeunte do poeta por outros poetas, cuja visita não pode ser extenuada sob pena de se anular a possibilidade de criação poética.

A presença de poetas da tradição ocidental, incluindo-se simbolistas e mesmo parnasianos,

³⁹ PERON RIOS. Um deus rústico e reticente. In: *RASCUNHO*: O jornal de literatura do Brasil. Disponível em: <http://rascunho.com.br/um-deus-rustico-e-reticente/> Acessado em 31/03/2020



denota o diálogo salutar que a poeta estabelece, consciente ou não, com vozes poéticas de outros tempos, com aquela luz que vem da cultura que já conhecemos. Entretanto, constrói sua poesia naquele espaço que Agamben define como sendo o escuro de uma época, necessário para aquele que quer conhecer o seu tempo:

Perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provém da época (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Participar de seu tempo é respirar, às vezes, um ar conhecido que se desconhece, em que os versos de Auden fazem todo o sentido: “Tell me the truth about love”. Assim, o eu lírico imbuído de sua missão de “conhecer”, compreende:

um poema
música fora deste tempo
o eco estranho grave imenso
nos lábios pousado
interdito (2010, p. 35)

E assinala sua condição estrangeira na vida e na linguagem, atomizando os sentidos do que se diz e do que resta em silêncio; do que encontrou ancoragem na linguagem e do que ficou de fora; do proibido e do pronunciado com discrição, desenhando uma ideia da estrangeiridade que reaparece logo adiante:

[...]
aqui estou eu fora de mim
[...]
fora de tudo
[...]
este sem lugar do ser é o imenso silêncio
para lá desse ponto desordem e trevas
e noutros sítios também caindo da altura
de um tempo anterior (2010, p. 36)

A busca de conhecimento do mundo e de conhecimento de si mesma é, por fim, o amálgama



que se edifica por meio do poema. Num velado diálogo entre um Ela e um Ele, o amor, na voz do poeta, é o lugar de desacerto, mas é também a pedra mágica possível, capaz de esfacular o desconhecimento e recompor a possibilidade de conciliar culturas e geografias que compõem a alma híbrida do sujeito lírico. O jogo, então, não é apenas o desconhecer-conhecer, mas o re-conhecer. Reaprender:

quero aprender o meu país

a terra que não sou
quero aprender a ser

alegria

terra múltipla energia

volteio em ti um hemisfério sul
viagem regresso e partida
a tiracolo o solstício do sonho

a caminho sem rumo
secreta magia (2010, p. 47)

Dos 27 poemas que compõem “Condição estrangeira” talvez seja este o que mais evidencia a necessidade de se estar longe para compreender o estatuto de alguma coisa. Nessa singular relação com o tempo, “o poeta é essa fratura e ao mesmo tempo o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Entre Portugal, Brasil, Moçambique, países do Oriente, países imaginários, a condição estrangeira figura como essa fratura, que constitui como fórmula Agamben, a própria condição do poeta. Escrever o poema, auscultar a leitura do poema, conviver com o escuro da época, ouvir as palavras em suas idiossincrasias são algumas operações a que está condenado o poeta na edificação de sua subjetividade partilhada com o leitor, num “caminho sem rumo”, de “secreta magia”.

6. Itinerários sem mapas: um país desconhecido

Na última e quarta parte do livro, chegamos a “Um país desconhecido”, em que dez poemas integram essa parte. Curiosamente, o primeiro não é nomeado. A partir do segundo, temos: “Mazurca”, “O que é isso de paixão/ o que é isso de amor”, “Um país desconhecido”, “Lâmpada de Aladino”, “Anoiteço devagarinho”, “Talvez eu estivesse a apaixonar-me”, “Como tudo se torna nítido”, “Espera só instantinho/ que cresça e caso contigo” e o último poema, “Bolero”.

Se nos poemas que compõem as partes anteriores de *O amor essa forma de desconhecimento*,



nesse conjunto final a ordem que impera é a da intensificação das imagens poéticas que vieram desenhando-se desde o primeiro poema. Uma coloração viva toma o espaço de uma paixão em que o forte tom imagético disputa um lugar no entremeio da luz e do escuro: “ficamos [...] /embrulhados em prata vermelha e papel transparente” (2010, p. 63); ou: “as cores vermelhas das acácias acordam devagarinho” (2010, p. 69); ou: “o frangipani de tule amanhece” (2010, p. 70); ou: hora de escurecer a água tinge-se de violeta púrpura” (2010, p. 71); ou: “um postal ilustrado de amores-perfeitos” (2010, p. 75); ou: “os renques das buganvílias cintilam nas trevas a claridade fixa/dos estames” (2010, p. 74); ou “uma íbis fitas vermelhas em arco-íris o voo” (2010, p. 82). Poderíamos ir bem mais longe na colheita dessas imagens vibrantes que têm força para inundar de cor toda a percepção até do leitor mais desavisado.

Além desses recursos tingidos pela epifania do sujeito lírico, encontramos elementos que agregam a estes a intensidade com que se experimenta o presente, como se este fosse um tempo absoluto. Se assim podemos compreender a poesia de Ana Mafalda Leite, nos aproximamos dos sentidos do contemporâneo como o define Agamben:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Os poemas desta parte final trazem uma pacificação do sujeito lírico que podemos atribuir ao fato de ter descoberto que a busca pelo conhecimento, o entendimento pelo “Amor”, “o passaporte do coração”, “os mapas”, “a condição estrangeira” e o “país desconhecido” são apenas variações de uma lúcida e ao mesmo tempo enigmática forma de estar no mundo, experimentando e compartilhando a vida. Cada um o faz à sua maneira. O poeta faz enfrentando a dura luta com as palavras que, como nos ensina Carlos Drummond de Andrade, propõe ao leitor que traga uma chave.

7. Considerações finais

Ao ler o livro *O amor essa forma de desconhecimento*, de Ana Mafalda Leite, e analisar os poemas que o compõem, pode-se observar que a poeta utiliza-se de imagens que são conectadas, articulando-as de forma artisticamente elaboradas, o que resulta em uma perfeita aliança entre várias instâncias significativas que vão desde uma percepção do fazer poético, da diversidade de campos de



apreensão do mundo e de si, de disputas da realidade híbrida até exercícios de subjetividade e de pertencimento que partilha com o leitor, expondo as rasuras existenciais em termos do contemporâneo.

O amor finalmente pode ser lido como uma palavra mágica que ocupou, sem o sabermos, o tempo todo este livro: o livro do tempo presente. O tempo que partilhamos, experimentamos, mas nem sempre compreendemos. Essa dupla face da palavra, que está para significar a consistência do tempo e também para deslocar o fazer poético de seus seguros cômodos modernos, apontando para os trânsitos que constituem as veias da vida.

Se olharmos o livro *O amor essa forma de desconhecimento* como um todo podemos ficar com a sensação de que estamos diante de quatro livros em um. Essa sensação passa tão rápido quanto formos capazes de observar que cada conjunto de poemas, que aqui convenciamos chamar de parte é, na verdade, parte orgânica de uma obra performática, capturando o leitor para lançá-lo a dúvida: seria mesmo possível conhecer o contemporâneo? A resposta talvez possa ser ensaiada naquele instante sem nenhuma frequência, aquele espaço em que o “desconhecimento” é só um convite para deixar de ver as coisas como sempre foram vistas e ousar olhar de novo, olhar mais uma vez, olhar ainda depois de olhar tantas vezes para finalmente ver que o “amor” é, sim, uma forma de ver pela primeira vez o que sempre esteve lá e que reinventamos a cada dia sem nos darmos conta.

Ana Mafalda Leite, poeta, ensaísta, acadêmica, intelectual vem “mergulhar a pena nas trevas do presente”, como lemos com Agamben. Sem cinismo, sem fatalismo. Apenas como alguém que ousa se afastar para conhecer.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó - SC: Argos, 2009.
- CRUZ E SOUZA. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar. 1980.
- FONTELA, Orides. "Helianto". In: _____. *Poesia Reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 376 p.
- LEITE, Ana Mafalda. *O amor essa forma de desconhecimento*. Maputo: Alcance Editores, 2010.
- PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. "O verbo amar se anima da minha eternidade". In: LEITE, Ana Mafalda. *O amor essa forma de desconhecimento*. Maputo: Alcance Editores, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez. 2010.
- WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

Artigo recebido em: 15 de abril de 2020

Artigo aceito em: 27 de maio de 2020



NOBREZA ILUMINADA E FÉRTIL

ENLIGHTENED AND FERTILE NOBILITY

FRANCISCO SOARES

samfdv6@gmail.com

Universidade Federal de Rio Grande

<https://orcid.org/0000-0002-6074-4904>

RESUMO: A poesia é uma arte verbal, em que a estesia se alcança pela manipulação da língua e das linguagens. A língua portuguesa é um magma vivo onde se misturam, combatem, violentam e fundem as mais diversas origens. Antes de estudar incidências casuais ou ocasionais, irei por isso concentrar-me nas etimologias e nos campos semânticos de palavras importantes que surgem nos poemas. As culturas, mesmo se diferentes, assentam sobre linhas temáticas e visões do mundo com vastos pontos de intersecção. Veremos que esses pontos de intersecção marcam presença em poetas lusógrafos. Não se conseguindo estudar a vastidão de uma língua de um só golpe, selecionei três eixos temáticos intimamente conectados, em latim, em português, entre maias e aztecas, entre vários povos bantos de Angola. São eles: Deus, a nobreza e o conhecimento. Esses três campos semânticos implicam adstratos importantes, como por exemplo as noções de água e de luz.

Palavras-chave: Deus; Elite; Conhecimento; Bantu; Etimologia.

ABSTRACT: Poetry is a verbal art, in which esthesia is achieved by manipulating language and languages. The Portuguese language is a living magma where they mix, fight, violate and fuse the most diverse origins. Before studying casual or occasional incidents, I will therefore focus on etymologies and the semantic fields of important words that appear in poems. Cultures, even if different, are based on thematic lines and views of the world with vast points of intersection. We will see that these points of intersection are present in lusophone poets. Unable to study the vastness of a language in one stroke, I selected three thematic axes closely connected, in Latin, in Portuguese, between the Mayans and Aztecs, among various Bantu peoples of Angola. They are: God, the nobility and knowledge. These three semantic fields imply important inputs, such as the notions of water and light.

Keywords: God; Nobility; Knowledge; Bantu; Etymology.

1. Kalunga

O significado etimológico da palavra *Calunga* (grafia portuguesa ou colonial), ou *Kalunga* (grafia da União Africana e do Novo Acordo Ortográfico), não é pacífico, mas apenas por causa do

prefixo (*Ca-*, ou *Ka-*), que pode ser diminutivo (nesse caso indicaria afetividade), ou marca de singular (para além de outras funções menos comuns) – embora o singular se indique geralmente pelo prefixo [*mu-*].

Sobre o radical não há dúvida: [*-lunga*] significa “juízo, inteligência, sabedoria; esperteza” (por exemplo em umbundo: *ame ualunguka*, “eu sou esperto”), o que levou o P^e Carlos Estermann (1983, p. 122) a traduzir *Kalunga* por “ser pessoal inteligente” – assim o conceituando como Deus. As outras significações são derivadas desta, partilham vastas zonas deste campo semântico, ou são derivações menos comuns, nenhuma delas apresentando perfil oposto ao acima indicado. Por exemplo, pode se integrar em verbo para referir o ato de “misturar, amassar” (*ocu-lunga* ou *oku-lunga*, como se diz entre os cuanhamas), aparentado com ‘juntarem-se’, ‘agruparem-se’ (do verbo *kulungamena* ou *culungamena* – em *kimbundu*). Pode ser integrado num verbo com significação de “estar atento, de sobreaviso” (também entre os cuanhamas, e entre os nganguelas – o [n] inicial indica a posição em que se coloca a língua antes de se pronunciar o [g], não significa nasalação), como informa Estermann (1983, p. 218), ou, ainda, a de “tomar sentido” (num verbo homófono do cuanhama *ocu-lunga*, usado em umbundo, ainda segundo Estermann (1983, p. 219). Vários destes sentidos se reúnem no campo semântico do verbo *kulungisa* (o [g] lê-se normalmente como [gu] antes de [i], portanto *kulungisa* deve ler-se como se fosse escrito em português *culunguisa*; por sua vez, o [s], entre vogais, lê-se como em português [ss], o que dá, em português, *culunguissa*). *Culunguissa* ou *kulungisa* designa julgar, decidir, resolver, deliberar, dar razão a alguém, como se pode colher em Matta (1893) e Assis Júnior (s.d.). Realmente o intelecto mistura, amassa, agrupa, associa e testa assimilações, mas com sobreaviso, vigilante, formando sentidos e juntando-os, para encontrar e dar razão, decidindo, resolvendo, julgando, enfim, deliberando. É possível que Deus faça isso também, ou que venha d’Ele a sabedoria, a inteligência, tanto quanto a construção do Universo.

Contrariamente ao que faz supor Eliade (1970), o termo *Calunga* (*Kalunga*) para designar Deus é também muito espalhado entre os povos do sul de África. Entre esses povos incluiremos os lundas – que, segundo Henrique de Carvalho (1890), referiam com esse termo (além do que vamos dizer) os grandes lagos e não - o mar. Também nomearemos os rongas, os hereros e os zulus entre os que, no sul do continente-berço, recorrem ao termo.

Ilunga – palavra da mesma raiz – é o nome de um herói fundador lunda e, também, o que se dá às “pessoas velhas, experimentadas, boas, anciãos”, entre os zulus na África do Sul. Segundo Miller (1995, p. 61) os povos “Kuba [...] dizem que «keloong» (*kalunga*) vem de tempos muito antigos. Atravessa o reino Luba, onde as tradições retratam *Kalala Ilunga* como o antepassado

fundador que trouxe uma nova ordem política (sob a forma do segundo império luba), até ao extremo sul do lago Malawi, no qual as tradições referem «Kalonga» chegando quase no início da história política, legando novas instituições trazidas do Katanga”. É possível que o herói sábio, fundador de uma nova ordem, viesse a ter descendência poética no Brasil, saindo por Cabinda, na figura do *Yacala* de Alberto da Cunha Melo (1999). Trata-se de uma personagem exemplar pela sua persistência, pelo apego ao saber, mas também pela independência e desprendimento em face do poder hoje corrompido – o que pode, para ele, ter sido fatal.

Retornando a África, os Yaka, “que vivem imediatamente a jusante dos *mbundu* orientais, no rio Kwango, incluem determinados «clãs» Kalunga muito antigos, e os Cokwe [leia-se *tchôkwé* ou *tchocuê*], para leste do Kwango, reconhecem um Kalunga como um dos «pais» fundadores das suas linhagens” (Miller, 1995, p. 61).

Já na língua umbundo, que se fala em grande parte do centro do país até ao seu litoral, segundo Henrique Etaungo Daniel (e mais alguns) o verbo *okulunga* significa três coisas. Uma primeira aceção é a de “andar, sair, ir-se embora, marchar”, ou seja, tomar a decisão de partir e executá-la, o que supõe a consciência da situação, tanto quanto o planeamento da viagem. Numa segunda e numa terceira aceção, já se aproxima do sentido da manifestação divina, ou espiritual, ou fantástica, pois indica o “tremor; ter medo; admirar; estremecer; abalar; assustar-se; maravilhar-se; espantar-se; estranhar” (2002, p. 429) – como quem chega a um mundo novo, ou recebe um estrangeiro exótico, e estremece por instantes. O quimbundo guarda um fragmento dessa amplidão semântica na expressão “*musúsu ua kalunga*”, sendo que “*musúsu*” é sinónimo de “dor”, mas a expressão é sinónimo de “convulsão”. A dor de Deus é um estremecimento, violento abalo. Tudo isto nos atira a atenção para uma presença, aparentemente, irracional. Digo aparentemente porque parece designar-se aqui algo ou alguém, ser ou fenómeno, que nos espanta pelo facto de a nossa razão não o ter suposto. Por tanto, não se trata, no sentido próprio, de um irracional, mas antes do não pensado nem previsto, visto agora o que a razão não nos tinha levado a ver, de cuja realidade, entretanto, não duvidamos e que faz sentido *a posteriori*, depois de operações de recuperação do espanto ou banzo, de retroalimentação, recondicionantes.

Estas aceções da raiz *-lunga* prendem-se naturalmente à designação de Deus por *Kalunga* ou *Calunga*. Ele é o caminho e a consciência da situação, a razão e o rumo serão determinados pela sua inteligência, o estremecimento a ele se deve, criador da vida, e senhor da morte no perfil de *Kalungangombe*.

A raiz *-lunga* relaciona-se também, no quimbundo (ou *kimbundu*), com a sabedoria, por outro

caminho, porque “sábio” pode-se dizer *múkua kulunguka*, segundo o P.^o António da Silva Maia ([1964], p. 554). Por sua vez o verbo *kulunga* significa ter razão, ao mesmo tempo que triunfar – e supõe-se que pela razão e pela palavra, pois o *múlunge* (*mulungue*) é o que triunfa em uma demanda, o que obtém a decisão favorável. O *mulúngi* (*mulungui*), religando-nos a Deus e ao poder pelo conhecimento, é o que “estabelece diretrizes”, o que orienta – aponta os rumos. Enquanto verbo, em quimbundo, *kalunga*, por sua vez, é sinónimo de “escrutar” – assevera António de Assis Júnior (s.d., pp. 309, 233).

Estes registos nos despertam para a ligação fundamental entre a noção de poder, a de conhecimento, a ideia de Deus e a raiz *-lunga*. Esta noção é partilhada com as línguas indo-europeias e, parcialmente, com os maias. É uma relação de cariz universal, estruturante, como percebeu Eliade (1970). A diferença estará em que a ligação entre poder e conhecimento passa, nas oraturas angolanas, pela conexão com as águas, pois as águas são a fonte da riqueza, fonte real (entre pastores, agricultores e mesmo caçadores) e fonte imaginária, mítica (pelos poderes das entidades da água, tal como a *kianda*, confundida com a sereia, ou com Iemanjá; ou pelos poderes daquele que engorda o gado, porque traz a chuva). Por isso podia Ana dizer, em *Calunga* de Jorge de Lima, que “a tempestade é de Deus” e o poeta a fez fértil no romance – embora também fatal no redemoinho “do calunga”. Mas essa *coincidentia oppositorum*, de que também fala Eliade (1970, pp. 493-495), sobretudo ligando morte e vida, parece própria das divindades.

Vejamos, então, semelhança e diferença nesse triângulo Deus-Água-Luz.

2. Amanhecer

A imagem de Deus que o indo-europeu verbalizou pode perceber-se pelos significados etimológicos do nome com que o designava. A mesma palavra de que se originou ‘dia’ em português também originou Deus, Zeus entre os gregos antigos (o “céu luminoso”, a “abóboda do céu”, a “luz do dia”, segundo F. Martin ([1985], p. 67)), e Júpiter (“deus-pai”, como também lembra Eliade (1970)) entre os romanos. A ideia inicial de Deus liga-o, portanto, à luminosidade e ao tempo, ou melhor, ao tempo marcado e contado pelos períodos de luz. Vem daí a estreita ligação entre as ideias de tempo, de conhecimento e de Deus, que leva os maias a escreverem, segundo Léon-Portilla (1986, p. 42), que “o tempo [...] é um atributo dos deuses, eles o levam às costas”.

Na cultura maia, a partir da existência dos ciclos diurnos se foi concebendo e contando o tempo, assim como se foram nomeando os deuses. Tal como na raiz indo-europeia, na língua original

dos maias o mesmo termo servia para designar “sol, dia e tempo”, o termo *kinh* – segundo o mesmo Léon-Portilla (1986 p. 31). O ‘sol’ seria a primeira aceção da palavra; de resto, o caracter que representa o *kinh* é o que representa o sol. Ainda na cultura maia, Deus é igualmente ‘o senhor do olho’, ou ‘do rosto’ solar (o Olho de Ra – que é Osíris? O de Horus, seu filho? Ou o de Aton?), e, também, filho solar do supremo e único deus, *Hunab-ku* – isto no período pós-clássico, portanto, após o século VIII. Recorde-se, a propósito, que também o Inca era o ‘o filho do sol’ e chegara a governar cerca de vinte milhões de pessoas em nome disso – ou seja: do sol, da luz e, portanto, do conhecimento. Numa longitude significativa, também em Timor alguns chefes se intitulavam os “filhos do Sol”, embora numa crença não muito comum no resto da Indonésia, segundo Eliade (1970, pp. 170-173).

Apesar de figurar, ainda, para os maias, o senhor da guerra o mesmo senhor do sol, é talvez por essa associação entre Deus e Dia que se conota a imagem divina com a bondade, numa aparente contradição que vemos ainda no antigo testamento da *Bíblia* e que se inscreve na já citada *coincidentia oppositorum* de que falava Mircea Eliade. Outra ligação consequente será, como nas etnias angolanas citadas, entre Deus, o conhecimento e a luz (aliás *Kalunga* fez nascer o sol, segundo o P^e Carlos Estermann no sudeste de Angola (1960, v. I, p. 92, citado por Óscar Ribas [1997], p. 140). A conotação constata-se igualmente em várias culturas indo-europeias e outras de pontos díspares. Ela me parece ter existido entre os maias, visto que escreveram de *Kin*: “porque tu existes para dar realidade à terra”. Como o sol e o conhecimento... e o Deus criador dos judeus e dos cristãos. Isto torna os dias nobres (no sentido etimológico do adjetivo). No *nahuatl* – a língua dos astecas – encontra-se idêntica analogia entre luz e Deus. *Tonalli*, que vem de *tona* (“alumbrar, fazer calor”), dá origem a *tona-tiuh*, ‘o que vai alumbrando’, ou seja, o sol. *Tona-lli* é o dia, ou o sol, ou designa os destinos inerentes aos ciclos de tempo (ANDERS *et. al.*, 2020). Nos povos indo-europeus, mas particularmente no ramo latino, há uma relação direta entre nobreza (poder, *ilunga*) e conhecimento, como há uma relação metafórica entre conhecimento e luz (a dos iluministas e a dos iluminados). A palavra (*g*)*nobre* tem a mesma etimologia de (*g*)*nosco* (o verbo que, junto a *com*, deu num amplo *conhecer*). *Nobilis*, em latim, segundo A. Gomes Ferreira, era algo ou alguém notável, ou seja, que se nota ou conhece com facilidade, que se salienta (s.d., p. 756). Por aí virá o *nobre* no sentido medieval, aquele que se notabilizava, ou seus descendentes. O que se notabiliza, porém, é também aquele que melhor conhece, percebe, vislumbra determinado assunto, aspeto, vertente da vida real – e que por isso domina. Daí que, entre os gregos, a aristocracia se formasse com “os melhores”, *aristos* – da mesma raiz que deu jogar e virtude, como se pode conferir em F. Martin ([1985], p. 27). O *nobre*

é, portanto, não só conotável com o ser conhecido, mas também com o próprio conhecimento. Tanto quanto *Ilunga* partilhando a raiz *-lunga*.

3. Mergulho no grande mar

A diferença, como escrevi atrás, está nos respetivos campos semânticos. O de *Kalunga* associa Deus, água, inteligência, nobreza, poder, ordem (sentido); o de *Deus* associa luz, dia, conhecimento, ordem, superioridade. Que fios podem ligar água e luz? É certo, como recorda Eliade (1970, p. 67), “a força criadora do Céu” é a chuva e, logo por aí, temos uma ligação fundamental das águas com a luz. Mas o veio é mais profundo e parece que, um dia, o céu e o inferno teriam sido aquosos... A cultura maia tem uma expressão verdadeiramente poética para se referir ao sol poente: *chi-kin*, ‘o sol na boca’, ou ‘o sol devorado’. A imagem lembra as teogonias egípcias. Em particular o mito de *Nut* (a que usa o pote de água – *nw*), a parir o sol (*Ra*) todas as manhãs, engolindo-o de volta ao anoitecer. O dia nasce do seu ventre e cobre-lhe a pele até que o sol atinge a boca morna e anoitece. É noite enquanto ele atravessa o estrelado corpo da deusa para depois sair novamente pela sua vagina cálida. A similaridade aumenta quando sabemos que, na mitologia maia, também o sol, depois de devorado, penetra no mundo inferior, atravessa-o e volta a nascer, triunfante, como se idealizava no antigo Egito.

O povo de fala umbundo, em Angola, aquela sua parte que habita no litoral, ou junto ao litoral, credita igualmente a imagem do sol engolido, passando como que por um túnel, que atravessa a terra para nascer do outro lado. Esse traço da conceção maia é, portanto, comum ao Egito e ao litoral-centro de Angola. Segundo Ferreira Diniz, que em 1918 chama “bimbundo” a estes povos, eles consideram “o sol como um grande refletor que mergulha no mar (*karuga* – ou seja, *kalunga*) e que passa por debaixo da água para o dia seguinte aparecer no oriente” (1918, p. 357). Qual água? Não é só a do mar...

A menção à água pode ligar-se à teogonia egípcia e ao deus *Nun* (*Khnum* ou *Khnemu*). Era um Deus primordial e dos mais antigos do Egito, bem como da Núbia – podendo-se colocar a hipótese de uma origem asiática, mas outra também, nos Grandes Lagos de onde, quem sabe, desaguara a própria humanidade para todo o globo. *Khnum* é Deus criador e autocriado, porém sua relação com as águas enraíza sua configuração significativa na específica paisagem do Egito e da Núbia. O Deus assegurava boas e regulares inundações, a fertilidade, a criação, moldando igualmente os seres humanos. Assevera ainda José das Candeias Sales (1999, pp. 292-300, 91-93), em quem me baseio para fazer estas afirmações, que, para os teólogos de Heliópolis e Hermópolis, ele representava as

águas e o caos primordial, a origem de todas as coisas e a “massa aquosa” e infinita que era a base do Universo, substância sobre a qual vogava “o Espírito de Deus” do *Génesis*, numa passagem em que o mesmo Deus separa as águas de cima e as de baixo, revelando-se uma concepção do Universo igual à desta do Egito antigo, já bem antes de Jesus o Cristo ser batizado com água por João Batista, seu imediato precursor.

