



# Poesia nordestina contemporânea (metalinguagem e outras veredas)

Organização e Prefácio  
Christina Ramalho  
Éverton Santos

*Série Acadêmica*

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 6

**ArtNer**<sup>EDITORA</sup>  
Comunicação

Título Original: Poesia nordestina contemporânea (metalinguagem e outras veredas)

© Copyright 2017 by ArtNer Comunicação e autores

Todos os direitos desta edição estão reservados aos autores. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucro ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja clara menção do nome do autor, título da obra, edição e paginação. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Capa e Diagramação**

Joselito Miranda

**Editoração**

ArtNer Comunicação

**Foto de capa**

Christina Ramalho

**Revisão**

Christina Ramalho e Éverton Santos

Printed in Brazil / Impresso no Brasil

R165p	Ramalho, Christina (Org.). Santos, Éverton (Org.). Poesia Nordestina contemporânea (Metalinguagem e outras Veredas). / Christina Ramalho (Org.). Éverton Santos (Org.) - Aracaju: ArtNer Comunicação, 2017. 173p.  Série Acadêmica (Coleção Estudos linguísticos e literários, n.6)  Elaborado por: Cássio Augusto Nascimento Farias. Christina Ramalho. Éverton Santos. Fabiana dos Santos. Juliana Ribeiro Carvalho. Maria Juliana de Jesus Santos. Marta Barreto. Michelle Pereira de Oliveira. Raiff Magno Barbosa Pereira. Ricardo Itaboraí Andrade de Oliveira.  ISBN: 978-85-69567-25-7  1.Poesia Nordestina- Palavra Poética 2. Literatura-Teoria Contemporânea  I - Título  CDU: 821.134.3(813.7) - 1
-------	---

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária: Jane Guimarães Vasconcelos Santos CRB-5/975

**Editora ArtNer Comunicação**

CNPJ 13.844.466/0001-15

joselitomkt@hotmail.com

Tel.: (79) 99131-7653 • 3043-1744

# Poesia nordestina contemporânea (metalinguagem e outras veredas)

## **Autores**

Cássio Augusto Nascimento Farias

Christina Ramalho

Éverton Santos

Fabiana dos Santos

Juliana Ribeiro Carvalho

Maria Juliana de Jesus Santos

Marta Barreto

Michelle Pereira de Oliveira

Raiff Magno Barbosa Pereira

Ricardo Itaboraí Andrade de Oliveira

## **Organização e prefácio**

Christina Ramalho

Éverton Santos

  
*Série Acadêmica*

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 6

Aracaju

  
ArtNer<sup>EDITORA</sup>  
Comunicação

2017



*Série Acadêmica*

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 6

**Série Acadêmica**

Coleção Estudos Linguísticos e Literários nº 6

**Direção**

Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS)

Profa. Dra. Márcia Regina Curado Pereira Mariano (UFS)

**Conselho Editorial**

Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso (UFS)

Prof. Dr. Anazildo Vasconcelos da Silva (UFRJ)

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)

Prof. Dr. Beto Vianna (UFS)

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (UFS)

Profa. Dra. Conceição Flores (UnP)

Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (UFAL)

Profa. Dra. Márcia Regina Curado Pereira Mariano (UFS)

Profa. Dra. Leilane Ramos da Silva (UFS)

Profa. Dra. Sylvania Helena Cyntrão (UnB)

**Este livro integra o Projeto “Aracaju é poesia!”  
(RAMALHO, 2017-2018)**

PREFÁCIO	
Christina Ramalho e Éverton Santos .....	7
A POÉTICA FERVENTE DE LÍVIO OLIVEIRA	
Cássio Augusto Nascimento Farias .....	15
A POÉTICA DA RESISTÊNCIA EM <i>FALA, FAVELA</i>	
Christina Ramalho	
Ricardo Itaboraí Andrade de Oliveira .....	39
METALINGUAGEM: PÓLVORA PARA PALÁVORA	
Éverton Santos	
Marta Barreto .....	57
“UM GOLE TOMADO EM QUALQUER BIROSCA”: A POESIA DE JEOVÁ SANTANA	
Fabiana dos Santos .....	77
A “JANELA CALEIDOSCÓPICA” NA PALAVRA POÉTICA DE AGLACY MARY	
Juliana Ribeiro Carvalho.....	93
METALINGUAGEM NA <i>LATA</i> : PISTAS SOBRE A POÉTICA DE FREDERICO BARBOSA	
Maria Juliana de Jesus Santos .....	109
AS TRÊS TEIAS DA METALINGUAGEM DE ARRIETE VILELA	
Michelle Pereira de Oliveira .....	127

GILBERTO GIL: UM CATALISADOR  
POÉTICO-MUSICAL DO SAGRADO

Raiff Magno Barbosa Pereira ..... 145

SOBRE OS AUTORES ..... 171

## PREFÁCIO

### Metapoemas e outras metas

A proposta deste novo volume pauta-se nos resultados obtidos com a disciplina “Teorias Contemporâneas da Literatura”, ministrada no semestre 2017.1 pela Profa. Christina Ramalho nos cursos de Mestrado e Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Os esforços, para além da discussão crítica acerca das teorias expostas no plano de curso, incidiram sobre a relação delas com a poesia contemporânea nordestina, por meio do estudo de poemas de Arriete Vilela, Aglacy Mary, Ana de Santana, Lívio Oliveira, André Ricardo Aguiar, Adriano Espínola, Salgado Maranhão, Frederico Barbosa e Jeová Santana.

Assim, o combinado foi que cada um dos nove alunos – mestrandos e/ou doutorandos – “abraçasse” um/a desses/as escritores/as e desenvolvesse uma investigação tendo como ponto de contato, assim como de partida, o estudo da metalinguagem à luz de um arcabouço teórico-crítico formado por Candido, Agamben, Culler, Bauman, Lipovetsky & Serroy, Santaella, Chalhub, entre outros. Foi aí que, mediante o envolvimento dos alunos com os poemas e em face dos resultados obtidos, surgiu um excelente material para a criação deste livro, integrante da Coleção Estudos Linguísticos e Literários.

Antes, porém, de passarmos a tocha do protagonismo para os autores e as autoras, algumas considerações são relevantes neste espaço.

Entre as noções que o prefixo grego *metá* - carrega em seu cerne – “posição posterior”, “mudança”, “transcendência” ou “reflexão sobre si” – a última é a que aqui nos interessa. Isso porque, retomando as ideias de Roman Jakobson, em seu *Linguística e Comunicação*, a metalinguagem está num nível da linguagem em que se fala dela própria, isto é, toda vez que o discurso volta ao código, é a função metalinguística que está sendo mobilizada, ainda

que possamos não nos dar conta desse caráter em nossas operações. Assim, seja na linguagem cotidiana e sua capacidade de denominar e interpretar utilizando outros signos linguísticos da mesma língua, seja na verificação da compreensão da mensagem entre emissor e remetente ou até mesmo na aquisição da linguagem por um afásico (uma criança, por exemplo), o que se coloca é a utilização do código pelo próprio código, numa relação de autorreflexão, às vezes inconsciente – no sentido de mecânica, automática –, mas que tem em vista esclarecer o enunciado dado.

No entanto, Massaud Moisés esclarece que, antes de Jakobson (apesar de ter sido ele quem fundamentou as bases da função metalinguística), a acepção de metalinguagem como função apareceu em 1934, com Karl Buhler, embora o termo tenha sido empregado inicialmente por estudiosos da Escola de Viena, por volta de 1920, e, graças a Louis Hjelmslev, foi apropriado por áreas como a Semiótica e a Linguística. E, no decorrer do tempo, entre livros, artigos, ensaios, críticas e teorias, vários foram os textos escritos pelos mais diversos autores sobre o tema.

No caso da literatura e das formas artísticas como um todo, a capacidade de se autorreferir, de produzir objetos que retratam, na sua forma e no seu conteúdo, a própria matéria de que são feitos, faz com que a apreensão da camada metalinguística promova formas de descrever e analisar ou, em outras palavras, de conhecer, os interstícios da arte. As demandas que se estabelecem, nesse contexto, são no sentido de que, seja como fruição, questionamento, senso didático, definição, autocrítica ou declaração de incapacidade para se chegar ao todo da coisa, etc., a metalinguagem é um elemento a ser considerado como constitutivo da arte, em maior ou menor grau, a depender, obviamente, da intenção de quem a produz (ou se a produz com base nesse diálogo da arte com a arte).

Há metalinguagem, por exemplo, na novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que, em certo plano, se desdobra sobre uma escrita-processo de criação; na tela *Las Meninas*, de Diego Velázquez, em que o pintor sorratamente se funde ao

quadro; no poema “Catar feijão”, de João Cabral, que ressalta a minúcia da tarefa de selecionar ao escrever; no filme *Romance*, dirigido por Guel Arraes, que incorpora a produção da arte – principalmente o teatro – ao roteiro; na litogravura *Drawing Hands* (“Desenhando mãos”), do surrealista Escher, em que a mão que desenha é também desenhada; na música “Samba da bênção”, de Vinicius de Moraes, canção que define esse tipo de gênero musical e cita ingredientes que o compõem. Diante desses representativos exemplos – embora numa parca quantidade que poderia ser expandida exponencialmente –, podemos perceber o quanto objetos artísticos absorvem e, muitas vezes, diluem a metalinguagem na sua expressão, tornando-a seu conteúdo.

Em face do exposto, o presente livro é composto por ensaios e artigos cujo objeto são poemas de poetas – homens e mulheres – nordestinos contemporâneos, nos quais aparece, como substância e substrato, a metalinguagem, a qual se incorpora, poemáticamente, à estrutura e ao sentido das obras, ampliando-se, desse modo, para além de sua utilização como recurso: por vezes, como as análises poderão demonstrar, trata-se de um fio condutor que leva à compreensão da poética do escritor, tão próxima é a relação que estabelece com a escrita de seus textos, transformando-a numa sua marca.

Assim sendo, aquilo a que chamamos de metapoesia e/ou metapoema são textos em que o código poético incide e retorna ao próprio código poético, isto é, a forma de constituição dos poemas encontra-se interligada ao processo de significação deles, desde o ato criativo até o da recepção, da busca e apreensão pela/da palavra ao poema como signo, fazendo com que o poema se torne, ao fim e ao cabo, seu próprio objeto, ou seja, seu tema.

Não menos importante, é preciso dizer, o trabalho da crítica também é metalinguístico, uma vez que exige a explicação e a aplicação de conceitos, o desenvolvimento de análises e descrições, sendo, por isso, um espaço intersticial entre escritor e texto, ou entre leitor e texto, tudo em prol do julgamento do estatuto estético da obra, decodificando os sentidos dessa materialidade e

se colocando, assim, como uma atividade de linguagem, segundo Samira Chalhub. Logo, ao tratarmos do código literário que aborda a si mesmo e ao empreendermos um gesto de desvendamento do objeto, à proporção que dizemos dele, sobre ele e com ele, além de ser uma operação de conhecimento traduzida em linguagem, estamos fazendo, pois, metalinguagem.

Falando agora especificamente dos textos que integram este volume, encontramos neles a profundidade e o amadurecimento, bem como a apropriação de conceitos, por parte de seus autores. O modo como cada um/a desautomatiza o código linguístico e promove possibilidades de leitura dos textos que selecionou é reconhecidamente louvável, e o resultado é um conjunto de análises bastante coerente. Ressalvadas as características individuais, obviamente, podemos encontrar nos escritos uma profusão de interpretações que ora surpreendem pelo alcance e pelas associações, ora admiram pelo detalhamento e por distender os tensionamentos literários.

Cabe dizer que os artigos sobre a poesia de André Ricardo Aguiar e Ana de Santana, estudadas pelo grupo como foi dito anteriormente, não foram aqui incluídos, mas estarão, em breve, disponíveis para leitura em revistas científicas. Em dois casos, nos estudos de poemas de Adriano Espínola e Salgado Maranhão, houve a opção por posterior redação a quatro mãos, envolvendo a participação dos dois organizadores deste livro, e, para ampliar a oferta de reflexões, incluindo a Música Popular Brasileira no repertório da poesia brasileira, foi feito o convite ao especialista em Gilberto Gil, o Prof. Dr. Raiff Magno Barbosa Pereira, para que contribuísse com um artigo.

O texto de Cássio Augusto Nascimento Farias, intitulado “A poética fervente de Lívio Oliveira”, é tão fervente quanto os poemas que selecionou para investigar. Num ensaio extremamente bem alinhavado, com as relações delineadas e sempre explicadas, o autor busca compreender como, na pós-modernidade, Oliveira passa pelos desafios e prazeres em sua produção artística, bem como

lida com a polissemia da vida e da palavra. Para tanto, partindo da atividade sexual como metáfora significativa, o caminho percorrido pelo autor desemboca na percepção da crítica controlada sobre si e sobre o que produz, diante da confluência com a cultura-mundo.

Christina Ramalho e Ricardo Itaboraí Andrade de Oliveira, em A poética da resistência em *Fala, favela*, se debruçam sobre o “território” da palavra lírica de Adriano Espínola para refletir não só sobre recursos metalinguísticos, como também para compreender em que medida o social se faz “argamassa” para o poético.

Fabiana dos Santos, por sua vez, em seu “Um gole tomado em qualquer birosca’: a poesia de Jeová Santana”, apostando no caráter fluido e dinâmico que observa nos poemas, pega carona, acertadamente, na noção de passagem que a coletânea estudada por ela traz. Elabora, a partir daí, uma série de justificações para compreender a metalinguagem como estratégia de escrita em Santana, que traduz imagetivamente o ser e o fazer poesia. Com isso, ao traçar conexões com o contexto sócio-histórico e desenvolver a perspectiva do movimento, a autora nos apresenta os sentidos de poemas embasados nas experiências e observações de quem o escreveu e fez disso um ofício.

É de uma profunda agudeza “A ‘janela caleidoscópica’ na palavra poética de Aglacy Mary”, de Juliana Ribeiro Carvalho. A autora, ao contemplar a noção de “lavra” como labor e criação, e a de “janela” como emblema de cerceamento do expansionismo do sujeito lírico ou, por outro lado, como espaço através do qual se olha e olha o mundo, adentra o imaginário metalinguístico de Mary e tenta desvelar a medida do ser, por vezes multiplicando e perpetuando o anseio pela palavra. Daí que o trabalho com a poesia e o olhar sobre o mundo são colocados como potências de significado, gerando, com isso, um jogo ao qual sempre se volta para continuar a escrever e ruminar sobre a existência.

Em “Metalinguagem *Na lata*: pistas sobre a poética de Frederico Barbosa”, Maria Juliana de Jesus Santos é precisa ao aliar, em sua abordagem temática e estética, a discussão sobre o sujeito

fragmentado ou descentrado, sobre os dispositivos sociais e as formas de controle e também sobre as ferramentas tecnológicas e seu uso como matéria poemática, tudo isso apontando para o teor metalinguístico presente nos poemas escolhidos. Os efeitos de sentido notados indicam uma profusão de artifícios por meio dos quais o poeta concebe o mundo, os indivíduos à sua volta e os poemas, inserindo aí outras formas de ver os problemas e de se colocar como porta-voz através da arte.

Com quantos deuses se faz um poema apolíneo? Em “Metalinguagem: pólvora para *Palávora*”, texto de Marta Ginólia Barreto Lima e Éverton de Jesus Santos, aprendemos que a poética de Salgado Maranhão é repleta de alusões à mitologia grega, principalmente, o que lhe confere a possibilidade de variados diálogos. Além disso, as injunções metalinguísticas dos poemas inscrevem-se como autoconsciência do poeta, agregando a isso seu endeusamento como criador, visto que se coloca como capaz de, pela palavra, ir ao encontro do atemporal. Nesse sentido, os autores ateiam fogo à pólvora dos poemas selecionados e analisados, lançando luz aos sentidos do fazer artístico em Maranhão.

O *leimotiv* do artigo de Michelle Pereira de Oliveira, “As três teias da metalinguagem de Arriete Vilela”, é o da tessitura, tomando, inicialmente, o mito grego de Aracne e fazendo associações com o simbólico do ato criativo. Fiar para existir, eis o destino a que se doa o poeta, haja vista que o processo de (re)criação da Palavra, como observa a autora, é um processo contínuo e multifacetado. Ademais, os significados a que temos acesso, através do destrinchar das metáforas e do enredamento por entre os versos, nos mostram uma poesia rica em expressividade e concatenada às artimanhas do pós-moderno, sendo as teias um índice de que Vilela enovela o leitor em líricas ternuras.

Destoando dos demais artigos quanto ao enfoque na dimensão metalinguística dos poemas, mas se encaminhando pelas “outras veredas” anunciadas no título, temos, no texto de Raiff Magno, “Gilberto Gil: um catalisador poético-musical do sagrado”, uma

contribuição de peso à fortuna crítica do citado cantor e compositor baiano. Ao vislumbrar o lugar de fala pós-moderno e a presença do sagrado em letras de canção, isto é, poemas gilbertianos, o autor expõe diferentes modos de concepção do transcendente, assim como revela de que modo várias vozes líricas experienciam o Ser. Assim, ao assumir o exercício da fé como pressuposto para a elevação espiritual, este texto adensa o entendimento humano no tocante ao numinoso.

Como último registro, destacamos que o presente livro integra o projeto “Aracaju é poesia!”, cujo objetivo é, através de diferentes ações, a serem realizadas nos mais diversos segmentos do ensino em Sergipe, no prazo de dois anos, gerar novas formas de inserção do poema nas salas de aula, com especial destaque para a produção contemporânea do Nordeste. Alagoas, com Arriete Vilela; Sergipe, com Aglacy Mary e Jeová Santana; Rio Grande do Norte, com Lívio Oliveira; Ceará, com Adriano Espínola; Maranhão, com Salgado Maranhão; Pernambuco, com Frederico Barbosa; e Bahia, com Gilberto Gil, são, neste livro, os primeiros estados nordestinos contemplados.

Além disso, “Aracaju é poesia!” buscará investir no estímulo à produção de poemas em todos os níveis de ensino, promovendo o contato dos estudantes com a produção lírica contemporânea, de modo a incentivar os laços de novos possíveis escritores com a concepção literária de seu tempo. Desse modo, *Poesia nordestina contemporânea (metalinguagem e outras veredas)* também servirá de base para a realização de cursos e oficinas de extensão voltados para a propagação do gosto pela leitura de poesia.

Christina Ramalho  
Éverton Santos



## A POÉTICA FERVENTE DE LÍVIO OLIVEIRA

Cássio Augusto Nascimento Farias

### Introdução

Em *Festa da salsicha* (2016), comédia de animação eschachada de Seth Rogen, Evan Goldberg e Jonah Hill, os personagens são alimentos antropomórficos que lutam para não serem devorados pelos humanos. Tendo como ambiente um grande supermercado, produtos de diversos países estão separados de acordo com seu tipo e origem. Entre as brincadeiras que o longa traz acerca dos conflitos culturais representados por meio dessas metonímias, a cena final é talvez a que chama mais atenção. Nos derradeiros minutos, há uma orgia psicodélica com todos os alimentos, incluindo os que são historicamente rivais. Para derrotar o inimigo maior, as comidas unem-se, esquecendo a hostilidade que as separavam, e comemoram a vitória em uma mundana e caótica festa sexual.

É a partir dessa imagem que nos aproximamos do livro de poemas de Lívio Oliveira, *O teorema da feira* (2012). Diferentemente do supermercado, fechado e organizado ao extremo, a feira é por si só uma orgia festiva, o que só ocorre no final da animação. Um espetáculo de cores, sabores e odores, a feira comporta tanto alimentos e artes locais quanto produtos de fora, comumente estampados com os dizeres “*Made in China*” ou “*Made in USA*”. Muitas vezes realizadas a céu aberto, elas estão indefesas contra os efeitos do calor e da chuva. Por esses motivos, a feira é plural e imprevisível. E o leitor, somente no ato de folhear a obra de Oliveira, sentirá que a escolha do termo “feira” não é aleatória. Nele, denota-se uma das essências que regem o livro: a multiplicidade estética e temática. Ler *O teorema da feira* é, pois, uma festa, assim como a feira. É um passeio pelo mundo e pela arte.

Por esse caráter híbrido de Lívio Oliveira, a obra pode ilustrar os fenômenos da pós-modernidade e suas consequências na literatura. Um período de instabilidade de sentidos antes tidos como fixos, de trocas e conflitos culturais, de inquietação e pluralidade. Em face dessa realidade, quais os desafios e prazeres que o poeta enfrenta na sua produção artística? Como ele lida com a polissemia violenta da vida e da palavra? Não há uma só resposta. Nosso foco é analisar como os poemas metalinguísticos de *O teorema da feira* nos oferecem um dos caminhos que o artista pode tomar ao bater de frente com a era em que vivemos. Para tanto, selecionamos os poemas “Ensaio de língua (lalangue)”, “O bico do peito”, “Artesania” e “Do mar até a palavra”.