Para a presente perquirição me interessa, porém, sublinhar que *Nun* simbolizava, não só a água, também a infinidade, sendo o mais velho e mais sábio dos deuses. Aí nos deparamos, portanto, com uma relação clara e forte entre água, divindade, sabedoria e infinidade – como se observa no campo semântico da palavra *kalunga* ou *calunga*. Também entre “os bimbundo”, se pensa que o mundo envolvente será de água, havendo nele “pedras de chuva”. É debaixo dessa água, quiçá entre pedras de chuva, que o sol atravessa a noite para ressurgir triunfal. Nesse aspeto, as versões umbundo e egípcia afastam-se da maia, porque para esta o sol pode sair das faces do monstro terrestre, que o engole parcialmente à noite. A noite ali é fantástica, ao passo que no antigo Egito erótica, mas em ambos os casos se trata de uma passagem pelo escuro, pelo submerso, pelo interior – ou pelo inferior. Entretanto, a concepção de *Nun* pela “teologia hermopolitana” dizia que o “Sol primordial” havia nascido de uma “flor de lótus de outro que desabrochava à superfície do Nun.” (1999, p. 93) Ou seja, em torno de *Khnum* se reúnem os dois elementos que diferenciam o campo semântico de *Kalunga* do campo semântico de *Deus* e de *Kin*: infinidade (comum a todas as concepções de Deus) e água (adstrato simbólico de muitas divindades).

A relação entre a mitologia maia, a teogonia egípcia e os mitos até hoje estudados em Angola não fica por aí. Francisco Casola, homem que tinha fama de santo nos sertões angolenses do século XVII, fazia aparecer nas aldeias alimentos e bebidas antes da sua chegada. Como se canta numa canção popular interpretada por Bonga (Barceló de Carvalho), “Dia Kasola nos acompanha / Para podermos desfrutar.” Parece que o Santo negava a conotação entre o sagrado e a abstinência, pois associava a imagem de Deus à da fertilidade e à festa que a celebra. Por sinal, em quimbundo, segundo António de Assis Júnior, apesar de *Kalunga* mencionar em várias frases a morte, *hungululu ia kalunga* torna o que está enchendo (*hungulule*, enchente) abundante ou cheio (s.d., p. 53) – logo, fértil. A manifestação divina aí se realiza pelo aumento das águas enquanto força criadora, Deus enquanto alimento.

Co-incidência, ‘festa’ é uma das aceções secundárias do *kinh* maia e a raiz de ‘festa’, em latim, é a mesma de Deus. A outra aceção secundária de *kinh*, ‘destino’, reaproxima-nos das tradições indo-europeias e em parte explica a força da noção de destino nas culturas grega, latina, espanhola,

portuguesa – por exemplo. Porque é provavelmente da ideia de tempo como sucessão de dias, associado a ‘dia’ o termo ‘Deus’, que se tira a ideia de inevitabilidade que preside ao nosso destino, bem como às festas, feriados e festivais.

Ainda levando em conta o que disse, continua a parecer estranho, se não díspar, aplicar o nome de *Kalunga* ao mar em Angola, especificamente ao mar. É preciso procurarmos outros nexos que sustentem localmente a generalização, tanto quanto a fundamentei nos antigos egípcios. Os *ambundos* (termo muito usado na etnografia colonial), que falam quimbundo e são geograficamente situados em torno da linha férrea Luanda-Malange, dizem que o seu mundo “começou quando os antepassados [...] vieram com *malunga* (plural) do mar e pararam quando chegaram às colinas e vales onde hoje” moram – conforme pesquisou Miller (1995, p. 55). Ora *rilunga* (singular de *malunga*) é o “símbolo da autoridade Mbundu, muito antigo”, mais tarde banalizando-se o termo e o objeto quando aquele passa a indicar meras pulseiras e braceletes, bem como se vulgarizando o *lunga* na forma de uma figurinha humana talhada na madeira. Diziam, segundo Miller, que tal símbolo “viera do mar e tinha estreita ligação com a água de lagoas e rios” (1995, p. 297) – remetendo assim para a mesma água primordial iconizada por *Nun* – mais do que para a água celeste (chuva) de que falava Eliade. É por via da água primordial, penso, e dos atributos universais de Deus (infinidade e inacessibilidade, além de onnipresença) que uma personagem de *O Segredo da Morta*, de António de Assis Júnior (1935, p. 74), pode falar em “esse *Kalunga* tão grande e tão profundo, enorme refúgio de ricos e pobres”, citado a propósito por Óscar Ribas no seu *Dicionário* ([1997], p. 140). Daí que seja mais compreensível o nome de *calunga* dado às águas onde se dissemina Lula depois de matar o coronel, no romance *Calunga* de Jorge de Lima (2014), publicado em 1934 ou 1935. De rios e mares se liga o termo, “na atualidade”, ao poder de “atrair a chuva”, designando entidades que habitam nos rios e lagos (como as *quiandas*, ou *kiandas*) e ajudando os que os guardam nessa função, conforme assevera o mesmo autor (Miller, 1995, p. 60). O mar de que falam pode não ser atlântico, mas os grandes lagos, visto que daí partiram as insígnias e formas de poder que dominaram vários povos e migrações do sul de África, sobretudo do sudoeste. Ou pode ser, remotamente, o ‘grande mar’ pacífico.

A palavra quimbundo (*kimbundu*) *kilúnga* (quilunga) vem reforçar a conotação de Deus com poder através das águas. A julgar pelo que escreve Assis Júnior, ela significa “báculo”, a “insígnia do cargo ou função de certas autoridades.” A primeira significação foi talvez ‘rumo’, ‘direção’, ‘lado’; mas outras vertentes foram desenvolvidas, como “retidão; justeza. | exatidão; lei | caminho; guia” (s.d., p. 128). O substantivo sustenta várias derivações apontando neste rumo, religando a palavra ao núcleo semântico original, “direção”. Na “direção” justa, reta, se concentram as duas componentes

de poder e sabedoria que a raiz alimenta, como no umbundo ‘ir-se embora, marchar’: o poder da decisão e a sabedoria da situação.

A raiz *-lunga* funde, portanto, no seu campo semântico, os semas do poder, da razão, do conhecimento, ligando-os a um símbolo mítico e também religioso (visto que é o nome de Deus fruto da mesma raiz). Por outro lado, os seus símbolos, associados como estão ao mar e sendo oriundos do Leste, referem-se provavelmente ao mar oriental, ao Pacífico, a qualquer crença e sistema de poder político apanhado ali e trazido para os Grandes Lagos – ou simplesmente se referem a esses grandes lagos. Mas eles reforçam ainda a ligação antiga e egípcia (e kushita ou napatiana) entre *Khnum*, um dos deuses primordiais, e a água, símbolo de origem, poder e fertilidade.

O facto de *Calunga* ser um nome de Deus entre os povos do Su-sudoeste de Angola, somado aos vários indícios da sua longeva antiguidade, aconselha-nos a pensar que seria o nome de Deus numa fase anterior à do aparecimento do termo *Nzambi*, que terá vindo do Norte, como se percebe pelo emaranhado de referências de Eliade (1970). Empurradas mais para sul por invasões de outras etnias e vivendo separadas das “novidades” do Norte pelos agressores, estas nações teriam guardado o nome antigo, que (posteriormente?) se aplicou também ao mar, ao qual a pungente Nhuca, do poeta colonial Tomás Vieira da Cruz (1961, p. 28), chamava “o azul dos cazumbis”, o lugar apropriado para se contemplar no instante fatal da morte:

*E tu morreste a contemplar o mar,
o azul dos «casumbis», como dizias*

Tomás Vieira da Cruz vivera no Sumbe (que se chamara Novo Redondo no tempo colonial e fica no litoral centro de Angola), onde terá ouvido pela primeira vez falar nos espíritos ou cazumbis, palavra com algumas flutuações semânticas – e já não teremos espaço para considerá-las. A esse título é significativo o uso dado ao termo *Calunga* no litoral de Benguela, pouco mais a sul mas ainda no centro do país, encontrando-se em Ferreira Diniz um testemunho dessa outra aceção: *Calunga* é apenas o mar, o grande mar e não o poder que de lá veio. No quimbundo ficou, pelo testemunho de Assis Júnior, a memória da ligação entre água (“mênha”), mar e *kalunga*, pois “mar” se diz “mênha ma kalunga” (s.d., p. 283), a água de calunga, imensa ou infinita, onde mora a “mãe Isabel / Mãe do meu reino do mar” – com que escrevera João Abel (1971), onde se estampa o sol como o viu Luiz Gama no Brasil em 1858 (1904, p. 195), abismo interminável em que Deus “espelhou o céu” que vislumbrou mais tarde Fernando Pessoa (1888-1935) na *Mensagem* (1934, p. 64).

O facto de ao mar ser dado o nome de *Calunga* acrescenta, ao termo que designava Deus entre os povos do Centro e do Sul, essa componente semântica ainda mal anotada no meu texto, que é a da infinidade, e que Eliade assegurava ser universal (1970, p. 67). A componente é quase inevitável e variamente grudada à imagem poética do mar, ou da “vastidão imensa” de que fala Florbela Espanca (1894-1930) no poema «Desejos vãos» (Espanca, 1978), muito próxima da extensão dilatada, vastidão de mar, em quimbundo: *kumúsanza ua kalunga* – segundo Assis Júnior (s.d., p. 317). Imensidade é, porém, atributo do que, pela sua vastidão, não se consegue medir, ao passo que infinito é o que não tem fim. Isso faz a diferença entre o *muito* e o *tudo*, o *Marão* poético de Pascoaes (1877-1952) e o Deus tudo-nada de Fernando Pessoa. Mas o Deus-*Kalunga*, o mar umbundo, é infinito e profundo, tanto quanto o mar português da *Mensagem* de Pessoa (onde o oceano é que é imenso (1934, p. 54), mas o mar é infinito). O místico português, de resto, escreveu um poema intitulado «Amun-Ra» e uma doutrina «Oração a Amun-Ra» em 1930 (2005, pp. 346-349). Numa das estrofes da Oração se juntam as duas conotações que persigo (de Deus com luz ou sol e com água):

*Como uma luz dos homens que, a apagar-se,
Num repente de morte aumenta, e vela
Sua própria agonia, o mundo – a cela
Do espírito – n'Ele é Ele a naufragar-se*

... na “orla da sombra dele”, as palavras “não têm forma”, Ele é o caos primordial figurado em *Khnum* e “Todo o possível é só uma estrela / no infindo céu do seu Manifestar-se.” É na dupla semântica do mar-Deus – infinidade (não propriamente oceano-imensidade) que o poeta angolano Mário António (1934-1989) capta o termo quando, muito novo ainda, visita o

PLANALTO

*Lembrança do planalto:
Numa vilória perdida
A voz de um rádio que grita.
Junto à estrada, esquecido,
A olhar o longe que não vê
— Na camioneta que vem
Na camioneta que vai —
Esse negrinho perdido
Que nunca viu o Kalunga*

— o Mar!

*Terra verde de impalas e gazelas
Das grandes correrias sem sentido
Ó Sul,*



Deixaste a tua marca em tua gente!

*Vasco, filho de branco,
Quê das tuas histórias de caçadas
E os teus olhos brilhantes de ardor
E a tua alma inquieta entre nós outros
Teus companheiros indiferentes da cidade?*

Sul:

*Assim me entrego a ti pra que me dê
O ardor que esta cidade me não deu.
Dela conserva-me apenas a poesia
Desse outro infinito que não tens:*

*Kalunga, o Mar!
(1960, p. 17)*

Podia se colocar, pelo menos em hipótese, a possibilidade de esse “acrescento” de significado (infinitude) surgir em consequência da missionação cristã, que atribui o qualificativo da infinidade a Deus, embora as águas primordiais das mitologias egípcia e hebraica suportassem a ideia de infinito. Mas a conotação entre *Calunga* e o mar, ou as grandes águas, é mais antiga, anterior à missionação cristã. Segundo Miller, os *malunga* “vieram originariamente de «Kalunga» que eles [os povos mbundo] identificam como «a grande água», sem qualquer noção de onde se localiza esta fonte aquática”, pelo que pesquisou Miller (1995 p. 59).

Não sabiam localizar as águas primordiais. Porém, quando os missionários e portugueses atracaram nas margens do Zaire e subiram à Mbanza do Kongo, perguntando pelo caminho marítimo para a Índia, foram informados de que os panos que os *bakongo* traziam compravam-nos a pessoas que vinham do Leste que, por sua vez, os compravam a navegantes que vinham em grandes barcos. O nome usado para designar esse mar (“o grande Mum”, ou “Num”) traduz-se também por “a grande água”. E ficava a Leste. Os povos “do Cassai para Leste”, quando lhes perguntam por *Kalunga*, indicam “o nordeste”, segundo Henrique de Carvalho (1890, p. 58). Henrique de Carvalho associa por isso *Kalunga* aos grandes lagos, mas, por esta informação anterior e *bakongo*, é de supor que haja mesmo conhecimento (cultural) do ‘grande mar’ pacífico, aliás pacífico e infinito. É essa arqueologia verbal que traz uma ressonância especial e mais forte ao começo do poema «Estrela pequenina» (FERREIRA, 1976, pp. 80-81), de Maurício de Almeida Gomes (1920-2012, um poeta da primeira geração nacionalista):

*tocadores, vinde tocar
marimbas, n'gomas, quissanges*



*vinde chamar nossa gente
p'rá beira do grande Mar!*

Claro que o poema, surgindo a meio do século XX, no começo do fervor independentista e revolucionário, já traz outras ressonâncias, mais próximas e mais políticas – o que se vê nos versos seguintes. Mas é significativo os tocadores conclamarem as pessoas para a beira do Mar, como se a assembleia popular devesse reunir-se em torno da ‘grande água’ de onde vieram também os símbolos do poder.

Estes exemplos – escassos ainda e sumários – abrem-nos os olhos, penso, para uma certa maneira de ler a poesia escrita em português, abordando as etimologias e culturas que foram e são adstratos e substratos da semiosfera lusógrafa. De certo modo é uma leitura filológica, a de uma nobreza iluminada e fértil.



Referências

- ABEL, João. *Bom Dia*. Luanda, [s.n.], 1971.
- ANDERS, Valentín (org.) et. al. Etimología de Aristo. In: *Diccionario Etimológico Español en Línea*. Chile: Etimologías de Chile, [2001-2020]. Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?aristo>. Acesso em 29/01/2020.
- CANNECATIM, Fr. Bernardo Maria de. *Dicionário da Língua Bunda ou Angolense, explicada na portuguesa, e latina*. Lisboa: Imprensa Régia, 1804.
- CARVALHO, Henrique Augusto Dias de. *Etnografia e História Tradicional dos Povos da Lunda*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.
- CRUZ, Tomás Vieira da. *Poesia Angolana de Tomás Vieira da Cruz (antologia poética)*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1961.
- DANIEL, Henrique Etaungo, et alii. *Ondisionaliu Yumbundu = Dicionário de Umbundo: Umbundo-Português*. Póvoa de Santo Adrião: Edições Naho, Europress, 2002.
- DINIZ, Ferreira. *Populações Indígenas de Angola*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1918.
- ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*. Amadora: Bertrand, 1978.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*: Paris, Payot, 1970.
- ESTERMANN, Carlos. *Etnografia de Angola (Sudoeste e Centro): colectânea de artigos dispersos*, v. II. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983.
- ESTERMANN, Carlos. *Etnografia do sudoeste de Angola*, 2.^a ed., vol. I, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1960.
- FERREIRA, A. Gomes. *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto Editora, 1976.
- FERREIRA, Manuel. *No Reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe, Moçambique*. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- GAMA, Luiz Gonzaga Pinto da. *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*. 3.^a ed. São Paulo: Rosa e Santos de Oliveira, 1904.
- JÚNIOR, António de Assis. *Dicionário Kimbundu-Português: Linguístico, Botânico, Histórico e Corográfico*. 1.^a ed.. Luanda: Argente, Santos & Cia.
- JÚNIOR, António de Assis. *O segredo da morta*: Luanda, A Lusitânia, 1935.
- LÉON-PORTILLA, Miguel. *Tiempo y Realidad en el Pensamiento Maya*. 2.^a ed. Cidade Do México: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM-IIH], 1986.
- LIMA, Jorge de. *Calunga*, São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MAIA, António da Silva. *Dicionário Complementar Português-Kimbundo-Kikongo*. Cucujães: Autor, [1964].
- MARTIN, F. *Les mots grecs: groupés par familles étymologiques*. Paris, Hachette, [1985].



- MATTA, Joaquim Dias Cordeiro da (coord.). *Ensaio de Dicionário kumbúndu-português*. Lisboa, A. M. Pereira, 1893.
- MELO, Alberto da Cunha. *Yacala*. Olinda: Gráfica de Olinda, 1999.
- MILLER, Joseph C. *Poder Político e Parentesco: Os Antigos Estados Mbundu em Angola*. Luanda, Arquivo Histórico Nacional; Ministério da Cultura, 1995.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1999.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. *Poemas & Canto Miúdo*. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1960.
- PESSOA, Fernando. *Poesia: 1918-1930*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934.
- RIBAS, Óscar, *Dicionário de Regionalismos Angolanos*, Porto, Contemporânea, [1997].
- SALES, José das Candeias. *As divindades egípcias: uma chave para a compreensão do Egípto antigo*. Lisboa: Estampa, 1999.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO [UNAM], *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea], México [D.F.] [Ciudad Universitaria], Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Disponível em: <http://www.gdn.unam.mx>. Acesso em 29/01/2020.
- SOARES, Francisco. *Antologia lírica angolana: roteiro mínimo*. Campinas: Unicamp, 2019.

Artigo recebido em: 30 de janeiro de 2020

Artigo aceito em: 04 de maio de 2020



Fluxo Contínuo

REVERBERAÇÕES DOS PROCEDIMENTOS FORMAIS DE LUCIANO DE SAMÓSATA NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

REVERBERATIONS OF LUCIAN OF SAMOSATA'S FORMAL PROCEEDINGS IN MACHADO DE ASSIS' SHORT STORIES

GEORDANE CREPALDE PEREIRA

geordanecrepalde@gmail.com

Universidade Federal de Ouro Preto

<https://orcid.org/0000-0003-3895-3715>

ARTUR COSTRINO

artur.costrino@gmail.com

Universidade Federal de Ouro Preto

<https://orcid.org/0000-0002-2178-4284>

RESUMO: Neste artigo, desejamos averiguar como Machado de Assis aproveitou os procedimentos formais de composição poética de Luciano de Samósata, autor da Antiguidade Clássica que deu continuidade à sátira menipeia. Embora a relação entre os dois autores seja de certa forma muito estudada e explorada pelos críticos, encontramos normalmente pesquisas que comparam apenas os romances de Machado de Assis com as obras de Luciano. Dessa forma, nosso intuito é constatar que é também possível notar em vários contos de Machado a aplicação do modo da sátira luciânica e que, pelo fato de suas obras serem fonte de estudo de diversas vertentes da literatura (além de outras áreas do conhecimento), pode-se também analisá-las por esse viés formal referente à sátira menipeia e a Luciano de Samósata. Desse modo, primeiramente, buscamos analisar as obras de Luciano em que ele discute sobre seu processo de construção poética, a fim de encontrarmos elementos formais de narrativa contumazes em suas obras. Em seguida, analisamos os textos *Conto Alexandrino*, *A igreja do Diabo*, *Lágrimas de Xerxes* e *Entre Santos*, de Machado de Assis, para identificar as semelhanças entre os dois autores em relação aos seus procedimentos composicionais.

Palavras-chave: Luciano de Samósata; Machado de Assis; sátira menipeia; *katáskopos*.

ABSTRACT: In this article, we wish to investigate how Machado de Assis took advantage of the formal procedures of poetic composition of Lucian of Samosata, author of Classical Antiquity who practiced the Menipean satire genre. Although the relationship between the two authors is somewhat studied and explored by critics, we usually find studies that compare only Machado de Assis's novels with Luciano's works. Thus, our intention is to draw attention that it is also possible to note in several Machado's tales the application of the Lucianic satire mode and that, because his works are a source of study for several strands of literature (in addition to other areas of knowledge), one can also analyze them by this formal bias regarding the Menipean satire and Lucian of Samosata. Thus, first, we seek to analyze Luciano's works in which he discusses his poetic construction process, in order to



find formal elements of narrative that are compelling in his works. Then, we analyzed the texts Conto Alexandrino, A Igreja do Diabo, Lágrimas de Xerxes and Entre Santos, by Machado de Assis, to identify the similarities between the two authors in relation to their poetic procedures.

Keywords: *Lucian of Samosata; Machado de Assis; Menipean Satire; katáskopos.*

Introdução

Luciano (séc. II d.C) foi um autor da Segunda Sofística⁴⁰ que nasceu em Samósata, província romana da Síria. Embora sua origem não seja grega, foi na Grécia onde ele se estabeleceu e iniciou sua carreira de estudos de acordo com a *paideia* helênica⁴¹.

Cerca de 80 obras são atribuídas a Luciano, desde opúsculos, que serviam de prefácios para o orador iniciar sua proclamação, até diálogos satíricos em que eram apresentadas diferentes personagens para sua construção, dando continuidade à tradição da sátira menipeia estabelecida principalmente por Menipo de Gádara⁴² (séc. IV e III a.C.). Esse gênero satírico é híbrido e possui uma combinação de elementos que são típicos da Comédia Nova⁴³, do diálogo filosófico⁴⁴ da tradição platônica e do fantástico, que, misturados com técnica e harmonia, configuram uma nova maneira de produzir obras satíricas, tornando possível a visão de mundo proporcionada pelo *katáskopos*⁴⁵ e pela omissão do caráter moralizante, elemento comum desse gênero. As técnicas de composição de Luciano foram usadas por vários escritores que as perduraram, como Machado de Assis.

Em seu processo poético, Machado evidentemente aproveitou as técnicas da sátira menipeia, sobretudo a luciânica. Nesse sentido, nosso intuito é averiguar que é possível notar em vários contos do autor a aplicação do modo da sátira luciânica e que, pelo fato de suas obras serem

⁴⁰ Cf. *Vidas dos Sofistas*, de Filostrato, quem primeiro definiu o “movimento” com esse termo.

⁴¹ Cf. *O sonho ou a Vida de Luciano* para conhecer melhor a vida do autor sírio.

⁴² Não chegaram até nós obras de Menipo: as informações sobre elas são provenientes de outros textos, como *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, de Diógenes Laércio, séc. III d.C, responsável por escrever esse livro em que é feita uma apresentação dos grandes e mais importantes filósofos da Antiguidade.

⁴³ Para compreender as diferenças entre Comédia Antiga e a Nova, cf. *A comédia nova da Grécia e de Roma*, de R. L. Hunter.

⁴⁴ Diógenes Laércio (*Vidas*, 48) apresenta Platão como o inventor do diálogo. Em *Fedro*, Platão afirma que a dialética é a verdadeira retórica, diferente da retórica dos sofistas, considerada por ele falsa e enganadora, a qual deve ser rejeitada. De maneira sucinta, a dialética é um jogo discursivo usado para alcançar a verdade sobre alguma tese. Para que isso seja feito, é realizado um longo diálogo em que o locutor e o interlocutor fazem várias perguntas e as respondem no decorrer da conversa. Caso não haja determinado acordo entre os pontos de vista, após a intensa discussão, a tese é tomada como falsa. Se houver um consenso entre as personagens do diálogo, significa que a tese é verdadeira e que a verdade foi alcançada.

⁴⁵ De acordo com o dicionário *A Greek – English Lexicon*, organizado por Henry George Liddell e Robert Scott, *κατάσκοπος* (*katáskopos*) significa “espião”. No contexto em que as personagens de Luciano são colocadas, pode ser entendido como aquele indivíduo que espia e observa o objeto de um ponto distanciada.

fonte de estudo de diversas vertentes da literatura (além de outras áreas do conhecimento), pode-se também analisá-las por esse viés formal referente à sátira menipeia e a Luciano. Para isso, o nosso recorte abarca os textos *Conto Alexandrino*, *A igreja do Diabo*, *Lágrimas de Xerxes* e *Entre Santos*.

O *lógos* luciânico

Uma vez que o escopo do presente trabalho é analisar os procedimentos de composição de Luciano de Samósata e identificar os temas contumazes em suas obras a fim de detectar elementos discursivos utilizados, referentes à sátira menipeia⁴⁶, que eventualmente são aproveitados por Machado de Assis em algumas de suas produções, pretende-se, previamente, fazer um estudo sobre obras do autor sírio em que há discussões acerca do próprio *lógos*⁴⁷. Dessa forma, dois trabalhos de Luciano são primordiais e serão explorados para a compreensão dos métodos poéticos adotados e executados na maioria de suas produções, a saber: *Dupla Acusação ou Os julgamentos* e *És um prometeu... nas palavras*⁴⁸.