Porém, vale ressaltar que esses não são os únicos metalinguísticos do livro. Existem outros, como “Ao último poeta maldito”, “Silêncio do tempo”, “Eis o silêncio: (e) o que reina?” e “Pontessono”. Nosso recorte se dá pelo fato de que os primeiros poemas mencionados compartilham de temáticas semelhantes: os quatro pulsam o erotismo e o calor como elementos em comum. Nesse sentido, buscamos investigar como esses itens contribuem para compreender o fazer poético na pós-modernidade e, mais especificamente, como eles traduzem o processo de criação lírica de Lívio Oliveira. Para tanto, contextualizaremos nosso debate com as ponderações de Lipovetsky e Serroy (2011) sobre a pós-modernidade, estendendo as reflexões para o modo como a literatura e, mais especificamente, a poesia, apossa-se dos acontecimentos da atualidade com Ramalho (2004) e Bauman (1998). Estabeleceremos também um diálogo com os estudos de Bataille (1988) acerca do erotismo para interpretar o uso dessa metáfora nos textos. Ademais, faremos uso de conceitos pontuais distintos, relevantes para a análise, com o auxílio de Santos (2012), Ferreira (1986) e Ribeiro (1996).

## **Teorema da poesia pós-moderna**

Lívio Oliveira é um homem dividido entre o ofício de escrever e o de advogar. Nascido em Natal, Rio Grande do Norte, o autor

publicou, além de livros de poemas, uma reunião de ensaios intitulada *Bibliotecas Vivas do Rio Grande do Norte* (2005). *O teorema da feira*, de 2012, é seu quinto livro de poemas, antecedido por *O Colecionador de Horas* (2002), *Telha Crua* (2004), *Pena Mínima* (2007) e *Dança em Seda Nua* (2009), e sucedido por *Resma* (2014). Como já elucidamos, a obra aqui estudada denuncia a riqueza de fontes em que Lívio bebe para a sua produção lírica. O cinema, a música, as artes plásticas e a literatura universal e local são algumas das molas propulsoras para sua obra. Como, então, pegando emprestado o termo presente no título do livro, traçar um teorema da produção de Oliveira? Faz-se necessário nos armarmos, em primeiro lugar, do teorema da pós-modernidade.

*A cultura-mundo* (2011), de Lipovetsky e Serroy, pode nos oferecer uma interpretação do momento em que vivemos, denominado pelos autores de era hipermoderna. Segundo os ensaístas franceses, o que há hoje é uma mercantilização violenta da cultura de diferentes origens e de suas diversas formas de produção. Fenômeno esse que, chamado pelos autores de cultura-mundo ou hipercultura, tem trazido consequências claras. Uma delas é que, sendo essa hipercultura uma “janela para o mundo, ela não cessa de remodelar nossos conhecimentos sobre ele” (2011, p. 10). Como Lipovetsky e Serroy explicam, “os indivíduos dispõem de mais imagens, mais referências, modelos, e podem assim encontrar elementos de identificação mais diversificados para construir sua existência” (2011, p. 15), logo o sentimento de incerteza também aumenta, na medida em que somos bombardeados pelo excesso de informações que a mídia e o mercado promovem, e, como efeito disso, nossos conceitos sobre a realidade passam a ser instáveis e imprevisíveis. Ademais, muitos críticos ainda acusam a hipermodernidade de uniformizar as opiniões e os pensamentos daqueles que a experimentam.

Diante dessa desorientação que tem surgido, duas alternativas são possíveis, segundo Lipovetsky e Serroy. Uma delas é o que já está acontecendo, que é a tentativa de retomar as fronteiras

culturais: “longe de fazer declinar as questões culturais, o mundo tecnomercantil contribui para relançá-las por meio da problemática das identidades coletivas, das ‘raízes’, do patrimônio, das línguas nacionais, do religioso e dos sentidos” (2011, p. 17). O receio da uniformização e da incerteza têm levado muitos grupos a se ilharem, negando-se a participar da hibridização que toma o planeta. Lipovetsky e Serroy, por sua vez, propõem uma segunda opção: a desforra da cultura, que não pretende acabar com a cultura-mundo, mas civilizá-la. O que se deseja nessa abordagem é, portanto, devolver “aos homens um poder sobre sua própria vida, que reduz justamente a força dos mercados globalizados” (2011, p. 28). O indivíduo deve fazer uso do que recebe de forma ativa, possibilitando que ele se abra para pensar um futuro em que o caos que hoje assola o mundo dê lugar a uma cultura democrática.

Perspectivas semelhantes podem ser trazidas para a literatura. Ramalho (2004), em seu artigo “*Hybris*: nosso inusitado tempo de poesia”, nos faz refletir sobre os efeitos dos fenômenos da atualidade na produção poética. A autora inicia seu debate apresentando o que vem sendo denominado de hibridismo: com a globalização, com o contato direto com outras culturas promovidas pelo mercado, a identidade fragmentou-se, impedindo-a de se estabelecer numa imagem estanque. A literatura, por sua vez, não deixa de se apropriar de tais fatos: “o hibridismo retorna como única forma possível de se justificar a microscópica fragmentação da própria vida, fragmentação esta iconicamente observada na estética multifacetada que traduz a poesia atual” (2004, p. 44). Assim como a humanidade hoje se vê em um labirinto de espelhos que a representam de inúmeras formas, a poesia busca registrar esteticamente a vida dentro desse labirinto.

Ramalho também destaca formas de identificar como a hibridização se faz presente no poema. A primeira, talvez a mais relevante para esta análise, refere-se à “metalinguagem como índice do hibridismo consciente na criação poemática” (2004, p. 50). Consoante a pesquisadora, é possível reconhecer nos

poemas que se encaixam nessa categoria “um especial destaque à explicação do fazer poético como ponto de convergência de influências e referências diversas” (*idem*), ou seja, o eu-lírico faz questão de destacar os/as autores/as e as obras que serviram de ponto de partida para sua produção. No entanto, vale destacar que “voando em meio ao mar de referências, [o lirismo pós-moderno] cria um trajeto único, um desenho próprio, no qual as referências se perdem ou passam despercebidas” (2004, p. 54). Assim como a desforra cultural proposta por Lipovetsky e Serroy, as informações alheias não são recebidas de forma a serem repetidas, mas sim com o intuito de alterá-las a ponto de deixar sua própria assinatura na criação artística. As outras maneiras de notar o hibridismo na poesia, mas que nem sempre apresentam a metalinguagem como característica, são a “intertextualidade estética e artística” (*idem*), que se define pela reunião de linguagens diferentes no poema (como a pintura); e a “contextualidade híbrida referenciada nos poemas” (2004, p. 57), em que o texto literário apresenta diferentes contextos (como o bíblico ou o histórico).

Outro adendo relevante que se pode fazer é a discussão sobre a arte pós-moderna de Bauman, em “O significado da arte e a arte do significado”, de 1998. O capítulo discute o fato de que a arte hoje não se contenta com um significado último e fechado, e, ao mesmo tempo, que se recusa a representar o real. A arte contemporânea, segundo o sociólogo polonês, não está preocupada com a “representação”, pois “ela já não admite que a verdade que precisa ser captada pela obra de arte se ache em ocultação ‘exterior’” (1998, p. 134). Dessa maneira, “a imagem artística reclama (e desfruta!), no agitado processo de elaboração do significado” (*idem*). Com efeito, livrando-se do compromisso de representar o real, a arte simula o que lhe é exterior, pois dá a ele novos significados. Ela própria é também produtora de saber.

Além disso, o mundo de hoje, “notório por ser simultaneamente afortunado e flagelado pela insuficiência e pelo excesso de significados” (1998, p. 135), tem feito com que se encarem todos

os significados como “sugestões, permitindo convites ao estudo e demonstração, à interpretação e a reinterpretação” (*idem*). Nesse mundo, “os signos flutuam em busca de significados e os significados se deixam levar em busca dos signos” (*idem*). Como resultado,

O significado da arte pós-moderna, pode-se dizer, é estimular o processo de elaboração do significado e defendê-lo contra o perigo de, algum dia, se desgastar até uma parada; alterar para a inerente polifonia do significado e para a complexidade de toda interpretação; agir como uma espécie de anticongelante intelectual e emocional, que previna a solidificação de qualquer invenção a meio caminho para um cânone gelado que detenha o fluxo de possibilidades (1998, p. 136).

Assim, conforme Bauman, o artista está condenado a viver, a experimentar sempre. Opondo-se ao artista moderno, que repelia o passado, o pós-moderno aceita a herança histórica, mas de forma crítica e inventiva. Ele não deve encarar o cânone como um modelo a ser repetido, mas a ser pervertido. O calor da vida, do fluxo imparável de uma cachoeira, toma conta dele, que recusa as certezas que o congelariam. A verdade, o significado estável e fixo, as poças estanques e frias não são mais o que impulsiona o artista na pós-modernidade. Os sentidos da vida e, conseqüentemente, o da arte, estão em constante interpretação e reinterpretação, impedindo-a de se chegar a um saber único. O artista, portanto, ao tentar dar significado ao exterior, tem consciência de que esse significado não é um ponto final, mas uma página que pode ser e será virada.

A metáfora do erotismo pode traduzir com precisão a literatura pós-moderna. Como nos ensina Bataille (1988), o erotismo não se define pela finalidade reprodutora da atividade sexual, contudo “o sentido fundamental da reprodução continua a ser a chave do erotismo” (1988, p. 12). Segundo o escritor francês,

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si, como distintos são dos seres que lhes deram origem. Cada ser é distinto de todos os outros. (...) Entre um ser e outros seres, há um abismo, há uma descontinuidade (*idem*).

No entanto, a reprodução promovida pela união dos corpos intervém na descontinuidade dos seres:

a reprodução sexual que, na base, faz intervir a divisão das células funcionais, tal como na reprodução assexuada, leva a uma nova espécie de passagem da descontinuidade à continuidade. O espermatozoide e o óvulo são, no estado elementar, seres descontínuos, mas que se unem e, em consequência, estabelece-se entre eles uma continuidade que leva à formação dum novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é em si mesmo descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, à fusão, mortal para cada um deles, de dois seres distintos (1988, p. 13).

Estabelecendo uma comparação com as teorias de Ramalho e Bauman, podemos interpretar a relação do poeta contemporâneo com qualquer fonte de inspiração como um encontro entre dois seres de características individuais, descontínuas. A união de ambos promove uma morte simbólica, pois se rompe o abismo que os separavam, gerando uma nova vida que possibilita dar continuidade ao ser descontínuo por meio do diálogo estabelecido. Nenhum dos dois é mais um elemento fechado e isolado, uma vez que estão interligados. O novo ser (ou, melhor dizendo, a obra) que nasce desse intercurso sexual é ao mesmo tempo contínuo e descontínuo, pois traz em si características singulares a partir da fusão daqueles que o geraram. Por conseguinte, a criação do poeta preserva, respeita e dá continuidade ao passado, mas também o perverte e o corrompe. Portanto, a produção de algo diferente, mesmo que

vinculada ao que veio antes, é uma constante na literatura pós-moderna. A obra surge dessa convergência entre escritor e suas influências, de modo que ela é em si única porque carrega no seu cerne a junção de universos múltiplos e inigualáveis.

Em resumo, o poeta de hoje se vê em um mundo híbrido, onde diversas culturas e produções culturais estão ao alcance da mão e moldam nosso modo de pensar e significar a realidade, sem nunca chegar a uma definição imutável. Da mesma forma que o alimento que tem seu sabor realçado ao ser fervido, a literatura tem como papel receber todas as informações de modo ativo, corrompendo o seu estado inicial *in natura*. O cânone não deve ser repetido nem repellido, mas reaproveitado e reinterpretado à exaustão. A escrita pós-moderna é sim plural, pois nela percebemos inúmeras influências. O poeta, no entanto, também deixa a sua marca ao dar novos significados aos textos originais. Assim, o teorema da literatura contemporânea é que não existe uma verdade, mas verdades, e o poeta, ao cozinhar de modo sensual e singular seus temperos, contribui para criar uma que seja sua, mesmo ciente da vulnerabilidade e da liquidez dessa própria verdade.

### **O ardente fazer poético**

O *teorema da feira*, de Lívio Oliveira, traz na capa a imagem de um cesto, a qual se repetirá tanto na quarta capa quanto na primeira página de todos os poemas. Contendo 45 produções no total, a obra divide-se em duas partes: a primeira, intitulada “blue no(i)te”, com quatro poemas em homenagem a músicos universais; e a segunda, “arteminha e outros voos”, com os 41 restantes. Nessa última, a metáfora do voo, reutilizada em alguns poemas, é quase que literal, uma vez que vários dos poemas fazem menção a artistas, lugares, objetos e intelectuais diversos e de origem variada. O neologismo “arteminha”, contudo, prenuncia criações especificamente suas.

Presentes na segunda parte do livro, os textos que nos propusemos a estudar estão na seguinte ordem: “Ensaio de língua (lalangue)” é o sétimo; “O bico do peito”, o vigésimo sétimo; “Artesania”, o quadragésimo, e “Do mar até a palavra”, o quadragésimo terceiro. Começemos então, respeitando essa sequência, por “Ensaio de língua (lalangue)”:

### Ensaio de língua (lalangue)

A língua que  
me lambe  
é a língua  
que te cabe.

A língua que  
me domina,  
manda em mim:  
a língua.

A única coisa real  
é coisa que não é  
[coisa em si]:  
é palavra.

Datilografo,  
portuguesa,  
a palavra:  
coisa.

Falo que  
teu tema  
é meu:  
fonema.

Eu te falo:  
meu enunciado (2012, p. 33).

Como já indica o título, esse poema, assim como um ensaio, busca definir o seu objeto de estudo: a língua e o fazer poético. A escolha desse gênero textual – o ensaio – pode ser entendida como uma forma de contextualidade híbrida, usando a terminologia proposta por Ramalho, pois diz respeito a uma forma de produção típica do universo acadêmico. Entretanto, a estrutura dissertativa é pervertida ao ceder lugar aos versos. Como será debatido mais adiante, porém, a função pragmática do ensaio de produzir conhecimento acerca de um assunto é mantida. Ainda no título, verificamos também uma marca de intertextualidade plural na menção ao conceito denominado *lalangue*<sup>1</sup>, do psicanalista Lacan, entre parênteses. Em sua dissertação sobre tal conceito, Santos (2015) explica que, segundo Lacan, trata-se de um elemento da linguagem que somente o poeta pode compreender:

Há algo que excede a Língua. É por isso que Lacan nesse momento se aproxima da poesia. Pois a ela mais do que outras formas da linguagem evidencia que esta é composta por alíngua. A Língua para o poeta é sempre esse algo futuro que um dia vai se dar, demonstra assim sua incompletude. Na sincronia atual da Língua, faltam palavras, e sempre faltará. É por isso que o poeta se atreve a inventá-las. Mas também nela há algo do passado que ficou depositado nos aluviões da linguagem (2015, p. 96).

Todavia, é dissecando a estrutura do texto de Oliveira que se torna viável encontrar um diálogo profundo com a teoria de Lacan, bem como suas semelhanças com os estudos apresentados na segunda parte deste artigo. A primeira estrofe do poema possui quatro

---

1 Termo traduzido para o português por Santos (2015) como “alíngua”. Como a autora destaca, outros teóricos fazem uso de traduções diferentes.

versos em que o eu-lírico caracteriza “a língua” pelo uso de duas orações subordinadas adjetivas restritivas (“que me lambe” e “que te cabe”) e de um predicativo nominal precedido pelo verbo “ser” conjugado no presente. Desse modo, já que há uma delimitação do termo “língua”, não se trata de uma língua qualquer, mas de “a língua”. Vale ressaltar que “a língua” aqui tem sentido duplo, significando tanto o órgão do corpo humano quanto o conceito de Lacan. Além disso, há os pronomes oblíquos átonos “me” e “te” com função de objeto direto dos verbos “caber” e “lamber”, o que conota a passividade do eu-lírico e de seu interlocutor. O tom erótico é visível na adoção polissêmica do termo “língua”, bem como nos verbos de cunho sexual e na relação de dominação da língua sobre o falante e o receptor.

Na estrofe seguinte, temos novamente a presença de uma oração subordinada adjetiva restritiva (“que me domina”) e de dois pronomes oblíquos tônicos (“mim” e “me”) como objeto indireto e direto, respectivamente, dos verbos “mandar” e “dominar”. Sendo assim, o papel passivo do eu-lírico e o erotismo anteriormente mencionado se repetem. Nesse trecho há ainda um aposto introduzido por dois pontos, “a língua”, intensificando a ideia de restrição. A terceira estrofe, por sua vez, retoma três vezes o verbo de ligação “é”, bem como a oração subordinada adjetiva restritiva (“que não é”) e o aposto, que coloca “a palavra” como aquilo que não é palpável, mas que ainda assim é contundente e “real”. Tal observação se assemelha à teoria de Bauman, pois, como vimos, ele defende que o artista contemporâneo não representa o real, mas o simula. Assim, o poeta não apenas tenta imitar o exterior, mas produz conhecimento sobre ele. O termo “coisa”, que pode significar o “tudo” e, ao mesmo tempo, o “nada”, reacende a ideia do sociólogo polonês de que os signos podem ter qualquer significante, e o produtor (nesse caso, o poeta) escolhe uma das infinitas possibilidades.

Na quarta estrofe, essa interpretação é reforçada, pois agora o eu-lírico assume um papel ativo na ação verbal. É ele quem “datilografa”.

O aposto reaparece para especificar aquilo que o poeta escreve: “coisa”. A partir desse momento, o signo “coisa” é apropriado por ele. A ideia de posse se repete na quinta estrofe, já que o eu-lírico é quem pratica o ato de “falar” e, ao invés de pronomes oblíquos, opta-se pelos possessivos “teu” e “meu”. Assim que escreve, o “tema” que é oferecido ao eu-lírico é então transformado em algo que está sob seu poder. Novamente, o aposto tem o papel de delimitar esse “algo”: o “fonema”. Nesse viés, o poeta traduz em sons o objeto de acordo com seus desejos, marcando de modo único as páginas de sua obra. O signo e seu respectivo significante são sua propriedade. Postura semelhante encontra-se nos versos finais, haja vista que o eu-lírico é mais uma vez o agente do ato de “falar”, ao se dirigir a seu interlocutor, representado pelo pronome oblíquo “te”, que é o objeto direto do verbo. O pronome possessivo “meu” antes do substantivo “enunciado” reaparece no aposto, apontando que o que é dito está sob seu domínio, invertendo os papéis colocados inicialmente nos três primeiros versos. Além da polissemia de “a língua” e da relação de submissão entre o poeta e ela, o tom erótico é verificável entre o diálogo do eu-lírico e seu receptor anônimo. A ambiguidade da palavra “falo” pode se referir ao verbo “falar” e ao órgão genital masculino, sendo que, no contexto, essa metáfora compara a leitura do poema à penetração sexual: “Eu te falo:/ meu enunciado” (2012, p. 33).

A posição atuante do poeta remonta às ponderações de Bauman e de Lacan acerca de seu papel incessante de criador. Eles aceitam que os sentidos que existem para cada signo são instáveis e inúmeros, bem como buscam encontrar um que seja de sua autoria. O gênero ensaio, os verbos de ligação “é”, as orações subordinadas adjetivas restritivas e os apostos funcionam de modo a ressaltar a produção de conhecimento singular promovida pelo autor. Contudo, os artistas reconhecem que o sentido que eles propõem está à mercê da mudança e das influências anteriores. O poeta não inventa do nada, mas de uma quantidade gigantesca de artistas e intelectuais que vieram antes dele, como a intertextualidade com a

teoria de Lacan deixa evidente. Assim como nos três versos iniciais, o poeta é receptor da língua e dessas referências; no entanto, nos três finais, ele as toma para si, corrompendo-as segundo seus prazeres. O leitor é então o agente passivo dos resultados, mas, tal qual o escritor que foi e é também um ávido leitor, ele pode ser um criador, ou, melhor dizendo, um subversor. E o ciclo vicioso se repete...

Como veremos a seguir, no vigésimo sétimo poema da obra de Oliveira muitos traços estéticos e temáticos de “Ensaio de língua (lalangue)” são reutilizados:

### O BICO DO PEITO

Vem.

Sem excesso, língua,

água fria,

meu bem,

não se faz poesia (2012, p. 73).

Como é distinguível, trata-se de um poema curto, com apenas uma estrofe contendo cinco versos. Diante do título, que faz referência a um órgão comumente sexualizado, o leitor pode criar a hipótese de que o texto tem caráter erótico. Partindo para o corpo do texto, notamos, no primeiro verso, composto apenas pelo verbo “vir” no imperativo, a indicação de que o eu-lírico convoca seu interlocutor para perto de si. No verso seguinte, há o advérbio de modo “sem excesso” e o vocativo “língua”, o que revela a figura antropomórfica a quem o falante se dirige. Vale ressaltar, no entanto, que a palavra “língua” é polissêmica nesse contexto, bem como no poema anterior. Se considerarmos o título libidinoso e o verso final, como veremos adiante, dois sentidos são possíveis para a palavra em questão: a parte do corpo e o sistema de palavras e regras gramaticais.

Nos versos posteriores, o advérbio de instrumento “água fria” é seguido por um aposto que define a “língua”, “meu bem”. Contendo

um pronome possessivo, o aposto revela que o eu-lírico transforma a “língua” em algo que lhe pertence. No final do poema, o leitor constata que o assunto discutido é o fazer poético. Todavia, a ordem sintática indireta dos versos é ambígua e viabiliza diferentes interpretações. Uma das leituras possíveis, ao recolocarmos o poema na ordem direta, seria a oração “Língua, meu bem, não se faz poesia sem excesso (e com) água fria”. O advérbio “sem excesso” evidencia que a criação artística não deve ser caracterizada pela escassez, o que se pode interpretar como sinal de que o poeta não se contenta com um fazer poético sem buscar incessantemente novos e diferentes conhecimentos e sem ponderar sobre eles à exaustão. O tamanho do poema expressa tal hipótese: mesmo com um cabedal enorme de influências e reflexões internas, o escritor consegue enxugá-las de acordo com suas intenções, sem nunca cair na verborragia.

Nessa leitura do verso “água fria”, adicionamos a preposição “com”, denotando o tom erótico e a preferência pela ebulição devido à recusa do poeta à “água fria” como instrumento de produção. Além disso, “o bico do peito” no título e a ambiguidade da palavra “língua” destacam também a escolha do calor, pois os corpos vivos emanam energia naturalmente e, em contato, podem aumentar ainda mais a temperatura, rompendo assim o frio imobilizador. O teor sexual se repete no ato do eu-lírico de interpelar a língua para si, como se fosse um receptor dela. Porém, ela não é recebida de forma passiva, pois o poeta a coloca no fogo para moldá-la, civilizá-la. Desse modo, também há uma troca de papéis como em “Ensaio de língua (lalangue)”: a língua independente, excessiva e incontrolável é quem manda no primeiro momento; no segundo, entretanto, a partir do instante em que o eu-lírico faz uso do calor da água e da união dos corpos para alterá-la, ela passa a ser sua, como evidencia o uso do pronome possessivo em “meu bem”. O fogo e o sexo são metáforas adotadas para definir o ofício do poeta como um incansável trabalho de domar o que é dado a ele em estado ainda selvagem.

Outra leitura viável é a de “água fria” como elemento também indispensável ao fazer poético. Nesse viés, substitui-se a preposição “com” pela preposição “sem”: “Língua, meu bem, não se faz poesia sem excesso (e sem) água fria”. O frio da água poderia então ser um meio para filtrar o excesso, controlando o acúmulo incontrolável e incompreensível de informações que a pós-modernidade oferece. Em face disso, as duas leituras se aproximam: o calor auxilia o poeta a moldar e perverter suas inspirações, e o frio a conter e domesticá-las a seu bel-prazer. A imagem do artesão em uma fábrica de vidro pode ilustrar essa cumplicidade dos elementos: primeiro ele coloca o material no fogo, e, com este ainda quente, desenha-se o formato desejado; em seguida, o artesão o esfria para manter a estrutura da peça cuidadosamente elaborada.

O diálogo temático e estético entre “Ensaio de língua (lalangue)” e “O bico do peito” tem reincidência em “Artesania”:

#### ARTESANIA

Arte em cena alada

Tudo pode estar no mundo:

Senso tenso, nu(n)ca (2012, p. 99).

Nesse caso, o poema se enquadra na forma lírica conhecida como haikai, pois contém 17 sílabas métricas, na seguinte ordem: o primeiro verso com cinco sílabas; o segundo, sete sílabas; e o último, as cinco sílabas restantes. Conforme a terminologia proposta por Ramalho, a utilização de tal forma literária é sinal de intertextualidade estética e artística, uma vez que o poeta faz uso de uma estrutura típica da literatura japonesa. No entanto, como se discutirá a seguir, o hibridismo é o tema do poema, o que corrompe o pressuposto de que o haikai deve apresentar as estações do ano como um dos tópicos do texto (TAVARES, 1996, p. 285). A palavra do título, derivada do termo “artesão”, nos guia para uma leitura acerca dessa profissão definida como “Artista que exerce uma

atividade produtiva de caráter individual” ou como “Indivíduo que exerce por conta própria uma arte, um ofício manual” (FERREIRA, 1986, p. 177).

No primeiro verso, notamos a repetição da metáfora do voo. A arte, em um cenário dotado de asas que se abre para o mundo, jamais limita-se à prisão terrena. O lugar da produção artística, como expressa de modo simbólico a preposição “em”, é os céus. Já no verso seguinte, outra preposição com sentido espacial (“no”) é reaproveitada, porém o fragmento trata da qualidade mundana de conseguir apreender em si o “tudo”, expressão que pode ser compreendida como a união de coisas ou pessoas, bem como suas respectivas singularidades. Reafirma-se, desse modo, o caráter híbrido do mundo (e da arte), onde a convivência dos diferentes é sim possível.

Entretanto, como anunciam os dois pontos no final do segundo verso, há uma ressalva importante. O artesão (e por que não os artistas em geral, incluindo o poeta) não pode imobilizar-se em face de sua capacidade de avaliar e julgar aquilo que vê durante o voo: “Senso tenso, nu(n)ca” (2012, p. 99). Esse verso final pode ser também reconhecido como de teor erótico, já que a tensão do corpo durante o ato sexual pode impedir que o indivíduo tenha prazer. A polissemia do termo “nu(n)ca” reforça tal metáfora, por significar tanto o advérbio “nunca” quanto a parte do corpo “nuca”, caso sejam removidos os parênteses. A nuca é tida comumente tanto como uma zona erógena quanto como uma das regiões que mais sofrem com o excesso de trabalho e estresse. O segundo sentido denota o trabalho árduo de qualquer artista, mas o primeiro faz o leitor repensar as possibilidades interpretativas.

A polissemia do texto e a intertextualidade confirmam sua proposta de entender a arte como plural e instável, que voa pelo mundo e que dele se alimenta. No entanto, o artista deve se comportar como o artesão e receber o “tudo” de modo analítico e ativo. Esse é seu ofício e seu desafio, mas é também seu prazer.

Como o artesão, ele brinca exaustivamente com a matéria-prima do seu modo, imprimindo nela seus traços individuais. Postura semelhante assume Oliveira quando adota a estrutura métrica do haicai, mas a subverte ao recusar as estações do ano enquanto tema, deixando, assim, a sua assinatura.

“Do mar até a palavra”, por sua vez, é um poema longo que daria sozinho a produção de um artigo para conseguir abordar sua complexidade. Todavia, escolhemos abordá-lo fazendo um apanhado geral a respeito dele, visto que dialoga com as delimitações temáticas que propomos. Já no título, distinguimos um movimento de *zoom*: “do mar até a palavra”. O mesmo se dá no desenvolvimento do poema, pois há menção a diversos elementos universais: artistas (Lorca, Pasoline, Duchamp, Jean Luc Godard, etc.); personalidades históricas e míticas (Calígula, Nero, João Batista, Augusto, Capitolina, etc.); lugares (África, Buenos Aires, Roma, etc.), e manifestações artísticas (poema romano, “Ready-Made”, fado, Woodstock, etc.). Esse dado nos leva a concluir que se trata de um poema híbrido, contendo intertextualidade estética e artística, e contextualidade referenciada, como define Ramalho.

Contudo, desde o início do poema, o eu-lírico deixa claro que se trata de um poema dedicado a Natal, capital do Rio Grande do Norte e berço de Lívio Oliveira. O leitor despreparado pode não reconhecer esse aspecto caso não conheça os lugares, as pessoas e os grupos citados na obra, como: o Alecrim, bairro do município; a “catedral velha” (2012, p. 106), como é comumente conhecida a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação; o “rude time alvirrubro e verde (...)” (*idem*), em referência ao América Futebol Clube; e o cantor potiguar Gilliard. Desse modo, o poema aparenta trazer uma visão global que vai limitando-se a uma região, ou o oposto. Não há só contextualidade e intertextualidade global, mas também local. Porém, esse último é o assunto central, como indica o verso final: “e eu te dei agora o meu primeiro e último poema na(f)talense” (2012, p. 108).

Ademais, repete-se a preferência pelo quente<sup>2</sup> (“e não olhe para mim a minha meimagem queima/ aqui é terra de salssol minha flor!” (2012, p. 109)) em detrimento do frio (“não me é de responsabilidade/ a estrutura do tempo frio” (2012, p. 108)). Podemos perceber que, ao evidenciar seu local de origem, o eu-lírico não está disposto a repetir todas as influências que recebe do exterior. É por meio do calor de si próprio e da sua cidade que ele pretende subverter tudo o que recebe. O movimento de *zoom* pode se referir a esse processo de apropriação e reinterpretações do que vem de fora. A metáfora “terra de salssol” nos leva também a fazer uma releitura do Nordeste, frequentemente pré-julgada como uma região propícia à inércia e à passividade devido ao calor. Ao contrário desse preconceito infundado, o eu-lírico faz um elogio à sua terra como um lugar de trabalho imparável, auxiliado pela temperatura típica, que rompe com a imobilidade do clima frio.

Por outro lado, o assujeitamento às ações externas é repellido e criticado de modo sarcástico, como podemos observar nos seguintes versos: “e o neon emolduram as caóticas igrejinhas bregosas no fim-de-ano natais arraiais/ galos cantam embrutecidos comedores de mar/ca(n)marrons e land-rovers emborrachados” (2012, p. 106-107); “um esfacelado tigre que se importou da África/ (...) o homem que compra árvores compra livros?/ tudo é ‘Made in Africa’ ‘Ready-Made’ e o fado?/ o urinol dum Duchamp o que sequer nos socorreu” (2012, p. 107). Conforme destacamos acima, essas são apenas algumas questões colocadas no poema. Existem outros tópicos debatidos sobre a cidade de Natal, mas nos restringimos às que ressaltam o calor e a função crítica e criadora do poeta.

Portanto, todos os poemas apresentam o erotismo e o fogo como característica da produção artística do poeta potiguar. É válido realçar, contudo, que o primeiro está metaforicamente ligado ao segundo, uma vez que o erotismo dos corpos em união

---

2 Essa percepção reforçaria nossa primeira leitura do verso “água fria”, do poema “O bico do peito”, em que o poeta opta pela água fervente para a criação poética.

produz calor. Tais dados nos levam a afirmar que a ebulição é uma das características do fazer poético de Lívio Oliveira, que assume o ofício de receber as inúmeras influências importadas de forma ativa. Sua poesia é híbrida, mas ao mesmo tempo cozida, haja vista que o poeta corrompe os sentidos originais para criar um sentido dele. A língua o domina e ao mesmo tempo é dominada por ele, na medida em que são criados novos sentidos por meio dela. Em adição, o poeta reconhece que a era em que vivemos, repleta de tantos significados possíveis, e, por isso mesmo, avassalada pela falta de significado, precisa mais do que nunca do elemento concedido a nós por Prometeu:

PROMETEU

Sim, eu sei. Ofereço para meus amigos um espetáculo lastimável.

CORO

Mas não levaste a bondade ainda mais longe?

PROMETEU

Sim. Acabei com os terrores provocados nos homens em vista da morte.

CORO

Que remédio encontre para esse mal?

PROMETEU

Concedi-lhes imensa esperança no futuro.

CORO

É um dom precioso esse que concedeste aos mortais.

PROMETEU

Fiz ainda mais. Dei-lhes o fogo.

CORO

E agora o fogo flamejante está nas mãos dos seres efêmeros?

PROMETEU

Sim, e deles apreenderão muitas artes.

CORO

Por essas razões é que Júpiter...

PROMETEU

Me maltrata com impiedade, sem trégua (ÉSQUILO, 1980, p. 20).

Não deixemos, pois, que o sacrifício de Prometeu seja em vão...

## Conclusões

Darcy Ribeiro destaca que entre os índios há uma vontade constante de perfeição. Segundo o antropólogo,

uma índia faz um cesto, ou um índio faz uma flecha, com muito mais perfeição do que seria necessário para a cesta ou a flecha exercerem sua função. A cesta é o retrato de quem a fez; quem olha a cesta lê caligraficamente que é de fulana, e pela cesta pode ver se é uma mulher relaxada ou criativa (1996, p. 188).

À vista disso, o cesto pode ser um objeto universal que está presente em diferentes culturas, mas, como fazem os índios, é importante desenhá-lo de acordo com nossos desejos. Na capa de *O teorema da feira* há a imagem de um cesto, que se repetirá na primeira página de cada poema. A escolha de tal repetição pode ser interpretada como um símbolo do que a obra propõe: mesmo viajando pelo mundo e com um cabedal enorme de referências e fontes artísticas de inspiração, há algo de singular que denuncia a autoria de Lívio Oliveira. Ao fazer uso de tantos modos de fazer poético, contextos e intertextos, o poeta potiguar os subverte de modo singular, deixando suas marcas.

Retomando a orgia final do longa-metragem *Festa da Salsicha* (2016) e as ponderações de Bataille (1988) acerca do erotismo, a atividade sexual mostrou-se uma metáfora significativa para compreender a poética de escritores pós-modernos como Oliveira. Enquanto estavam separados, os alimentos seguiam à risca as

singularidades que os dividiam. Cada produto tinha sua estante específica, e o mínimo contato entre eles gerava conflitos, o que os distanciava ainda mais. Durante a orgia, porém, os indivíduos descontínuos, para usar a terminologia de Bataille, destruíram essas delimitações, possibilitando um diálogo harmônico e ao mesmo tempo caótico e libidinoso. Ademais, a união corporal produz um ser novo, único, uma vez que traz em si traços distintos daqueles que praticaram tal ato. Desse modo, aquilo que nasce durante o intercuro sexual é tanto diferente daqueles que os criaram quanto um herdeiro híbrido de seus progenitores. Postura semelhante podemos encontrar nos poemas metalinguísticos de *O teorema da feira*, em que Oliveira funde de modo próprio e irreverente a torrente de informações que recebe, sem nunca se fechar em si mesmo. Suas produções preservam suas influências, mas também as perverte. Com efeito, essa comunhão sensual resulta em obras plurais *sui generis*.

As reflexões acerca do poeta potiguar, com o auxílio de Ramalho, Lipovetsky e Serroy, Bauman e Bataille, nos ensinou um modo de encarar o fazer poético, e por que não a vida, na contemporaneidade. Na atualidade, o acúmulo de significados promovido pelos avanços das novas tecnologias afoga o artista em um mar de informações que podem provocar o sentimento de desorientação que o imobiliza. O fogo e o erotismo característicos dos poemas estudados demonstram que é viável criar arte nessa época de vulnerabilidade, domando e civilizando de modo ativo os conhecimentos adquiridos, criando um que seja novo e grafado pelas digitais do poeta. Ele nem assume uma postura derrotista e nem foge aos diálogos criados pela globalização: o poeta aceita a cultura-mundo, entretanto quer ter poder sobre si mesmo e sobre o que produz, controlando criticamente tais diálogos.

Ao contrário do que se afirma, o sujeito não morreu. Morreram os conceitos centralizadores, fixos e essencialistas que lhe eram dados. Todavia, em nenhum outro momento histórico exigiu-se que ele fosse tão vivo. Assim como o poeta, o indivíduo deve se

recusar a repetir o que se impõe a ele na TV, na universidade, no jornal, nas redes sociais, etc. Graças a esses meios de comunicação, seu contato com o globo é quase inevitável, mas ele deve se impor diante daquilo que o cerca. Ao se armar com o instrumento cedido aos mortais por Prometeu, o indivíduo comum e o poeta anunciam que estão prontos para cozinhar a selvageria global, desbravando-a e dela criando novas formas de compreender a realidade. Embora estejam cientes de que os significados que atribuem à realidade estão à mercê de constante mudança, essas transformações são agora guiadas por eles. Cada um é herói de sua própria história.

### Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. João Bérnard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988. p. 11-22.

BAUMAN, Zygmunt. O significado da arte e a arte do significado. In: \_\_\_\_\_. *O mal-estar na pós-modernidade*. Trad. Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 131-141.

ÉSQUILO. Prometeu acorrentado. In: CIVITA, Victor (org.). *Prometeu Acorrentado, Édipo Rei e Medéia*. Trad. Alberto Guzik, Geir Campos, Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril, 1980. p. 10-49.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

*FESTA da Salsicha*. Direção: Greg Tiernan e Conrad Vernon. Produção: Megan Ellison; Seth Rogen; Evan Goldberg e Conrad Vernon. Estados Unidos: Sony Pictures, 2016. 1 DVD (88 min), Son, Color, Formato: Widescreen.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 7-29.

OLIVEIRA, Lívio. *O teorema da feira*. Natal: Edição do autor, 2012.

RAMALHO, Christina. Hybris: nosso inusitado templo de poesia. In: CUNHA, Helena Parente. *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004. p. 43-64.

RIBEIRO, Darcy. Sobre a mestiçagem no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília M.; QUEIROZ, Renato S. (orgs). *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 187-214.

SANTOS, Heloísa Leão dos. *(A)língua segundo o ponto de vista da psicanálise lacaniana*. 100 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Departamento de Psicologia, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2015.



## A POÉTICA DA RESISTÊNCIA EM *FALA, FAVELA* (1981)

Christina Ramalho  
Ricardo Itaboraí Andrade de Oliveira

Ora, direis/ouvir tiros/espocando/no céu/da favela  
(VIANA apud RAMALHO, 2004, p. 54)

Na imensa favela/só um flamboiã florido/enfeita a miséria  
(JORGE apud RAMALHO, 2004, p. 56)

Mas eu, quando perambulo pelas ruas, vejo tudo. E vejo a pior coisa de todas: a cidade sendo destruída. Não há logradouro em que um prédio não esteja sendo demolido para dar lugar a um arranha-céu, ou então sendo cavado um buraco onde esse monstro vai ser erguido, ou então, pior ainda, um lugar onde essa coisa hedionda já foi erguida. Arranha-céu? Eu disse arranha-céu? O nome certo é arranha-inferno.

FONSECA, Rubem (2016, p. 28)

*Fala, favela*, obra do poeta Adriano Espínola, apresenta a seus leitores e a suas leitoras um universo simultaneamente sensível e brutal. Sensível, porque fruto de um olhar lírico amalgamado com a força da poesia-denúncia, da poesia social, voltada para o mundo a partir da preocupação com o outro, em suas mazelas e desterritorializações. Brutal, porque revelador de uma realidade marcada pela desigualdade, fruto de um sistema perverso que faz da urbe um espaço flagrante da desumanidade que o sustenta.

Neste artigo, buscaremos, amparados por Bauman, Spivak, Agamben e Bosi, abordar, criticamente, os poemas TERRITÓRIO (1),

TRANSFERÊNCIA, JOÃO FORTUNATO, REVERSO, DES/CONSTRUÇÃO e POSSE, realizando uma análise do registro da metalinguagem como traço da poética de Espínola<sup>3</sup> e, ao mesmo tempo, encarando-os como poemas representativos para o reconhecimento do valor da literatura como signo de resistência.

*Fala, favela* (1981) possui vínculo direto com *Morte e Vida Severina* (1965), de João Cabral de Melo Neto. Dos dois poemas nasce um sentimento de revolta e impotência em face da opressão econômica e social. Porquanto *Morte e Vida Severina* seja um auto de Natal, que segue as tradições dos autos medievais, com uso de redondilhas, ritmo e musicalidade, em uma via-crúcis do meio rural, e além mangue, em direção à cidade; *Fala, favela*, por seu turno, encontra seu espaço de representação definida na urbe, mais precisamente no confronto que traz à tona o conceito grego de Kairós, como “palavra-tempo”. De acordo com E. Moutsopoulos:

*L'intencionnalité de la conscience suppose une conscience constamment en alerte, dans l'attente de saisir le kairos auquel elle aspire, l'occasion favorable entre toutes et par excellence à ses propres visées, et d'en profiter au maximum en se l'appropriant. L'écoulement du temps serait, dans ses conditions, indifférent à la conscience, alors que le kairos s'adresse directement à elle qu'il active et stimule*

---

3 Poeta, ensaísta e contista, Doutor em Letras, Adriano Espínola nasceu em Fortaleza em 1952. É um autor que tem como característica principal de sua obra retratar o cenário cearense, partindo dos referentes mais bucólicos aos mais contemporâneos penetrando também no cotidiano de personagens como rendeiras e pescadores. É professor aposentado de Literatura Brasileira (1977-2008) da Universidade do Ceará; foi também professor-leitor, de Língua, Literatura e Cultura brasileiras, na Université Stendhal-Grenoble III, de 1989 a 1991; e professor convidado de Teoria Literária, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003-2007). Participou do Festival Internacional de Poesia do Mundo Latino, em Bucareste, Romênia, em 1997; do Salão do Livro de Paris, em 1998. E do Congresso Brasil-Portugal Ano 2000, na cidade do Porto. É membro do Pen-Clube do Brasil e da Academia Carioca de Letras, cadeira 05. É autor de várias antologias em português e inglês, e dos seguintes livros de poesia: *Fala, favela* (1981), *O Lote Clandestino* (1982), *O Trapézio* (1984), *Táxi ou Poema de Amor Passageiro* (1986), *Metrô ou Viagem até a Última Estação Possível* (1992), *Em Trânsito: Táxi, Metrô* (1996), *Beira-Sol* (1997), *Praia Provisória* (2006) e *Escritos ao Sol* (2015). Ver sites na bibliografia.