Dupla Acusação ou Os julgamentos tem início com um longo discurso de Zeus em que ele manifesta indignação com os filósofos que, de algum modo, fazem com que os deuses sejam menos aclamados⁴⁹ e que “acham que só no seio dos deuses existe felicidade”⁵⁰. Pode-se dividir o diálogo em três momentos principais: o primeiro, no Olimpo, de onde Zeus, após proclamar seu discurso, debate sobre os filósofos com as personagens Hermes e Justiça, e depois os envia à Terra para que seja instituída uma sessão judicial; em seguida, um estágio de transição em que Hermes e Justiça descem até a Terra e encontram Pã, com o qual também conversam sobre os filósofos; e, por último,

⁴⁶ “A particularidade mais importante do gênero da menipeia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica [...]. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. Com este fim, os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais [...]. Ainda é necessário salientar que se trata precisamente da experimentação da *ideia*, da *verdade* e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social [...]. Neste sentido podemos dizer que o conteúdo da menipeia é constituído pelas aventuras da ideia ou da verdade no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo.” (BAKHTIN, 2010, p. 130-131, grifos do autor).

⁴⁷ *Λογος* (*lógos*) é derivado do verbo *λεγειν* (*légein*), que, dentre outros sentidos, significa “dizer”, “falar”, “declarar”, “anunciar”, o que faz com que atribuamos a significação de “discurso” a *lógos*.

⁴⁸ Adotamos a edição da Imprensa da Universidade de Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, com tradução de Custódio Magueijo, 2012.

⁴⁹ Em *Icaromenipo ou Um homem acima das nuvens*, Luciano, de novo dando voz a Zeus, também discorre acerca da perda de devoção dos homens aos deuses devido aos filósofos que criaram teorias sobre a existência das divindades, fazendo com que os seus altares se tornassem frios e vazios.

⁵⁰ LUCIANO *BisAcc.* 89.

há a organização e realização dos vários processos judiciais⁵¹, seguindo a ordem inicial de Zeus, dos quais nos interessam, aqui, apenas aqueles em que Luciano se defende das acusações da Retórica e do Diálogo. É curioso como Luciano elabora os cinco primeiros julgamentos apresentando cenas cheias de comichões e de ironias em um ambiente como o tribunal, em que há regras e supõe-se que haja seriedade⁵². Assim, pode-se notar como é feita uma paródia tanto da retórica e de discursos, como os usados em acusações e defesas de um réu, quanto de locais. Mikhail Bakhtin (2010), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, destaca esse tipo de paródia como um elemento essencial da sátira menipeia, à qual Luciano de Samósata é constantemente relacionado.⁵³

Quanto ao conteúdo, *Dupla acusação* apresenta temas que são abordados em diversas outras obras de Luciano⁵⁴, como as críticas aos filósofos de sua época, que, juntamente com os historiadores, os deuses, os heróis, os poetas, a moral, as vaidades, os ricos, as crenças e os vícios, ocupam uma posição de alvos de censura e desaprovação. Esse tópico, ou seja, as críticas, já é sublinhado na passagem em que Zeus, no Olimpo, determina que Hermes e Justiça se dirijam até a Terra para organizar os processos. O teor da conversa entre os três evidencia que a filosofia e as escolas filosóficas tinham conquistado um notável número de seguidores, indivíduos comumente reprochados por Luciano, que começaram a “filosofar” no período em que ele está inserido. Dando voz à Justiça, o autor sírio destaca a diferença entre o que os filósofos defendiam em seus discursos e o que eles realmente faziam na prática, quando em público propagavam e ensinavam as virtudes e importância da justiça, e no privado tinham a Injustiça hospedada em suas casas.⁵⁵

⁵¹ Primeiro: Embriaguez contra Academia (personificadas), referente ao caso de Pólemon, que entrou bêbado na Academia enquanto Xenócrates lecionava. Há determinado absurdo e certa ironia nesse processo, uma vez que a Academia discursa contra si mesma, já que a Embriaguez quase não se mantinha de pé e não conseguia conversar por estar muito bêbada. Por fim, a Academia vence. Segundo: Stoá contra Volúpia, que foi acusada por Stoá de atrair Dionísio, quem era até então seu amante. Nessa passagem, é interessante notar como ocorrem as dualidades Estoicismo X Epicurismo. No fim, a Volúpia vence. Terceiro: Sensualidade contra Virtude, no caso de Aristipo de Cirene, fundador da Escola Cerenáica. O julgamento é adiado. O quarto processo, a Banca contra Diógenes, não ocorre, pois Diógenes persegue a Banca ameaçando-a com seu cajado. O quinto julgamento, Pintura contra Pírron, também não acontece, uma vez que o fundador da Escola Cética não comparece ao tribunal por não crer “[...] que haja qualquer critério de verdade” LUCIANO *BisAcc.* 111, o que faz com que ele seja julgado à revelia. Por fim, são feitos os dois últimos processos: Retórica contra o Sírio e Diálogo contra o Sírio.

⁵² Cf. *Retórica*, de Aristóteles.

⁵³ Cf. *Das Narrativas Verdadeiras, de Luciano de Samósata*: tradução, notas e estudo, dissertação de mestrado de Lucia Sano (2008) para melhor detalhamento sobre a questão da paródia luciânica.

⁵⁴ Como exemplo, conferir as obras *Diálogo dos Mortos, O Cínico, Menino ou Descida aos Infernos, A Travessia para o Hades ou O Tirano, Filosofias em Leilão, Os Ressuscitados ou O Pescador, A Morte de Peregrino, Os Fugitivos, Nigrino, Demónax, O Banquete ou Os Lápitas, O Sonho ou O Galo, Icaromenipo ou Um Homem Acima das Nuvens e O Eunuco*.

⁵⁵ LUCIANO *BisAcc.* 95. É possível notar, nos diálogos de Platão, a filosofia tida e analisada como um hábito de vida que pode garantir a excelência do indivíduo e também a maneira como a “pseudo-filosofia” é reprochada, por exemplo. Cf. *Górgias e A República*.

É significativo salientar que o objetivo de Luciano não é criticar diretamente os mestres que fundaram as escolas, e sim os filósofos contemporâneos a ele. O sábio esclarece esse ponto em outro diálogo, *Os Ressuscitados ou O Pescador*, em que, na voz de Parresíades, não nega a influência dos filósofos antigos na sua formação e crítica, na verdade, aqueles discípulos fanfarrões, charlatães, mentirosos e pedantes⁵⁶. Da mesma maneira, Zeus, em *Dupla Acusação*, alega que “[...] nem todos eles [filósofos] são perversos. Basta que encontres uns quantos de entre eles que sejam bons...”⁵⁷, o que comprova novamente a distinção que Luciano estabelece entre os antigos filósofos e os de seu tempo. Dessa maneira, a crítica às mais variadas correntes filosóficas é explicitada nas obras do autor, principalmente àqueles mestres responsáveis pela transmissão das virtudes intelectuais e do ensino da *areté*⁵⁸, os quais defendiam e pregavam determinados comportamentos⁵⁹, mas que eram contraditórios no cotidiano:

A crítica aos filósofos tem abrangência maior que a dirigida contra os historiadores, na medida em que, pela própria natureza do objeto da filosofia, se cobra deles uma conformidade coerente entre doutrina e prática de vida. Como a história deve ser espelho fiel dos acontecimentos de que se ocupa, a vida do filósofo deve espelhar também as doutrinas que prega. O que falta justamente ao filósofo típico, profissional e interesseiro, contra o qual se investe impiedosamente, é essa coerência pragmática. (BRANDÃO, 2001b, p. 52)

Dessa maneira, como apontado por Jacyntho Lins Brandão⁶⁰, é possível observar que Luciano exigia que os filósofos fossem coerentes em seus atos. Desse modo, ele apresentava essas figuras em seus escritos para que houvesse determinada representação de suas atitudes contraditórias. Entretanto, utilizando-se da prática de *katáskopos* – tópica do mundo clássico que pressupõe uma maneira mais distante e analítica de relatar a realidade –, Luciano cria, em grande parte de suas obras, uma estratégia para retirar o caráter moralizante de suas composições e para mostrar, a partir de um olhar distante do mundo real, ou seja, a partir do Hades, do Olimpo, da Lua ou de outros lugares, o que é pretendido. Uma vez que esses espaços garantem o distanciamento daquele que fala do objeto ao qual ele se refere, o autor sábio consegue dar ao seu narrador um ponto de vista privilegiado para que ele possa comentar sobre algo sem se comprometer com a realidade e com a veracidade dos fatos. A respeito

⁵⁶ LUCIANO *Pisc.* 199.

⁵⁷ LUCIANO *BisAcc.* 95.

⁵⁸ *Αρετή* (*areté*) é para os gregos a excelência moral, a virtude. Cf. *Paideia*: a formação do homem grego, de Werner Jaeger, principalmente os livros primeiro, segundo e terceiro.

⁵⁹ Platão, nos diálogos *Mênnon*, *O sofista* e *Górgias*, apresenta as premissas filosóficas do pensamento socrático em relação ao saber filosófico, à retórica e ao ensino da *areté*.

⁶⁰ No segundo capítulo, “A sombra do asno”, do livro *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*, fonte primordial para quem se interessa em estudar o autor sábio, Brandão (2001b) faz uma análise de como é construída a imagem dos filósofos por Luciano em suas obras.

desse tópico, Enylton de Sá Rego afirma que

O aproveitamento da visão-de-mundo expressa pelo ponto de vista do *kataskopos* assume em Luciano três aspectos distintos: no primeiro deles, vemos um narrador que, presente no texto, vê o mundo do alto; no segundo, um narrador que, ausente, é mero observador de suas personagens; e, no terceiro, temos um narrador que, embora, presente no texto, não deixa identificar-se a sua visão-de-mundo. (REGO, 1989, p. 63-64)⁶¹

O diálogo *Icaromenipo ou Um homem acima das nuvens*⁶² é um exemplo em que esse tipo de técnica acima exposta é aplicado, quando Menipo, figura que aparece frequentemente nas obras de Luciano de Samósata, narra para outro personagem do diálogo, identificado como “Companheiro”, a sua viagem aos céus que se deu a partir da sua inquietude ao refletir sobre as coisas da vida, constatando que as atividades humanas são “ridículas, mesquinhas e incoerentes”. Além disso, o viajante acima das nuvens apresenta-se como um ser curioso acerca dos *κόσμος* (*kósmos*), ou seja, da ordem e da organização do universo e dos fenômenos da natureza. Com o intuito de esclarecer suas dúvidas, ele paga aos filósofos uma quantia para que eles o instrua sobre as coisas celestes, o que não é efetivado, uma vez que eles criaram maiores dificuldades de entendimento⁶³. Para deslindar o problema, Menipo então decide ele mesmo se elevar até o céu para tirar suas próprias conclusões sobre o funcionamento das coisas terrenas e sobre as ações dos homens, que se tornam nítidos como a descrição feita por Homero do escudo de Aquiles⁶⁴. Assim, da Lua e do Olimpo, sua visão se torna privilegiada, o que só é possível quando o indivíduo está em um lugar distanciado do objeto observado.

De maneira semelhante, o método do *katáskopos* é empregado em *Dupla Acusação*, quando, em Terra, Justiça se encontra com Pã, o qual faz uma descrição sobre os diálogos filosóficos que se tornam bagunça e gritaria quando os argumentos de uns são contrariados por outros. As afirmações de Pã em relação aos filósofos são exequíveis devido ao fato de ele morar em um lugar elevado que garante uma visão privilegiada e mais precisa para notar as atitudes dos filósofos⁶⁵. Desse modo, é perceptível como Luciano opta por um método que possibilita visão e descrição perfeita (isto é, que compreende o objeto por todos os lados) em suas obras, o que também aparece em alguns romances

⁶¹ O diálogo *O banquete ou Os lápitas* de Luciano é uma amostra de como os dois últimos elementos apontados por Rego são empregados, uma vez que o narrador apresenta seu ponto de vista sobre os objetos afastado deles.

⁶² O nome da obra se refere ao mito de Ícaro, que, com o auxílio de dois pares de asas colocadas com cera, conseguiu sair do Labirinto de Creta.

⁶³ A crítica aos filósofos novamente é feita, uma vez que eles possuíam diferentes visões sobre o mesmo tópico, o que Menipo aponta como algo contraditório.

⁶⁴ *Il.* 18, 478-608.

⁶⁵ LUCIANO *BisAcc.* 98.

e contos de Machado de Assis.

Em *Dupla Acusação*, a personagem Sírío (possivelmente uma alusão ao próprio Luciano, que era assim conhecido) se coloca como réu de dois julgamentos, um acusado pela Retórica, e o outro, pelo Diálogo. A Retórica, ironicamente representada como esposa do réu, apresenta-se como educadora da personagem principal, Sírío, em sua juventude, quando ela saiu da Síria e foi para a terra da cultura em busca de uma carreira nas letras⁶⁶, “entregando-lhe como dote muitos e maravilhosos discursos”⁶⁷.

A queixa da Retórica ao Sírío refere-se ao fato de que, após ter conquistado um público e ter aperfeiçoado seus discursos, ele a abandonou para se tornar amante do Diálogo. Defendendo-se, o Sírío assume a importância da Retórica em seu processo, mas alega que a deixou porque passou a notar que ela permitia que qualquer um a “usasse”. Dessa maneira, é nítido que Luciano, a partir da representação de sua relação com a Retórica como um matrimônio terminado, não nega a influência dela em sua carreira, mas, na verdade, defende sua nova maneira de criar suas obras. De acordo com Allinson (1926),

Sua deserção da Retórica não implica o esquecimento de sua auto-formação retórica inicial, nem mesmo de todas as suas tendências sofistas, mas implica que ele teve a coragem para mudar de uma carreira elegante e lucrativa para desenvolver sua própria habilidade à sua maneira. (ALLINSON, 1926, p. 39, tradução nossa)

O discurso de acusação do Diálogo ao Sírío é de significativa importância para a compreensão do *lógos* luciânico, pois nele há uma descrição dos métodos utilizados por Luciano para criar seus diálogos, que surgiram a partir da reestruturação de um método utilizado por importantes filósofos. Além da modificação da forma de elaborar os diálogos, Luciano preocupou-se também em dar à sua obra um novo receptor, direcionando-a para um público diferente daquele dos diálogos filosóficos. Para exemplificar esse ponto, temos a fala de denúncia feita pelo Diálogo:

Até certo momento, eu era um ser venerável, respeitador dos deuses, da natureza e das revoluções do Universo, caminhando nos ares bem acima das nuvens, lá no céu, onde o grande Zeus se desloca guiando o seu carro alado... mas eis que ele [o Sírío] tendo-me arrastado para baixo, quando eu já voava pelo firmamento e subia a abobada celeste, e tendo-me arrancado as asas, fez de mim uma pessoa igual as outras; além disso, arrancou-me aquela máscara trágica e comedida e pôs-me uma outra, cômica e satírica, que pouco faltava para ser ridícula. Seguidamente, foi buscar e encerrou em mim o sarcasmo, o iambo, o cinismo, e

⁶⁶ O discurso de acusação feito pela Retórica possui determinado caráter biográfico, certo que ela apresenta as viagens feitas por Luciano em seu desenvolvimento como retórico até abandonar esse ofício e se dedicar à produção do diálogo satírico.

⁶⁷ LUCIANO *BisAcc.* 113.

ainda Êupolis e Aristófanes, homens terríveis em troçar das coisas veneráveis e escarnecer das que estão certas. Por fim, tendo desenterrado, de entre os cães antigos, um certo Menipo, extremamente ladrador, como convinha, e de dentes afiados, introduziu-o em mim, como se fosse um autêntico cão, tanto mais pavoroso, quanto a sua mordedura é pela calada e morde enquanto ri.⁶⁸

Aqui, as características do diálogo são apresentadas de maneira divergente às da retórica, mas também há a distinção entre os diálogos filosóficos e aqueles feitos por Luciano, que são reconfigurados quanto à forma, ao conteúdo e ao público para o qual é direcionado. Ao proclamar seu discurso de autodefesa, o Sírio ressalta que, quando o conheceu, o Diálogo era sombrio e pouco agradável ao público, o que fez com que ele retirasse seu caráter elevado e o habituasse a caminhar sobre a terra. Como remate, o Sírio aponta:

[...] limpei-lhe a grossa camada de sarro e obriguei-o a sorrir, com o que o tornei mais agradável à vista; acima de tudo, porém, associei-lhe à Comédia, conseguindo-lhe deste modo uma enorme benevolência por parte dos ouvintes, os quais até então, temendo os espinhos que ele possuía, tais os de um ouriço, evitavam tocar-lhe com as mãos.⁶⁹

Ou seja, ao se defender das acusações, o Sírio reafirma seus procedimentos poéticos, que foram bem recebidos pelos interlocutores de suas composições. Luciano de Samósata aborda essas mesmas questões referentes ao seu procedimento composicional em *És um prometeu... nas palavras*, em que ele faz um discurso em resposta a alguém que provavelmente teve contato com suas obras e o comparou a Prometeu, o que deu origem ao título⁷⁰. Mesmo que o contexto não seja idêntico ao de *Dupla Acusação*, isto é, em um tribunal onde há julgamentos, Luciano também defende seu modo de criação literária, ressaltando que “[...] o Diálogo e a Comédia não eram, logo de início, muito íntimos e muito amigos”⁷¹, mas ele os juntou de maneira harmoniosa para produzir algo novo e original, tal como o hipocentauro de Zêuxis⁷². Assim, esse gênero híbrido se singulariza por

[...] mesclar harmoniosamente a comédia e o diálogo filosófico, gêneros absolutamente díspares uma vez que o diálogo oriundo da tradição platônica era visto como uma espécie de sermo nobilis, isto é, uma forma filosófico-discursiva sublime, ao passo em que a comédia era considerada um gênero inferior. É bastante conhecida a autodefinição do hibridismo

⁶⁸ LUCIANO *BisAcc.* 117.

⁶⁹ LUCIANO *BisAcc.* 118.

⁷⁰ De acordo com a tradição, Prometeu foi quem criou os homens com água e terra, ou seja, uma inovação, como a poética de Luciano foi comentada por algum de seus interlocutores. Προμηθεύς (*Promēthéus*) deriva do adjetivo προμηθής (*promēthés*), que pode significar “previdente”, aquele que antevê. Nesse caso, é pertinente alguém naquela época relacionar Luciano a Prometeu, considerando que aquele foi interpretado como um autor que produz coisas novas, assim como fez a figura mitológica.

⁷¹ LUCIANO *Prom.Es* 84. Cf. *Poética*, de Aristóteles, livro 1.

⁷² No opúsculo *Zêuxis ou Antíoco*, Luciano de novo apresenta uma análise de suas obras, já que ele tem medo de que os ouvintes só se atentem ao seu aspecto exterior e não reparem a arte desenvolvida de maneira inovadora e bem trabalhada.

filosófico-literário de Luciano: segundo o sírio, o diálogo satírico seria uma espécie de estética do hipocentauro, cujo andar não seria nem a pé, nem a cavalo. (ALMEIDA, 2009, p. 4)

O autor, desse modo, ao utilizar o tema satírico-cômico, consegue deslocar o teor moral de sua composição, já que o intuito não é aconselhar, mas fazer com que as pessoas reconheçam, nas ironias e nas críticas, suas próprias ações. Com isso, além do *katáskopos*, Luciano suspende os critérios morais de sua obra, apresentando narradores que apontam, descrevem e comentam atitudes de outras personagens sem que seja reforçada uma verdade moral como é feito nas sátiras latinas – ponto que distingue bem a tradição da sátira menipeia e as sátiras de Horácio⁷³, por exemplo. Dessa forma, os leitores tinham dúvidas em identificar o que era apenas jocoso ou o que era sério nas obras do autor de Samósata, como afirma Jacyntho Lins Brandão:

Se é verdade que a sátira de Luciano tem como objetivo “morder rindo”, como fazia o antigo cã [cínico] Menipo, não parece que ele próprio, Luciano, deseje ou espere algo como consequência de sua crítica. Noutros termos, ainda que seja um crítico acérrimo da cultura, Luciano se apresenta como um crítico desiludido, que não espera nada nem “em nada crê”. (BRANDÃO, 2009, p. 194)

A partir dessa breve apresentação dos conteúdos e das formas presentes nas obras de Luciano de Samósata, passamos agora a apontar semelhanças existentes entre seus procedimentos e os de Machado de Assis, principalmente nas obras *Conto Alexandrino*, *A igreja do Diabo*, *Lágrimas de Xerxes* e *Entre Santos*, uma vez que o bruxo do Cosme Velho⁷⁴ conhecia intimamente a tradição da sátira menipeia⁷⁵.

Machado de Assis: conhecedor íntimo da sátira menipeia

Mario de Andrade, no ensaio “Contos e Contistas” (1972) acerca do gênero conto, afirma que Maupassant e Machado de Assis não são descobridores de assuntos para contos, mas da forma do

⁷³ “Horácio entende os vícios como parte da natureza humana, de modo que o que temos são excessos de um ou outro, busca um riso menos invectivo e corrosivo, mas que graceje sobre os defeitos, e entende que a sátira é um gênero muito próximo da vida cotidiana, que é a mesma fonte das comédias de Menandro, Plauto (em sua maior parte) e Terêncio.” (ZANFRA, 2017, p. 228-229). De acordo com Madeira, “Menipo foi pioneiro em subverter os processos normatizadores da sátira romana. Ao *ridendo castigat mores* contrapunha que costume não se corrige.” (MADEIRA, 2014, p. 64).

⁷⁴ Esse epíteto se refere ao bairro e à rua em que Machado de Assis morava no Rio de Janeiro. Cf. *A um bruxo, com amor*, Carlos Drummond de Andrade.

⁷⁵ Em *A Biblioteca de Machado de Assis*, livro organizado por José Luís Jobim e publicado pela Academia Brasileira de Letras, comprova-se que Machado possuía as obras de Luciano de Samósata em francês no seu acervo pessoal. (JOBIM, 2001, p. 37, 101, 134).

conto.⁷⁶ É certo que a maioria dos estudiosos da Literatura Brasileira também atribui a Machado esse aspecto inovador do fazer literário em relação aos seus contos e romances, sobretudo àquelas obras referentes à sua segunda fase, ou, como muitos a denominam, à sua fase mais madura enquanto escritor⁷⁷. Com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado de Assis alcança a nova forma de pertencer ao Realismo e, a partir disso, sua maneira de produzir contos também foi modificada, o que pode ser percebido com a coletânea *Histórias sem Data* (1884).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o foco narrativo em primeira pessoa pode causar certo estranhamento, sabendo-se que o autor-narrador conta os fatos depois de morto. A escolha feita por Machado de apresentar um defunto-autor é uma estratégia que, além de original na literatura brasileira, garante ao narrador um olhar distante da realidade, mecanismo que, como já apresentamos, possibilita ponderações e reflexões sobre si mesmo e sobre os outros, o que o torna capaz de fazer um balanço da sociedade de seu tempo e de como as relações sociais, políticas e econômicas eram construídas⁷⁸. Em relação a esse tópico, Alfredo Bosi afirma:

Se nos ativermos à leitura formalizante, intertextual, veremos, em primeiro lugar, um Brás Cubas prestidigitador que se diverte em jogar com dados díspares da sua imaginação e da memória cultural, a começar pelo paradoxo de inventar-se como defunto autor. Não se pode negar que há nas memórias de Brás um programado exercício lúdico de fraseio e composição. Machado rompeu abertamente com o molde convencional do romance linear que presidira à sua primeira fase. [...] A vontade-de-estilo guiou efetivamente a composição das suas lembranças póstumas. (BOSI, 2006, p. 304-305)

Desse modo, é evidente que Machado se utilizou de uma nova forma para escrever suas obras, uma vez que, diferentemente de seus contemporâneos, ele considerava que não era necessário vestir as cores do país⁷⁹ para representá-lo, já que ele possuía outras maneiras de fazer a exposição da realidade brasileira de seu tempo, certo que ele exibia suas críticas até mesmo por meio de contos

⁷⁶ Cf. Contos e contistas, de Mário de Andrade, 1972, p. 8.

⁷⁷ Atribuem-se à primeira fase literária de Machado de Assis as obras *Contos Fluminenses* (1870), *Ressurreição* (1872), *Histórias da Meia-Noite* (1873), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), uma vez que esses contos e romances estão mais próximos do convencionalismo literário da época.

⁷⁸ Nesse romance, já é nítido que Machado de Assis é um herdeiro da tradição luciânica e como ele utiliza a tópica do *katáskopos* para dar ao narrador uma visão privilegiada em relação ao ponto que é referido, além de não colocar caráter moralizante em sua obra, deixando, através do tom sério-cômico, a interpretação das exposições livre ao leitor. Cf. *A tradição da sátira menipeia nos romances crepusculares de Machado de Assis*, de Wagner Martins Madeira, 2014. Nesse estudo, o autor demonstra que a tradição da sátira menipeia não é aproveitada por Machado apenas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas também nos romances *Esauí e Jacó* e *Memorial de Aires*.

⁷⁹ Cf. *Instinto de Nacionalidade*: notícia da atual literatura brasileira, de 1873, de Machado de Assis.

maravilhosos e de fantasia, de paródias ou de releituras de textos antigos⁸⁰. Da mesma forma que ele se interessava em trazer a sociedade para seus textos sem que houvesse a figuração exata da realidade através da colocação do que existia no Brasil, suas personagens também não eram criadas com determinado comprometimento com a verdade absoluta, uma vez que “[...] o ‘real’ machadiano não está na criação de personagens objetivamente plausíveis” (DIXON, 2006, p. 199). Então, a partir dos conceitos e lugares que os caracteres representavam, “[...] usando uma lógica relacional, o autor faz um quadro de visões opostas, e é na percepção desses paradigmas que o leitor encontra a realidade vivida” (DIXON, 2006, p. 199). Assim, torna-se já perceptível uma semelhança entre Luciano de Samósata e Machado de Assis: a inovação na forma de compor suas obras.

Anteriormente foi apresentada e discutida a questão do *lógos* luciânico a partir de estudos críticos e principalmente da leitura e da análise de obras de Luciano em que ele mesmo expõe e examina seu modo de produzir. Com isso, pode-se sintetizar seus procedimentos em cinco tópicos principais, como fez Enylton de Sá Rego (1989, p. 67): 1) mistura de gêneros; 2) uso da paródia; 3) extrema liberdade de imaginação; 4) caráter não moralizante; 5) ponto de vista distanciado. Partimos agora para a análise desses cinco tópicos nos contos machadianos⁸¹.

Quanto à mistura de gêneros, *Conto Alexandrino*⁸² é uma amostra de que Machado de Assis manteve uma relação intertextual com Luciano, uma vez que as personagens do conto são construídas para trazer à mente do leitor os sérios filósofos platônicos, mas que, por apresentarem teorias absurdas, tornam-se ridículas e risíveis. No conto, apresentados *in media res*, Stroibus e Pítias, dois estudiosos de Chipre, discutem sobre a doutrina criada por Stroibus de que “[...] os deuses puseram nos bichos da terra, da água e do ar a essência de todos os sentimentos e a capacidade humanas” (2007, p. 192). Desse modo, cada animal tinha em si uma virtude ou um vício que poderiam ser transmitidos ao ser humano através da ingestão de seu sangue; assim, caso o indivíduo bebesse o sangue de um rato, por exemplo, ele se tornaria um ladrão. Então, os dois, deixando a terra natal, decidem promover em Alexandria, lugar da ciência e das artes, a teoria de que o sangue de rato bebido pelo homem produz nele o vício do furto, visto que os cipriotas não davam o valor merecido a eles,

⁸⁰ “De fato, o escritor carioca não recorre ao tema indígena, não exalta o colorido das matas selvagens, não se aventura pelo interior do país em busca do específico regional, mas consegue, por meio do trabalho estético, da síntese entre forma literária e processo social, representar as fraturas da nação brasileira.” (ARNT, 2009, p. 25).

⁸¹ Os contos de Machado aqui citados seguem a coletânea *50 contos de Machado de Assis*: seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Portanto, será apresentado após a citação direta apenas o número de página. A referência será feita quando for citado um conto que não esteja presente nessa edição.

⁸² *Histórias sem Data* (1884).

e “[...] tocavam ao extremo de rir deles” (2007, p. 192)⁸³. Os “homens sublimes” foram muito bem aceitos pelos alexandrinos, e, para comprovar a sua doutrina, Stroibus e Pítias se colocam como cobaias da experiência a favor do “propósito científico”. Depois de muitos testes, eles conseguem incutir neles mesmos o vício do furto e tentam roubar a Biblioteca de Alexandria, mas são presos. Como punição, o rei Ptolomeu os condena, e eles são escalpelados por Herófilo⁸⁴. Por fim, os animais, personificados, foram quem comemoraram e festejaram, rindo de Stroibus e Pítias.

A mistura de discursos e de gêneros nesse conto revela como Machado de Assis escolheu de maneira muito consciente e proposital as personagens e as teorias defendidas por elas, uma vez que no final do século XIX surgiu um problema moral relacionado ao limite da ciência. O empirismo não é típico da Antiguidade, mas, apresentando o absurdo das teses de Stroibus e Pítias, Machado traça um paralelo com o positivismo, que tomava espaço no Brasil, já que esse método, sim, utiliza-se do empirismo. Assim, como dito anteriormente, as obras machadianas não eram escritas a partir de caracteres e lugares estritamente brasileiros para haver alguma representação; contudo, a partir da fusão do discurso filosófico e do científico⁸⁵, ambos sendo parodiados, com a união do fantástico e do imaginário, Machado elabora uma narrativa que não deixa de ser realística. Dessa maneira, o conto machadiano é “[...] também filosófico, não na acepção estrita da classificação habitual reservada às alegorias em torno do sentido do universo ou da existência [...], antes porque as balizas da actividade interpretativa são as da moralidade, quer dizer, da acção humana” (BAPTISTA, 2006, p. 231).

Em relação à paródia⁸⁶, o conto *A igreja do Diabo*⁸⁷ pode ser tomado como uma transgressão do que é comum e do que é postulado como verdade social⁸⁸, portanto, pelo fato de ser uma suspensão da realidade e da ordem, é gerada uma carnavalização. Isso é explícito já no título, uma vez que uma igreja do diabo é uma inversão: a igreja é para os cristãos uma instituição sagrada, a casa de Deus,

⁸³ É interessante destacar o fato de que a ironia é constantemente usada pelo narrador intrometido quando são feitos comentários ou descrições sobre os atos e as ideias das duas personagens, sempre com tom de deboche em relação às hipóteses e aos métodos dos filósofos.

⁸⁴ Conhecido como pai da anatomia, Herófilo foi o primeiro anatomista grego. No conto, as duas personagens são inclusive leitoras de suas obras.

⁸⁵ Esses dois tipos de discursos, o filosófico e o científico, também aparecem concomitantemente em outros contos de Machado de Assis, como em *Ideias de canário*, presente em *Páginas Recolhidas* (1899). Além disso, a estrutura formal desse conto é similar ao *Conto alexandrino*, e pode ser relacionada à sátira menipeia, certo que há mistura de gêneros, presença do fantástico e personificação de animais.

⁸⁶ De acordo com Bakhtin (2010), dentro da mímesis do espaço social, tendo o âmbito carnavalesco como o ambiente da polifonia, um mundo às avessas e cheio de excentricidades, os gêneros paródicos deixam falar diferentes vozes sociais, o que atribui uma determinada função crítica à literatura.

⁸⁷ *Histórias sem Data* (1884).

⁸⁸ Podemos também encontrar o tema da inversão de valores e conceitos nos contos *Teoria do medalhão* e *O alienista*. No primeiro, inclusive, há a referência direta a Luciano de Samósata, algum grego da decadência responsável por contrair e transmitir a ironia, o movimento ao canto da boca cheio de mistérios (p. 89).

onde o profano não é permitido; então, o Diabo, o pai da mentira, instaurar uma fundação com o mesmo nome é uma troca de conceitos já impregnados na sociedade. Sendo assim, a paródia do texto bíblico é explícita. Essa inversão de valores, de crenças e de verdades enraizados é o que atravessa o texto desde o título até o seu fim. Além disso, o conto possui uma forma não muito comum por apresentar divisões em capítulos. O primeiro, por exemplo, intitulado “De uma ideia mirífica”, já evidencia também que se trata de algo com o teor maravilhoso e fantástico, comumente presente na sátira menipeia.

Resumidamente, o Diabo, cansado de seu “reinado casual e adventício” (p. 184), decide fundar sua própria igreja com um credo específico, o qual garante a toda humanidade a liberdade para cometer todos os sete pecados e para praticar ações condenáveis pela igreja de Deus. Os pecados foram tomados como virtude, e as boas ações, censuradas, garantindo que a igreja do Diabo conquistasse incontáveis fiéis em pouco tempo. Dessa forma, embora totalmente oposta à Igreja Católica em relação à substância, a instituição da profanidade foi fundamentada a partir dos mesmos preceitos da divina: da mesma maneira que os seguidores de Deus pecavam às escondidas, os do Diabo também começaram a praticar as virtudes. Incrédulo e assombrado pelas suas descobertas em relação aos seus discípulos, o Diabo foi ter uma conversa com Deus para entender o que provocava esse tipo de comportamento nos homens. Como elucidação, Deus o responde que esse tipo de ato “[...] é a eterna contradição humana.” (p. 190).

A paródia das personagens Deus e Diabo, dos ambientes, de passagens da bíblia e dos discursos é feita no conto de maneira muito explícita⁸⁹, de modo semelhante ao que Luciano fez em *Dupla Acusação* em relação aos caracteres da Antiguidade Clássica, ao ambiente do tribunal e ao discurso jurídico. Machado de Assis, utilizando o discurso paródico e elementos fantásticos, mostra, por meio de metáforas, como o ser humano pode ser hipócrita, contraditório e ambíguo, ou que a natureza humana não é de certezas. Dessa forma, em *A igreja do Diabo*, é muito nítido como “A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida [...]; ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial [...]” (CANDIDO, 1995, p. 23).

Além de ser um conto que mescla os gêneros trágico, lírico e cômico e uma paródia da peça shakespeariana *Romeu e Julieta*, *Lágrimas de Xerxes*⁹⁰ prova a extrema liberdade de imaginação de

⁸⁹ Cf. *Adão e Eva*, recolhido na coletânea *Várias Histórias* (1885), em que também pode ser percebida a questão da paródia do discurso religioso. O juiz-de-fora Sr. Veloso defende que as coisas que aconteceram no Paraíso não ocorreram da forma como foi contado no primeiro livro do Pentateuco.

⁹⁰ *Páginas recolhidas* (1899).

Machado de Assis, ou seja, é também uma obra que pode ser analisada tendo como base as premissas da sátira luciânica. Embora o conto seja construído em forma de diálogo, seu início é uma narração: “Suponhamos (tudo é de se supor) que Julieta e Romeu, antes que Frei Lourenço os casasse, travavam com ele este diálogo curioso” (ASSIS, 2015, p. 560), o que funciona como um aviso ao leitor e nos direciona imediatamente para o campo da verossimilhança, e não da verdade, uma vez que, como tudo pode ser objeto do discurso, a cena apresentada é toda inventada.

O Frei Lourenço é construído por Machado como um retórico pontual que tem a voz da razão e faz reflexões sobre a existência e a passagem do tempo, com certo teor trágico e elevado, buscando sempre alertar Julieta e Romeu quanto às suas ideias românticas em relação ao amor e ao casamento: ele faz uma referência a Xerxes, cego pela ambição, para mostrar, metaforicamente, que o casal é cego pela paixão. A forma do conto imita o estilo agudo de Shakespeare, mas o texto machadiano é composto pela sátira para ironizar os pensamentos das personagens que estão apressadas para se casar. Empregando de maneira muito engenhosa sua criatividade e sua técnica para criar extensões de textos convencionais⁹¹, Machado tece ataques muito precisos ao Romantismo, que estão na intertextualidade e nas falas em que Romeu e Julieta fazem menções ao amor por meio de metáforas tipicamente da poesia romântica⁹². Com isso, constata-se que as personagens machadianas “[...] não precisam levar o leitor à associação com pessoas de carne e osso, porque são apenas receptáculos de ideias, pontos de vista ou valores. São, por assim dizer, modelos em movimento, mais do que gente.” (DIXON, 2006, p. 189).

Como já discutimos anteriormente a respeito da prática do *katáskopos* nas obras de Luciano de Samósata, a utilização desse ponto de vista distanciado proporciona um caráter não moralizante sobre o que está sendo referenciado, descrito ou comentado. Dessa forma, os dois últimos itens elencados por Enylton de Sá Rego referentes à sátira luciânica podem, de certo modo, ser analisados juntamente. Em *Entre Santos*⁹³, a título de exemplo, temos uma narrativa dentro de outras, com o teor fantástico. O primeiro narrador, um capelão da Igreja de São Francisco de Paula, em “uma aventura extraordinária”, relata a experiência de presenciar uma conversa entre cinco imagens de santos com

⁹¹ O conto *Na arca, Papéis avulsos* (1882), também possui esse aspecto de continuação paródica de um texto já estabelecido e com seu valor. Nesse caso, o discurso parodiado é o bíblico, uma vez que Machado apresenta, como está destacado no subtítulo do conto, “três capítulos inéditos do gênesis”.

⁹² “Sim, minha divina Julieta, a Via-Láctea é como o pó luminoso dos teus pensamentos, todas as pedrarias e claridades altas e remotas, tudo isso está aqui perto e resumido na tua pessoa, porque a lua plácida imita a tua indulgência, e Vênus, quando cintila, é com os fogos da tua imaginação.” (ASSIS, 2015, p. 560).

⁹³ *Várias histórias* (1896).



o mesmo porte físico de humanos⁹⁴. Os outros narradores são os santos, que descrevem e comentam, com um tom que mescla o riso e o sério, os casos de seus fiéis que foram procurá-los naquele dia para fazer promessas e pedir intervenções divinas.

Por serem santidades e por estarem no alto, ao ouvir as súplicas de seus seguidores, São Francisco de Sales e os outros santos conseguem relatar de maneira muito precisa o que estava na mente de seus fiéis enquanto eles rezavam aos seus pés, pois em vários momentos essas personagens não narram apenas o que é dito para elas, mas sim o que está no pensamento e na consciência do outro, dos pedintes. Enquanto espiava os santos, até o primeiro narrador teve medo ao refletir e se lembrar que “[...] eles [os santos], que veem tudo o que se passa no interior da gente, como se fôssemos de vidro” (2015, p. 388), poderiam já ter notado nele algum pecado. Em seus relatos, é nítido que os santos possuem uma visão da realidade muito aguçada, o que faz com que eles percebam o caráter contraditório da existência humana, capaz de transformar qualquer relação em comercialização, uma vez que o adepto a São Francisco de Sales desiste da promessa de dar uma perna de cera ao santo, o que custa dinheiro, para oferecer apenas orações.

Dessa forma, o riso não é moralizante, uma vez que ele ironiza, “[...] deixando espaço ao humor, ao riso que é dirigido às verdades estabelecidas, colocando-as à prova. Para isso, assume o ponto de vista do espectador distanciado que tudo analisa, porém sem paixão, e um modo de narrar ambíguo” (BASTOS, 2006, p. 156). Assim como as personagens de Luciano que possuem visão privilegiada para enxergar o objeto por todos os ângulos, os santos conseguem observar claramente a conduta dos seres humanos e não se surpreendem, já que eles terminam rindo das imperfeições da vida humana ao presenciar situações que comprovam falhas dos homens.

Considerações finais

Devido às reflexões e às análises feitas a respeito dos procedimentos de composição de Luciano de Samósata e dos métodos de escrita de Machado de Assis, podemos constatar que o Bruxo contraiu e atualizou artifícios e técnicas formais tipicamente da sátira menipeia, à qual Luciano conferiu novas características.

Machado, nas obras aqui apresentadas e em muitas outras, utiliza-se de um tom ora sério, ora jocoso, que não permite a quem lê nenhum tipo de certeza sobre o que considerar verdadeiro e o que

⁹⁴ Ao narrar seus passos até ver a conversação entre os santos, o capelão diz “[...] aproximei-me a espiar o que era.” (2015, p. 385). Como explicado, *katáskopos* pode ser traduzido por “espião”. Dessa forma, Machado talvez tenha feito essa escolha lexical propositalmente.



entender como cinismo, porque sua sátira não objetiva tentar corrigir os vícios e as atitudes representadas. A ironia é um ponto explícito na obra de Machado de Assis, que torna difícil para o leitor reconhecer onde termina o teor sério e começa o cômico. De modo semelhante às memórias do defunto-autor, os enunciados das obras machadianas misturam “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1997, p. 19), as suposições e as certezas, o cômico e o satírico, o real e o fantástico. Muitas vezes, nessas dicotomias, o leitor se perde e não consegue interpretar o que está sendo dito, por isso é sempre necessária uma leitura atenta. Com isso, nota-se que Machado continua uma tradição iniciada por Menipo, contraída e transmitida por Luciano, uma vez que

[...] há um certo modo grego, que Luciano transmite [...], e que Machado [...] contrai [...] do mesmo modo que alguém, mordido por um cão raivoso, contrai a doença e, mordendo por sua vez, transmite-a a outros, assim também é que se forma e se difunde essa tradição, que não é mera conservação do passado, mas transmissão de um vírus que se mantém vivo porque se adapta a novos hospedeiros [...] (BRANDÃO, 2001, p. 353, grifo do autor).

Nesse sentido, entendemos que se pode ler Machado de Assis como um herdeiro, ou hospedeiro, consciente da tradição da sátira luciânica, por se valer da tópica do *katáskopos* a fim de tornar a leitura e a interpretação de seus textos livres a quem os lê.



Referências

- ALLISON, Francis Greenleaf. *Lucian: satirist and artist*. Boston: Marshall Jones Company, 1926.
- ALMEIDA, Cleber Ranieri Ribas de. A história como ontologia do mundo: Luciano de Samósata entre a derrisão e a austeridade. In: *Revista Ciências Humanas – Universidade de Taubaté*, v. 1, n. 1, Taubaté, 2009.
- ANDRADE, Mario de. Contos e contistas. In: *O empalhador de passarinho*. 3a ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 2a ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.
- ARNT, Gustavo Galeno. *Os Sertões e a questão nacional na literatura brasileira*. 2009. 112f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2009.
- ASSIS, Machado de. *50 contos de Machado de Assis: seleção, introdução e notas de John Gledson*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril, 2010. Clássicos Abril Coleções, v. 5.
- _____. *Obra completa em 4 volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BAPTISTA, Abel Barros. A Emenda de Séneca – Machado de Assis e a forma do conto. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*; n. 6/7. São Paulo, p. 207-232, 2006.
- BASTOS, Semíramis Deusdedith Teixeira. *Estratégias composicionais de um autor brasileiro: um estudo sobre a ironia, a paródia e a sátira em contos de Machado de Assis*. 2006. 177f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*; n. 6/7. São Paulo, p. 279-317, 2006.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Grécia de Machado de Assis*. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.
- _____. Alotopias de Luciano de Samósata. In: *MORUS - Utopia e Renascimento*; n. 6, p. 193-199, 2009.
- _____. *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001b.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 3a ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DIXON, Paul. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*; n. 6/7. São Paulo, p. 185-206, 2006.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. 3a ed. São Paulo: Iluminuras, 1995. HOMERO. *Ilíada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 25a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur. M. Parreira. 4a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JOBIM, José Luís. Introdução (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2001.
- LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama. 2a ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek – English Lexicon*. 10a ed. New York: Oxford University Press, 1996.
- MADEIRA, Wagner Martins. *A tradição da sátira menipeia nos romances crepusculares de Machado de Assis*. Machado de Assis em linha, Rio de Janeiro. v. 7, n. 13, p. 63-77, 2014.
- PHILOSTRATUS. *Life of Sophists*. Translate W. C. WRIGHT, London/Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1952.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 2011. _____. *Górgias*. Tradução de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011.
- _____. *Mênon*. Tradução de M. Iglésias. Rio de Janeiro: Loyola, 2003.
- _____. *Sofista*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril, 1972.
- REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- SAMÓSATA, Luciano de. *Luciano [III]*. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 1a ed. IUC, 2012.
- _____. *Luciano [IV]*. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 1a ed. IUC, 2012.
- _____. *Luciano [IX]*. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 1a ed. IUC, 2012.
- _____. *Luciano [VII]*. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 1a ed. IUC, 2012.
- SANO, Lucia. *Das Narrativas Verdadeiras, de Luciano de Samósata: Tradução, Notas e Estudo*. 2008. 175f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ZANFRA, Marcello Peres. Horácio Sat. 1.4, a comédia de Terêncio e a filiação do gênero satírico. *Revista Estudos Clássicos*, v.17, n.1. Campinas, p.221-238, jan./jun. 2017.



Artigo recebido em: 16 de março de 2020

Artigo aceito em: 11 de maio de 2020



MEMORIAL DE AIRES: UM POSSÍVEL DIÁLOGO INTERTEXTUAL

MEMORIAL DE AIRES: A POSSIBLE INTERTEXTUAL DIALOGUE

MARCIA DANIELI DA SILVA COSTA

marciadanielicosta@gmail.com

Universidade Federal de Pernambuco

<https://orcid.org/0000-0002-8225-1334>

RESUMO: Apesar da vasta produção literária e crítica, é no conjunto de obras memorialísticas formado por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1891), *Dom Casmurro* (1889) e *Memorial de Aires* (1908), que Machado de Assis demonstra o ápice da sua carreira como escritor. Desse modo, tomando como base essa última obra de formato memorialístico, esse estudo analisa o uso da intertextualidade como um dos principais recursos estéticos na confabulação das memórias que constroem esse romance. Além de compreender como o escritor se apropria desse artifício intertextual para atualizar, no *Memorial*, clássicos literários como: *Divina Comédia* (1979) de Dante, a poesia *To...* (1994) de Percy Shelley, o drama romanescos de *Romeu e Julieta* (1998) de William Shakespeare e o livro de *Eclesiastes* (2008) da Bíblia.

Palavras-chave: *Memorial de Aires*; Intertextualidade; Memória; Machado de Assis.

ABSTRACT: Despite a vast literary production and criticism, it is in the set of memorialist works formed by *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1891), *Dom Casmurro* (1889) and *Memorial de Aires* (1908), that Machado de Assis demonstrates the apex of his career as a writer. Thus, based on this last memorialist format book, this study analyzes the use of intertextuality as one of the main aesthetic resources in the confabulation of memories that build this romance. In addition, this study aims to discuss how the writer uses this intertextual artifice to update literary classics such as *The Divine Comedy* (1979) by Dante, the poetry *To...* (1994) by Percy Shelley, the tragedy *Romeo e Juliet* (1998) by William Shakespeare and the book of *Ecclesiastes* (2008) of the Bible.

Keywords: *Memorial de Aires*; Intertextuality; memory; Machado de Assis

Introdução

As obras de Machado de Assis são consideradas fontes inesgotáveis da maestria de um estilo singular que o consagrou como um dos maiores escritores da literatura brasileira. Dentro de sua vasta produção literária, *Memorial de Aires* é o último romance escrito e publicado pelo autor em 1908,

ano de sua morte, considerado pela crítica literária machadiana⁹⁵, de acordo com Augusto Meyer, “a suprema perfeição do seu equilíbrio de artista” (1982, p. 358), apesar de apresentar estética distinta das obras memorialísticas anteriores, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1889), uma vez que, as memórias nesse romance não emergem mais em um tempo pretérito, mas no presente. Assim, em *Memorial*, o estilo machadiano ganha uma nova roupagem ao incorporar o formato diarístico, em que o Conselheiro Aires, personagem-autor da obra (CASTELLO, 1969), descreve suas memórias cotidianas a partir da observação do casal Aguiar, da mana Rita, da viúva Fidélia e do jovem Tristão.

Para este artigo, *Memorial Aires* é tomado como objeto de uma análise intertextual com objetivo de demonstrar como esse tipo de procedimento de criação se aplica à escrita literária. Além disso, é preciso salientar a relevância do aspecto dialogal na formação da teia narrativa expressa no romance, visto que Machado de Assis o utiliza como elemento-chave para confabulação das memórias transcritas por Aires em seu diário (memorial). Dessa forma, esse recurso se torna fundamental para perceber os diálogos existentes na obra com outros textos literários, haja vista que os intertextos funcionam como filtros catalizadores que emergem no ambiente diegético por meio de uma revisitação, seja de uma passagem ou de uma palavra que retoma textos anteriores como links de acesso ao leitor.

Partindo desse pressuposto, é válido ressaltar a intertextualidade como uma instância da hermenêutica que possibilita a compreensão das obras machadianas, sendo um dos principais recursos que compõem o estilo e a estética particular estabelecida pelo autor na sua escrita amadurecida, mais especificamente, dos seus romances de segunda fase⁹⁶.

Ainda é importante ressaltar que o estudo apresentado parte de uma revisão bibliográfica qualitativa das teorias que embasaram a discussão e a análise acerca da intertextualidade em *Memorial de Aires*. Assim, em relação à organização, esse artigo está dividido nos seguintes

⁹⁵ Entre os principais críticos, que identificam *Memorial de Aires* como o ápice da escrita de Machado de Assis, estão Alfredo Bosi e José Aderaldo Castello. Para esses teóricos, nesse último romance, Machado consegue ampliar e reunir qualidades estéticas e estilísticas fundamentais da sua produção literária.

⁹⁶ Alguns teóricos costumam dividir a produção romanesca de Machado de Assis em duas fases: uma romântica encerrada com a obra *Iaiá Garcia* em 1878; outra madura iniciada por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1881 e encerrada por *Memorial de Aires* em 1908. Abel Barros Baptista em *Autobiografias* (2003) alerta para os riscos de tal divisão, visto que essa, por vezes, tende a limitar a pluralidade artística-literária de Machado, além de estar submersa a uma problemática de representação, pois até atualidade não há um consenso dentro da crítica literária machadiana se essa dicotomia pode ser definida como ruptura ou continuação do estilo do escritor. Contudo, é importante evidenciar que o próprio Machado, em uma carta a José Veríssimo em 15 de dezembro de 1898, valida essa visão dualista aplicada a sua obra.

subtemas: “Um breve percurso histórico dos estudos da intertextualidade” e “A intertextualidade como um recurso estético nas memórias de *Memorial de Aires*”. O primeiro subtema trata-se de uma explanação sobre o início dos estudos intertextuais, seus precursores e sua importância na literatura. Já o segundo subtema refere-se à análise literária dessa modalidade inserida em *Memorial* diluída nas reminiscências de Aires ao refletir sobre a vida e sobre alguns personagens do romance.

Logo, esse artigo pretende contribuir de forma significativa tanto para os estudos teóricos relacionados à intertextualidade quanto para os estudos literários que se debruçam sobre o processo de composição do romance *Memorial Aires*, tendo em vista que o intuito desse estudo não é somente explicar uma teoria, mas ampliar as discussões sobre a importância da intertextualidade na tessitura e na fomentação de sentidos dos textos literários em geral.