*dans la mesure où il répond à ses attentes, leur rapport s'avérant un rapport dynamique réduit l'engagement de la conscience aux états kairiques ainsi délimités D'autre part, la notion de kairicité ne saurait être, telle la notion de temporalité, une simple abstraction: elle se profile, par contre, sous forme de qualité réelle inhérente à la réalité du kairos (2007, p.17) <sup>4</sup>.*

No entanto, ainda que sejam peças irmãs, em mazelas e chagas humanas, *Morte e Vida Severina* resplandece em compaixão condoída que conduz à possível esperança. No caso de *Fala, favela*, não vem a ser essa a tônica da obra, na qual se reconhece compadecimento no acontecimento, porém sem espaço para a esperança.

A obra de Espínola pode, ainda, ser caracterizada como um poema-dramático pela fusão que faz, segundo Moisés,

do aspecto inativo do poema com o aspecto dinâmico do teatro, de modo a estabelecer-se intercâmbio entre os dois: tudo se passa como se, enquanto poema, adquirisse movimento, e enquanto drama, ou seja, ação que se pretende espetáculo, se imobilizasse (2013, p. 365).

Concordando com Massaud Moisés, pode-se estabelecer entre *Morte e Vida Severina* e *Fala, favela*, uma identidade, inclusive, de gênero.

---

4 A intencionalidade da consciência supõe uma consciência constantemente em alerta, na espera de agarrar o kairós ao qual aspira, ocasião favorável entre todas e por excelência às suas próprias visadas, e de aproveitar nisso ao máximo se apropriando. O fluxo do tempo seria, nessas condições, indiferente à consciência, enquanto que o kairós se dirige diretamente a ela que ele ativa e estimula na medida em que ele responde a suas esperas, sua relação estabelecendo uma restituição dinâmica no sentido do engajamento da consciência aos estados kairísticos assim delimitados. Por outro lado, a noção de kairicidade não saberia ser tendo em vista a noção de temporalidade, uma simples abstração: ela se perfila em contrapartida sob forma de qualidade real inerente à realidade do kairós”, segundo E. Moutsopoulos - no uso do termo como local e momento certos e, por conseguinte, no enredo de *Fala, favela*, o tempo oportuno para revolta e protesto (Tradução nossa).

Nesse viés, Donizeti Pires afirma que *Fala, favela* é um

longo poema dramático-narrativo, de cunho social, concluído em 1979 (em homenagem aos moradores da favela José Bastos, de Fortaleza, despejados de seu habitat em dezembro de 1978, pelo poder público e pela especulação imobiliária). À época, Espínola observou: ‘Embora o poema tenha sido escrito em 1979 e publicado dois anos depois a problemática social – a dos sem-teto e dos sem-terra -, que motivou a criação do texto, continua infelizmente atual no Brasil’ (PIRES, 2015, p. 03).

Essa atualidade, desgraçadamente real, da qual fala o autor, atribui a *Fala, favela* um caráter bastante hodierno que, segundo o teórico italiano Giorgio Agamben, faz o poeta perceber

o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, digere-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (2009, p. 64).

Para Maretta Jaukkuri, citada por Bauman em *Mal-estar na Pós-Modernidade*, “o significado da obra de arte reside no espaço entre o artista e o espectador” (1998, p.134). *Fala, favela*, como obra de arte, se coloca nesse espaço como topos do poema que se lança ao palco da cidade e toma seu caos urbano como teatro do drama social da vida, e nesse palco realiza o protesto e a resistência através da poesia.

O poema é composto por seis partes que podem ser lidas como “capítulos de uma história narrada”. Cada parte vem acompanhada por uma epígrafe precisa. A primeira, convém salientar, remete ao sentido de fundação de uma urbe – *Urben quam statuo, vestra est*/A cidade que estou a fundar é vossa – retirada da Eneida (Livro I), de Virgílio; e delimita o local de ação do drama socioexistencial da comunidade a se desvelar, a partir da noção de território.

Não por acaso, esse é o título do primeiro poema que abre a obra:

TERRITÓRIO (I)

Minha cidade é meu país,  
meu povo, meu poema,  
que escrevo por onde piso.

Fortaleza é minha pátria.  
Aqui fundei a república  
de meus versos numa calçada.

Meu canto eu forjei  
com o aço da dor geral:  
espada no meio da praça.

Minha lei? Quem tocar  
nesta cidade passará  
pelo gume das minhas palavras.  
(ESPÍNOLA, 1998, p. 18)

No “TERRITÓRIO (I)”, por contraponto ao “TERRITÓRIO (II)”, que se acha simetricamente no final da obra, é marcado o espaço da tensão vindoura, pois que no primeiro o eu-lírico firma seu pertencimento à cidade; e a um só tempo se compadece e reage ao drama da comunidade José Bastos, a partir de um referencial específico: a metalinguagem, “como índice do hibridismo consciente na criação poemática, a intertextualidade estética e artística e a contextualidade híbrida referenciada nos poemas” (RAMALHO, 2004, p. 49-50).

O verso “meu povo, meu poema” remete ao título de um poema de Ferreira Gullar, que integra o livro *Luta corporal*, de 1954. Por meio do recurso da intertextualidade, Adriano Espínola, nesse caso, define uma adesão ao duplo “meu” – sustentado pelo uso da

vírgula, que evita a separação dos referentes “povo” “e” “poema” – sugerindo o espelho e a decorrente fusão desses referentes numa concepção poética em que texto e contexto estão vinculados, gerando uma unidade semântica. Além disso, os versos “Meu canto eu forjei/com o aço da dor geral:/espada no meio da praça” guarda sugestiva semelhança com a imagens desses versos do poema de Gullar: “Meu povo em meu poema/se reflete/como a espiga se funde em terra fértil” (1966).

No entanto, ao passo em que “TERRITÓRIO (I)” evoca a ideia de reconhecimento e resistência, “TERRITÓRIO (II)” está à deriva do que se pode chamar uma frustração social, tendo em vista a impotência da comunidade frente à força do mercado imobiliário e à inércia conivente do poder público.

No conjunto da obra, alguns poemas se apresentam com estrutura dialógica, com personagens de voz corrente, e como no teatro, também trazem aspectos que fazem lembrar o ambiente operístico, do qual personagens secundários participam, reforçando o coro, a exemplo das manifestações de Chico Bernardino, Zé da Carminha e Dona Geralda.

Os primeiros versos de cada fala dessas três personagens revelam a origem delas. Ao tempo em que Chico Bernardino veio egresso de uma condição rural como retirante, o caso de Zé da Carminha não foi ter vindo do sertão, mas de outros “sumidouros”; termo que se pode compreender com o sentido de fenda ou local por onde algo desaparece. E porquanto sejam origens aparentemente opostas nas circunstâncias em que se encontram, acolhem a imagem de seres à margem da sociedade, sobretudo se considerarmos a representação no imaginário comum e nos discursos hegemônicos que reputam às favelas a característica de “territórios precários, ilegais, inacabados, desordenados e inseguros: o avesso da cidade” (BARBOSA, 2013, p. 03). Observemos essas falas:

CHICO BERNARDINO EXPLICA  
SEU ITINERÁRIO

– Lavrador fui  
naquela terra:  
plantava cana,  
algodão, esperas.

Lavrador fui  
naquela terra:  
arava o sol,  
a fome, as pedras [...]  
(1998, p. 30)

ZÉ DA CARMINHA RESPONDE A  
CHICO BERNARDINO

– Compadre Bernardino,  
minha vida é bem outra:  
já não venho do sertão,  
mas de outros sumidouros;  
[...]

Roupa suja, emprestada  
(pois a terra era dos outros),  
roupa de taipa, apertada,  
quase pregada nos couros [...]  
(1998, p. 36)

DONA GERALDA E OS DIAS  
RECOMEÇADOS

– Aqui eu aparava os instantes  
com a mesma lata de flandres,  
o pote repleto num canto.

Antônio lavava os olhos  
com a água nova do dia;  
o café sobre a mesa,  
sobre o sono eu recolhia [...]  
(1998, p. 54)

Em “DONA GERALDA E OS DIAS RECOMEÇADOS”, a tônica da fala perpassa todo o poema com descrições do cotidiano expresso de modo lírico e melancólico, centrado no inventário simbólico do pouco que, como cozinheira e lavadeira, possuía. O barraco, entretanto, é um bem que se contrapõe a essa exiguidade.

Aqui vivia incerta,  
Mas o barraco era o que eu tinha.

[...]

Era aqui neste espaço  
que eu escutava a noite,  
batendo no telhado,  
descendo até o braço [...]  
(1998, p. 56)

Nesse contexto, o eu-lírico, como nas antigas tragédias gregas, se coloca tal qual guia do coro; que no caso de *Fala, favela* é a própria comunidade, e cujo corifeu anuncia partes isoladas do texto poético, chegando a dialogar com os personagens/atores.

Há, por exemplo, um modelo significativo desse tipo de diálogo entre o eu-lírico e a personagem João Fortunato.

JOÃO FORTUNATO

João Fortunato,  
corretor de imóveis,  
apresenta neste poema

a febre que te move.

Nada pagarás.

Nenhum imposto,  
suor ou taxação;  
aqui, o poema é de todos:  
não há especulação.

Aqui, estarás seguro.  
Ninguém levará a corretagem,  
nem o laudêmio  
de tua astúcia.

Estarás inteiro  
como nunca viste:  
transarás nestes versos  
o mapa de tua cobiça.

Depressa, te apresenta:  
aqui, terás de lucro  
o lote deste poema.  
(1998, p. 46)

No trecho intitulado “JOÃO FORTUNATO”, há, portanto, um embate sutilmente figurado entre o pragmatismo do imposto, do laudêmio, do lucro e da corretagem contra o poder de subjetividade da arte. Sobram imagens metalinguísticas do poema como instrumento de resistência à presença ameaçadora na figura de João Fortunato, corretor de imóveis:

[...]

Estarás inteiro  
como nunca viste:  
transarás nestes versos

o mapa de tua cobiça [...]  
(1998, p. 46)

“Nada pagarás” é o que resta à especulação da corretagem. O eu-lírico convida, com escárnio, João Fortunato para um território movediço, inelutável; aquele da arte em seu estado de gratuidade que faz quebrar a lógica do capitalismo. Nesse âmbito, em *Pode um subalterno falar?*, Gayatri Spivak reflete sobre as vozes que estão abafadas, irrefletidas à margem do sistema socioeconômico. A poesia de *Fala, favela* traz a voz do texto literário como valor de resistência ao antivalor do mercado. A voz subalterna, representada no texto de Espínola pelo aglomerado da comunidade José Bastos, se encontra sufocada por conta da lógica da história do capital que “é a história do ocidente, que o imperialismo estabelece na universidade da narrativa do modo de produção, que ignorar o subalterno hoje é – quer queira quer não – continuar o projeto imperialista” (SPIVAK, 2010, p. 97).

Alfredo Bosi, em *Literatura e Resistência*, referindo-se ao relato ficcional acerca das relações entre a narrativa e o tratamento dos valores, aponta que

Valores e antivalores não existem em abstrato, isto é, absolutamente. Tem todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma fisionomia. Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbre de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro. Só para ilustrar: o despotismo traduz-se por atos arbitrários e tons de voz autoritários daquele que detém poder (2002, p. 120).

Na passagem de João Fortunato, sua figura, como representação metafórica das paixões e interesses do capital, se traduz como processo pelo qual as ações humanas, a trama social e o valor ético ou seu contrário, o antivalor, geram intervenções e conflito no cenário da urbe. Para Bosi,

O homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a, e não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos. O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação. Exemplos de valores e antivalores são: liberdade e despotismo, igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia; coragem e covardia; fidelidade e traição etc (2002, p. 120).

Os valores da arte e da estética, nesses termos, não se confundem nem se coadunam com o antivalor da especulação imobiliária; ou melhor, de qualquer sorte de especulação pragmática. Em *Fala, favela*, o encontro impetuoso, decisivo, se torna evidente entre a poesia e o mercado do capital.

No poema “TRANSFERÊNCIA”, é visível o sentimento de combate mesclado à agonia do choque iminente, de percussão violenta:

#### TRANSFERÊNCIA

Favela José Bastos  
mudou-se para meu canto:  
aqui erijo dez palavras  
e as portas do meu espanto.

Favela José Bastos  
apossou-se de minha dor:  
aqui levanto quatro gritos  
e uma praça sem feitor.

Favela José Bastos  
apropriou-se do meu verso:  
aqui a terra é de todos  
e o poema, um lote certo.

Favela José Bastos  
instalou-se na poesia:  
aqui os pobres têm morada  
e a dor, sua ventania.  
(1998, p. 22).

*Fala, favela* conta com poemas que marcam o compasso da transição na narrativa em direção ao anticlímax<sup>5</sup> da “DES/CONSTRUÇÃO” (1998, p.120), mais evidente e determinante em “REVERSO” (1998, p. 80); para em “POSSE” (1998, p. 122), última poesia do conjunto, relevar todo o grito, toda memória e revolta do eu-lírico/voz da comunidade em uma só palavra: protesto. O que nos leva de volta às reflexões de Bosi acerca do valor da resistência como forma inerente à escrita:

Pensando na intersecção de poesia e resistência, procurei explorar a fenomenologia das relações entre os dois campos de significado. Ganharam relevo as seguintes modalidades: a resistência da sátira e da paródia, sem dúvida as suas formas mais ostensivas; a resistência profunda, às vezes difícil de sondar, da poesia mítica; a resistência interiorizada da lírica, que entrança os fios da memória com os da imaginação; enfim, a resistência que se faz projeto ou utopia no poema voltado para a dimensão do futuro (BOSI, 2002, p. 130-131).

Todo o tom do poema “TRANSFERÊNCIA” bem expressa um deslocamento do real para o imaginário lírico como instrumentos de reação através da escrita. Tal recurso passadouro se concretiza de modo subjetivo para o leitor de *Fala, favela*, pelo uso intermitente que tão habilmente faz o autor do artifício metalinguístico.

---

5 “Figura de pensamento em que a gradação entre os segmentos do texto se realiza de modo a estabelecer-se um contraste que se traduz pela queda do tom mais expressivo, ou progressão ascendente [...] Podendo ser intencional ou não, provoca a frustração das expectativas do leitor ou ouvinte [...]” (MOISÉS, 2013, p. 28).

São exemplos desse processo:

Favela José Bastos  
mudou-se para o meu canto  
aqui erijo dez palavras  
e as portas do meu espanto (ESPÍNOLA, 1998, p.22).

Em particular, a palavra canto é tão bem posta que assegura um canto, como espaço real, como também aquele, aliás, esse canto, no sentido do bardo, que é de fato, no contexto do poema, o grito do poeta:

Favela José Bastos  
apropriou-se de meu verso:  
aqui a terra é de todos  
e o poema, um lote certo.  
(1998, p. 22)

A metalinguagem, por isso, aparece como elemento ratificador da própria natureza contestadora do poema como voz de transgressão.

Em “REVERSO” (1998, p. 80), ocorre o que se pode definir, no uso que faz Espínola de elementos intertextuais, tais quais a fusão de poema e drama, do teatro com a poesia, e dos recursos característicos do concretismo, daquilo que se denomina, na cena da ribalta, um coup de théâtre.<sup>6</sup>, tomado aqui como princípio da frustração íntima do poeta e da insatisfação social da coletividade. Ou seja, o que move e origina tais sentimentos é no contexto do drama a mudança repentina no decurso da ação teatral, das contingências do enredo, do qual as personagens são prisioneiras, reféns da vida e da arte, porquanto “a poesia é pouca para resgatar o desespero”, ou ainda: “Sim meu poema é raiva de ser só palavras”.

---

6 Pode-se traduzir essa expressão, própria do universo do teatro, como golpe ou lance de teatro; que se refere a “um acontecimento imprevisto que desencadeia súbita reviravolta na ação de uma peça teatral” (MOISÉS, 2013, p. 98).

## DES/CONSTRUÇÃO

Esta dor tem dono,  
nas dobras desta cidade.

Esta dor tem dono,  
no lote dos humilhados.

Esta dor tem dono,  
no traçado de meus versos.

Aqui construí o poema  
como uma casa às avessas:

por entre destroços  
tábuas velhas,  
pedaços de tijolos

- e a argamassa da alheia revolta.  
(1998, p. 120)

“DES/CONSTRUÇÃO” pertence ao que se poderia se inscrever como um epitáfio da dor, da dor de uma batalha perdida, das ilusões vencidas, enfim; de uma dor que tem Dono!

Mais uma vez palavras como “versos” e “poema” surgem para corroborar o referente lírico, expressando o lamento e a revolta, e a tessitura metalinguística que traduz “a consciência do fazer poético como força geradora da própria poesia” (RAMALHO, 2004, p.50).

## REVERSO

A poesia é pouca  
para resgatar o desespero.

Pomar de metáforas,  
canteiro de músicas,

mistérios e mistificações  
maduramente inúteis,

enquanto a vida ali explode:  
áspera, carnal, rombuda.

Nesta hora,  
há um homem varado com sua agonia,  
um homem com seu grito,  
um homem com seus ossos,  
um homem ferido  
com seu suor.

Sim, meu poema é raiva,  
raiva de ser só palavras.

Por fim, com o poema “POSSE” (1998, p. 122), que fecha a totalidade da obra, o Canto virou Grito, a dor tornou-se memória, o verso se transformou em poesia e a poesia em gesto:

#### POSSE

Favela José Bastos  
mudou-se para o meu grito:  
aqui cerquei este canto  
com a dor do desabrigo.

Favela José Bastos  
apossou-se da memória:  
aqui fixei quatro palavras,  
quatro paredes de revolta.

Favela José Bastos  
instalou-se na poesia:  
aqui ergui trinta poemas  
com as pedras da teimosia.

Favela José Bastos  
apropriou-se do meu gesto:  
aqui lutei com as palavras  
para habitar este protesto.

Fortaleza, 13/6 a 29/11 de 1979

A favela José Bastos é repetida e quatro vezes reverenciada no início de cada estrofe tal qual uma oração apossada, instalada no seio da poética; e a falsa impressão de uma posse real em sentido imobiliário logo cede lugar à manifestação de louvor melancólico que provoca no leitor, ainda em forma de resistência, a tomada de posse do destino da comunidade no novo espaço que ele acolhe, nas vestes do grito, da memória, do seu próprio gesto, verso e protesto.

A subjetividade metaforizada nessa voz possibilita a projeção de um universo artístico de resistência que de acordo com Ramalho resgata “uma atitude de tornar o espaço-lírico o que era antes referente estético” (RAMALHO, 2004, p. 54).

É possível afirmar que o registro da metalinguagem como índice de consciência na confecção da criação poética, permitiu ao poeta construir, pelas vias de elementos metalinguísticos, o reconhecimento do aspecto intertextual, assim como evidenciar o valor da resistência como forma imanente da escrita nos traços da poética de Espínola.

Para concluir, lembramos que a questão que comoveu Candido a refletir sobre o “direito à literatura” reside nas injunções que “exilam o povo do poema” – modo metafórico por nós criado para expressar a tônica principal do texto de Candido. Na percepção dele, a perversa iniquidade social – aceitação passiva da quebra de valores como a justiça social, o respeito ao ser humano, o direito das minorias, etc... –, aliena propositalmente os não privilegiados do acesso a textos literários de maior “erudição” ou requinte formal. E a defesa de tal alienação planejada reside na falácia de que as pessoas mais pobres e sem acesso a determinados

referentes culturais não estão aptas a fruir do que a crítica (revelando preconceitos seculares) chama de “alta literatura”. Fraciona-se, assim, a circulação por produções literárias a partir de uma divisão imposta entre o popular e o erudito. O “povo”, portanto, fica de fora de um bem incompressível, logo, exilado do que, na literatura, é

[...] processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante (2011, p. 182).