Um breve percurso histórico sobre os estudos da intertextualidade

O termo intertextualidade emerge no ambiente teórico nos anos 60 por meio da escritora e filósofa francesa Júlia Kristeva que adotou esse conceito a partir do contato com os estudos dialógicos bakhtinianos. Com isso, Graham Allen (2000) alega que, apesar da ideia de intertextualidade já estar expressa em teóricos como Ferdinand de Saussure e mais explicitamente em Bakhtin, é Kristeva a responsável por apresentá-lo e desenvolvê-lo, como esclarece o autor quando diz que:

De qualquer maneira, para citar Saussure como a origem das ideias sobre intertextualidade não se trata de um movimento isento de problemas. Visto que, é mais viável citar o teórico literário russo M. M. Bakhtin, como autor, se não do termo ‘intertextualidade’, mas pelo menos da visão específica da linguagem que ajudou outros a articular teorias da intertextualidade [...]. Uma vez que a relação natural das palavras para Saussure decorria de uma visão da linguagem vista como um sistema generalizado e abstrato, para Bakhtin decorria da existência das palavras em locais sociais específicos, registros sociais específicos e momentos específicos da enunciação e da recepção. Como nem Saussure nem Bakhtin realmente empregam o termo, a maioria das pessoas deveria creditar a Júlia Kristeva a invenção da intertextualidade. Kristeva, como observaremos, é influenciada pelos modelos bakhtiniano e saussuriano e tenta combinar suas ideias e principais teorias (ALLEN, 2000, pp. 10-11, tradução nossa)⁹⁷.

⁹⁷ To cite Saussure as the origin of ideas concerning intertextuality is a move not without its problems, however. It is as viable to cite the Russian literary theorist M. M. Bakhtin as the originator, if not of the term ‘intertextuality’, then at least of the specific view of language which helped others articulate theories of intertextuality [...]. If the relational nature of the word for Saussure stems from a vision of language seen as a generalized and abstract system, for Bakhtin it stems from the word’s existence within specific social sites, specific social registers and specific moments of utterance and reception. Since neither Saussure nor Bakhtin actually employs the term, most people would wish to credit Julia Kristeva with being the inventor of ‘intertextuality’. Kristeva, as we shall observe, is influenced by both Bakhtinian and Saussurean models and attempts to combine their insights and major theories (ALLEN, 2000, pp. 11-10).

Allen (2000) acredita que a combinação entre os estudos bakhtinianos e os saussurianos por Kristeva, foi fundamental para a formação da teoria moderna da intertextualidade. Uma fortuna teórica que despertou na estudiosa francesa uma forma diferenciada de compreender os sistemas estabelecidos nas relações dialógicas existentes nos textos desde o momento da sua criação até a sua leitura. Em seu ensaio “A palavra, o Diálogo e o Romance” presente no livro *Introdução à Semanálise*, Kristeva deixa claro que na teoria literária a visão de intertextualidade parte do conceito de que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um texto em outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (1974, p. 64). Essa visão oferecida por Kristeva será fundamental para compreender a inserção do intertexto no enredo de *Memorial de Aires* dentro da duplicidade de linguagem em que o romance também é submetido. Assim, a escritora francesa emprega dessa forma a terminologia da intertextualidade para definir o processo que envolve a construção do dialogismo no romance em contraposição à ideia de discurso isolado veiculada pelo formalismo russo (KRISTEVA, 1974).

Kristeva (1979) por meio da intertextualidade traz a noção do texto literário como uma rede de conexões em que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos uma outra palavra” (1979, p. 64). A autora mostra que a ideia do texto como uma ilha, defendida pelo formalismo, não dava conta das dimensões⁹⁸ que ocupam o espaço textual. Depois de Kristeva muitos outros estudiosos ampliaram as noções de intertextualidade, entre eles, Roland Barthes, que associou a concepção intertextual com a “morte do autor”. Para o escritor francês, partindo de uma instância intertextual, o texto

não é uma linha de palavras liberando um único significado “teológico” (a “mensagem” do autor-Deus), mas um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se mistura e colide. O texto é um tecido de citações retiradas dos inúmeros centros de cultura. O escritor só pode imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. Seu único poder é misturar escritos, para contrabalançar uns com os outros, de modo a nunca se apoiar em nenhum deles. Ele queria se expressar, deveria ao menos saber que a “coisa” interior que ele pensa “traduzir” é apenas um dicionário pronto, suas palavras são explicáveis apenas por outras palavras, e assim por diante indefinidamente (BARTHES, 1977, pp. 146-147).

Percebe-se que a originalidade é ironizada por Barthes, visto que para esse autor todo texto tem uma referência ideológica, cultural e social de textos anteriores. Allen concorda com Barthes ao

⁹⁸ Segundo Kristeva, o sujeito da escritura (autor), o destinatário (leitor) e os textos exteriores são as três dimensões que constitui o diálogo no espaço textual.

afirmar que “o texto não é um objeto isolado e individual, mas uma compilação de textualidade cultural” (2000, p. 36, tradução nossa).⁹⁹ Desse modo, fica visível que para esses autores, a produtividade do texto literário pode estar atrelada aos discursos propagados por uma sociedade em épocas distintas e que acabam sendo internalizados pela escrita. É esse processo de internalização que Machado de Assis também apresenta na escrita de *Memorial de Aires*, em que o autor se apropria dos diversos discursos de obras literárias clássicas para constituir uma narrativa intertextual. Sendo assim, ainda é válido ressaltar que, de acordo com Barthes (1977), uma das condições para a intertextualidade obter significado é a possibilidade de relações com os sistemas literários e culturais, e não com a representação direta do mundo físico. E são essas relações que Machado busca estabelecer dentro do romance ao retomar textos de contextos temporais tão distintos.

Voltando-se para a percepção das relações de intertextualidade dentro do texto literário, Gérard Genette (2006) elenca alguns procedimentos, entre eles: a imitação, a citação, a cópia literal, a apropriação parafrástica, a ironia e a paródia, que, segundo o autor, são indicadores e geradores intertextuais. Em relação à manifestação desses procedimentos, podem ocorrer de modo implícito e explícito no texto, nos personagens e nos acontecimentos. No que diz respeito a esses formatos, a maneira implícita é a mais exigente com o leitor, pois demanda uma sensibilidade para perceber os diálogos alusivos e ecoativos diluídos na trama textual, ao contrário do explícito, em que a referência aparece abertamente. Mais à frente, no segundo subtema, ficará evidente como Machado de Assis utiliza desses fatores para proporcionar pistas de leituras que auxiliam o destinatário, ou seja, o leitor, a perceber o jogo intertextual proposto ao longo do romance *Memorial de Aires*.

É necessário enfatizar, devido ao caráter histórico-evolutivo proposto nesse subtema, que a análise, em *Memorial*, desses elementos como recursos intertextuais impressos nos textos literários, reiteram a submersão da intertextualidade nos estudos comparados, visto que,

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações (CARVALHAL, 2003, p. 50).

É sabido que intertextualidade é apropriada pela teoria da literatura comparada como uma das principais linhas que corroboram o processo de comparação, embora estes trabalhos sejam mais

⁹⁹ “the text is not an individual, isolated object but, rather, a compilation of cultural textuality” (ALLEN, 2000, p. 36).



aprofundados, pois “o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior” [...] (CARVALHAL, 2003, p. 52), e sim o porquê dos textos serem reapropriados em dado momento por outra obra. Com isso, nota-se que os comparativistas não estão fixados somente nas relações intertextuais formuladas na tríade dimensional enfatizada por Kristeva (1974), mas no motivo pelo qual ela se consolida dentro do texto. Por isso é importante constatar que mesmo sendo abordada por diversas teorias estruturalista, pós-estruturalista e psicanalítica, é na literatura comparada que,

A noção de intertextualidade abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao comparativista. Do “velho” estudo de fontes para análises intertextuais é só um passo. Mas a travessia que significa para o comparativista engavetar os antigos conceitos (e preconceitos) e adotar uma postura crítico-analítica que seus colegas tradicionais evitavam. Principalmente, as novas noções sobre a produtividade dos textos literários comprometem a também “velha” concepção de originalidade (CARVALHAL, 2003, p. 53).

Diante disso, fica evidente que os estudos comparativos colocam a intertextualidade como fator inovador, devido à possibilidade que essa tem de compreender os diálogos entre os textos nos atos conflitivos que emulam. Como também no próprio questionamento sobre a ideia de originalidade, já discutida por Barthes, e que também é pensada por Machado de Assis, uma vez que para esse autor “as próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai” (ASSIS, 2012, p. 14). Percebe-se que tanto para os comparativistas como para esses dois autores, a ideia de texto original é negada, pois partem do princípio de que todo texto é permeado de diálogos que podem estar explícitos ou não.

Sobre as formas que pode ser concebida a intertextualidade na modernidade, Maingueneau (1989) exemplifica estas duas: interna, quando os textos que se correlacionam têm semelhanças discursivas de conhecimento; e externa, em que os textos de áreas diferentes estabelecem relações. O fato desses formatos representarem categorias intertextuais diferentes não anula as possibilidades do seu surgimento simultâneo em um mesmo tecido textual, visto que essa mesma sincronia vai aparecer em *Memorial*. Enquanto referência de um texto no outro, as questões intertextuais não devem ser delimitadas em regras, haja vista a maioria das análises que visam tais questões se voltarem quase sempre para a linguagem poética, e essa não permite o fechamento de sua exegese em normas meramente textuais.

Logo, os marcadores de intertextualidade expressos anteriormente são apenas chaves para uma tentativa de apreensão da dimensão contida nos cruzamentos de *Memorial* e outros textos. Dessa forma, a análise presente no subtema seguinte pretende mostrar que a intertextualidade vai além de

simples analogias e paralelos dialogais entre textos, mas é um posicionamento crítico em que o leitor é convidado a participar da trama textual. Por fim, como elucida Kristeva (1974, p. 86), “tudo o que se escrever hoje desvenda uma possibilidade ou uma impossibilidade de ler e reescrever a história”. E a literatura através da intertextualidade se torna esse espaço que permite que a história do texto de cada romance se recrie, se refaça e se renove em outras escritas, assim como acontece em *Memorial de Aires*.

A intertextualidade como um recurso estético presente nas memórias de *Memorial de Aires*

A linguagem memorialista do Conselheiro Aires é construída por meio de vários elementos estéticos, entre os quais estão os intertextos que servem como base à fomentação do discurso narrativo do personagem-autor (CASTELLO, 1969). Isso é uma particularidade que corrobora a relação intratextual e extratextual da narrativa, devido à dialética do enredo de *Memorial de Aires* com outras produções literárias. É importante frisar que os intertextos são marcas características das composições memorialistas machadianas, utilizadas como suportes que auxiliam na recriação das memórias do gênero autobiográfico. Partindo desse pressuposto, serão analisadas algumas anotações do *Memorial*, em que Aires recorreu a tais recursos intertextuais como forma de dinamizar e enriquecer suas reminiscências.

A anotação a seguir é um trecho do registro referente ao dia 10 de janeiro (1888), em que há uma apropriação explícita (GENETTE, 2006) à obra *Fausto* (1968), de Goethe, revelada nas falas de Aires ao avistar a figura da viúva Fidélia no jazigo do marido falecido e encantar-se com a sua beleza. Apropriação é um tipo de intertextualidade. A viuvez da personagem descrita por Aires, ao invés de transmitir uma conotação melancólica, passa a ser para o narrador-protagonista um traço de admiração e desejo, visto que esta é jovem demais para eternizar o luto. Dessa forma, ao conversar com sua irmã Rita, viúva convicta sobre a suposta perpetuação da viuvez de Fidélia, Aires toma como artifício enaltecedor ao diálogo dos dois, essa forma de intertexto, como percebe-se no trecho:

Rita contou-me então alguma coisa da vida da moça e da felicidade grande que tivera com o marido, ali sepultado há mais de dois anos. Pouco tempo viveram juntos. Eu, não sei por que inspiração maligna, arrisquei esta reflexão:

— Não quer dizer que não venha a casar outra vez.

— Aquela não casa.

— Quem lhe diz que não?

— Não casa; basta saber as circunstâncias do casamento, a vida que tiveram e a dor que ela sentiu quando enviuvou.

— Não quer dizer nada, pode casar; para casar basta estar viúva.

— Mas eu não casei.

— Você é outra coisa, você é única.

Rita sorriu, deitando-me uns olhos de censura, e abanando a cabeça, como se me chamasse “peralta”. Logo ficou séria, porque a lembrança do marido fazia-a realmente triste. Meti o caso à bulha; ela, depois de aceitar uma ordem de ideias mais alegre, convidou-me a ver se a viúva Noronha casava comigo; apostava que não.

— Com os meus sessenta e dois anos?

— Oh! Não os parece; tem a verdura dos trinta.

Pouco depois chegamos a casa e Rita almoçou comigo. Antes do almoço, tornamos a falar da viúva e do casamento, e ela repetiu a aposta. Eu, lembrando-me de Goethe, disse-lhe:

— Mana, você está a querer fazer comigo a aposta de Deus e de Mefistófeles; não conhece?

— Não conheço.

Fui à minha pequena estante e tirei o volume do Fausto, abri a página do prólogo no Céu, e li-lha, resumindo como pude. Rita escutou atenta o desafio de Deus e do Diabo, a propósito do velho Fausto, o servo do Senhor, e da perda infalível que faria dele o astuto.

Rita não tem cultura, mas tem finura, e naquela ocasião tinha principalmente fome (ASSIS, 2009, p. 18).

É perceptível no fragmento acima que Aires apropria-se da aposta entre Deus e Mefistófeles em *Fausto* para fundamentar a própria aposta com a irmã. Como nota-se no trecho: “— Mana, você está a querer fazer comigo a aposta de Deus e de Mefistófeles”, em que dentro do questionamento da duração da viuvez de Fidélia, o personagem-autor assume a posição de Mefistófeles, pois, assim como esse personagem duvidava da índole de Fausto, Aires também não acredita na permanência do luto em Fidélia. Isso é expresso na sua fala, ao comentar: “para casar basta estar viúva”. Nela, coloca a viuvez não como um empecilho ao amor, mas como uma maneira de amar novamente. Já Rita representa Deus, pois defende a condição de viúva da personagem, colocando-a como uma postura cristalizada que não pode ser corrompida. Essa dualidade existente no diálogo entre Rita e Aires, se repetirá em outras passagens da obra, sendo, muitas vezes, uma conversação interior do personagem.

O fragmento seguinte se trata de um complemento do trecho anterior. Nele, o intertexto com o romance *Fausto* (1968), utilizado como referência à aposta de Rita e Aires, passa a ter um maior significado, com a notícia do casamento de Fidélia. Tal acontecimento representa o resultado da aposta, isto é, o clímax de toda confabulação construída por Aires acerca dessa personagem.

24 fevereiro (1889)

Quando mana Rita veio trazer-me a notícia oficial do casamento mostrei-lhe a minha carta de participação, e fiz um gesto de triunfo, perguntando-lhe quem tinha razão no cemitério, há um ano. Ainda uma vez concordou que era eu, mas emendou em parte, dizendo que a nossa aposta é que ela casaria comigo, e citou a aposta entre Deus e o Diabo a propósito de Fausto, que eu lhe li aqui em casa no texto de Goethe.

— Não, trapalhona, você é que me incitou a tentá-lo, e desculpou a minha idade, com palavras bonitas, lembra-se?

Lembrava-se, sorrimos, e entramos a falar dos noivos. Eu disse bem de ambos, ela não disse mal de nenhum, mas falou sem calor. Talvez não gostasse de ver casar a viúva, como se fosse coisa condenável ou nova. Não tendo casado outra vez, pareceu-lhe que ninguém deve passar a segundas núpcias. Ou então (releve-me a doce mana, se algum dia ler este papel), ou então padeceu agora tais ou quais remorsos de não havê-lo feito também... Mas, não, seria suspeitar demais de pessoa tão excelente (ASSIS, 2009, p. 96).

Verifica-se, nessa anotação, que o intertexto surge como um discurso que valida a fala de Rita de que, nessa aposta não haveria ganhador, já que Fidélia iria se casar com Tristão e não com o Conselheiro Aires, como se pode notar no trecho: “a nossa aposta é que ela casaria comigo”. Nele, o narrador-protagonista descreve a contestação da irmã como uma tentativa de apagar o seu “ar de triunfo” diante da ideia hipotética de ter ganhado, de fato, a aposta. Nesse sentido, a irrealização do casamento de Fidélia e Aires implica o cancelamento da aposta, tendo em vista que Aires se ausenta do papel de pretendente da personagem para adotar o posto “de Diabo”, tentando-a a deixar o luto. Diante disso, é interessante observar como a recorrência dessa apropriação da obra de Goethe, ao longo do *Memorial*, assume a função de recurso filosófico e lírico, permitindo que a figura de Fidélia seja desvendada pelo emocional do personagem-autor. Um resgate intertextual que tem por objetivo, como afirma Carvalhal (2003), não a imitação, mas a atualização, a renovação e a reinvenção do texto anterior.

Depois da primeira impressão da imagem de Fidélia no cemitério, o Conselheiro passa a fazer da personagem objeto de observação e começa a estabelecer a partir disso um paradoxo intertextual. Analisando-a, percebe que a viuvez em Fidélia é regida por uma resistência a elos afetivos, revelada na apatia sentimental amorosa presente no comportamento comedido da personagem. Desse modo, com o intuito de esclarecer essa aparente “solidez” na viuvez da personagem, Aires faz uso da citação, um método intertextual caracterizado pelo uso literal de um trecho ou fragmento de um texto (GENETTE, 2006). O texto citado se trata de um verso do poema “To...” (1994), de Percy Bysshe Shelley, e faz dele instrumento de reflexão sobre o comportamento de Fidélia, como se apresenta no excerto abaixo:

Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas, — falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que releira dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821:

“I can give not what men call love.”

Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor”... e é pena! (ASSIS, 2009, p. 23)

O verso “I can give not what men call love” (“Eu não posso dar o que os homens chamam

amor”) funciona como uma expressão lírica da subjetividade de Aires, visto que este o cita para expor a si mesmo à oposição de Fidélia ao amor. Esse verso também é uma tentativa do narrador-protagonista de penetrar no interior da personagem, sempre descrita sucintamente por ele. Em outras passagens da narrativa, Aires reescreve esse verso, demonstrando seu interesse em transpor a barreira emocional de Fidélia e, ao mesmo tempo, expressar a sua frustração em ver na personagem uma condição de viúva consolidada, como se nota no trecho:

Eu deixei-me estar na sala, a mirar aquela porção de homens alegres e de mulheres verdes e maduras, dominando a todas pelo aspecto particular da velhice de D. Carmo, e pela graça apetitosa da mocidade de Fidélia; mas a graça desta trazia ainda a nota da viuvez, aliás de dois anos. Shelley continuava a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo: I can give not what men call love” (ASSIS, 2009, p. 24).

O verso de Shelley passa a ser um refrão reiterado no inconsciente de Aires todas as vezes que debruça seu olhar sobre a figura de Fidélia. De acordo com o personagem-autor, por mais que a juventude imprima graça a esta personagem, a sombra da viuvez ainda é seu traço mais marcante. Todavia, à medida que a personagem, gradativamente, vai cedendo à corte de outros indivíduos, Aires passa a reconstituir o verso sob um novo formato, expresso no trecho: “Agora que a viúva está prestes a enterrá-lo de novo, pareceu-me interessante mirá-lo também, se é que não levara tal ou qual sabor em atribuir ao defunto o verso de Shelley que já pusera na minha boca, a respeito da mesma bela dama: I can, etc” (ASSIS, 2009, p. 131). Logo, o verso parafraseado “I can, etc” (“Eu posso”), além de ressignificar o sentido do verso de Shelley, personifica a mudança de Fidélia, agora rendida ao amor. É perceptível que o intertexto com esse verso traz aos trechos de *Memorial* uma carga lírica em que Aires pensa o outro e a si mesmo mediante uma perspectiva intimista. O diálogo produzido entre a voz do poeta e o discurso do personagem-autor recria um subjetivismo duplo (KRISTEVA, 1974) que perpassa na expressão e na recomposição do verso, tornando-o um recurso de reflexão sobre a transformação existencial de Fidélia.

Desse modo, reconstruindo outro sentido para o verso de Shelley, Aires propõem o que Genette (2006) chama de uma versão parafrástica explícita com desvio. Ao praticar tal procedimento, ressignificando o verso original, o personagem-autor realiza um processo intertextual diversificado. Portanto, ao imprimir o verso de “To” nas memórias de Aires, Machado de Assis possibilita uma reatualização e ampliação da ideia inicial do poema de Shelley.

A anotação seguinte traz o olhar de Aires sobre a viúva Fidélia, em meio a uma perspectiva que alcança o nível de exaltação romântica própria de um homem apaixonado que busca em intertextos literários e biográficos comparações que sirvam como base à composição do perfil da



personagem dentro de si. Assim, o nome da personagem torna-se um ponto norteador para o reconhecimento e a decifração da personalidade desta. O narrador-protagonista arquiteta um caminho interpretativo que o permita compreender Fidélia, conforme se observa no registro abaixo:

11 de fevereiro

Antigamente, quando eu era menino, ouvia dizer que às crianças só se punham nomes de santos ou santas. Mas Fidélia...? Não conheço santa com tal nome, ou sequer mulher pagã. Terá sido dado à filha do barão, como a forma feminina de Fidélio, em homenagem a Beethoven? Pode ser; mas eu não sei se ele teria dessas inspirações e reminiscências artísticas. Verdade é que o nome da família, que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, também não o acho na lista dos canonizados, e a única pessoa que conheço assim chamada, é a de Dante: Ricorditi di me, chi son la Pia.

Parece que já não queremos Anas, nem Marias, Catarina nem Joanas, e vamos entrando em outra onomástica, para variar o aspecto às pessoas. Tudo serão modas neste mundo, exceto as estrelas e eu, que sou o mesmo antigo sujeito, salvo o trabalho das notas diplomáticas, agora nenhum (ASSIS, 2009, pp. 35-36).

Ao questionar-se sobre a origem do nome Fidélia, Aires inicia um processo de analogias intertextuais (KRISTEVA, 1974) a fim de entender a personagem pelo nome escolhido para ela. Dessa forma, tenta explicar o nome de Fidélia, a partir de um jogo de afirmação e negação, expresso no trecho: “Terá sido dado à filha do barão, como a forma feminina de Fidélio, em homenagem a Beethoven? Pode ser; mas eu não sei se ele teria dessas inspirações e reminiscências artísticas”. Após observar que o nome da personagem não está relacionado a nenhuma santa, Aires passa a associá-lo a expressões artísticas como a ópera de Beethoven (1805). Contudo, é derrubada tal correlação. Na ópera, o nome Fidélio, na verdade, refere-se a Leonore, uma mulher que se disfarça de homem para resgatar seu marido Florestan da prisão. Partindo dessa suposição, Aires vincularia o significado do nome Fidélia à lealdade que também se aproxima da etimologia do nome que corresponde à Fidelidade. A intertextualidade expressa nesse trecho mostra o que Allen (2000) considera uma forma intertextual moderna, em que o texto literário se aproxima de outras expressões artísticas.

Todavia, considera que a semelhança entre Fidélia e Leonore é pouco apropriada para a definição da existência de sua amada e busca outras comparações, identificando o sobrenome “Pia” da personagem como alusão ao da personagem dantesca, expressa no verso “Ricorditi di me, che son la Pia”. O verso citado por Aires é uma passagem do Canto V do “Purgatório”, segunda parte da *Divina Comédia* (1979), referente a Pia del Guastelloni, uma viúva que se casa novamente e é assassinada pelo segundo marido sob a acusação de adultério. Aires, ao associar tal intertexto ao nome de Fidélia, imprime à personagem uma carga dramática e melancólica, além de apresentar um sentido contraditório ao significado a que o nome foi vinculado anteriormente. A alusão realizada reflete a teoria de Kristeva (1974) sobre a duplicidade da linguagem literária, em que uma palavra, nesse caso



o nome de Fidélia, não se apresenta como unidade, mas como uma fonte de cruzamentos de vários sentidos, uma vez que “a palavra literária não é um ponto fixo (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.” (1974, p. 62).

No trecho “Parece que já não queremos Anas, nem Marias, Catarina, nem Joanas, e vamos entrando em outra onomástica, para variar o aspecto às pessoas”, pode-se notar que Aires retoma uma sequência de nomes históricos femininos, constantemente escolhidos para nomear meninas possivelmente virtuosas. Há uma certa ironia na própria citação desses nomes, pois, se é certa a teoria de que eles refletem as personalidades de todas as mulheres a quem são associados, cada nomenclatura é limitada a cada figura feminina a que se refere, de modo que passa a carregar características bem particulares: Maria, a virgem; Ana, a mãe; Joana, a mártir; Catarina, a rainha. E Fidélia não parece se identificar com nenhuma delas, tornando-se uma personagem que vai além de uma nomenclatura comum, por conta da sua complexidade segundo os olhos de um homem apaixonado. Essa negação também é um aspecto lírico do texto, além de exaltar a complexidade da personalidade da amada. Ao trazer tal sequência de nomes históricos, estabelece-se no texto uma conexão de plano externo definida por *Mainueneau (1989) como a capacidade do autor em correlacionar áreas distintas no tecido textual.*

No trecho a seguir, Aires demonstra já ter certo conhecimento acerca da vida de Fidélia ao, ironicamente, associar a origem familiar da viúva e do marido ao das famílias Montecchio e Capuleto, presentes no romance shakespeariano *Romeu e Julieta* (1998). O intertexto estabelecido por tal correlação proposta por Aires permite trazer ao registro do dia 14 de janeiro um tom humorístico sobreposto à ironia com que o personagem-autor recompõe as informações recebidas de Rita, como se nota abaixo:

14 de janeiro

A única particularidade da biografia de Fidélia é que o pai e o sogro eram inimigos políticos, chefes de partido na Paraíba do Sul. Inimizade de famílias não tem impedido que moços se amem, mas é preciso ir a Verona ou alhures. E ainda os de Verona dizem comentadores que as famílias de Romeu e de Julieta eram antes amigas e do mesmo partido; também dizem que nunca existiram, salvo na tradição ou somente na cabeça de Shakespeare.

Nos nossos municípios, ao norte, ao sul e ao centro, creio que não há caso algum. Aqui a oposição dos rebentos continua a das raízes, e cada árvore brota de si mesma, sem lançar galhos a outra, e esterilizando-lhe o terreno, se pode. Eu, se fosse capaz de ódio, era assim que odiava; mas eu não odeio nada nem ninguém, — *perdono a tutti*, como na ópera.

Agora, como foi que eles se amaram, — os namorados da Paraíba do Sul, — é o que Rita me não referiu, e seria curioso saber. Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia, — porque o pai do nosso Romeu era advogado na cidade da Paraíba, — é um desses encontros que importaria conhecer para explicar. Rita não entrou nesses pormenores; eu, se



me lembrar, hei de pedir-lhos. Talvez ela os recuse imaginando que começo deveras a morrer pela dama. (ASSIS, 2009, pp. 19-20)

Nesse fragmento, o intertexto com clássico shakespeariano é construído por meio de mais uma paráfrase. Nela, a história de Romeu e Julieta passa a ser referência para a história de Fidélia e Eduardo, devido à coincidência de fatores que envolvem cada uma das histórias. Assim como o casal shakespeariano, os pais de Fidélia e Eduardo também eram inimigos, como relata Aires, ao se referir à biografia da personagem: “o pai e o sogro eram inimigos políticos, chefes de partido na Paraíba do Sul”. Logo, os obstáculos enfrentados, tanto pelo casal Veronese, quanto pelo casal da Paraíba do Sul, são fonte de rivalidade entre as famílias. Mas, do mesmo modo, esse histórico não impede o surgimento do amor em ambos os casais, como aborda o narrador-protagonista: “Inimizade de famílias não tem impedido que moços se amem”. Tais semelhanças entre as histórias dos amantes fazem com que Aires relacione as figuras de Fidélia e Eduardo às de Romeu e Julieta; porém, sem a veia trágica, correlacionando apenas o teor romântico. Permite-se, assim, uma releitura do mito amoroso shakespeariano sob um formato regionalista, isto é, uma revitalização da tradição anterior (CARVALHAL, 2003), como se constata no trecho: “Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia”, em que há a inserção dos personagens de Shakespeare no contexto contemporâneo.

Entre os intertextos utilizados por Machado de Assis em *Memorial de Aires*, os Eclesiastes são os que sintetizam mais a personalidade da obra. A alusão a esse texto bíblico envolve uma reflexão sobre todas as memórias transcritas pelo Conselheiro Aires, estabelecendo uma reflexão filosófica sobre si e a humanidade por meio de um sentimento melancólico:

Tudo é fugaz neste mundo. Se eu não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro Eclesiastes, à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro. Já dizia ele que nada era novo debaixo do sol, e se o não era então, não o foi nem será nunca mais. Tudo é assim contraditório e vago também (ASSIS, 2009, pp.73-74).

O fragmento de Eclesiastes “O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se fará; de modo que nada há de novo debaixo do sol” (E., cap. 1, v. 9, 2008) é o intertexto do trecho do memorial “nada era novo debaixo do sol, e se o não era então, não o foi nem será nunca mais”. Nessa paráfrase, o narrador-protagonista apropria-se desse texto bíblico para refletir sobre a inexistência do novo, criticando a sua associação ao inédito, pois tudo é construído a partir de algo existente (BARTHES, 1988). Dessa forma, Aires sugere que o novo é apenas uma repetição de um produto antigo, com um outro formato. Todavia, o mais relevante nesse jogo de textos é a reflexão existencial levantada pelo narrador. Machado de Assis parafraseia o bíblico para retomar uma temática constante na sua obra: a efemeridade do tempo associada ao pessimismo, como Aires observa as relações humanas e a própria

velhice. A presença do tom melancólico nessa autorreflexão reafirma o discurso lírico que singulariza o intertexto nele empregado.

Logo, fica claro que o plano intertextual em *Memorial de Aires* é construído por meio de uma forma interna e externa com apropriações, citações, paráfrases, alusões e ironia, que são reveladas na narrativa principalmente no modo explícito. Assim, diante dessa análise pode-se perceber que na escrita literária de Machado de Assis, como ressalta Allen (2000) na produção dos grandes autores da literatura, as escolhas jamais são aleatórias ou isoladas, mas estão implicadas em um processo de seleção em que o escritor resolve dialogar no seu espaço textual com a essência de tudo aquilo que é constituído no ambiente narrativo transcrito anteriormente pela tradição literária.

Considerações finais

É importante observar como os intertextos se tornam um recurso estético de relevância na escrita do *Memorial de Aires*, pois possibilitam a realização do lirismo que sustenta a obra, além de promover um diálogo com as reflexões filosóficas produzidas constantemente pelo Conselheiro Aires. Dessa forma, as citações são revisitadas em um processo de releitura no qual Machado de Assis cria uma nova perspectiva acerca do discurso narrativo e sua composição: a noção de que o texto literário é um ambiente de trocas históricas e culturais, e não de espaços isolados como defendiam os formalistas russos. Portanto, perceber que a análise intertextual vai além da identificação das fontes se faz necessário, tendo em vista que o objetivo de um estudo como esse é a apreensão de como se realiza a intersecção de um texto em outro texto e a forma como essa conexão acontece dentro da composição textual.

Machado por meio do uso da intertextualidade em *Memorial* acaba mostrando que a ideia de originalidade é contraditória e deve ser desconstruída. Com isso, percebe-se que a hermenêutica de um texto não pode ser restrita apenas a uma análise fechada, mas deve ser observada sob todo um universo textual presentificado nos diálogos entre um texto e outros textos. É preciso entender que a ideia de uma escrita pura na literatura não é mais válida na modernidade, visto que todo texto é um mosaico concebido em meio à referência e à influência da tradição clássica literária.

Partindo desse pressuposto, pode-se notar a relevância da intertextualidade na concepção e na recepção não só da produção literária, mas da produção artística em geral. Assim, esse estudo buscou mostrar como a intertextualidade torna-se uma ferramenta estética essencial na escrita do último romance machadiano, e como por meio dela, Machado de Assis apresenta uma memória presente que transita e que é diluída na conversação com outras dimensões artísticas e literárias.



Referências

- A BÍBLIA. *Eclesiastes*. Trad. João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. 5. ed. Santa Catarina: Avenida, 2012.
- _____. *Memorial de Aires*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. Silvio Meira. Rio de Janeiro: Agir, 1968.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. Perspectiva: São Paulo, 1974.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontos, 1989.
- MEYER, Augusto. O Romance Machadiano. In: BOSI, Alfredo... [et al]. *Machado de Assis- Antologias e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Beatriz Viégas Faria, Porto Alegre: L & PM, 1998.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Os poemas completos de Percy Bysshe Shelley*. Trad. Nova Iorque: A Biblioteca Moderna, 1994.

Artigo recebido em: 20 de janeiro de 2020.

Artigo aceito em: 13 de abril de 2020.



PROVANDO DOS PRÓPRIOS *REMEDIA* EM *HALIEUTICA*: UMA LEITURA INTERTEXTUAL DA PÓS-CARREIRA OVIDIANA

GETTING A TASTE OF HIS OWN REMEDIA IN HALIEUTICA: *AN OVIDIAN POST-CAREER INTERTEXTUAL READING*

JOÃO VICTOR LEITE MELO

joaoxv11@gmail.com

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

<https://orcid.org/0000-0002-8683-2179>

RESUMO: Considerando que, há séculos, o fragmento de *Halieutica* gira em torno do *corpus* tradicional ovidiano ora como espúrio ora como duvidoso, este artigo propõe uma leitura intertextual para o poema, baseada em excertos dos *Tristia*, *Epistulae ex Ponto*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris* e no conceito de “crítica de carreira”.

Palavras-chave: Ovídio; *Halieutica*; *Remedia amoris*; Crítica de carreira.

ABSTRACT: *Considering that for centuries the Halieutica fragment revolves around the traditional ovidian corpus sometimes as certainly spurious as doubtful, this paper proposes an intertextual reading, based on the excerpts from Tristia, Epistulae ex Ponto, Ars amatoria, Remedia amoris and on the “career criticism”.*

Keywords: *Ovid; Halieutica; Remedia amoris; Career criticism.*

*Mihi uidentur mira, quae Ouidius prodidit piscium ingenia, in eo uolumine
quod Halieuticon inscribitur.
(PLINIUS. Nat. 32.2)*

“Eu acho maravilhoso o que Ovídio revelou sobre a natureza dos peixes, em sua obra intitulada *Halieutica*”. Com essas palavras, por meio das quais traduzimos o trecho em epígrafe, Plínio, o Velho, fornece o mais remoto argumento de que dispomos para associar os 134 hexâmetros que restaram do referido poema à autoria ovidiana. Não obstante a impossibilidade de comprová-la¹⁰⁰, esse texto faz parte da história da transmissão e recepção das obras de Ovídio, tendo sido lido –

¹⁰⁰ John Richmond (2002, p. 443) afirma que nosso conhecimento atual sobre o que Ovídio realmente teria escrito ainda é incerto, assim como Peter Knox (2009, p. 207), segundo o qual tudo o que sabemos sobre as obras ovidianas é pura conjectura.

pelo menos em certos períodos da Idade Média e Renascimento¹⁰¹ – como se fosse tão autêntico quanto aqueles que hoje configuram o *corpus* comumente aceito pela crítica tradicional¹⁰².

Apesar de o autor empírico¹⁰³ estar situado entre os anos 43 a.C. e 18 d.C., a maior parte do que dispomos de suas obras depende do que sobreviveu nos manuscritos dos séculos IX e X, localizados na Europa Ocidental. Dentre eles, o fragmento de *Halieutica* é um dos mais antigos e, assim como *Amores* e *Ars amatoria*, pode ser encontrado em manuscritos franceses do século IX (RICHMOND, 2002, p. 449-450). Todavia, “com base na prosódia, vocabulário não ovidiano, repetições e uso de conectivos em catálogos”, em trabalho intitulado *The non-ovidian nature of Halieutica*, Duckworth nega ser Ovídio o verdadeiro autor do texto (DUCKWORTH, 1966, p. 762).

Conquanto refutar os argumentos estatísticos e estilométricos com os quais o citado pesquisador desabona o fragmento ao compará-lo com o *corpus* tradicionalmente aceito como legítimo esteja acima das nossas limitações, procederemos uma interpretação interessada no diálogo intertextual que o poema poderia estabelecer com outras obras de Ovídio, principalmente com os *Remedia amoris*. Antes disso, gostaríamos de problematizar a questão do estilo enquanto critério autoral, tomando por base alguns metatextos¹⁰⁴ e, sobretudo, o que diz o próprio *eu* poético ovidiano.

No prefácio da edição crítica realizada por Samuel Owen (1915, p. x-xi), o estudioso não chega a afirmar que *Halieutica* seja de Ovídio, entretanto, além de evocar a autoridade de Plínio, o Velho, citando a mesma passagem de *Naturalis Historia*, com a qual iniciamos este artigo, Owen atenta para o fato de que o poeta fez várias ressalvas quanto à relativa baixa qualidade de tudo o que escrevera no exílio, acusando-se, inclusive, de cometer erros de língua e métrica. Para endossar o argumento, Owen menciona os versos finais da décima quarta elegia, do terceiro livro dos *Tristia*, como se segue:

*Threicio Scythicoque fere circumsonor ore
Et uideor Geticis scribere posse modis.
Crede mihi, timeo ne sint inmixta Latinis
Inque meis scriptis Pontica uerba legas.
Qualemcumque igitur uenia dignare libellum,*

¹⁰¹ Estudos sobre a recepção da poesia latina na Idade Média apontam para a existência de três grandes períodos: uma *aetas Virgiliana*, nos séculos VIII e IX, sucedida pela *aetas Horatiana*, nos séculos IX e X e a *aetas Ovidiana*, nos séculos XII e XIII (HEXTER, 2002, p. 413). Segundo Ludwig Traube (1911), esse teria sido um período de larga divulgação, interpretação crítica e adaptação criativa das obras de Ovídio (FYLER, 2009, p. 411).

¹⁰² A tabela cronológica da vida de Ovídio proposta por Peter Knox (2009, p. xvii-xviii) registra o que seria mais ou menos consensual: *Heroides*, *Amores*, *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*, *Metamorphoses*, *Fasti*, *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* e *Ibis*.

¹⁰³ Entendido como o autor de carne e osso, o sujeito histórico que escreve a poesia (VASCONCELLOS, 2016, p. 9).

¹⁰⁴ Na definição de Genette, “*metatextualidade* é a relação que une um texto a outro texto do qual ele fala. Chamada comumente de ‘comentário’, é, por excelência, a relação *crítica*” (GENETTE, 2010, p. 17).



Sortis et excusa condicione meae.

(Tr. 3.14.47-52)

Estou de todo cercado pela fala trácia e crítica
E parece-me possível escrever em ritmos getas.
Crê-me, temo que estejam misturadas ao latim
E em meus escritos palavras pônticas leias.
Assim, qual seja, tem indulgência com este livro,
E pela condição de minha sorte escusa-o.¹⁰⁵

Ovídio clama que os leitores tenham em conta as precárias condições nas quais eles foram escritos. Mesmo assim, Eugéne de Saint-Denis (1957) sustenta que o fragmento de *Halieutica* não é indigno do estro ovidiano, haja vista a riqueza das cores com que se pintam as descrições (DELLA CORTE & FASCE, 1991, p. 55). Além disso, considerando os anos em que, supostamente, o poeta esteve afastado de Roma e dos círculos literários, Della Corte e Silvana Fasce (1991) chamam a atenção para dois trechos dos *Tristia*:

*Vnus in hoc nemo est populo qui forte Latine
Quaelibet e medio reddere uerba queat.
Ille ego Romanus uates – ignoscite, Musae! –
Sarmatico cogor plurima more loqui.
En pudet et fateor, iam desuetudine longa
Vix subeunt ipsi uerba Latina mihi.*

(Tr. 5.7.53-58)

Não há um dentre este povo que talvez possa em latim
Proferir qualquer palavra corriqueira que seja.
Eu, aquele célebre romano, – perdoai-me, Musas! –
Sou forçado a falar muitas coisas em sarmático.
Envergonha-me e, confesso, por tanto tempo em desuso,
A custo, ocorrem-me as palavras em latim.

Não bastasse o fato de não encontrar interlocutores capazes de compreender o latim, contribuiria para o recrudescimento das barreiras linguísticas e eventual perda da criatividade verbal o fato de que:

*Non liber hic ullus, non qui mihi commodet aurem
Verbaque significant quid mea norit, adest.
Omnia barbariae loca sunt uocisque ferinae,
Omnia sunt Getici plena timore soni.
Ipse mihi uideor iam didicisse Latine:
Iam didici Getice Sarmaticeque loqui.
Nec tamen, ut uerum fatear tibi, nostra teneri
A componendo carmine Musa potest.*

(Tr. 5.12.53-60)

Não há livro algum aqui, nem quem me preste ouvido

¹⁰⁵ A tradução de todos os excertos dos *Tristia* citados neste artigo é de Patrícia Prata (2007).

E saiba o que signifiquem minhas palavras.
Todos os lugares estão cheios de barbárie e vozes bestiais,
Todos cheios de medo do timbre gético.
Eu mesmo acho que já desaprendi o latim:
Já aprendi a falar em gético e sarmático.
Minha Musa, todavia, para te confessar a verdade,
Não consegue deixar de compor versos.

Aproveitando a seleção de excertos elencados por Della Corte e Silvana Fasce, com vistas a mostrar que os chamados “desvios de estilo” nas obras do exílio não se sustentam quando confrontados com o discurso da própria *persona* ovidiana, vale citar ainda o início da carta endereçada ao orador e poeta Marco Aurélio Cota Máximo, filho de Marco Valério Messala Corvino, patrono do círculo literário que subvencionara Ovídio:

*in quibus ingenium desiste requirere nostrum,
nescius exilii ne uideare mei.
Cernis ut ignauum corrumpant otia corpus,
ut capiant uitium, ni moueantur, aquae.
Et mihi si quis erat ducendi carminis usus,
deficit estque minor factus inerte situ.*
(Pont. 1.5.3-8)

Renuncia a procurar nelas [nas palavras da carta] meu talento poético, para que não pareças desconhecedor de meu exílio. Sabes como o ócio destrói o corpo inativo, como se contaminam as águas se não se movimentarem. A mim, também, se possuía alguma habilidade de compor versos, ela me faz falta hoje tendo diminuído em razão do inativo abandono.¹⁰⁶

De nossa parte, acrescentaremos outras passagens que vão ao encontro do raciocínio daqueles que não descartam a possibilidade de Ovídio ser o autor de *Halieutica*, ao lado dos quais nos colocamos, em detrimento de uma concepção que considera o estilo das primeiras composições como algo necessariamente imutável.

Visto que a *persona* de Ovídio declara haver um antes e um depois, no tocante à sua personalidade e engenho poético, cujo divisor de águas é o exílio¹⁰⁷, tomemos dois dísticos dos *Tristia* que envolvem a mesma espécie de autoenvilecimento com o qual o poeta buscou captar a benevolência de Cota Máximo, no excerto supracitado:

*Ingenium fregere meum mala cuius et ante
Fons infecundus paruaque uena fuit.
Sed quaecumque fuit, nullo exercente refugit,
Et longo periit arida facta situ.*
(Tr. 3.14.33-36)

¹⁰⁶ Tradução de Geraldo José Albino (2009).

¹⁰⁷ Segundo Barchiesi & Hardie (2010, p. 63), a intensidade com que Ovídio incorpora o exílio em suas composições impele os leitores a situarem cada texto como “pré-exílico” ou “exílico”.



Meu engenho, os males esfrangalharam, cuja fonte
Já antes era pouco fecunda e modesta a veia.
Mas, qual fosse, por não se cultivar, retraiu-se,
E seca pela longa inércia pereceu.

“Prejudicado pela longa inércia”, volta a afirmar o relegado, dois livros mais adiante, “o engenho entorpece-se e é muito inferior a antes” (Tr. 5.12.21-22)¹⁰⁸. “Nada do antigo vigor resta” (Tr. 5.12.32)¹⁰⁹ e, se “outrora [ele] era atraído pelo brilho do renome e da fama” (Tr. 5.12.39)¹¹⁰, “agora nada vai tão bem, que deva [se] preocupar com a glória” (Tr. 5.12.41)¹¹¹. Aliás, convicto de que o leitor afeito à vivacidade daqueles *felices libelli* (Tr. 1.1.9) estranhará a mudança temática das novas composições, Ovídio explica o seguinte:

*Siqua meis fuerint, ut erunt, uitiosa libellis,
Excusata suo tempore, lector, habe!
Exul eram requiesque mihi, non fama petita est,
Mens intenta suis ne foret usque malis.*
(Tr. 4.1.1-4)

Se houver alguns defeitos, e haverá, em meus livros,
Tem-nos por justificados, ó leitor, pelo seu momento!
Estava exilado e alento, não fama procurei
Para o espírito não se voltar sempre a seus males.

Tenciona a nova escrita ser mais útil do que agradável, como se segue:

*Forsitan hoc studium possit furor esse uideri,
Sed quiddam furor hic utilitatis habet:
Semper in obtutu mentem uetat esse malorum,
Praesentis casus immemoremque facit.*
(Tr. 4.1.37-40)

Talvez essa paixão possa parecer loucura,
Mas essa loucura tem algo de útil:
Impede a mente de sempre contemplar seus males
E a faz esquecer os infortúnios atuais.

Porém, como poderia Ovídio esquecer seus males se os *Tristia* são justamente o registro de tudo quanto sabemos sobre suas desgraças? Esse é um dos motivos que nos levam a imaginar a possibilidade de o poeta ter empreendido a escrita de outros textos, sobre outros temas, independentes do exílio, haja vista o seguinte trecho:

Scribimus et scriptos absumimus igne libellos:

¹⁰⁸ *Adde quod ingenium longa rubigine laesum / Torpet et est multo, quam fuit ante, minus.*

¹⁰⁹ *antiqui nulla uigoris adest.*

¹¹⁰ *Nominis et famae quondam fulgore trahebar.*

¹¹¹ *Non adeo est bene nunc ut sit mihi gloria curae.*



*Exitus est studii parua fauilla mei.
Nec possum, et cupio non nullos ducere uersus:
Ponitur idcirco noster in igne labor,
Nec nisi pars casu flammis erepta doloue
Ad uos ingenii peruenit ulla mei.*

(Tr. 5.12.61-66)

Escrevo e, quando escritos, destruo no fogo os livrinhos:
O resultado de meu esforço é um punhado de cinza.
Não posso, mas desejo escrever mais alguns versos:
Por isso atiro ao fogo meu trabalho,
Nada de meu engenho, salvo a parte arrancada às chamas
Por acaso ou engano, chegou a vós.

Seria o fragmento de *Halieutica* uma parte daquilo que escapou às chamas? Se assim for, ao empreender a escrita desse manual de pesca, Ovídio parece ter comido do pão que ensinou a amassar nos *Remedia amoris*, e será a partir dessa conjectura que apontaremos um possível diálogo entre essas obras mais adiante.

De qualquer modo, consideramos um tanto arbitrário aceitar que Ovídio nasceu em Sulmona e foi banido por Augusto, para Tomos, por causa de um *carmen* e de um *error*, justamente porque é isso que se lê nos *Tristes* (4.10), e, ao mesmo tempo, desacreditar uma obra baseando-se no estilo das composições de outrora, sendo que também sobre isso discorreu o poeta, como consta na letra dos trechos citados nessa introdução.

Possíveis interferências de *Halieutica* na crítica de carreira ovidiana

Embora o *corpus* tradicional ovidiano seja passível de várias subdivisões¹¹², abordaremos o conceito de “carreira literária”, tal qual exposto por Philip Hardie e Helen Moore (2010), para mostrar em que medida a incorporação desse poema poderia alterar a percepção amiadada que temos da *persona* poética¹¹³ de Ovídio. De acordo com os estudiosos:

Em vez de partir daquilo que se pode conhecer ou reivindicar sobre a vida e os tempos históricos de um autor, a crítica de carreira toma como ponto de partida a totalidade da produção textual do mesmo e pergunta como essas obras se configuram como um todo, tanto em suas relações intratextuais (que tipos de começos, meios e fins são traçados no padrão de

¹¹² Por exemplo, Della Corte e Fasce (1991, p. 9) dividem a produção de Ovídio em dois tempos: o dos *felices libelli* e o da *infelix Musa*. Conte (1999, p. 343-358) apresenta uma divisão das obras em quatro temas: obras amorosas (*Amores*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*); obras míticas (*Heroides* e *Metamorphoses*); obra cívica (*Fasti*) e obras do exílio (*Tristia*, *Epistulae ex Ponto* e *Ibis*), ao passo que Hexter (2002, p. 416), tendo em foco a recepção ovidiana na Idade Média, retomará a divisão em três momentos: exílio, mitógrafo e amante, nessa ordem.

¹¹³ Segundo Vasconcellos (2016, p. 15), “na ideia de *persona* está latente a imagem da máscara teatral: ainda que essa máscara tenha o nome do autor empírico, o rosto por detrás dela é considerado, seja como for, um outro que não se identifica com o personagem assumido”. No caso de Ovídio, a questão é mais complexa, pois “essa suposta máscara, esse personagem tem, no texto mesmo, traços biográficos que apontam para a realidade extratexto do autor empírico” (VASCONCELLOS, 2016, p. 27).

uma composição), como nas afirmações feitas para refletir ou moldar condições extratextuais de produção (sejam elas localizadas na história pessoal do autor ou na relação do autor com estruturas políticas e culturais de poder e autoridade) – (HARDIE & MOORE, 2010, p. 1)¹¹⁴.

Dito de outra forma, o sentido da carreira literária de um autor é traçado por meio de afirmações ou indícios depreendidos de suas próprias obras, explícitos ou implícitos, que poderiam apontar certa relação entre as composições dentro do *corpus* (HARDIE & MOORE, 2010, p. 2). Não se trata, porém, de incorrer naquela concepção biografista do “eu” expresso na poesia subjetiva da Antiguidade, como diz Paulo Vasconcellos (2016, p. 19), pela qual “até mesmo filólogos de notável saber e experiência com os textos se deixaram levar, extraíndo do texto poético, imprudentemente, o que seriam informações sobre o autor de carne e osso”, mas sim de operar uma leitura atenta à performance que a própria *persona* executa enquanto “escritora”, possuidora declarada de vários textos que dialogam entre si, de modo aparentemente orgânico e que, de fato, refletem uma espécie de carreira profissional.

Partindo da premissa de que a carreira literária romana encontra sua manifestação mais completa e mais influente nas três principais obras de Virgílio: *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, Hardie e Moore assinalam que há um tipo de progressão ascendente nesses três trabalhos, forjados em hexâmetros. Das reflexões bucólicas ao didatismo das *Geórgicas*, a carreira de Virgílio teria seu coroamento com o “sublime voo épico da *Eneida*” (HARDIE & MOORE, 2010, p. 4). Nas palavras dos autores:

A carreira virgiliana parece ter uma certa perfeição formal que poderia ser explicada como o desdobramento de uma lei de desenvolvimento genérico. A evolução suave através dos gêneros literários é, a um só tempo, uma aproximação progressiva com as realidades políticas e militares de Roma (HARDIE & MOORE, 2010, p. 5)¹¹⁵.