Entretanto, também como Candido aponta no mesmo artigo, a “literatura empenhada” realiza a função de levar para a obra literária essa mesma iniquidade, denunciando-a, com maior ou menor sucesso em termos de realização estética. Segundo ele, “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (2011, p.). Assim, se o “povo” fica exilado de uma circulação cultural literária ampla e democrática, ao menos figura em obras de muitos escritores e de muitas escritoras, comprometidos/as com esse poder que a literatura possui. É o que faz, metalinguística e engajadamente, Adriano Espínola em *Fala, favela*.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BARBOSA, Jorge. *As favelas como territórios de reinvenção da cidade*. Rio de Janeiro: Cadernos do Desenvolvimento Fluminense, n. 1, 2013.

BAUMAN, Z. *O Mal-estar na pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_ *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p.169-193.

ESPÍNOLA, A. *Fala, favela*. 2. ed. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1998.

FONSECA, Rubem. *Contos*. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 2015.

GULLAR, Ferreira. *A luta corporal e novos poemas*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966, p. 147.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOUTSOPOULOS, E. *Kairicité et Liberté*. Athènes: Acadhémie d`Athenes, 2007.

RAMALHO, Christina. *Hybris: nosso inusitado templo de poesia*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2004.

SPIVAK, Gayatri. *Pode um subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

<http://www.revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp>

<http://www.recantodasletras.com.br/>

<http://www.academiacariocadeletras.org.br/>

## METALINGUAGEM: PÓLVORA PARA PALÁVORA

Éverton Santos  
Marta Barreto

no fim da linha  
o que sobra é a poesia.  
(MARANHÃO, 2009)

### Introdução

A poesia de Salgado Maranhão destaca-se, entre outras coisas, pelo tratamento apurado com a linguagem e revela uma postura centrada diante do fazer poético e da vida. Esse poeta traz para sua escrita a condição de equilíbrio empenhada na relativização dos valores instituídos, e, além disso, sua poesia se origina do engajamento com o cotidiano, da consciência da materialidade do corpo e da fugacidade do tempo, bem como da precariedade e da inevitabilidade das experiências do existir. Segundo seus críticos<sup>7</sup>, “apolínea” é um adjetivo que qualifica bem sua produção poética não apenas como sentido de sobriedade e disciplina, mas também com o sentido mais profundo proposto por Fiedrich Nietzsche a essa palavra:

Segundo Nietzsche a melhor poesia lírica, semelhantemente à tragédia, combina o êxtase dionisíaco com a contemplação apolínia. Dessa forma, a poesia não seria uma expressão *imediate* da subjetividade do poeta, mas uma sondagem profunda da relação entre o ser e o mundo *mediada* por imagens (apud MARANHÃO, 2009, p. 408).

---

7 O traço apolíneo de que tratamos é uma expressão usada por Luiz Fernando Valente, professor da Brown University, no posfácio da obra *Palávora*, de Salgado Maranhão.

Nesse contexto, por ser caracterizada como apolínea, entendemos que a poética de Maranhão é permeada por imagens e representações profundamente reflexivas, não faltando a esse cadinho os metapoemas, isto é, os poemas que tratam do ato de escrever, da literatura, do poeta e sua função, colocando a arte literária como tema. Não raro, como demonstraremos aqui, isso aparece interligado à referência a deuses do panteão grego, o que confere a possibilidade de um diálogo com os mitos.

Objetivamos apresentar, neste artigo, algumas leituras possíveis sobre poemas metalinguísticos que se encontram na antologia de Maranhão intitulada *A cor da palavra*, na qual se inclui seu livro *Palávora*, de modo a respaldar visões que possam integrar a fortuna crítica do poeta, assim como iniciar um caminho pela sua poética. Para tanto, procederemos à descrição e análise de quatro poemas selecionados, quais sejam: “Palavra”, “Palavra 2”, “Verbo” e “Atemporal”.

Em termos de fontes teóricas, buscaremos embasamento em textos de Samira Chalhub (1986; 1995) e Roland Barthes (2007) sobre metalinguagem, bem como de P. Commelin (1997) e Junito de Souza Brandão (2009) em suas considerações sobre mitologia grega.

Antes, porém, de iniciarmos as discussões, uma abordagem biobibliográfica acerca do escritor é ao mesmo tempo elucidativa e necessária: José Salgado Maranhão é poeta, jornalista, compositor-letrista e consultor cultural. Nasceu na cidade de Caxias, no estado do Maranhão, em 1953. Estudou Comunicação Social, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e Letras, na Universidade Santa Úrsula (sem concluir). Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1973, onde vive até os dias atuais. Em Teresina, local onde iniciou sua vida literária, conheceu o poeta tropicalista Torquato Neto, de quem recebeu o nome poético de batismo Salgado Maranhão.

O autor possui uma coleção diversificada de poesia, a saber, *A Ebulição da Escritura* (antologia poética, 1978); *Encontros com a Civilização Brasileira* (poemas e ensaios); *Aboio ou a Saga do Nordeste em Busca da Terra Prometida* (cordel, 1984); *Os Punhos*

*da Serpente* (1989); *Palávora* (1985); *O Beijo da Fera* (1996); *Mural de Ventos* (1998, Prêmio Jabuti 1999); *Sol sanguíneo* (2002); *Solo de gaveta* (2005); *A pelagem da tigre* (2009); *A Cor da Palavra* (2010); *O mapa da tribo* (2013) e *Ópera de Nãos* (2015, Prêmio Jabuti 2016). O conjunto de sua obra é influenciado pelas suas leituras da grande tradição poética ocidental, em particular Fernando Pessoa, Ezra Pound, T. S. Eliot, Dante, Maiakovski e João Cabral de Melo Neto, além da inspiração em elementos da filosofia oriental.

Adentramos agora esse universo, cuja incursão nos levará a compreender de que maneira o ato criativo e o poema enquanto produto e efeito se inscrevem “apolineamente”, gerando, também com o suporte de símbolos, uma miscelânea de significados.

### **Deusa palavra ou Leituras da metalinguagem em Salgado Maranhão**

Os poemas metalinguísticos – ou metapoemas – refletem sobre a própria criação da arte poemática. Desse modo, o poeta utiliza o código linguístico para compreender ou discutir o próprio fazer poético ou seu resultado, o poema, o que chamamos de metalinguagem, ou, mais especificamente, *metaliteratura*, nesse caso. Isso porque, conforme Massaud Moisés (2004, p. 290), “A literatura é a única arte que pode ser objeto de si própria”, talvez porque o retorno ao código literário por si mesmo, unindo o plano da expressão e o do conteúdo, implica, nessa forma de arte, necessariamente “agir/tratar sobre” e “ser objeto de”. Por isso, ainda segundo o estudioso citado, investigar minuciosamente as dobras metalinguísticas é uma tarefa da crítica, uma vez que a seleção feita sobre o código literário combina elementos que são do próprio código, ou em resumo: a criação do poema – o poema criado – recai sobre o poema.

Isso aparece bem explicado em Chalhub: “A função metalinguística é uma equação: em termos gerais, a linguagem-objeto (o tema) é tratada com a linguagem do tema. O poema, por exemplo, assunta

o poema, onde A (o poema) é igual a B (assunto poema no poema)” (1995, p. 52; 55). E é nesse âmbito que a seleção de poemas de Maranhão neste estudo buscou enfatizar essa dimensão poética em que a expressão e o conteúdo são enfatizados concomitantemente.

De modo mais amplo, sabemos que a metalinguagem pode referir-se a qualquer terminologia ou linguagem utilizada para descrever sua própria construção, podendo ser, por exemplo, uma descrição gramatical ou uma discussão sobre seu próprio uso. Nesse caminho, é imprescindível frisar que o próprio sentido do prefixo “meta”, citado por Chalhub (1986), tomando o Novo dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda, nos remete à etimologia grega e significa: mudança, posterioridade, além, transcendência, reflexão, etc.

Diante dessas observações iniciais, partimos agora para o estudo dos poemas selecionados, para neles buscarmos reconhecer o que Chalhub identificou como “o sábio que sabe o saber” (1986, p. 48), nesse caso o poeta que sabe o poema ou o poema que sabe de si. O primeiro escolhido chama-se “Palavra”:

### Palavra

a palavra coexiste no dilúvio  
ao açoite do sangue nas pedras.  
a palavra é a pedra – e o arquétipo  
que dança.  
e o tempo do fogo flama  
e a memória das águas lava  
em/canto e plenilúnio.

a palavrA *Lavra* o tempo  
naja imaginária  
submersa no invisível mar;  
godiva do cais dos loucos  
deusa do silêncio.

a palavra em si é cio  
virtude  
a divertir o vício  
de saber saber (MARANHÃO, 2009, p. 60).

Uma leitura dos referentes metafísicos presentes nesse poema nos permite estabelecer relações entre o fazer poético e a simbologia dos mitos greco. Antes das associações, lembremos a força simbólica dos deuses Hefesto (deus do fogo), Dionísio (deus do vinho), Selene (deusa da lua) e Tácita (deusa do silêncio), entre outros que podem ser descobertos ou agregados no desenrolar deste estudo.

Em “Palavra”, o poeta faz lousa da própria palavra, haja vista que se expressa, através do eu-lírico, a coexistência da palavra em meio ao dilúvio, o que nos remete ao que, segundo o Gênesis, diz respeito à inundação cataclísmica de toda a superfície terrestre, e que coexiste no açoitado do sangue nas pedras. Dessa visão, nos vem a imagem do vinho (água misturada ao sangue), deixando transparecer nos dois primeiros versos do poema a presença do deus do vinho, Dionísio.

No terceiro e quarto versos, por seu turno, a palavra é representada pela pedra, porém essa pedra é o arquétipo que dança, que se movimenta, evitando, assim, ficar presa, estática. No quinto verso, a palavra também é “o tempo do fogo flama”, ou seja, é considerada como o tempo que o fogo abrasa, consome, podendo ser relacionada à imagem do deus do fogo, Hefesto. Já no sexto e sétimo versos, a palavra é “... a memória das águas lava”, identificando aí a memória dos caminhos que a água percorre “em/canto e plenilúnio”; o encanto e o canto da luminosidade da Lua cheia, nesse sentido, podem ser interpretados como sendo referências à deusa da lua, Selene, que representava, no imaginário grego, todas as fases da lua. Desse modo, a palavra é comparada à pedra (aquilo que é fixo) e não à água (aquilo que é fluido).

Percebemos, com efeito, que, na primeira estrofe, composta por sete versos, o eu-lírico insere elementos essenciais para a existência da humanidade: água, fogo e água. Sabendo que a pedra é algo resistente, que o fogo é uma forma de energia (símbolo também do conhecimento, no mito de Prometeu) e que a água é maleável, o poeta brinca com as palavras para exprimir impressões, desfazendo, desse modo, a resistência da palavra e lavrando a superação de todos os obstáculos pelos quais ela passa: a palavra, assim, existe.

Na segunda estrofe, composta por cinco versos, o eu-poético imprime à palavra a marca do fazer, da construção do tempo, e a assemelha a uma cobra fictícia submersa num mar que não se vê: “a palavra *Lavra* o tempo/ naja imaginária/ submersa no invisível mar”. Nos dois versos seguintes, o poeta aborda a palavra como sendo a “godiva do cais dos loucos”, sendo que “godiva” tem como significado “presente de Deus”. Portanto, Maranhão utiliza-se do eu-lírico para tomar a palavra como sendo uma bênção divina em que se ancoram os “loucos”, o que a colocaria como um ponto fixo que concretiza a existência humana por meio do dizer/falar. Antiteticamente, a palavra é a “deusa do silêncio”, visto que o silêncio é pleno de sentidos, ausência de som, afasia em todos os lados, podendo presentificar, no contexto, a deusa do silêncio, Tácita.

Na terceira e última estrofe, composta por quatro versos, a palavra é explicada como sendo “cio”, isto é, período de excitabilidade sexual em que a fêmea aceita o macho para o acasalamento; também é “virtude/ a divertir o vício/ de saber saber”. Dessa maneira, o poeta explora a palavra em seu sentido mais profundo e íntimo, num erotismo camuflado da palavra, deixando clara a virtude que representa a satisfação do vício da consciência do próprio saber. Além disso, a palavra está sempre no cio, pronta para ser desfrutada, sua virtude é a de romper o silêncio e o tempo, no bote da “naja imaginária”, ao mesmo tempo em que diverte o vício de, ao falar o falante, achar que sabe o que diz.

Em face do exposto, o poema “Palavra”, construído a partir da alusão a vários deuses da mitologia grega para a construção do

sentido da “palavra”, agrega-lhe mais valores (seja de luz, de fogo, de silêncio, de água). As divindades e seus elementos servem às definições, no poema, como forma de simbolizar, na transferência de atributos, a palavra como aquela/aquilo que é, que ao mesmo tempo é presente e engano, que vai além do tempo e se encerra no silêncio. Por isso, consideramos que, ao conjugar vertentes da “força olímpica” nos elementos opostos, como sólido/“pedra” e líquido/“água”, “fogo” e “água”, escuridão/“dilúvio” e luz/“plenilúnio”, “virtude” e “vício”, a poética expressa se utiliza do potencial simbólico dos próprios elementos que integram o todo da natureza. Logo, sendo a criação humana um processo que remete à própria criação divina, essa associação é bastante pertinente e sugestiva, alçando a palavra à condição de força motriz da existência do poema.

O segundo texto selecionado intitula-se “Palavra 2”, transcrito a seguir:

Palavra 2

Para Lita Passos

o sentir molda a palavra  
ávida de asas  
alada ao desconhecido.

o sentimento ladra  
lã na pedra  
– mares sobre o coração do mundo.

delírio que assovia  
para dentro  
inventando o itinerário  
do silêncio.  
balsa no mar sem cais  
desenverbo a revogar vogais.

a palavra arrebatava o dia branco

artérias da manhã

vitrais

– rio que canta para as rãs.

que céus, que sais, que larvas,  
que deuses do imaginário revela, aos poetas  
o oculto sexo das palavras?  
(MARANHÃO, 2009, p. 61).

Composto por cinco estrofes, o poema retrata, em linhas gerais, a condição da palavra moldada pelo sentir e enquanto instância de criação poética em face do mundo. Seja como matéria de trabalho para os poetas, seja como invenção de mundos, a palavra é tomada como prenhe de sentidos e possibilidades, à deriva até se tornar poesia.

Na primeira estrofe, o verso “o sentir molda a palavra” estabelece clara relação de dependência entre o sentir e o criar. A palavra poética também está, para além disso, “ávida de asas” (segundo verso), vestida de uma vontade extremamente forte de conquistar meios para alcançar aquilo que ainda não se conhece: “alada ao desconhecido”. Nesse âmbito, a expressão “alada” pode nos remeter ao deus grego Pégaso, cujo nome significa cavalo voador, mas também a Hermes, o mensageiro dos deuses, que possuía um par de sandálias aladas. Isso nos leva a pensar num movimento expansionista, para fora e além, construindo a visão de um sentimento altruísta, voltado para o mundo e não apenas para a interioridade do sujeito lírico – que se expressa via palavra –, uma vez que ela representaria a forma de incursão no mundo, a saída do eu em direção ao outro, isto é, uma manifestação da existência.

Na segunda estrofe, confirmando a leitura anterior, os três versos que a compõem representam o desejo de exteriorizar aquilo que se sente: “o sentimento ladra/ lã na pedra/ – mares sobre o coração do mundo”. Percebemos, com isso, a voz do sentir que grita, a oposição do macio ao duro, a água salgada representando as lágrimas (o

“sentir”?) sobre o coração do mundo, respectivamente. Ademais, lâ e pedra, ao representarem texturas que se opõem, revelam um mundo paradoxal que integra, portanto, sentimentos diferentes que desaguam por meio da expressão pela palavra apreendida.

Já na terceira estrofe, por sua vez, a qual é composta por seis versos, esse sentimento é posto em oposição ao silêncio. Os versos “delírio que assovia/ para dentro” exprimem a ideia de silêncio, visto que, para que exista o som, é necessário expeli-lo, ou seja, o fazer poético é necessário para que o percurso do silêncio ocorra, “inventando o itinerário do silêncio”. É como se o eu-lírico quisesse dizer o indizível, transgredir a impossibilidade que, muitas vezes, o dizer pragmático e rotineiro não abarca, isso porque, citando Chalhoub, “o poeta fala, paradoxalmente, da impossibilidade da fala” (1986, p. 59). Nos versos seguintes “balsa no mar sem cais/ desenverbo a regovar vogais”, o eu-poético infere que, diante do silêncio, a palavra é feito uma balsa no mar sem poder ancorar, pois não tem cais; além disso, ao brincar com a palavra em sua forma “desenverbo”, utilizando o prefixo de negação des-, nega o verbo, visto que ele é a própria palavra, o discurso, que passa, então, a revogar.

A quarta estrofe, formada por quatro versos, destaca, no primeiro deles, a palavra como aquela que se apodera do dia, do momento branco, isto é, do instante em que todas as cores lhe cabem como possibilidade para pintá-lo: “a palavra arrebatava o dia branco”. Isso será reforçado no segundo e terceiro versos, prolongando o sentido de arrebatamento da palavra para “artérias da manhã/ vitrais”, haja vista que considerá-la “artérias”, ou seja, vasos sanguíneos que carregam sangue a partir dos ventrículos do coração para todas as partes do corpo, e “vitrais”, que são elementos arquitetônicos coloridos, cria a imagem da palavra como essencial para a beleza, a vida, o tempo. No quarto verso, o eu-lírico define a palavra como “rio que canta para as rãs”. Destacamos, aqui, que há uma inversão nesse verso, visto que são as rãs que cantam para o rio, na ordem geral das coisas na natureza, mas, em estado de poesia, de palavra poética, o rio é o cantor e as rãs são seu público.

Na quinta e última estrofe do poema, destaca-se a presença dos deuses novamente ao indagar nos três versos que a compõem: “que céus, que saís, que larvas,/ que deuses do imaginário revela, aos poetas/ o oculto sexo das palavras?”. Esses versos nos exprimem a ideia de que o eu-lírico evoca algo para encontrar a resposta sobre o oculto, sobre o sentir, sobre o silêncio. Além disso, podemos notar/intuir a retomada da figura do deus do imaginário, Pégaso, símbolo da imaginação e imortalidade, como supracitado na primeira estrofe. Também o verso “artérias da manhã”, por sua relação com o sangue/vinho, pode sugerir a presença do deus Dionísio, presente também no primeiro poema estudado, “Palavra”. Mas, em sentido amplo, o poema conclui questionando o quê ou quem revela ao poeta o íntimo/oculto das palavras, o estado latente em que elas se descortinam, no cio, para a cópula, o ato criador do poema, cujo segredo recai no desconhecido, no delírio, na invenção, no arrebatamento, no “desenverbar”.

Como reflexão complementar à leitura dos dois poemas até aqui, estas considerações de Barthes são elucidativas:

A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora, essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, o real lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade: a explicação fixada numa *obra* (trabalhada) torna-se imediatamente um produto ambíguo do real, ao qual ela está ligada com *distância*; em suma, a literatura é sempre irrealista, mas é esse mesmo irrealismo que lhe permite frequentemente fazer boas perguntas ao mundo – sem que essas perguntas possam jamais ser diretas (2007, p. 33-4).

Assim, perdendo a estrutura do mundo na da palavra, e vice-versa, o eu-poético do poema “Palavra 2”, indaga-se sobre a própria construção e inspiração poética, não satisfeito em meditar sobre exteriorizar e interiorizar. Nesse contexto, Chalhub declara que “o poema que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta é um poema, digamos assim, marcado com signo da modernidade” (1986, p. 42). Dessa maneira, contemplando sua própria construção, numa tentativa de conhecimento do ser que poetiza, deixam-se transparecer os recursos utilizados no fazer poético, numa tessitura do poema como objeto, mas também como filosofia da criação.

O terceiro poema escolhido foi “Verbo”, no qual observaremos também a presença da mitologia grega por entre as reflexões metapoéticas:

#### Verbo

o que está no verbo  
está na carne  
na fúria do lobo  
na túnica da tarde.

o que está no vinho  
está na veia  
na lã que emaranha  
o inseto e a teia.

o que está no rio  
está no riso  
no abismo que alumbra  
o lago do narciso.

plasmam reticências  
de auroras e ruínas  
bailam sobre runas  
o fogo e a pólvora

o sangue e a fortuna.  
(MARANHÃO, 2009, p. 62).

Visto que o verbo é a palavra, o poema “Verbo”, que é composto por quatro estrofes, traz traços que podem ser associados à mitologia grega. A primeira estrofe, de quatro versos, é marcada pela presença do deus Dionísio, uma vez que podemos perceber a inferência dos tons avermelhados, que, logo, nos remetem à cor do vinho. Nesse sentido, os dois primeiros versos, “o que está no verbo/ está na carne”, podem significar que o que está na palavra está no desejo, já que a carne é o símbolo do desejo; por sua vez, o que está na palavra, na cobiça, está também “na fúria do lobo”, a vontade da carne, e está ainda “na túnica da tarde”, isto é, na escuridão que cobre e faz o entardecer, aludindo ao tom avermelhado, que expressa desejo, força, perigo, paixão, fortuna, etc.