Assim, a carreira literária tenderia a coincidir com a mudança de condição social dos poetas, já que eles eram, ainda segundo Hardie e Moore (2010, p. 3), tipicamente dependentes de algum patrono de classe alta. A ascensão deste no *cursus honorum* aristocrático repercutiria na produção

¹¹⁴ *Instead of starting from what might be known, or claimed, about the historical life and times of an author, career criticism takes as its starting point the totality of an author's textual output and asks how that oeuvre as a whole shapes itself, both in its intratextual relationships (what kinds of beginnings, middles, and ends are traced in the pattern of an oeuvre), and in the claims it makes to reflect or mould extra textual conditions of production (whether located in the personal history of the author, or in the relationship of the author to political and cultural structures of power and authority).*

¹¹⁵ *The Virgilian career has a formal perfection such that it almost seems that it could be explained purely in terms of the unfolding of a law of generic development. At the same time the smooth progress through literary genres is also a progressive rapprochement with the political and military realities of Rome.*

daqueles, tornando sintomático o engajamento em temáticas mais amplas, como a história de Roma e o poder imperial (HARDIE & MOORE, 2010, p. 4).

A despeito de a maior parte do *corpus* ovidiano ser constituído por obras escritas em dísticos elegíacos, e que seja comum o poeta elegíaco “rejeitar conscientemente a carreira esperada do homem romano de classe alta” (HARDIE & MOORE, 2010, p. 6), ou seja, o *cursus honorum*, Hardie e Moore encontram rastros de um modelo virgiliano no percurso encenado pela *persona* de Ovídio, ainda que a trajetória ascendente de sua carreira tenha sido quebrada pelo exílio (HARDIE & MOORE, 2010, p. 5-7), o que dará ensejo para que se pense numa pós-carreira, como voltaremos a comentar mais adiante.

Barchiesi e Hardie (2010, p. 61) discorrem sobre algumas semelhanças entre os três momentos da carreira literária de Virgílio (isto é, poesia bucólica, didática e épica) e a de Ovídio. Chama a nossa atenção o paralelismo apontado entre as *Geórgicas* e o fato de Ovídio declarar ter escrito obras didáticas, como podemos observar no seguinte passo da *Ars amatoria*, no qual, logo depois de ter citado os nomes de Propércio, Galo, Tibulo e Varrão, o poeta diz que nenhuma obra há no Lácio mais ilustre que a *Eneida*, para logo em seguida fazer uma espécie de autopropaganda:

*Forsitan et nostrum nomen miscebitur istis,
Nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis:
Atque aliquis dicet nostri lege culta magistri
Carmina, quis partes instruit ille duas:*
(*Ars*. 3.339-342)

Talvez o meu nome venha a juntar-se a esses,
e não sejam meus escritos entregues às águas do Letes,
e venha alguém a dizer: “Cultiva-te e lê os versos do nosso
mestre, com os quais quis educar os dois partidos”.¹¹⁶

Para Barchiesi e Hardie (2010, p. 62), “se a *Ars amatoria* é a resposta de Ovídio às *Geórgicas*, então os hexâmetros das *Metamorphoses* juntamente com o *Fasti*, em dísticos elegíacos, constituem a complexa e confiante reescrita de Ovídio da *Eneida*”.

Conquanto avaliar o mérito de tal comparação esteja acima dos objetivos deste artigo, interessa-nos aqui justamente aquele ponto da carreira ovidiana em que não se torna mais possível compará-la com a de Virgílio, pois, segundo Hardie & Moore, as obras do exílio – *Tristia* e *Epistulae ex Ponto* – impedem que se dê o “satisfatório fechamento da carreira virgiliana” (HARDIE & MOORE, 2010, p. 6), o que configuraria uma espécie de pós-carreira. Ademais:

¹¹⁶ A tradução desse e dos próximos excertos da *Ars amatoria* é de Carlos Ascenso André (2011).

não bastasse o fato de a obra *Metamorphoses* não ser a coroação da carreira de Ovídio, o que se segue é uma inversão da trajetória ascendente, à medida que a dor do exílio obriga o poeta a retornar às lágrimas elegíacas de sua juventude (HARDIE & MOORE, 2010, p. 6).¹¹⁷

Assim, ao admitir que *Tristia e Epistulae ex Ponto* sejam o canto do cisne de Ovídio, a crítica de carreira – que tem a trajetória de Virgílio como arquétipo fundamental – acaba repisando aquele mesmo *ethos* ordinário, depreendido do *corpus* tradicional ovidiano, qual seja, o de um *eu* poético que se apresenta como vítima involuntária das circunstâncias, no início e no final de sua carreira (BARCHIESI & HARDIE, 2010, p. 64).

É precisamente essa perspectiva de pós-carreira que *Halieutica* seria capaz de modificar, uma vez que não nos parece desarrazoado imaginar a possibilidade de Ovídio ter, de fato, escrito ao menos um pouco mais do que aquele *corpus* tradicional que “por acaso ou engano chegou até nós” (*Tr.* 5.12.65-66).

Ao comparar a carreira literária de Ovídio com a de Virgílio, Philip Hardie e Helen Moore (2010, p. 6) destacam, entre outras coisas, a intertextualidade que a primeira palavra do primeiro verso dos *Amores*¹¹⁸ parece estabelecer com a *Eneida*¹¹⁹, por também iniciar-se com *arma*. Isso poderia configurar a “convencional *recusatio* elegíaca em se aventurar no gênero épico, por conta da escravidão amorosa a que os poetas se diziam condenados” (HARDIE & MOORE, 2010, p. 6).

Aproveitando essa interpretação, mesmo cientes de que, provavelmente, o poema original não começa naquela linha cujas edições críticas de *Halieutica* trazem como sendo a primeira¹²⁰, chama a nossa atenção a ocorrência da palavra *arma* no hexâmetro que está à testa do fragmento, como se segue:

Accepit mundus legem; dedit arma per omnes

O mundo recebeu a lei; deu arma para todos¹²¹

Em nossa leitura, o sintagma *arma per omnes* remete ao início do livro III da *Ars amatoria*, dedicado exclusivamente às mulheres, no qual Ovídio anuncia estar oferecendo armas para ambos os sexos na *militia amoris*, conforme abaixo:

¹¹⁷ *Not only is the Metamorphoses not the crowning glory of Ovid's career, what follows is a reversal of the upwards trajectory as the grief of exile forces the poet to return to the tearful elegies of his youth.*

¹¹⁸ *Arma graui numero uiolentaque bella parabam (Am.1.1).*

¹¹⁹ *Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris (En.1.1).*

¹²⁰ Como ocorre nas edições: Garnier, organizada por Émile Ripert (1937); Loeb, organizada por John Mozley (1957); UTET, organizada por Francesco Della Corte e Silvana Fasce (1991).

¹²¹ A tradução de todos os excertos de *Halieutica* é nossa.



*Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt,
Quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae.
Ite in bella pares; uincant, quibus alma Dione
Fauerit et toto qui uolat orbe puer.
Non erat armatis aequum concurrere nudas;
Sic etiam uobis uincere turpe, uiri.*

(Ars. 3.1-6)

Armas, eu as forneci aos Dânaos contra as Amazonas; armas me restam, ainda,
Para te fornecer a ti, ó Pentesileia, e à tua gente.
Parti para a batalha em igualdade de condições; que vença quem a mãe Dione
Favorecer, e o menino que voa sobre o mundo inteiro.
Não seria justo que enfrentásseis, despidas de armas, inimigos armados;
Se assim fosse, também para vós a vitória seria uma vergonha, ó varões.

Já em *Halieutica*, o poeta parece sublimar o *status quo* até então era gerido por Vênus e Cupido, apresentando uma espécie de *militia naturae*, pois, entre os versos 3-46, evidencia-se que cada animal está naturalmente munido com a arma que lhe compete para viver e sobreviver¹²².

Outro trecho que representaria uma significativa mudança no modo de observar o mundo e as relações de poder é aquele em que o poeta abre uma lista com espécies de animais terrestres, mostrando que não adianta resistir às leis da natureza, tampouco ao destino proveniente de uma luta desigual (*Hal.* 53-62). Enquanto nos *Tristia*, leão, lobo e urso servem para ilustrar o poder de subjugar o inimigo com maior ou menor nobreza, em *Halieutica*, leão, urso e javali são de todo impotentes frente a uma instância superior. Nos *Tristia*, temos a seguinte imagem:

*Quo quisque est maior, magis est placabilis irae
Et faciles motus mens generosa capit.
Corpora magnanimo satis est prostrasse leoni;
Pugna suum finem, cum iacet hostis, habet.
At lupus et turpes instant morientibus ursi
Et quaecumque minor nobilitate fera.*

(Tr. 3.5.31-36)

Quanto mais poderoso é alguém, mais é aplacável sua ira,
E toma atitudes generosas um espírito nobre.
Basta ao magnânimo leão deitar por terra os corpos,
A luta tem seu fim quando cai o inimigo.
Mas o lobo e os terríveis ursos se encarniçam
Nos moribundos, e toda fera de inferior nobreza.

De outro modo, em *Halieutica*, abandona-se a fantasia do caráter nas ações dos animais. Todos sucumbem, irremediavelmente, se enfrentarem armas humanas, como se segue:

*Impiger ecce leo uenantum sternere pergit
Agmina et aduersis infert sua pectora telis;*

¹²² Touro, cervos, leão, cão, escorpião, pássaro, sargo, siba, lobo, moreia, póliplo, mugem, peixe-lobo, enguia e *anthias* (*Hal.* 3-46).



*Quomque uenit fidens magis et sublatior ardet
Concussitque toros et uiribus addidit iram,
Procidit atque suo properat sibi robore letum.
Foedus Lucanis prouoluitur ursus ab antris, –
Quid nisi pondus iners stolidaeque ferocia mentis?
Actus aper saetis iram denuntiat hirtis:
Se ruit oppositi nitens in uolnera ferri,
Pressus et emisso moritur per uiscera telo.
(Hal. 53-62)*

Eis o bravo leão, que, enfrentando caçadores,
Oferta o próprio peito contra as armas inimigas,
E quanto mais ousado e empavonado ele avança,
Com os músculos inchados, acirrando a sua ira,
Mais rápido ele cai, e o seu vigor lhe traz a morte.
O urso da Lucânia – horrível – que sai do covil,
É mais que peso estéril e uma mente imbecil?
Revela a sua ira o javali com o pelo erétil
E acaba se arruinando, de encontro ao ferro oposto.
Morre com as entranhas oprimidas pela lança.

Em seguida, contraposta à cena daqueles seres que perecem tão mais rápido quanto maior for a ousadia, o poeta discorrerá sobre a glória dos cavalos (*Hal.* 66-74) e sobre a honradez dos cães (*Hal.* 79-81), os quais, em consórcio com os humanos, obtêm certas vantagens – embora pareça estar subtendido: à custa de submissão antinatural.

Na fragmentária tela de *Halieutica*, aparecem dezesseis animais terrestres e mais cinquenta e sete seres marinhos, emoldurando um total de setenta e três espécimes. Há trechos do poema cuja plasticidade e condensação verbal parecem reproduzir aquele efeito que Ezra Pound (2006, p. 63) definiu como *fanopeia*, isto é, a vívida projeção do movimento de imagens na retina mental, como, por exemplo, os catorze nomes de peixes contidos em apenas nove versos:

*Tum uiridis squamis, paruo saxatilis ore
Et rarus faber et pictae mormyres et auri
Chrysophrys imitata decus, tum corporis umbrae
Liuentis rapidique lupi percaeque tragique,
Quin laude insignis caudae melanurus et ardens
Auratis muraena notis merulaeque uirentes
Immitisque suae gonger per uolnera genti
Et captus duro nociturus scorpions ictu
Ac nunquam aestiuo conspectus sidere glaucus.
(Hal. 109-117)*

E o verde peixe-rocha com a boca pequenina,
Os peixes-elefante e o cirurgião-patelo raro,
Assim como a dourada, que a cor do ouro imita,
Os pardacentos sombras, percas e lobos marinhos,
Sargos e melanuro, cuja cauda é admirável,
As lustrosas moreias e as pescadas verdejantes,
O congro, que machuca até os da sua própria espécie,



O escorpião do mar, que se tocado pica forte,
E glauco, nunca visto sob estrelas de verão.

De resto, entre os versos 83-91, o poeta aborda técnicas de pesca, seguidas de um catálogo de peixes que preferem habitar: o mar aberto (94-101); os escolhos (102-117); as profundezas (118-126) e mais cinco outras espécies, nos quatro últimos versos do fragmento, como se segue:

*Et nigrum niueo portans in corpore uirus
Loligo durique sues sinuosaque caris
Et tam deformi non dignus nomine asellus
Tuque peregrinis acipenser nobilis undis.*
(Hal. 130-134)

E a lula, que é nívea com negror tão venenoso,
Os peixes-javalis e os sinuosos caranguejos,
O peixe-burro, indigno de um nome vergonhoso
E esturjão, tu, célebre nos mares estrangeiros.

Talvez esse seja um dos motivos que levaram Plínio, o Velho, a considerar “maravilhoso” este poema que ele reputava ser de Ovídio – se é que o presente fragmento de *Halieutica* provém do mesmo texto com o qual ele teria tido contato.

Provando dos próprios *Remedia*¹²³ em *Halieutica*

Tendo em vista toda a sorte de conjecturas que já foram aventadas a partir daquilo que Ovídio teria escrito, acreditamos que o principal motivo para o banimento do poeta (ou, pelo menos, para a abrupta mudança temática e estilística, patenteada pelo fragmento), para além da escrita da *Ars amatoria*¹²⁴, ou mesmo do seu *ingenium*¹²⁵, parece ter sido o seu desmedido amor pela fama e pela glória, pois, como revela o *eu* poético dos *Remedia amoris*: “o amor da glória me deleita e cresce em mim com o reconhecimento” (*Rem.* 393)¹²⁶. Também na *Ars amatoria*, Ovídio diz: “que buscam os divinos poetas, a não ser, apenas, a fama? / é esta ambição o cume do nosso esforço” (*Ars.* 3.403-404)¹²⁷.

Por via desse amor, o poeta parece não ter receado que a austeridade de Augusto pudesse vir a sentir-se desafiada pela desfaçatez com que compusera um “manual de sedução”, em plena era de

¹²³ Salvo indicação contrária, a tradução de todos os excertos dos *Remedia amoris*, que serão citados adiante, é de Gabriela Strafacci Orosco (2016).

¹²⁴ Ovídio atribuiu o motivo de seu exílio à má repercussão da *Ars amatoria*, e. g.: *Tr.* 2.7.8; 2.61-62; 2.211-212; 2.345-346; 3.14.5-6; 3.14.17; 4.1.25-26; 5.12.67-68.

¹²⁵ O poeta culpa também o seu *ingenium* como motivo para o banimento: *Tr.* 2.2; 2.12; 3.3.74; *Pont.* 3.5.4.

¹²⁶ *Nam iuuat et studium famae mihi creuit honore.*

¹²⁷ *Quid petitur sacris, nisi tantum fama, poetis? / Hoc uotum nostri summa laboris habet.*

restauração dos bons costumes e implementação de leis contra o adultério (GRIMAL, 2008, p. 81, 89-90; BARCHIESI & HARDIE, 2010, p. 60).

Ademais, o amor à fama, bem como a sua conquista – já que o poeta afirma nos *Tristia* que seu nome é conhecido no mundo inteiro “e a turba do doutos conhece Nasão” (*Tr.* 2.118-119)¹²⁸ – trouxe consigo a inveja daqueles que detratavam seus livros, como está posto nos *Remedia amoris*: “Desde que eu agrade ao ser recitado mundo afora, um ou outro que queira, pode atacar minha obra. A inveja falou mal até do talento do grande Homero” (*Rem.* 363-365)¹²⁹. E, pouco mais adiante: “Passa fora, Inveja voraz: já tenho um nome ilustre; e tão maior ele será se caminhar com os passos de sempre” (*Rem.* 389-390)¹³⁰.

Nesse sentido, considerando que “andar com os passos de sempre” signifique continuar sendo poeta elegíaco, convém mencionar aqui a intertextualidade que Paulo Sérgio Vasconcellos (2016, p. 88) aponta entre a última elegia do livro 2 de Tibulo e um poema dos *Amores* (3.9), no qual Ovídio apresenta o funeral daquele. Desejando poder se livrar da escravidão amorosa, a *persona* tibuliana assim se dirige a Cupido:

*Acer Amor, fractas utinam tua tela sagitas,
Si licet, extintas aspiciamque faces!*
(*Tib.* 2.6.15-16)

Duro Amor, pudera ver eu as setas quebradas, tuas armas,
Se é lícito, e as tochas extintas!¹³¹

De acordo com Vasconcellos, Ovídio dialoga com os versos acima, mais notadamente, no último dístico do excerto abaixo:

*flebilis indignos, Elegia, solue capillos:
a, nimis ex uero nunc tibi nomen erit!
ille tui uates operis, tua fama, Tibullus
ardet in extracto, corpus inane, rogo.
ecce, puer Veneris fert euersamque pharetram
et fractos arcus et sine luce facem;*
(*Am.* 3.9.3-8)

solta teus indignos cabelos, ó queixosa Elegia:
ah, agora terás um nome demasiado verdadeiro!
Aquele vate das tuas obras, Tibulo, tua glória,
arde, um corpo inane, sobre alta pira.
Eis, o menino de Vênus carrega uma fâretra vazia,

¹²⁸ *Grande tamen toto nomen ab orbe fero / Turbaque doctorum Nasonem nouit et audet.*

¹²⁹ *Dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe, / Quamlibet impugnent unus et alter opus. / Ingenium magni liuor detractat Homerī.*

¹³⁰ *Rumpere, Liuor edax: magnum iam nomen habemus; / Maius erit, tantum quo pede coepit eat.*

¹³¹ A tradução deste e do próximo excerto é de Paulo Sérgio Vasconcellos (2016).

um arco quebrado e um facho sem chamas;

Assim, “o desejo de Tibulo se cumpre apenas na sua morte, o que é possível interpretar metapoeticamente: até o fim da vida permaneceu poeta elegíaco e, portanto, presa dos furores de Cupido” (VASCONCELLOS, 2016, p. 88). O mesmo não ocorrerá com Ovídio se incluirmos *Halieutica* em seu *corpus* literário, haja vista que, pelo menos no fragmento, não há qualquer indício de galanteria amorosa, nem sequer a métrica corresponde ao gênero elegíaco, já que o poema foi escrito em hexâmetros, adequados à poesia didática. Com isso, percebe-se a regeneração da *persona* ovidiana, a qual não só teria abandonado a temática de amor e de exílio, mas também retoma a produção hexamétrica. Dessa vez, sem qualquer transgressão aparente entre forma e conteúdo¹³².

Se, como dissemos anteriormente, as complicações na carreira de Ovídio provêm de seu declarado amor à fama, então, ao empreender a escrita de *Halieutica*, o poeta parece ter aplicado em si mesmo algumas lições outrora oferecidas nos *Remedia amoris*, posto que, nessa obra, “o proveito que se busca é apagar as cruéis chamas e não deixar o coração escravo de seu mal” (*Rem.* 53-54)¹³³.

Constrangido pelo banimento, o poeta colocou em prática – mesmo que involuntariamente – o seguinte conselho àqueles que buscam a cura de uma grande e perturbadora paixão: afastar-se de Roma, como se segue:

*Tu tantum quamuis firmis retinebere uinclis,
I procul, et longas carpere perge uias;
Flebis, et occurret desertae nomen amicae,
Stabit et in media pes tibi saepe uia:
Sed quanto minus ire uoles, magis ire memento;
Perfer, et inuitos currere coge pedes.
Nec pluuías opta, nec te peregrina morentur
Sabbata, nec damnis Allia nota suis.
Nec quot transieris et quot tibi, quaere, supersint
Milia; nec, maneat ut prope, finge moras:
Tempora nec numera, nec crebro respice Romam,
Sed fuge: tutus adhuc Parthus ab hoste fuga est.*
(*Rem.* 213-224)

Tu, por mais fortes que sejam os nós que te prenderem,
vai para muito longe e principia a andar longas estradas.
Chorarás, e pensarás no nome de tua amante abandonada,
e teu pé irá frear-se, muitas vezes, no meio do caminho.
Mas quanto menos quiseses ir, mais te lembra de ir;
persiste, e impele teus pés constrangidos a dispararem.
E não desejes as chuvas, que não te impeça o Sabbath
estrangeiro, nem o dia de Ália, famoso por seus danos;
e não perguntes quantas milhas percorreste, e sim quantas te

¹³² De acordo com Vasconcellos (2016, p. 37), nas obras que antecedem o exílio, “Ovídio parece brincar com as expectativas genéricas do leitor, manipulando as regras do jogo”.

¹³³ *Vtile propositum est saeuas extinguere flammis, / Nec seruum uitii pectus habere sui.*



restam, nem dissimules uma demora para permanecer por perto;
e não te voltes para olhar os momentos, os números, nem, tantas vezes, Roma,
mas foge: a fuga de um parta salvou-o de seu inimigo.

Reconhecendo o quão difícil é aceitar essa terapêutica, o poeta acrescenta: “Alguém chamará de insensíveis minhas lições; admitimos serem insensíveis, mas para teres saúde, suportarás muitas dores.” (Rem. 225-226)¹³⁴, e a justificativa para tamanho sacrifício é apresentada logo mais à frente:

*Nec satis esse putes discedere; lentus abesto,
Dum perdat uires sitque sine igne cinis.
Quod nisi firmata properaris mente reuert,
Inferet arma tibi saeua rebellis Amor.
Quidquid et afueris, auidus sitiensque redibis,
Et spatium damno cesserit omne tuo.*

(Rem. 243-248)

E não penses ser suficiente te afastares; afasta-te devagar,
até ele perder suas forças e se tornar cinza sem chama.
Porque se te apressares a voltar sem estar bem resolvido,
avançará as armas ferozes contra ti o revoltoso Amor,
e não importa quanto te ausentares, retornarás ávido e sequioso,
e todo esse tempo não terá efeito em tua desgraça.

Ainda que, mais tarde, a *persona* dos *Tristia* deixasse claro que seu maior desejo era ser perdoado e autorizado a voltar para Roma, se não estivesse bem resolvido, conforme a advertência do excerto supracitado, todo o tempo do exílio teria sido vão. Desse modo, ele só teria conseguido pôr fim à sua dor quando seguiu certos passos de sua própria terapêutica para curar-se do amor, em seu caso, pela fama. Evitar a ociosidade talvez configure o remédio mais eficaz, pois, como ele mesmo prescreve:

*Ergo ubi uisus eris nostra medicabilis arte,
Fac monitis fugias otia prima meis.
Haec, ut ames, faciunt; haec, quod fecere, tuentur;
Haec sunt iucundi causa cibusque mali.
Otia si tollas, periere Cupidinis arcus,
Contemptaeque iacent et sine luce faces.
Quam platanus uino gaudet, quam populus unda,
Et quam limosa canna palustris humo,
Tam Venus otia amat; qui finem quaeris amoris,
Cedit amor rebus: res age, tutus eris.*

(Rem. 135-144)

Portanto, quando te parecer que podes ser curado com nossa técnica,
faz como eu digo: evita, em primeiro lugar, o ócio.
Ele faz com que ames; ele, da mesma forma, conserva o amor;
ele é a causa e o alimento para o prazeroso mal.

¹³⁴ *Dura aliquis praecepta uocet mea; dura fatemur / Esse; sed ut ualeas, multa dolenda feres.*



Se te livras do ócio, arruínas o arco de Cupido.
E, desprezadas e sem luz, jazem suas tochas.
Quanto o plátano se alegra com o vinho, quanto o choupo com a água,
quanto a cana do pântano com a terra limosa,
tanto Vênus ama o ócio: ao buscares o fim do amor
(perece o amor com as ocupações), ocupa-te e estarás seguro.

Para não morrer, como Tibulo, escravo da paixão, Ovídio receita algumas atividades para combater o ócio, entre elas, a caça:

*Vel tu uenandi studium cole: saepe recessit
Turpiter a Phoebi uicta sorore Venus.
Nunc leporem pronum catulo sectare sagaci,
Nunc tua frondosis retia tende iugis,
Aut pauidos terre uaria formidine ceruos,
Aut cadat aduersa cuspide fossus aper.*
(Rem. 199-204)

Ou então cultiva o hábito de caçar: vezes sem conta recuou desonrosamente a deusa Vênus, vencida pela irmã de Febo. Uma hora, persegue, com o astuto cão, a lebre que corre, n'outra hora, estende tuas redes nas frondosas montanhas; ora os temerosos cervos paralisa com espantalhos coloridos; ora faz desabar o javali, fincando a lança na sua frente.

É interessante notar que, em *Halieutica*, concorre com a pescaria a arte da caça, e os mesmos animais supracitados também são mencionados no poema¹³⁵. Além disso, Vênus, de fato, parece ter “recuado, vencida pela irmã de Febo” (Rem. 199-200), a julgar pela ausência de seu nome e de qualquer traço erótico no fragmento dessa que seria uma das derradeiras obras do sulmonense.

Finalmente, como era de se esperar, Ovídio sugere a pesca como uma ocupação eficaz para desviar a mente daquilo que a faz sofrer:

*Vel, quae piscis edax auido male deuoret ore,
Abdere sub paruis aera recurua cibus.
Aut his aut aliis, donec dediscis amare,
Ipse tibi furtim decipiendus eris.*
(Rem. 209-212)

ou ainda, esconder sob as pequenas iscas o bronze curvo, que o peixe voraz devore dolorosamente com a boca faminta. De um jeito ou de outro, contanto que desaprendas a amar, tu deverás, furtivamente, enganar a ti mesmo.