Na segunda estrofe, constituída por quatro versos, o que foi supracitado no poema “Palavra” é de algum modo retomado aqui: “o que está no vinho/ está na veia”. Novamente a presença do deus do vinho, Dionísio, e “na lã que emaranha/ o inseto e a teia” vemos um jogo de sedução, de desejo, em que um ser atrai o outro para saciar uma necessidade, às vezes mortal.

Já na terceira estrofe, também composta por quatro versos, o poeta joga com as palavras: “o que está no rio/ está no riso/ no abismo que alumbra/ o lago do narciso”. Quanto ao mito de Narciso, de acordo com Brandão (2009), trata-se de um filho do rio Cefiso, “o que banha, o que inunda”, e da ninfa Liríope, que, hipoteticamente, significa de voz macia feito a maciez de um lírio, que dá à luz a um menino extremamente belo, Narciso. Liríope teria decidido consultar Tirésias, “um dos mais célebres adivinhos da Mitologia” (COMMENTLIN, 1997, p. 202), que, por ser cego, possuía o dom da adivinhação. O sábio a orientou a jamais deixar o menino olhar sua imagem num espelho, pois o choque ao ver sua beleza seria imprevisível. Assim viveu Narciso, até que um dia, durante uma caçada em meio ao bosque, “debruçou-se sobre o espelho

imaculado das águas e viu-se” (BRANDÃO, 2009, p. 188). Então, ao ver sua imagem com tamanha beleza refletida nas águas serenas do lago, se apaixonou e, perdido de amor, tentou abraçar a imagem, mas sempre que tocava o lago ela se desfazia em suas mãos. Percebeu que se tratava de um amor impossível e, já sem esperanças, decidiu matar-se ali mesmo, à beira da fonte de Téspias. Assim, de acordo com Brandão (2009), podemos identificar a imagem do rio como uma figurativização da vida e da morte.

Na quarta e última estrofe, os cinco versos que a compõem mostram novamente a presença da mitologia grega, principalmente por meio da contraposição de termos: “plasmam reticências/ de auroras e ruínas/ bailam sobre runas/ o fogo e a pólvora/ o sangue e a fortuna”. Os sujeitos das ações estão no final da estrofe e são eles que modelam reticências – pontuação que indica um pensamento ou ideia que ficou por terminar, algo que poderia ser escrito, mas que não o foi, por isso não é, o que indica a continuidade das auroras e das ruínas. Seriam também auroras e ruínas intermináveis que se movem sobre runas, as quais são símbolos de origem milenar e um dos primeiros oráculos que surgiram no mundo. Por conseguinte, o fogo e a pólvora para a palavra, bem como o sangue e a fortuna, ambos representados pela mesma cor, o vermelho, inserem, sutilmente, a presença do deus Dionísio, algo recorrente em todos os poemas estudados até aqui.

Não pode passar despercebida a repetição de “o que está no”, indicando lugar, cujo complemento, no início das três primeiras estrofes são, respectivamente, os nomes “verbo”, “vinho” e “rio”. Chama-nos atenção também que a classe gramatical predominante nesse poema é o substantivo, como uma nomeação de coisas que o eu-poético observa e apreende. Além das três palavras anteriormente citadas, aparecem também: “carne”, “fúria”, “lobo”, “túnica”, “tarde”, “veia”, “lã”, “inseto”, “teia”, “riso”, “abismo”, “lago”, “narciso”, “reticências”, “auroras”, “ruínas”, “runas”, “fogo”, “pólvora”, “sangue” e “fortuna”. Essa predominância aprofunda, com efeito, o título “Verbo”, na medida em que significa “palavra”,

mostrando que, todo o tempo, o que está em um lugar também está no outro, e “o que está” é exatamente a palavra como potencial de sentido, conceituação e definição de objetos e seres, manifestação da ação humana sobre o mundo no ato de nomear.

Essa circularidade de significados direcionados à concepção do poema voltando-se para a palavra engloba a constituição de um núcleo metalinguístico característico da obra de Maranhão, como estamos descrevendo. A linguagem em estado de poesia se funde ao verbo e suas imbricações, fazendo do poema uma espécie de síntese da inquietação artística do poeta, como expõe Chalhub:

Poesia, por exemplo, é uma forma especial de linguagem. A poesia recebe sua forma de poema, o modo de o poema fazer-se poesia. Uma poesia que fala do ato criativo, da dificuldade do seu material – palavra –, do conflito pedregoso diante da folha branca como “uma pedra no meio do caminho” (Drummond), da dificuldade desconfiada do ato de poetar, da palavra que é de uso de todos e que, no poema, necessita ser singular e exata para bem dizer-se, dizendo sua natureza: são temas metalinguísticos na órbita do criador-emissor (1995, p. 49).

Finalmente, o quarto e último poema selecionado para este estudo chama-se “Atemporal”:

Atemporal

no fim da linha  
o que sobra é poesia:  
construção sobre ruínas  
plasmada em palavras  
e silêncios.

quem saberá os limites  
da beleza e do desespero?

a vida em sua face oculta  
sobrevive de engordar serpentes.

o amor em sua loja de ourives  
(relume)  
a lapidar o inatingível.

no avesso do des/haver  
o que resta  
é o infinito não ser  
em seu azul atemporal  
(MARANHÃO, 2009, p. 75).

Esse poema, composto por cinco estrofes, pode ser lido, consoante o crítico Luiz Fernando Valente, como uma síntese da poética salgadiana, mesclando traços apolíneos com a influência da filosofia oriental. Os versos “no fim da linha/ o que sobra é poesia” nos remetem à questão da imprescindibilidade da poesia num caminho de contemplação, mas nunca de total realização, o que se observa no verso “a lapidar o inatingível”. Aparece também nessa estrofe a definição de poesia como “construção sobre ruínas/ plasmada em palavras/ e silêncios”, uma vez que o poema – produto artístico em que o plano da expressão e o do conteúdo estão imbricados e são indissociáveis – forma-se pelo que é dito, as palavras, e pelo que está nas entrelinhas, o silêncio. Novamente, como podemos notar, o poema traz, ao menos nessa estrofe, como tema a matéria a substância da palavra como argamassa da literatura, da agência do poeta, pela arte, sobre o mundo.

Na segunda estrofe, os dois versos que a compõem podem de algum modo remeter à imagem de Narciso ao perguntar “quem saberá os limites/ da beleza e do desespero?”, também presente no terceiro poema intitulado “Verbo”. Mas não somente isso: é um questionamento eivado de humanidade, visto que, entre o belo e a agonia, o limite é, por vezes, subjetivo, portanto indefinível logicamente. E, como uma resposta a isso, a terceira estrofe diz

que “a vida em sua face oculta/ sobrevive de engordar serpentes”, demonstrando que não temos a clareza sobre tudo o que vivemos, pois há uma face oculta, como a da Lua, e o trabalho nela é arriscado, isto é, sempre no limiar. Alimentar serpentes é árduo, requer cuidados como muita coisa que o homem faz. Já dizia Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*: “Viver é muito perigoso” (2015, p. 26). Em se tratando de poesia, estaria o eu-lírico nos dizendo que o poema, a arte, portanto, resulta desse enfrentamento diante do desconhecido? E isso encontra ressonância, também, em Rosa, quando Riobaldo diz que “difícil, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra” (Idem, p. 150). Pelo visto, engordar serpentes e chegar até o rabo da palavra são ofícios um tanto engenhosos, mas necessário se se quiser obter o que deseja.

Como uma face da vida, o eu-poético nos apresenta o amor, que “em sua loja de ourives/ (relume)/ a lapidar o inatingível”. Isso porque, em seu anseio de alcançar o objeto de seu sentir, o amor cultiva, lapida, cava, lavra, enfim, é uma eterna busca por reciprocidade e complementaridade, o que nem sempre é possível obter. O amor relume, mas nem tudo que reluz é ouro, ensina o ditado. No entanto, estaria aí a indicação de que o poema, mesmo quando acabado, não chegou ao fim? Seria ele sempre um produto inacabado, ao qual o poeta poderia voltar para lapidar, para dele apreender um novo brilho? Porque, por amor – à arte ou a outrem – o homem incessantemente se coloca como artesão, como ourives, como amante, e não somente plasma palavras e silêncios, como engorda serpentes, atemporalmente.

Ademais, o eu-lírico ressalta a precariedade do cotidiano, como supracitado, visto nos versos “no avesso do des/haver”, uma vez que o tal avesso nos leva ao que se pretende esconder por não ser perfeito, então o eu-lírico destaca isso antecipadamente para dizer, ao final do poema, que “o que resta/ é o infinito não ser/ em seu azul atemporal”, numa evocação a Mallarmé, como percebeu Valente. “Des/haver” está para “não ser” assim como o “avesso”

está para o “atemporal” nessa sequência de versos. A relação se dá – e o sentido se constrói – a partir do reconhecimento de que, ao fim e ao cabo, somente o não ser é eterno, já que o ser é finito; o azul atemporal é o estado das coisas imóveis, perenes, que sobram como artigos de um museu. Com isso, a leitura oposta que a estrofe permite para “o haver” é que “o que resta é o finito ser em seu azul temporal”, isto é, tudo o que existe tem prazo de validade, desbota com o tempo, sofre a ação da vida e da morte (principalmente desta).

Ligando o início ao fim do poema, os dois versos iniciais de cada uma das estrofes – a primeira e a última – são de algum modo similares: “no fim da linha/ o que sobra é poesia” e “no avesso do des/haver/ o que resta”. Ambos apontam para o que sobra/resta, logo algo fica, continua, ainda que seja a mera sensação/saudade daquilo que acabou/se foi. A possível conclusão é que sobretudo a poesia permanece, posto que é artisticamente atemporal, produto que foge ao *modus operandi* do lapidar inatingível do infinito não ser (será?).

### **Considerações finais**

Conforme nossa análise tentou demonstrar, a partir da análise estrofe por estrofe de quatro poemas de Salgado Maranhão, enfatizando especialmente a relação da palavra com as reflexões metalinguísticas do poeta, o modo como a unidade linguística rompe a afasia e o silêncio, tornando-se expressão do sentir que não se acomoda ao vazio: palavra, verbo, nome, tudo isso leva, no ato criativo, ao verso, à estrofe, ao poema. E a autoconsciência – que sabe ser uma necessidade a literatura – lava, molda, alumbrava, lapida, daí a metaliteratura:

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer

outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura (BARTHES, 2007, p. 27-8).

O poeta Salgado Maranhão participa desse novo momento em que a literatura “fala e fala dessa fala”, visto que ele constrói um eu-lírico que expõe o fazer literário, rastreando o significado das palavras e sua vitalidade, apresentando-as como símbolos e potências de sentido, o que aprofunda o valor apolíneo da poética de Maranhão. Além disso, a forma de organização das palavras e suas definições não são limitadoras, muito menos únicas, pelo contrário, permitem, instigam e proporcionam ao leitor um vasto número de interpretações em sua tarefa de apreender o real. E é aí que a referência – explícita ou apenas sugerida – a deuses gregos se mostra um recurso produtivo, visto que as figuras míticas servem como pano de fundo para alargar as possibilidades interpretativas. Nesse contexto, torna-se pertinente indagarmos, a partir de Brandão (2009c, p. 370), citando Murilo Mendes, se “haverá nesta terra muitas coisas maiores que a mitologia grega, na sua capacidade de contaminar poetas e pensadores?”.

Posto isso, o que podemos perceber é que, conjugando todas as vertentes da “força olímpica”, a poética expressa faz uso do potencial simbólico dos próprios elementos que integram o todo da natureza. Sendo a criação dos poemas selecionados e estudados um processo que remete à própria criação divina, essa associação é pertinente e sugestiva para sustentar, por exemplo, a afirmação de que o que sobra é a poesia. O poeta, como instância produtora da arte literária, parece sugerir todo o tempo uma comparação da

construção poética com a do universo, utilizando-se, do mesmo modo como na criação do mundo, das forças divinas para o fazer literário, tornando-se também uma espécie de deus. No mais, a palavra criação traz em si, por outro lado, a referência à explosão que, na teoria evolucionista, originou o surgimento do universo a partir do *Big Bang*. Unindo as duas perspectivas, é possível ler o título do livro *Palávora* – contido na antologia *A cor da Palavra*, de Salgado Maranhão – como a junção e o jogo de duas palavras, quais sejam: “palavra” mais “pólvora”, resultando na criação, na expansão e na força da palavra sempre prenhe de sentido.

Por fim, buscamos, nesse percurso analítico, compreender, através da metalinguagem, algumas faces do processo do fazer poético de Maranhão, tendo sempre em vista que tudo o que é dito no poema existe na linguagem e pela linguagem, sendo, ainda, meditado pela linguagem. Pudemos, sobretudo, observar e discutir processos de construção de sentido que partiam da palavra, do verbo, e iam de encontro à atemporalidade que somente a poesia consegue estabelecer, seja através da metalinguagem ou não, alçando-se, por isso, no mais profundo da abordagem do eu, do homem, do mundo, apolineamente.

### Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 15º Ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, vol. I, 2009a.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 18º Ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, vol. II, 2009b.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 21º Ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, vol. III, 2009c.

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

CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios)

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Thomas Lopes. Belo Horizonte: Editora Itatiaia LTDA, 1997.

MARANHÃO, Salgado. *A cor da palavra*. Rio de Janeiro: Imago; Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

## “UM GOLE TOMADO EM QUALQUER BIROSCA”: A POESIA DE JEOVÁ SANTANA

Fabiana dos Santos

Palavras duras  
devem ficar no cofre  
O preço da desdita  
só sabe quem sofre  
(SANTANA, 2011, p. 55).

A poesia contemporânea está cada vez mais voltada para o trabalho com a própria linguagem, e obras líricas como as de André Ricardo Aguiar, Ana de Santana, Frederico Barbosa, Lau Siqueira, Lívio Oliveira, Salgado Maranhão, Neide Archanjo, Sérgio Gerônimo, entre outros e outras, atestam essa afirmação. Um dos traços que se destaca na poesia de Jeová Santana, poeta contemporâneo sergipano, atual e atuante, é justamente o pensar sobre o próprio fazer poético traduzido em seus textos. A metalinguagem, ou metapoesia, presente em vários de seus poemas faz deles signos que revelam como se constrói sua concepção artística. Este artigo, que pretende debruçar-se sobre esse fazer poético revelado pela metalinguagem, elegeu, para isso, três poemas que integram a antologia intitulada *Poemas passageiros* (2011). Os poemas escolhidos, sem que seja retirada a relevância dos demais, são “O Poeta”, “Quadras Desafinadas” e “Homem faz”. Antes das análises, porém, algumas palavras sobre o poeta.

Jeová Silva Santana nasceu em Maruim, Sergipe, em 1961. É graduado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual de Campinas, e doutor em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de

São Paulo. Publicou *Dentro da casca* (1993), *A ossatura* (2002), *Inventário de ranhuras* (2006) e *Poemas passageiros* (2011). Tem textos publicados nos sites *Balaio de notícias* (Aracaju), *Cronópios* (São Paulo), *Panorama da palavra* (Rio de Janeiro), *Ver o poema* (Teresina), nos jornais *Cinform* e *Jornal da Cidade* (Aracaju) e nas revistas *Cult* (São Paulo), *Língua Portuguesa* (São Paulo) e *Revista da Poesia Brasileira* (Rio de Janeiro), entre outros. Trabalha com ensino de Língua Portuguesa e Literatura em instituições de ensino públicas de Sergipe e Alagoas.

Iniciamos a análise comentando como é importante observarmos o título da coletânea, *Poemas passageiros*, já que esse também nos mostra importantes características do fazer poético do artista, pois parece reunir as temáticas abordadas ao longo de todos os poemas integrantes da obra, sejam eles metalinguísticos ou não. O título, portanto, já reafirma o vocábulo “poema”, que, em uma leitura óbvia e direta, mostra-nos o gênero a ser encontrado, além de que, adjetivados pelo vocábulo “passageiros”, os “poemas” ganham caráter fluido e dinâmico. Sabe-se que os textos foram escritos enquanto o poeta vivia entre Sergipe e Alagoas. Estava, assim, trafegando entre sua origem (Maruim, em Sergipe) e um local de passagem (Alagoas), ou seja, o poeta estava sempre de passagem, sempre passageiro. Vale também ressaltar a musicalidade perceptível nessa coletânea, o que também faz do escritor em tela um passageiro por outros caminhos da arte. Sempre na dualidade entre ser e estar no mundo, não somente o poeta desses versos passageiros, mas todos nós, estamos em alguma situação de passagem, voluntária ou involuntariamente. Essa situação parece ser um frutífero material da construção da poesia de Jeová Santana.

Sobre os títulos dos poemas selecionados aqui, eles também demandam observações significativas, uma vez que percebemos que nos três textos há referências ao fazer poético. Em “O Poeta”, o foco é o próprio autor do ato poético, ato esse que se repete, mesmo que indiretamente, em “Homem faz”, que, ao longo do texto, completa a ideia do verbo do título: o que o homem faz? Faz

poemas. Em “Quadras Desafinadas”, por sua vez, o título remonta a uma questão estrutural do fazer poético: as estrofes de quatro versos. Remetem, assim, à própria organização do texto poético que, também, é uma escolha do poeta ao construir seu texto. Teoricamente, portanto, a metalinguagem é uma porta de entrada para o pretendido “percurso passageiro” pela poética de Santana.

Sobre a metalinguagem, Teles (1989, p. 245) afirma que “aí está, aliás, uma outra modalidade do conhecimento do poeta: os conceitos sobre poesia emitidos dentro de poemas metalinguísticos”. Já a reflexão de Chalhub concerne ao fato de que “os metapoemas suscitam problemas teóricos ao ato de poetar, suscitam tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: ‘O que é (fazer a) poesia?’” (1986, p. 60). Nesse sentido, o recurso da metalinguagem no texto poético se torna, com efeito, um veículo tanto para expressar a concepção crítica do autor quanto para evidenciar as referências que fundamentam sua prática criadora. Segundo Goyanna:

Entre as práticas literárias que ostensivamente evidenciam a consciência crítica do autor, a metapoesia é sem dúvida uma das mais importantes ou significativas. Mesmo diante de um poema que apenas discretamente realiza a dimensão metapoética (através da inserção de um breve comentário limitado a um só verso, por exemplo), não podemos ficar indiferentes à voz da consciência criadora que então se manifesta (1994, p. 53).

Sustentados por essas visões, partimos para a abordagem de um dos textos de Jeová Santana, qual seja, “O Poeta” (2011, p. 42), transcrito abaixo:

O POETA

Os olhos do poeta  
quando menino

presentem tudo envelhecido.  
(Penso em Arthur Rimbaud.)

Os olhos do poeta  
quando velho  
perpassam tudo renascido.  
(Penso em Manuel de Barros.)

Em nenhuma criatura  
cabe melhor medida  
sobre nossa passagem.

Tanta miséria  
Tanta opulência.

Aracaju, 5.1.2005.

Inicialmente, chama-nos a atenção a citação dos nomes de Arthur Rimbaud e Manuel de Barros, ambos também poetas. Arthur Rimbaud (1854-1891) foi um poeta francês considerado por muitos como o novo Shakespeare, participou do movimento decadente e influenciou a literatura, a música e as artes modernas. Tinha a fama de libertino e alma inquieta, viajou de forma intensa por três continentes antes de falecer de câncer aos trinta e sete anos. Segundo Leminski, em seu ensaio “O Poeta roqueiro”:

Nenhum poeta francês do século passado teve vida tão “contemporânea” quanto o gatão e “vidente” Arthur Rimbaud. Pasmou os contemporâneos com uma precocidade poética extraordinária — obras-primas entre os 15 e os 18 anos. De repente, largou tudo, Europa, civilização ocidental-cristã, literatura e, cometa, se mandou para a Abissínia, na África. Lá, longe da Europa branca e burguesa que odiava, levou a vida de mercador árabe, traficando armas, varando desertos nunca antes pisados, vivendo a grande aventura infantil, prefigurada

em seu nome de rei lendário. Breve durou esse Camelot. Da África, o rei Arthur voltaria à França para amputar uma perna e morrer, de câncer, num hospital de Marselha, delirando poesia, cercado por padres e sua irmã, ávidos pela confissão desse blasfemo<sup>8</sup>.

Com essa informação, podemos perceber a trajetória aventureira de Rimbaud – um poeta que viveu intensamente e morreu jovem – e buscar o porquê da citação de Santana em seu poema.

Observa-se igualmente a citação do nome de Manoel de Barros (1916-2014), também leitor de Rimbaud, poeta brasileiro pertencente a movimentos da poesia contemporânea do século XX, especificamente a Geração de 45, mas formalmente considerado pós-moderno. Carpinejar (2006)<sup>9</sup> apresenta Barros como “um poeta contemplador da natureza pantaneira”, mas que, ainda assim, possui dimensões universais, pois contempla problemáticas da humanidade de forma geral, mesmo que os apresente de forma particular. Entre esses problemas estão, principalmente, a integração e a interação do homem com seu ambiente contemplados por um fazer poético que abarca tais temas de forma lúdica e com linguagem simples. A trajetória de Manoel de Barros também influencia o texto de Santana e, ao longo da nossa análise, necessitaremos dessas informações.

O poema “O Poeta” foi escrito em Aracaju, em janeiro de 2005, sendo composto por treze versos divididos em quatro estrofes: dois quartetos, um terceto, um dístico e versos livres. Na primeira e segunda estrofes, há a apresentação dos olhos do poeta, que mais remete ao olhar que aos olhos propriamente ditos. Na primeira estrofe, apresenta-se o olhar do poeta menino e, na segunda, o do poeta já maduro. Há a dualidade do novo *versus* o velho, do olhar infantil lançado à maturidade, personificado pela figura nova

---

8 Ver site-fonte nas Referências.

9 Ver site-fonte nas Referências.

e transgressora de Rimbaud, assim como o olhar da maturidade sobre o novo, personificado na figura de Manoel de Barros.

Sobre o poema, Oliveira escreve que, “Em ‘O Poeta’, as ruminções relativas à passagem do tempo se materializam nas figuras do poeta jovem, Rimbaud, e do poeta maduro, Manoel de Barros”<sup>10</sup>. Assim, retomamos as características dos poetas citados: Rimbaud morreu jovem, perpetuando a juventude, Manoel de Barros está na maturidade (o poeta ainda vivia no ano da escrita do poema de Santana), passando por muitas experiências, vendo e revivendo. Com isso, o fazer poético se constrói pelos olhos de menino – que “pressentem tudo envelhecido” – e pelos do velho – que “perpassam tudo renascido” –, estruturando, em uma oposição, a trajetória poética tendo como mentores dois grandes artistas da humanidade, o que universaliza a poesia de Santana.

Na terceira estrofe, define-se a figura do poeta e, consequentemente, a do fazer poético. O título do livro é retomado, pois se coloca no poeta a responsabilidade do registro da passagem do tempo. Ademais, não importa se no tempo de Rimbaud ou de Barros, se novo ou velho, no fazer poético cabe toda essa dualidade, como lemos em: “Em nenhuma criatura/ cabe melhor medida/ sobre nossa passagem”.

A dualidade ainda persiste no dístico final, “Tanta miséria/ Tanta opulência”. O ato de fazer poesia demonstra como a própria poesia e a figura do poeta podem carregar oposições como miséria e opulência (como o velho e o novo das estrofes anteriores). Cabe na poesia toda uma universalidade, e a capacidade de construir essa relação está nas mãos do poeta, esse ser que, através da linguagem, se locomove por várias instâncias de tempo e espaço. O poema parece ter sido construído para nos demonstrar, justamente, o poder humano de fazer poesia.

Nessa perspectiva, podemos traçar um paralelo entre o fazer poético e o tempo. Agamben, em seu texto *O que é contemporâneo?*

---

10 Ver site-fonte nas Referências.

*E outros ensaios* (2009), discute o conceito de “contemporâneo”. Por sua vez, o poema de Santana, poeta contemporâneo, amplia a questão do tempo e debate sobre o antigo e o novo, em um contraste estruturado entre o poeta que morre jovem e o poeta já velho. Ambos os polos estão no interior do chamado “ser contemporâneo”, que Agamben define como:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (2009, p. 58-9).

O eu-lírico parece conseguir deslocar as barreiras do tempo e, por isso, tem o seu fazer poético atemporal. Esse anacronismo de Agamben está nos “olhos do poeta”, no olhar do menino e do velho, “envelhecido” e “renascido” na lembrança de Rimbaud e na de Barros.

Da mesma leva de poemas, temos “Quadras Desafinadas” (2011, p. 54). Vejamos o texto:

#### QUADRAS DESAFINADAS

A poesia não paga conta  
A poesia não para guerra  
A poesia é uma larva tonta  
girando no meio da terra

A poesia não dá ibope  
A poesia não ganha *Oscar*  
A poesia é só um gole  
tomado em qualquer birosca

A poesia não dá dinheiro  
A poesia não tem altar  
A poesia é só um veleiro  
a se perder dentro do mar

Aracaju, 8.10.2005.

Dialogando com o poema anterior, “Quadras Desafinadas” permanece na questão do fazer poético, porém em uma perspectiva parcialmente distinta. Inicialmente, debrucemo-nos no título do texto. “Quadras” são estrofes de quatro versos, e o poema é composto por três estrofes de quatro versos, as quais são qualificadas no título como “desafinadas”; no entanto há um equilíbrio entre as sílabas poéticas devido à metrificação octossilábica. De certo modo, essa unidade métrica respalda a poesia como voz capaz de sustentar mesmo uma canção do “desafino”.

O “desafino” tem início nas negações dos dois primeiros versos de cada quadra: “A poesia não paga conta/ A poesia não para guerra”; “A poesia não dá ibope/ A poesia não ganha *Oscar*” e “A poesia não dá dinheiro/ A poesia não tem altar”. Esse “desafino” pode estar nas negativas que, a princípio, desqualificariam o fazer poético como canal de tradução das reais necessidades humanas. Nesse contexto, a “conta”, a “guerra”, o “ibope”, o “*Oscar*”, o “dinheiro” e o “altar” são instâncias sociais que delimitariam a relação entre a vida e a arte.

Essas instâncias e como elas são demonstradas no poema nos possibilitam retomar, mais uma vez, o texto de Agamben, agora a respeito do que ele chamou de “dispositivos”, que são pensados pelo autor como mecanismos que governam, muitas vezes sem que saibamos, nossas vidas. Eles sofrem mudanças que acarretam distinções sociais, temporais e históricas. São “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Logo, a “conta” e o “dinheiro” estão no âmbito financeiro

que permeia toda nossa existência social; a “guerra” é a expressão máxima do conflito social entre nações, muitas vezes motivada pelo financeiro; o “ibope” e o “Oscar” perpassam muito as questões da imagem, da aparência e do reconhecimento de determinado “status”, e “altar” referencia o espaço central dado às questões religiosas. Todos esses “dispositivos”, para o eu-lírico, não estão traduzidos na poesia, haja vista que ele, o eu-lírico, nos faz perceber que a arte literária, o fazer poético, ultrapassa essas instâncias. Em Agamben, ainda encontramos que o “dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (2009, p. 46). Por isso, os vocábulos destacados no texto retratam esses dispositivos, distanciando-os do fazer poético, o que, como veremos, não significa que o social não é contemplado pela poesia, pelo contrário: o que se percebe é a recusa do social como faceta explícita e, portanto, imediatamente visível no texto lírico.

A esse contexto dos dispositivos de Agamben, propostos no poema de Santana, podemos também relacionar as reflexões sobre a ideia de “cultura-mundo” estruturadas por Lipovetsky e Serroy. Em *A cultura-mundo – resposta a uma sociedade desorientada* (2011), os pensadores apresentam um panorama cultural, político e social no tocante à atualidade, quando a cultura se transformou em um universo cujos parâmetros sociais estão em todas as partes e, ao mesmo tempo, em parte alguma.

Para os autores, estamos passando por tempos em que construção e desconstrução caminham juntas, e a compreensão tradicional do sentido de cultura é suprimida pela cultura-mundo, que amplia o sentido de cultura produzida pela humanidade (como “ibope”, “Oscar”, “dinheiro” e “altar”). Mostra-se, assim, uma cultura global ou “globalitária”, que reorganiza a relação da humanidade com ela mesma e com o mundo e que, concomitantemente, reflete, reconstrói e remodela constantemente o próprio mundo.

Os dois últimos versos de cada quadra, ao contrário dos dois primeiros, são versos de caráter afirmativo: “A poesia é uma larva tonta/ Girando no meio da terra”; “A poesia é só um gole/ Tomado

em qualquer birosca” e “A poesia é só um veleiro/ A se perder dentro do mar”. Além de afirmativos, são os versos que mais trabalham o traço metalinguístico, já que introduzem os conceitos de poesia para o eu-lírico: “A poesia é...”.

Os termos “larvas”, “gole” e “veleiro” são vocábulos que, no texto, definem para o eu-lírico o resultado do fazer poético e sugerem movimento. Podemos, diante disso, pensar na ideia de movimentação em “...larva tonta girando...”, “...gole tomado...” e “...veleiro a se perder dentro do mar”, bem como na ideia de ação exposta pelos verbos “girando”, “tomado” e “se perder”. São traços que possibilitam pensar o poema como uma reflexão em constante movimento sobre a existência sem e com a poesia: sem a poesia, o eu-lírico sugere um mundo pautado na realidade dos dispositivos sociais que oprimem ou regulam; com a poesia, por sua vez, o mundo denota movimento, vivência, experiência.

Vale ressaltar a repetição do vocábulo “poesia” (nove vezes, três vezes em cada quadra), salientando o foco do texto no fazer poético, o que produz a metalinguagem. Também notamos a oposição entre os vocábulos “terra” (primeira quadra) e “mar” (terceira quadra), ampliando, com isso, o sentido de extensão dos caminhos e ações no texto. Da “terra” ao “mar”, o eu-lírico ainda passa por uma “birosca”, ambiente bem típico e real de uma determinada região (o que sugere Sergipe, a terra do autor), onde se toma um “gole” (que sugere ser a poesia), que pode entorpecer a vida e, talvez, deixar o percurso até o “mar” menos árduo. Nessa mesma concepção, encerrar o texto com um “veleiro a se perder dentro do mar” sugere toda a grandiosidade que cabe dentro do fazer poético, tão intenso quanto a vastidão do mar. Logo, simbolicamente, o social se faz presente sem ser, contudo, uma “armadura” com a qual se deva vestir o próprio fazer poético.

Sendo assim, seja denotativa ou conotativamente, a trajetória do eu-lírico nesse poema de Santana inicia-se e se finaliza na poesia. Isto é, tudo – seja real, social ou metafórico – gira em torno do ser ou não ser poesia.

Mais um texto de Jeová Santana, da mesma coletânea e na mesma linha dos metapoemas, é o poema “Homem faz” (2011, p.58-9), o qual trazemos a seguir:

HOMEM FAZ

*A Eulália James*

Homem faz problema

Homem faz poema

Homem faz

Homem faz

Homem faz teorema

Homem faz poema

Homem faz

Homem faz

Homem mora em Miracema

Homem faz poema

Homem faz

Homem faz

Homem namora Iracema

Homem faz poema

Homem faz

Homem faz

Homem come a seriema

Homem faz poema

Homem faz

Homem faz

Homem não usa diadema?

Homem faz poema

Homem faz

Homem faz

Homem olha a piracema  
Homem faz poema  
Homem faz  
Homem faz

Homem faz cinema  
Homem faz poema  
Homem faz  
Homem faz.

Aracaju, 8-9.6.2006.

Já em seu título, temos a afirmação que nos denota o sentido de “ação”, a qual é demonstrada pelo verbo “fazer” flexionado na 3ª pessoa do singular. O poema é composto por oito estrofes, cada uma de quatro versos, os quais variam entre cinco e sete sílabas poéticas nos dois primeiros versos e de três sílabas poéticas nos dois últimos de cada estrofe. Todos os versos começam com o vocábulo “homem” sucedido por um verbo de ação, principalmente o verbo “fazer”. Quando não é utilizado, ele é substituído pelos verbos, em ordem de estrofes, “mora”, “namora”, “come”, “usa” (antecedido pelo advérbio de negação “não”) e “olha”. Cada verbo aparece atrelado a um substantivo que complementa a ação: “problema”, “teorema”, “Miracema”, “Iracema”, “seriema”, “diadema”, “piracema” e “cinema”. Por trinta e duas vezes é citado o vocábulo “homem”, oito vezes “poema” e vinte e sete a forma verbal “faz”. Todas essas relações trazem um ponto em comum na finalização das estrofes: “Homem faz poema/ Homem faz/ Homem faz”, o que dá, com efeito, certo poder ao sujeito do texto.

Percebemos que todos os vocábulos que complementam os verbos terminam com a sonoridade –ema, garantindo assim a rima com o vocábulo “poema”. Parece-nos que tais complementos se apresentam de forma aleatória para garantir a rima, porém findam por construir relações bastante significativas, fazendo uma mescla entre o real e o poético.

Além disso, observamos que, em seu texto, Santana posiciona o fazer poético diante de ações e elementos simples do cotidiano. Na primeira e segunda estrofes, a relação se estabelece com “problema” e “teorema”, que parecem remeter o texto aos problemas bastante práticos do cotidiano. Tal como explica Agamben, os “dispositivos” governam o cotidiano e também o trabalho do poeta, todavia não o impedem (o “homem”) de fazer poesia.

Nas terceira, quarta, quinta e sexta estrofes, constrói-se a relação entre “Miracema”, cidade do estado do Rio de Janeiro, “Iracema”, nome feminino (que pode nos remeter à personagem de Alencar, a sedutora índia representante brasileira), “seriema”, um pássaro silvestre, e “piracema”, a subida dos peixes para a desova. Os quatro vocábulos possuem origem indígena e também garantem a manutenção da rima. “Miracema” significa em tupi “migração dos povos”, assim como “piracema” (migração dos peixes), o que nos lembra o título do livro e a própria migração do poeta entre Sergipe e Alagoas. Nessas migrações, o homem nasce/renasce como poeta. Da mesma origem tupi, vem “Iracema”, que parece funcionar como uma figura feminina que encanta o eu-lírico (vide o verbo “namorar”), e também “seriema”, que se mostra como uma “presa” do “homem” exposto no texto (vide o verbo “come”). Todas essas hipóteses, assim como as das estrofes anteriores, findam na ação de fazer poesia: “Homem faz poema/ Homem faz/ Homem faz”. Isto é, parece que nada impedirá o homem de construir a poesia, a arte.

A quinta estrofe, em especial, parece-nos bastante ideológica. O primeiro verso é uma indagação relacionada às questões de gênero e, novamente, aos dispositivos e ao contemporâneo agambenianos que regulam a sociedade, como também às ideias de “cultura-mundo” de Lipovetsky e Serroy. Em “Homem não usa diadema?”, interrogam-se os padrões de gênero, uma vez que “diadema” é um acessório feminino. Porém, não em um sentido castrador ou impositivo, já que a pergunta vem com uma negativa como se indagasse por que não poderia um homem usar diadema. A um eu-lírico consciente de sua contemporaneidade não causaria

estranhamento tal imagem masculina com acessórios femininos, visto que estranhar seria anacrônico e deslocado, o que lhe garante aprender e compreender as mudanças de seu tempo.

Finalmente, chegamos à última estrofe, na qual o eu-lírico se volta para as artes, mantendo, com o vocábulo “cinema”, a rima recorrente no texto. Reafirmando a relação com as artes como construção humana, o eu-lírico parece sublinhar o valor artístico da poesia e sua interação com a realidade, mesmo que essa seja bastante difícil (como em “Quadras Desafinadas”). O cinema não deixa de ser, também, poético. E, para o poeta, o “homem”, como ser humano, constrói essas estruturas poéticas tão carregadas de múltiplos significados.

Levando em consideração as ideias dos três poemas metalinguísticos, percebemos um eu-lírico consciente do mundo real no qual é arquitetada a escrita do poeta, que, no entanto, não se esquece de que se está construindo arte. Nesse sentido, segundo Bauman:

A arte e a realidade não-artística funcionam nas mesmas condições, como criadoras de significado e portadoras de significados num mundo notório por ser simultaneamente afortunado e flagelado pela insuficiência e excesso de significado. Já não há uma posição vantajosa, se elevando acima do território inteiro de experiência da vida, cuja totalidade podia ser avistada, mapeada e copiada, de modo que alguns significados pudessem ser concedidos como reais e outros desmascarados como errôneos ou espectrais. Num mundo como esse, todos os significados são sugestões permitindo convites ao estudo e demonstração, à interpretação e reinterpretção. Nenhum significado é produzido explicitamente, e nenhum é explicitado depois de produzido. Pode-se dizer que nesse nosso mundo, os signos flutuam em busca dos significados e os significados se deixam levar em busca dos signos (...) (1998.p. 135).

Assim, concluímos que a metalinguagem está presente como estratégia de escrita em Jeová Santana. Nos três poemas, como analisado, o foco recai na estruturação e no vocabulário escolhido, o que explica que o fazer poético vai além da inspiração, pautando-se também na observação das próprias ações humanas que o sustentam, sem, contudo, sobre determiná-lo.

Os poemas de Santana aqui analisados mostram um autor bastante autoconsciente e autocrítico. A autorreflexão é, pois, constante e usada como recurso na construção da própria arte caracterizada na metalinguagem. Os três poemas se constituem como verdadeira tradução imagética de concepções, tanto individuais quanto coletivas, sobre o ser e o fazer poesia.

Sendo assim, consideramos que a poesia não é apenas fruto de pura inspiração. O poeta é um trabalhador da palavra e, através dela, enfrenta o mundo, ladrilhando a forma que melhor construirá o texto poético. Ao tomarmos esses poemas de Santana, nos deparamos com a imagem do poeta construtor e seu ofício, por vezes árduo, mas que flui de suas experiências e observações. É através da metapoesia que o poeta busca, dentro de si mesmo, os significados que farão de sua relação com o mundo algo mais leve e suportável.

Os versos “passageiros” de Santana nos apresentam uma poética pautada no movimento, que é percebida em todos os textos dessa coletânea, em especial nos três poemas aqui estudados. Essa característica nos sugere o quanto o fazer poético se relaciona com as experiências e observações do autor, que constrói em seu eu-lírico um ser em constante (re)construção, sempre no processo de passagem. Nesse sentido, a arte, personificada na poesia, pode funcionar como um instrumento de auxílio para a vida. Talvez seja esse o grande papel da arte no mundo.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. O significado da arte e a arte do significado. In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Terceira Leitura, FFLCH - USP, 1993.

CARPINEJAR, Fabrício. *Poesia para reciclar*. Disponível em: <[www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2018-90k](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2018-90k)>. Acesso em: 04 jun. 2017.

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

GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. *O Lirismo antirromântico em Manuel Bandeira*. Recife: FUNDARPE, 1994.

LEMINSKI, Paulo. *O Poeta Roqueiro*. Publicado em <https://fabianoalcantara.wordpress.com/2010/06/25/o-rei-da-confusao/>. Acesso em: 04 jun. 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 07-27.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. *A poesia que se faz necessária*. Publicado em: <http://www.ufs.br/conteudo/9759-a-poesia-que-se-faz-necess-ria>. Acesso em: 04 jun. 2017.

SANTANA, Jeová. *Poemas passageiros*. Maceió: UNEAL, 2011.

TELES, Gilberto Mendonça. Um depoimento e um estudo sobre Manuel Bandeira. In: SILVA, Maximiano de Carvalho (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*. Niterói: Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha; Presença Edições, 1989.

## A “JANELA CALEIDOSCÓPICA” NA PALAVRA POÉTICA DE AGLACY MARY

Juliana Ribeiro Carvalho

O presente artigo é resultado das reflexões e discussões realizadas no decorrer da disciplina Teorias Contemporâneas da Literatura, do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Nosso objetivo neste trabalho é, ao analisarmos alguns poemas metalinguísticos da escritora Aglacy Mary, selecionados da sua obra *A Lavra* (2008), associá-los aos pensamentos de alguns autores e críticos que discutem o papel da literatura e do fazer poético na contemporaneidade. Como afirma Antonio Candido (2011), a literatura contribui, como construção de conhecimento, para nossa organização e humanização e, nesse sentido, pensamos que, independentemente de sermos autores ou leitores, o fazer poético permite-nos uma compreensão mais ampla do mundo e/ou de nós mesmos. Logo, estudar a poesia de Mary é vislumbrar como sua poética integra sua visão de mundo e, ao mesmo tempo, nos leva a expandir a nossa.

Aglacy Mary, mulher, negra, escritora sergipana, é também pedagoga e diretora de uma grande escola da capital de Sergipe. Desde criança envolvida com os livros e os encantos da arte, Mary despertou cedo para o prazer da escrita, o qual começou pela imitação de escritores de sua preferência e depois ganhou as asas da liberdade e uma posterior identidade própria. Entre os exercícios da gestão, do lidar com pais e crianças e do ser poeta, a referida escritora se descobre, desdobra e se renova entre os seus textos, que se apresentam também como uma forma de sublimação e de compreensão do que a cerca.

O título de sua primeira coletânea de poemas, *A Lavra*, já nos parece bastante interessante, ao sugerir, no que se refere ao campo semântico do substantivo, significados como arte; fabricação, laboração; lavar que explora, corrói e se alastra (ou multiplica). Conforme Samira Chalhub, “A função metalinguística, em síntese, centraliza-se no código: é código ‘falando’ sobre o código” (2005, p. 32). Para compreender o processo de criação de Mary, selecionamos alguns poemas que nos proporcionam, através do eu-lírico, uma reflexão a respeito de seu fazer poético, quais sejam: “A lavra”, “Lembrança do poeta”, “Minha palavra”, “Promessa” e “Medida”. Nesses poemas, os sentidos de “lavra” são, de alguma forma, contemplados.