E assim, como num espelhamento temático, *Halieutica* poderia ser considerada um manual prático daquela teoria amorosa, reflexo empírico da *persona* engajada em um novo ciclo de

¹³⁵ Lebre (64), cão (75), cervo (65) e javali (60).

composição. Desse modo, a pós-carreira ovidiana não apontaria mais para a constatação do fim histórico de um autor, mas sim para a enunciação de uma renovada *persona* poética.

Se, por um lado, a argumentação desenvolvida até aqui não é capaz de provar nada em contrário do que aponta a crítica mais especializada, que tende a desacreditar a legitimidade do texto, por outro, acreditamos ter sido possível tecer uma interpretação razoável para o lugar que o fragmento de *Halieutica* poderia ocupar no *corpus* ovidiano, assim como para as alterações que o poema provocaria na imagem tradicional da *persona* poética de Ovídio, caso fosse comprovada sua autenticidade ou, antes disso, caso um eventual leitor, entretido tão somente pela letra das obras atribuídas ao poeta, fizesse semelhantes conexões.

Considerações finais

Nossa leitura procurou acolher *Halieutica* como objeto literário da língua latina, peça forjada para o tabuleiro intertextual, cuja existência e origem esteve, durante séculos, associada a uma *persona* poética chamada Ovídio e a nenhuma outra. Por isso, reconhecemos o poema como uma composição ovidiana, na medida em que o nome *Publius Ovidius Naso* parece extrapolar a noção de autor empírico, logrando reverberar, durante mais de dois milênios de recepção, o *status* de “instaurador de discursividade”, que, para Michel Foucault, diz respeito àqueles autores capazes de produzir algo mais do que livros, mas também “a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (FOUCAULT, 2009, p. 58), ou seja, aqueles que “abriram espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram” (FOUCAULT, 2009, p. 60).

Preceptor das artes fundamentais à vida, Ovídio ensinou, à sua maneira, a amar e a esquecer o amor, se necessário (*Rem.* 71-74)¹³⁶. Seria interessante vislumbrar a possibilidade de a sua carreira não findar com *Ibis*, como alguns manuais de literatura latina levam a crer¹³⁷, pois, “quem acaba um amor em ódio, ou ama ou a custo deixará de ser infeliz” (*Rem.* 657-658)¹³⁸.

Nas composições anteriores, a escrita poética era motivada pelo amor à fama e à glória, porém, como conjecturamos, pode ter sido em virtude desse mesmo amor que sua carreira desmoronou, por um lado, mas transformou-se, por outro. Não havia mais motivos para continuar escrevendo, a não

¹³⁶ *Naso legendus erat tum, cum didicistis amare: / Idem nunc uobis Naso legendus erit.* (Nasão devia ser lido no passado, quando aprendestes a amar; / agora o mesmo Nasão deverá ser lido por vós).

¹³⁷ À guisa de exemplo, a *História de la literatura clásica*, de Kenney e Clausen (1989) e o *Latin Literature*, de Gian Biagio Conte (1999), bem como os estudos de de Peter Knox (2009).

¹³⁸ *Non curare sat est: odio qui finit amorem, / Aut amat, aut aegre desinet esse miser.*



ser pelo fato de que, segundo a *persona* dos *Tristia*: “Com a poesia procuro esquecer minhas desventuras: / se este prêmio conquistar com tal paixão, é o bastante” (5.7.67-68)¹³⁹. Nesse sentido, pelas linhas intertextuais acima traçadas, concluímos que, em *Haliutica*, a *persona* de Ovídio experimenta seus próprios *Remedia* e, qual Podalírio enfermo, cuidou de si mesma com as próprias ervas (*Rem.* 313)¹⁴⁰.

Durante a pós-carreira, pode ter ocorrido uma regeneração do *ethos* ovidiano e, em consequência disso, de sua carreira literária, pois, se o fragmento de *Haliutica* fosse aceito como elemento constituinte do todo da obra, a partir do qual a crítica de carreira se sustenta, então o percurso de Ovídio não remeteria mais àquele que pagou um preço muito alto por não ter seguido no enalço de Virgílio, mas sim ao poeta que retomou as rédeas de seu próprio trabalho, em uma nova empresa didática, como o misterioso tratado de pesca parece dar margem para que se imagine.

¹³⁹ *Carminibus quaero miserarum obliuia rerum: / Praemia si studio consequar ista, sat est.*

¹⁴⁰ *Curabar propriis aeger Podalirius herbis.*

Referências

- BARCHIESI, Alessandro; HARDIE, Philip. “The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio”. In: HARDIE, Philip; MOORE, Helen (Org.). *Classical literary careers and their reception*. Cambridge University Press, 2010.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a short history*. J. Hopikins. 1999.
- DELLA-CORTE, Francesco. & FASCE, Silvana. “Introduzione”. In: OVIDIO. *Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*. A cura di Francesco Della Corte e Silvana Fasce. Torino: UTET, 1991.
- DUCKWORTH, George E. “The non-ovidian nature of Halieutica”. *Latomus*, T. 25, Fasc. 4, octobre / décembre. p. 756-768. Bruxelles: Societe d’Etudes Latines de Bruxelles, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 7ª ed. Tradução de António Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2009.
- FYLER, John M. “The Medieval Ovid”. In: KNOX, Peter. *A Companion to Ovid*. Blackwell, 2009.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.
- GRIMAL. *O século de Augusto*. Tradução de Rui Miguel Oliveira Duarte. Lisboa: Edições 70, 2008.
- HARDIE, Philip; MOORE, Helen (Org.). *Classical literary careers and their reception*. Cambridge University Press, 2010.
- HEXTER, Ralph. “Ovid in the Middle Ages: Exile, Mitographer and Lover”. In: BOYD, Barbara Weiden. *Brill’s companion to Ovid*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002.
- KNOX, Peter E. “Chronological table of important events in roman history and literature during the life of Ovid”. In: KNOX, Peter E. *A companion to Ovid*. Blackwell, 2009.
- KENNEY, E. J. y CLAUSEN, W. V. *História de la literatura clásica* (Cambridge University), vol. II. Literatura Latina. Madrid: Gredos, 1989.
- OROSCO, Gabriela Strafacci. *Os preceitos ovidianos: um estudo de Remedia amoris*. Tese de doutorado. Unicamp: Instituto de Estudos da Linguagem, 2016.
- OVID. *The art of love, and other poems*. (*De medicamine faciei; Artis amatoriae I-III; Remediorum amoris; Nux; Ibis; Halieuticon; Consolatio ad Liviam*). English translation by J. H. Mozley. Cambridge, Massachusetts: Loeb. Harvard University Press, 1957.
- OVIDE. *Les Tristes, Les Pontiques, Ibis, Le Noyer, Halieutiques*. Traduction nouvelle, introduction, notes et texte établis par Émile Ripert. Paris: Garnier, 1937.
- OVIDIO. *Amores & Arte de Amar*. Tradução, introdução e notas Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- OVIDIO. *Cartas Pônticas*. Tradução de Geraldo José Albino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- OVIDIO. *Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*. A cura di Francesco Della Corte e Silvana Fasce. Torino:



UTET, 1991.

OWEN, Samuel Griffith. “Praefatio”. In: OVIDIUS. *P. Ovidii Nasonis Tristium, Ibis, Ex Ponto, Halieutica, Fragmenta*. Ed. S. G. Owen. Oxonii, 1915.

PLINE. *Histoire naturelle*. Traduction en français par M. E. Littré. Paris: Garnier Frères, 1851.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de doutorado em Letras Clássicas – Unicamp, 2007.

RICHMOND, John. “Manuscript traditions and the transmission of Ovid’s Works”. In: BOYD, Barbara Weiden. *Brill’s companion to Ovid*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002.

SAINT-DENIS, Eugène De. “Pour les Halieutiques d’Ovide”. In: *Les études classiques*. XXV, 1957, p. 417-431.

TIBULLUS. *Aliorumque carminum libri tres*. J. P. Postgate. Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, 1915.

TRAUBE, Ludwig. *Einleitung in die lateinischen Philologie des Mittelalters*. Ed. F. Boll Vorlesungen und Abhandlungen, 2. Munich, 1911.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa latina*. São Paulo: Unifesp, 2016.

Artigo recebido em: 03 de dezembro de 2019

Artigo aceito em: 04 de maio de 2020



Resenha

O ESCÂNDALO DO CONSENTIMENTO SEM MATURIDADE: INÊS PEDROSA E O PROCESSO VIOLETA

THE SCANDAL OF MATURITYLESS CONSENT: INÊS PEDROSA AND O PROCESSO VIOLETA¹⁴¹

LÍGIA VANESSA PENHA OLIVEIRA

lvpoliveira@hotmail.com

Universidade Estadual do Piauí

<https://orcid.org/0000-0001-6771-9384>

PEDROSA, Inês. *O Processo Violeta*. Porto Editora/ Portugal: Divisão Editorial literária – Lisboa, 2019. 1ª ed.

O romance que será apresentado nesta resenha é de autoria da portuguesa Inês Pedrosa, nascida em Coimbra, Portugal, em 1962. Afirmamos a relevância de suas publicações para a literatura portuguesa, destacando que Inês Pedrosa publicou, ao longo de sua vida literária, 26 livros, entre os quais se sobressaem sete romances: *A Instrução dos Amantes* (1992), *Nas Tuas Mãos* (1997, Prémio Máxima de Literatura), *Fazes-me Falta* (2002), *A Eternidade e o Desejo* (2007, finalista do Prémio Portugal Telecom em 2009 e do Prémio Correntes d' Escritas em 2010), *Os Íntimos* (2010, Prémio Máxima de Literatura), *Dentro de Ti Ver o Mar e Desamparo* (2015).

A versatilidade literária de Inês Pedrosa é demonstrada, ainda, por meio da publicação de peças teatrais, obras infanto-juvenis, antologias, biografias, crônicas e novelas fotográficas. Sua obra encontra-se publicada em países como o Brasil, a Espanha, a Itália, a Croácia, a Alemanha e os Estados Unidos. Em 2019, além de *O Processo Violeta*, publicou, nos EUA, a tradução americana de *Fazes-me Falta: Still I Miss You*.

Sua obra mais recente, *O Processo Violeta*, cuja primeira edição foi publicada em janeiro de 2019, somente em Portugal, nos transporta para os anos 1980, através da visualização de mulheres que vivem seus dramas pessoais, os quais acabam por se entrelaçar com o movimento de transformações políticas, sociais e econômicas apresentadas no romance.

¹⁴¹ Optamos por deixar o nome da obra em língua portuguesa, pois a obra ainda não possui uma tradução oficial em língua inglesa.

Inês Pedrosa escreve a história de quatro mulheres e, por meio de suas trajetórias, nos confunde, para que percebamos a vida por outras perspectivas, no intuito de nos forçar a inferir os nossos preconceitos, com ênfase naqueles que dizemos não existir, questionando a moral que vigora na sociedade portuguesa daquela época e atualmente, como a própria Inês ressaltou em uma entrevista: “A única moral do romance é a interrogação de todas as morais instituídas” (PEDROSA, 2019a, p. 16). Assim, seu romance questiona a permanência de alguns preconceitos fixados em uma sociedade que vive as mudanças sociais dos anos 80 para os anos 90.

A narrativa de Inês Pedrosa apresenta-se em duas partes, “Menoridade” (com 29 capítulos) e “Maioridade” (com apenas um); a primeira parte destaca o movimento de transição que atravessava Portugal no final dos anos 80, as manchetes jornalísticas de *O insubmisso*, jornal que conforme a autora é uma “homenagem, mas também uma ficção, na mesma medida em que eu não sou Clarisse. Há semelhanças e diferenças” (PEDROSA, 2019a, p. 17). A autora trabalhou por alguns anos no jornal *O independente* em Portugal, e destaca em entrevista que se inspirou no ambiente deste para criar o jornal *O insubmisso*, de sua obra, e a personagem Clarisse, jornalista que mediará as histórias vivenciadas por Violeta, Ana Lúcia e Paulina.

A segunda parte mostra a sociedade portuguesa, visualizada através de Ildo, já com seus vinte e poucos anos, demonstrando que viveu de maneira errada sua “infância”, e que não entende a sua paixão por Violeta quando ainda tinha quatorze, contudo, agora casado com ela, finge ser bom marido e bom pai, mas seus pensamentos fluem para o inverso disso, e Violeta sofre, mais uma vez, a solidão de estar presa à um homem mais jovem, numa sociedade que condena essa relação.

Além da inspiração do jornal em que trabalhou, Inês Pedrosa também teve influência de um caso ocorrido nos EUA, no final dos anos 90, e que foi amplamente divulgado nas mídias, sendo até revelado em filme (*A História de Mary Kay Letourneau*) nos anos 2000. Mary Kay Letourneau é uma mulher que foi presa durante sete anos por ter tido uma relação com um jovem aluno de 12 anos, do qual teve dois filhos. Quando ela saiu da prisão, ele já era maior e casaram-se.

Dessa forma, Pedrosa inicia seu romance trazendo o mito grego do poeta Lúcio Apuleio, que fala de Eros e Psique e destaca a história de amor entre as partes, que foi dirimida por Afrodite, mãe de Eros, e a quem ele dedicou total obediência e deu por encerrada a relação. Esse mito serve como um exemplo que se reflete nos dias atuais, em que a sociedade vai “evitando a maturidade, empurrando para o destino a factura pesada da culpa e da responsabilização” (PEDROSA, 2019b, p. 13). Ao não questionar os motivos da mãe Afrodite, Eros demonstra não atingir o grau de maturidade esperado para tomar suas próprias decisões, pois: “o <<não>> é a porta da maturidade, que

arranhamos na aprendizagem inaugural da linguagem: quando conseguimos abri-la e atravessá-la, rasgamos um caminho autónomo a partir do território conhecido” (PEDROSA, 2019, p. 11).

Partindo do mito apresentado, Inês Pedrosa expõe a história de Violeta, uma professora, casada e mãe de gêmeos, que se envolve amorosamente com um aluno, Ildo, dezoito anos mais jovem, de quem engravida e, em decorrência disso, vê sua vida transformada; rapidamente sua imagem começa a ser veiculada em jornais, revistas e outras mídias como “PROFESSORA PRESA POR VIOLAR ALUNO” (PEDROSA, 2019b, p. 108). Em consequência de sua relação com Ildo, Violeta é presa, perde a guarda dos gêmeos, tem sua vida exposta à sociedade portuguesa e perde as poucas amigas que tinha.

Em contraponto, apresenta-se Ana Lúcia, também professora, que vive um drama pessoal resultante da violação por outro aluno, com a mesma idade de Ildo, 14 anos, que a chantageia e faz ameaças a sua vida. Ana Lúcia, diferentemente de Violeta, escolhe o silêncio sobre a sua violação, escolhe recolher-se, deixar o magistério, fingir que nada aconteceu por medo do julgamento da mesma sociedade que condena Violeta.

Clarisse, jornalista de *O Insubmisso*, que naquela “tarde de Abril do ano de 1987 viu num diário de escândalos um título que lhe prendeu a atenção ‘Professora acusada de relações sexuais com aluno de 14 anos’” (PEDROSA, 2019b, p. 34), começa então a empreender esforços para entender a história de Violeta e Ildo, sem colocar a sociedade “hipócrita” contra a professora Violeta, ao mesmo tempo em que se vê numa gravidez indesejada, em um casamento infeliz. Abrindo parênteses, Clarisse e Ana Lúcia são personagens revisitadas por Pedrosa, pois ambas já ganharam vida em outras obras da autora, em *Desamparo* e *Os íntimos*, respectivamente.

A obra aqui apresentada traz ainda a história de Paulina, mãe de Ildo, mulher negra, cabo-verdiana, visualizada na obra como um ser paciente e que criou o filho longe do pai, Nuno Pinto Delgado, por conta da visibilidade¹⁴² deste na sociedade portuguesa, e porque “Nuno tentara ainda, com palavras mansas, convencer Paulina a abortar” (PEDROSA, 2019b, p. 135). Ela, apesar disso, não abortou; de maneira oposta, fez Nuno assumir a paternidade e pagar-lhe uma pensão, jurando que este nunca teria nenhum tipo de relação com o filho. Paulina tenta sobreviver às repercussões de todas as verdades do seu passado surgindo por conta do escândalo em que vê o filho Ildo envolvido, o qual influencia, substantivamente, a relação dele com Violeta.

Percebemos, dessa forma, que em *O Processo Violeta* a temática do consentimento é

¹⁴² Nuno Pinto Delgado é um famoso tauromáquico em Portugal.

amplamente discutida, enfatizando duas relações entre partes consideradas adultas (professoras) e partes consideradas crianças (alunos de 14 anos). Questiona-se: aos 14 anos se é adulto? Ou ainda se é criança? Se Ildo, com 14 anos, não tem maturidade para consentir um relacionamento como o que mantém com Violeta, por que, precisamente com a mesma idade, outro aluno viola Ana Lúcia? Amor ou assédio sexual? E quanto à Violeta? Mulher considerada madura, 32 anos, abusada ou abusadora? Apaixonada ou ingênua?

Inês Pedrosa reflete sobre as questões de maturidade e de maioridade a partir de exemplos históricos e literários, que são constantemente estudados, porém, poucos são vistos a partir da relação de idade, tais como o caso histórico de “Maria Antonieta [que] casou-se aos catorze anos, em Abril de 1770, com o então Delfin de França, de quinze” (PEDROSA, 2019b, p. 28), ou Virginia Clemm, que em 1835 casou-se com Edgar Alan Poe, quando tinha ela apenas treze anos de idade (PEDROSA, 2019b). A autora cita também exemplos de casais dentro da literatura mundial que são pouco questionados, como “Os míticos Romeu e Julieta de Shakespeare [que] eram adolescentes – ele tinha catorze ou quinze anos, ela treze” (PEDROSA, 2019b, p. 66), conclui com ironia ao dizer que hoje “a fuga do par ultra-romântico não seria abençoada por nenhum frade, mas imediatamente reportada à Justiça...” (*idem*).

Embora a maior parte da obra ressalte o amor proibido entre Violeta e Ildo, que é condenado à injúria da moral pública, apesar de ter um final, aparentemente, feliz, ressalta-se que outras temáticas retratadas na obra também gerariam discussões relevantes, como a história do irmão de Violeta, que sofre violências físicas e morais dentro de sua casa, partindo de seu pai, pelo fato de ser homossexual; da mesma forma a editora chefe de *O insubmisso*, que é vítima de chantagem por não poder revelar a relação amorosa que tem com outra mulher.

Assim, Inês Pedrosa causa polêmica com as temáticas apresentadas nessa obra, desafiando um romance cheio de histórias de mulheres diferentes, em situações semelhantes, e toca em temáticas tão diversas quanto a maturidade, as relações de consentimento, a gravidez indesejada, as violações sexuais e assédios, as relações familiares, o mundo dos jornais e da tauromaquia.¹⁴³ Ela nos obriga a rever os valores com os quais visualizamos a sociedade atualmente e, por isso, põe em destaque os limites e as verdades fixadas no imaginário literário.

¹⁴³ Arte de lidar com touros.



Referências

CUNHA, Alfredo. *Biografia de Inês Pedrosa*. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/biografia.html>, acesso em 28/01/2020.

PEDROSA, Inês. *Inês Pedrosa: Amor em tempos de mudança* [Entrevista concedida a Luís Ricardo.] *Jornal de letras*, Portugal, 16 a 29 de janeiro de 2019a.

PEDROSA, Inês. *O Processo Violeta*. Porto Editora/ Portugal: Divisão Editorial literária – Lisboa, 2019b. 1ª ed.

Resenha recebida em: 20 de fevereiro de 2020

Resenha aceita em: 04 de maio de 2020



Tradução

CONVERSAS SOBRE CASA (NO CENTRO DE DEPORTAÇÃO)

WARŠAN SHIRE

JÚLIA CÔRTEZ RODRIGUES

juliacortesrodrigues@gmail.com
Universidade Estadual de Campinas
<https://orcid.org/0000-0001-5056-1875>

SHIRE, Warsan. Conversations about Home (at the Deportation Center). In: *Our men do not belong to us*. New York: Slapering Hol Press, 2014

Bom, acho que minha casa me cuspiu fora, os apagões e toques de recolher que nem uma língua contra um dente molenga. Meu Deus, você sabe o quanto é difícil falar sobre o dia em que sua própria cidade te arrastou pelo cabelo, passando pela antiga prisão, pelos portões da escola, pelos corpos em chamas erguidos nos mastros feito bandeiras? Quando encontro outros como eu, reconheço a vontade, a saudade, a lembrança de cinzas em seus rostos. Ninguém deixa sua casa a não ser que a casa seja a boca de um tubarão. Eu estou carregando esse velho hino na minha boca por tanto tempo que não há espaço para outra música, outra língua, outro idioma. Eu conheço uma vergonha que envolve, que engole totalmente. Eu despedacei e comi meu próprio passaporte no hotel de um aeroporto. Estou estufada com um idioma que não tenho como esquecer.



*

Eles me perguntam, como você chegou aqui? Você não vê no meu corpo?

O Deserto da Líbia vermelho com corpos imigrantes, o Golfo de

Áden inchado, a cidade de Roma sem casaco. Espero que

a viagem seja mais do que milhas, porque os meus filhos estão

na água. Eu achei que o mar fosse mais seguro do que a terra. Eu quero

fazer amor, mas meu cabelo tem cheiro de guerra e fugas e fugas. Eu

quero me deitar, mas esse país parece os tios que te tocam

quando você é jovem e dorme. Olhe pra todas essas fronteiras

espumando pela boca com corpos destruídos e desesperados. Eu sou

da cor do sol quente no meu rosto; os restos da minha mãe nunca

foram enterrados. Passei dias e noites no estômago de um caminhão; quando saí não era a mesma. Às vezes, parece que outra pessoa está

vestindo meu corpo.

*

Eu sei que algumas coisas são verdade. Eu não sei pra onde vou,

de onde eu vim está sumindo, não sou bem-vinda e

minha beleza não é bela aqui. Meu corpo queima com

a vergonha de não pertencer; meu corpo é querer. Eu sou o pecado

da memória e a perda da memória. Assisto o jornal e minha

boca vira uma pia cheia de sangue. As linhas, as formas, as

pessoas nas mesas, os cartões telefônicos, o oficial de imigração,



os olhares na rua, o frio se instalando fundo nos meus ossos,
as aulas de inglês à noite, a distância que estou de casa. Mas
Alhamdulillah, tudo isso é melhor do que o cheiro de uma mulher
inteira pegando fogo; ou um carregamento de homens parecidos com meu
pai, arrancando meus dentes e unhas; ou catorze homens entre
as minhas pernas; ou uma arma; uma promessa; uma mentira; o nome dele; sua
masculinidade na minha boca.

*

Eu escuto eles dizendo, *volta pra casa*; escuto eles falando, *imigrantes de merda*;
refugiados de merda. Eles são assim tão arrogantes? Eles não sabem
que a estabilidade é como um amante com doces lábios no seu corpo
num instante e no outro você é um tremor deitada no chão
coberta em escombros e moeda antiga esperando circular de novo.
Só posso dizer que, eu já fui que nem você, a apatia, a pena; a
posição ingrata; e agora minha casa é a boca de
um tubarão, agora minha casa é o cano de uma arma. Vejo você
do outro lado.

Conversations about Home (at the Deportation Center)

Well, I think home spat me out, the blackouts and curfews like
tongue against loose tooth. God, do you know how difficult
it is to talk about the day your own city dragged you by the



hair, past the old prison, past the school gates, past the burning torsos erected on poles like flags? When I meet others like me, I recognize the longing, the missing, the memory of ash on their faces. No one leaves home unless home is the mouth of a shark. I've been carrying the old anthem in my mouth for so long that there's no space for another song, another tongue, or another language. I know a shame that shrouds, totally engulfs. I tore up and ate my own passport in an airport hotel. I'm bloated with language I can't afford to forget.

*

They ask me, How did you get here? Can't you see it on my body? The Libyan Desert red with immigrant bodies, the Gulf of Aden bloated, the city of Rome with no jacket. I hope the journey meant more than miles, because all my children are in the water. I thought the sea was safer than the land. I want to make love, but my hair smells of war and running and running. I want to lie down, but these countries are like uncles who touch you when you're young and asleep. Look at all these borders foaming at the mouth with bodies broken and desperate. I'm the color of hot sun on my face; my mother's remains were never buried. I spent days and nights in the stomach of the truck; I did not come out the same. Sometimes, it feels like someone else is



wearing my body.

*

I know a few things to be true. I do not know where I am going, where I have come from is disappearing, I am unwelcome and my beauty is not beauty here. My body is burning with the shame of not belonging; my body is longing. I am the sin of memory and the absence of memory. I watch the news, and my mouth becomes a sink full of blood. The lines, the forms, the people at the desks, the calling cards, the immigration officer, the looks on the street, the cold settling deep into my bones, the English classes at night, the distance I am from home. But Alhamdulillah, all of this is better than the scent of a woman completely on fire; or a truckload of men who look like my father, pulling out my teeth and nails; or fourteen men between my legs; or a gun; or a promise; or a lie; or his name; or his manhood in my mouth.

*

I hear them say, *go home*; I hear them say, *fucking immigrants*, *fucking refugees*. Are they really this arrogant? Do they not know that stability is like a lover with a sweet mouth on your body one second and the next you are a tremor lying on the floor covered in rubble and old currency waiting for its return.



All I can say is, I was once like you, the apathy, the pity, the ungrateful placement; and now my home is the mouth of a shark, now my home is the barrel of a gun. I'll see you on the other side.

Tradução recebida em: 31 de janeiro de 2020

Tradução aceita em: 15 de maio de 2020