Retomando mais uma vez algumas das ideias desenvolvidas por Candido no seu “O direito à literatura” (2011), percebemos que, quando subtraem da sociedade aquilo que lhe é de direito – aqui nos referimos especificamente à literatura –, sua humanização fica comprometida. Tal pensamento nos convida a fazer um paralelo com parte do raciocínio desenvolvido por Chalhub (2005, p. 42), quando ela afirma o seguinte: “O que a metalinguagem indica é a perda da *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra” (Grifos da autora). Nesse sentido, podemos afirmar que o poema metalinguístico contribui para uma fruição do texto literário, pois, por não apresentar um status de texto distante, sacralizado, nos permite um maior acesso à compreensão do processo de escrita, possibilitando-nos maior identificação com o texto. A escrita que se mostra humana e fruto de um trabalho de reflexão e luta com as palavras (como sugere o poema “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, 1942) se aproxima de nós e nos humaniza também, dando-nos a possibilidade de reconhecer a construção, *A Lavra*, o caminhar do poeta, que também é de cada um e, simultaneamente, de todos nós.

Sobre os poemas selecionados, temos, ainda, uma relevante observação: nos cinco textos, percebemos a ocorrência do semema *janela* ou de semema semelhante, tal como ocorre no primeiro

poema, “A Lavra”, em que aparece a palavra “moldura”, cujo campo semântico é próximo. Mas, nos outros quatro, ocorre a presença literal do semema mencionado, sendo que, em “Lembrança do poeta”, ele está presente duas vezes. Se recorrermos a Agripina Ferreira, em seu *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos* (2008), encontraremos um sentido para “janela”:

A janela é um objeto onírico que traz para o interior um mundo de beleza e maravilhamento. A luz brilhante do sol nascente e poente dos ensolarados dias, as brumas frias e cinzentas do inverno, o cheiro penetrante da mata, após as chuvas de verão, as brisas perfumadas exaladas pelas flores invadem o espaço onde a janela, na sua quietude, recebe todos os influxos de um mundo em constante devir. A janela abre-se para o mundo. Olha, vê, contempla, mas nada diz. Através da janela, o sonhador sonha, medita, indo além da contemplação panorâmica percebendo que o mundo é grande, mas ele pode ser maior na medida em que se afasta do tempo horizontal que corrói a vida, a alma e o seu coração, dissolvendo-o no fluxo do tempo. Para o poeta, o mundo é um outro mundo, cujas imagens que ele criou caleidoscopicamente vão aparecendo com as mais variadas e surpreendentes nuanças. Ele é o mágico do instante, em que um instante é uma eternidade que aprofunda e verticaliza a sua vida (2008, p. 109).

Instigados pelas possibilidades de leitura da metalinguagem em Mary a partir da conexão entre a consciência criadora e o valor simbólico dessa presença repetida nos poemas, buscamos refletir sobre os diversos sentidos que essa palavra pode evocar, como é exemplo o bachelardiano valor onírico que acima apresentamos. Extrapolando, ainda, o sentido denotativo de janela como meio físico e material para circulação de ar em um recinto, deparamo-nos também com o dito popular – cuja origem remete a um texto bíblico encontrado no livro de Mateus, capítulo 6, verso 22 – que diz o seguinte: “os olhos são a janela da alma”.

Além disso, também para buscarmos entender a utilização recorrente do semema janela nos poemas lidos, revisitamos alguns escritos de Giorgio Agamben, que define um termo importante para nosso olhar: “dispositivo”. Segundo ele, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40). O sentido do termo cunhado por Agamben tem perspectiva inversa à da janela onírica de Bachelard. O dispositivo agambeniano sujeita o ser a injunções ou a sobre determinações ditadas pelo poder. Por isso, Agamben chega a propor, segundo explicam Susana Scramim e Vinícius Nicastro Honesko na apresentação do livro, “a profanação dos dispositivos de governo e a assunção de um ingovernável como ponto de fuga e início de uma nova política” (2008, p. 14-5). Assim sendo, se tomamos o termo de empréstimo para fazer um paralelo com a criação lírica, podemos ver, metaforicamente, nas janelas de Mary potenciais signos de repressão do expansionismo do sujeito lírico. Espaço para o onírico ou cerceamento do próprio espaço?

Para estabelecermos claramente essas conexões e chegarmos a uma visão mais clara da expressividade desse signo no âmbito da poética de Mary, passamos a algumas reflexões individualizadas sobre os poemas.

O primeiro poema selecionado se intitula “A lavra” e, assim como os outros textos presentes no livro de mesmo nome, apresenta uma escrita em versos livres e brancos (com exceção da rima entre “findada” e “fincada”). O seu título já sugere a ideia de um processo criativo fundamentado no labor, no exercício de análise e seleção das palavras que constituirão o texto poético. Vejamo-lo:

A lavra

O que me delinea e localiza

É seu olhar

Seu não desvio da letra

Que desenha meu mundo  
E me dá posse de bom punhado

Sei que sou  
Porque me vê  
Distingue-me da moldura  
Das cenas circundantes  
Descobre-me a pele  
Toca-me a ferida  
Recolhe-me o sangue

O que me multiplica e perpetua  
É a lavra da pá  
Submetida à intenção  
Que se sabe nascida  
E nunca se vê  
Findada  
Fincada  
Recolhida  
(MARY, 2008, p. 13).

Entendemos que o fazer poético, nesse poema, aparece sujeito a um olhar que “delineia e localiza” o poema. Metalinguística e metaforicamente, esse olhar pode ser tomado como a percepção de um leitor, que redesenha, por meio da palavra lida, o mundo do eu-poético e o desvenda. A partir da palavra “moldura”, identificamos um possível lugar de enquadramento que guia o olhar de quem enxerga e lê o poema. Vemos aqui três espaços: o do eu-poético, o do leitor e o da moldura, isto é, do enquadramento que proporciona um espaço ou uma separação entre os dois primeiros. Cabe, porém, a esse provável leitor a sensibilidade de ver, de extrapolar os limites do quadro e descobrir a superfície da construção textual, tocando-lhe a ferida do seu sentido, de penetrar e de alguma forma compreender a profundidade do sofrimento pertinente ao realizar da palavra.

Essa palavra submetida à lavra do ajuste e da seleção intencional do leitor é que faz o poema acontecer, multiplicando-o e perpe-

tuando-o. O processo, no entanto, se faz contínuo, incessante, já que a intenção se apresenta sempre fugaz e indomável.

De certo modo, o onirismo atribuído à “janela” somente acontece pela interação com o outro, que é capaz de encontrar e ver o “ser” que se distingue da moldura corriqueira do mundo, este, sim, muitas vezes, um “dispositivo” que cega para a leitura do humano do ser.

Em “Lembrança do poeta”, segundo texto que compõe este estudo, temos um poema de estrofe única que faz intertexto com “No meio do caminho” (1930), de Carlos Drummond de Andrade. Ei-lo:

#### Lembrança do poeta

Assisto a você acontecer  
Por uma vidraça embaçada  
De uma janela de verão  
Você passa  
E eu suspiro  
Chorando o limite  
Que nos faz acontecer  
Em terrenos diferentes  
No meio do caminho do poeta  
Havia uma pedra  
No meio do meu caminho  
Uma janela  
(MARY, 2008, p. 21).

No poema de Mary, assim como no de Drummond (“Nunca me esquecerei desse acontecimento”), aparecem os sememas “acontecer” ou “acontecimento”, os quais nos chamam atenção para um fato, um evento. Como entendemos o presente texto como um poema metalinguístico, podemos dizer, portanto, que compreendemos esse fato como o acontecimento do poema, a realização visível da escrita.

Ao partirmos do título da poesia, temos a possibilidade de observá-lo em duas perspectivas: lembrança como memória; lembrança enquanto presente, dádiva. Nessas duas acepções, é perceptível a relação do eu-lírico com o labor do fazer poético e sua comparação com alguém que exercita o mesmo papel.

Temos aqui a existência de três lugares ou três posições: o eu-poético, a janela e o poema. Revisitando algumas das palavras de Agamben (2009), entendemos a imagem da janela como um dispositivo particular inerente à poética de Mary, metáfora do enquadramento que, em acepção inicial, aparentemente impede o transbordamento do eu-poético e do ser. O eu-lírico assiste a “você” – aqui entendido como o poema – acontecer através de “uma vidraça embaçada de uma janela de verão”, ou seja, a janela é o lugar que conduz e modela o ver, mas essa visão se apresenta embaçada, limitada. Além disso, a própria janela é também a fronteira, o local que unicamente permite ao eu-poético enxergar o poema alheio passar.

No meio do caminho do poeta, há uma pedra, um obstáculo; no meio do caminho do eu-lírico, há uma janela, espaço-obstáculo por meio do qual o eu-lírico revisita e busca sentidos no poeta de sua admiração. A escrita metalinguística, porém, ao brincar com essa busca e salientar todo esse embate do processo de escritura, dessacralizando-o, se revela então como um contradispositivo. O poema se realiza como um lugar de desmascaramento e questionamento do próprio dispositivo presente na poética da escritora, pois, conforme Agamben (2009, p. 45): “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido”. Aparentemente subjugado pelo embaçado da janela, o eu-lírico, com a força da criação poética, profana a pedra drummondiana como paradigma lírico, inserindo uma identidade nova à “pedra” – que agora é “janela no meio do caminho”.

O terceiro texto desta seleção chama-se “Minha palavra”. Nele, como sugere o título, o eu-lírico descreve um pouco do objetivo da sua palavra, que se apresenta como o lugar da “lembrança”, da

“pausa”, dos “rabiscos” e da “intimidade”, termos que nos remetem ao processo laboral da escrita. Observemo-lo:

Minha palavra

Sinto que desagradavelmente se surpreenda  
Pois que escrevo para guardar a lembrança  
Do que quisera que existisse um dia  
Minha escrita é pausa  
Ao requinte do silêncio de meus desejos  
E me prefiro assim  
Em rabiscos  
Para não perder o gozo desta intimidade

Se meu sorriso insinua tristeza  
Minha letra, mais livre, anunciará  
Um fardo insuportável  
Mas para vê-lo, caro amigo  
Urge chegar mais perto  
A não mais que um palmo  
Do parapeito de minha janela  
(aventura)  
Ou espiar pela fresta aberta nas entrelinhas  
Onde a palavra não insiste  
(MARY, 2008, p. 32).

Nesse poema, curiosamente, o eu-poético convida o leitor para chegar mais perto da sua janela, e o meio, anteriormente percebido como o lugar de um possível afastamento, aqui se apresenta também como um local de acesso, de ponte. O leitor – chamado, no poema, de “amigo”, pelo viés da leitura metalinguística – ainda pode ir além, pelo espaço de evasão e abertura sugerido pela palavra “aventura”, que aparece escrita entre parênteses no texto literário, logo após o semema janela. O lugar da janela, então, se expõe nesse momento como o ambiente de acesso ao universo do outro, como uma possibilidade convidativa de conhecimento

e troca, logo, de aventura. É o espaço onírico em que o “eu” e o “outro” se fundem e se reconhecem.

O quarto e penúltimo poema escolhido se intitula “Promessa”, apresenta uma única estrofe e também é entendido como um texto de metalinguagem metafórica. “O acontecimento da flor” é por nós compreendido como a ocorrência da poesia, a sua concretização:

#### Promessa

Sinto os passos de seu perfume  
E os sons alegres de seu canto  
Ainda não se foi de todo a noite  
E meu ar já se enche de cor  
Na janela bate um ramo  
Anunciando que não tarda  
O acontecimento da flor  
(MARY, 2008, p. 33).

As referências sinestésicas que aparecem desde o início do texto literário demonstram um pouco do processo criativo, do transbordamento do eu-lírico, e o título do poema sugere o acontecimento como algo esperado e conseqüente dessas sensações e eventos. É como se o eu-lírico representasse figurativamente cada etapa do modo como se realiza, na natureza, o surgimento de uma flor. Essa seqüência, então, nos promete e nos assegura a iminência do evento.

Nesse poema, em especial, a janela aparece como o lugar da própria promessa, da esperança, pois é nela que o verde do ramo acontece, ou seja, é a janela o lugar do contato, da oportunidade e da percepção das possibilidades. Isenta, portanto, de referentes que a remetam à ideia da restrição imposta pelos paradigmas da palavra lírica, essa janela é espaço próprio de expressão e transbordamento que geram a flor.

O último poema selecionado chama-se “Medida” e é composto por uma única estrofe com 23 versos. Totalmente elaborado por

meio de uma linha interrogativa, o poema questiona “Que tanto é um homem?”, pergunta que se repete seis vezes no texto, sendo que, na última estrofe, ela aparece sem o semema “homem”:

#### Medida

Que tanto é um homem  
Se me cabe nas mãos  
No rigor e na leveza da palavra?  
Se cabe no minuto do meu pensar  
E na eternidade da minha dor?  
Que tanto é um homem  
Se me basta um meneio  
Para percorrer seu corpo  
E uma lágrima  
Para penetrar as veredas de sua alma?  
Que tanto é um homem  
Se meu olhar vence a fronteira  
Desverticaliza a cerca da diferença  
E confunde sua certeza?  
Que tanto é um homem  
Se arde meu sangue em suas correntes  
Carcereiras do discurso de sua memória?  
Que tanto é um homem  
Se de sua covardia  
Faço as janelas que saem meu desejo?  
Que tanto é  
Que o meço assim  
Em versos tão poucos?  
(MARY, 2008, p. 68).

O título do poema, juntamente com a questão relevante por ele apresentada, nos levam a fazer a seguinte indagação: a palavra é um instrumento de medição ou de libertação de quaisquer medidas? O tanto indefinido que é o homem estranhamente “cabe nas mãos” do eu-lírico, “no rigor e na leveza da palavra”, portanto, paradoxalmente,

essa palavra se apresenta como uma ferramenta capaz de medir o tamanho do homem, mas também propicia a libertá-lo de medidas, visto que ele pode caber no minuto de um pensar.

O semema “medida”, assim como “janela”, também pode ser entendido como um dispositivo (AGAMBEN, 2009), porque é um meio de molde e controle. A escritora, contudo, mais uma vez parece nos estabelecer um contradispositivo ao discutir a ideia de “Que tanto é/ que o meço assim/ em versos tão poucos?”, ou seja, por meio da palavra poética, esse “homem”, que impõe janelas, é questionado.

O espaço da janela nesse poema deixa, assim, margem para outra indagação: ele é o lugar que se faz obstáculo para o ilimitado do poético ou é um espaço para a libertação do ser que sai de si próprio para observar o ilimitado do mundo? Acreditamos que a consciência dos “versos tão poucos” para medir o tanto do homem demonstra o entrelugar da janela: justamente no meio, entre o poeta e sua observação (e/ou entre o poeta e o poema), a moldura separa o eu-lírico da experiência, limitando-o, aprisionando-o; mas também é a luz, a visão que lhe permite clarificar tanto a percepção da sua alma como a dos outros homens, penetrando-lhes, vencendo-lhes as fronteiras e desverticalizando as diferenças, numa atividade incansável e contínua de lavar o pensamento e transbordar a escrita.

A leitura desse conjunto de poemas faz-nos ver, simultaneamente, na janela um dispositivo particular que traz luz ao pensamento e conduz à elaboração e à efetivação do discurso, além de ser também um objeto através do qual sempre passa o olhar do outro, como se todos nós estivéssemos sendo guiados (ou até controlados) pela(s) nossa(s) própria(s) janela(s). É o que podemos perceber, por exemplo, em “Assisto a você acontecer/ Por uma vidraça embaçada/ De uma janela de verão”.

Entretanto, não nos podemos deixar enganar pela capacidade de o poeta e a poesia extrapolarem e rasurarem essas ferramentas de possível orientação, visto que, por exemplo, no decorrer do poema “Medida”, o eu-lírico questiona: “Faço as janelas que

saem meu desejo?”. Assim, torna-se pertinente visualizar aqui um contradispositivo, porque o que antes poderia ser entendido como o meio restritivo pelo qual o eu-lírico enxergava e se posicionava diante do mundo agora ganha o caráter de dúvida, de questionamento: o poeta olha pelas janelas que lhe permeiam e conduzem ou ele mesmo constrói suas janelas? O eu-lírico aborda as questões que lhe tocam a alma, para as quais seu olhar se volta e se reproduz; ou ele, em sua *Lavra*, produz as janelas pelas quais escolhe ver (e nos mostrar) o mundo?

Nesse aspecto, podemos nitidamente perceber o embate, o jogo da escrita, de alguma forma posto à mostra através dos versos dos metapoemas de Mary. O eu-lírico perde a aura da criação quase divinizada (retomando Chalhub) e desmascara o impasse das escolhas, dos dispositivos que lhe modelam a feitura textual e da sua própria insatisfação em, por tantas vezes, não atingir o objeto do seu desejo. Por isso a palavra como forma de sementeira: “O que me multiplica e perpetua/ É *A Lavra* da pá/ Submetida à intenção/ Que se sabe nascida/ E nunca se vê”.

Por outro viés, o espaço em branco entre a janela e o objeto de observação – alvo da escrita – permanece como o lugar da “Promessa”, ou ele é a pedra no caminho que dificulta “O acontecimento da flor” (diga-se, do poema)?

Multifacetado entre o momento da expectativa e o da realização do poema, o eu-lírico passeia entre discursos diversos, dentre os quais podemos encontrar referências a passagens bíblicas, como em “Promessa” e “Na janela bate um ramo”, e a outros poetas, como em “No meio do caminho do poeta/ havia uma pedra”, entre outros, o que corrobora a seguinte afirmação de Jonathan Culler: “O texto é uma tessitura de citações tomadas de inúmeros centros de cultura” (1997, p.41).

E nessa tessitura o eu-lírico se constrói híbrido, com variadas identidades a lhe perpassarem, influenciarem e atraírem, o que nos permite conceber, assim, a existência de um sujeito cultural híbrido, característico em sua multiplicidade. Conforme afirma Christina

Ramalho (2004, p. 50): “A hétero-referenciação, nesse sentido, dá nome ao hibridismo interno que caracteriza as composições líricas pós-modernas”. O poema dialoga com tantos outros textos, promovendo um emaranhado de códigos e registros, que eles podem até passar despercebidos pelo olhar do leitor mais incipiente.

Ainda nesse viés, cabe-nos pensar não somente na realidade de uma cultura específica, localizada no centro da janela, no mundo do poeta e na fala do eu-lírico que se exprime, mas lembrar que, “Nos tempos hipermodernos, a cultura tornou-se um mundo cuja circunferência está em toda parte e o centro em parte alguma” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 8) e que, por isso, vemos “Mundo que se torna cultura, cultura que se torna mundo: uma cultura-mundo” (Idem, p. 9). O poeta conversa com variados discursos, rasura as fronteiras da convicção e de uma possível individualidade, vê a si no outro e o outro em si, por isso o questionamento: “Que tanto é um homem/ Se meu olhar vence a fronteira/ Desverticaliza a cerca da diferença/ E confunde sua certeza?”.

Mediante as fronteiras vencidas ou rasuradas, o avanço tecnológico e as redes que vencem quilômetros de distância, a acessibilidade se tornou quase que palpável, como se, na medida de um click ou de uma imagem, o indivíduo conseguisse desvendar a alma humana, porém:

Jamais tivemos acesso a tantas informações, jamais o conhecimento detalhado sobre a situação do mundo foi tão grande e jamais o sentimento de compreensão de conjunto pareceu tão frágil e confuso. Eis-nos destinados a uma desorientação inédita, excepcional e ao mesmo tempo planetária: esse é um dos grandes traços experimentados pela cultura-mundo (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 18-9).

O eu-lírico em “Medida” não nos parece, portanto, alheio a tal constatação, ao indagar: “Que tanto é um homem/ Se me cabe nas mãos/ No rigor e na leveza da palavra?”.

É o paradoxo que persiste na contemporaneidade: as informações vêm em abundância, complexas, porém inteiramente acessíveis; podemos conhecer o sofrimento do mundo, ler sobre a criança que chora do outro lado do oceano e sentir, de alguma forma, a sua dor, que é plantada em nós, num processo de empatia e identificação. O ser humano parece então ser desvendado e cabe na riqueza da palavra, na fluidez do pensar, entretanto, permanece a inquietante pergunta: “Que tanto é um homem?”. A solidez e a elaboração das palavras continuam não dando conta de responder qual a medida do ser. O poeta, no seu fazer literário, nos empresta sua voz (ou nós é que transbordamos nossas indagações através dele?), buscando entender essa complexidade, que se traduz também por meio do desafio que é o fazer poesia.

Nesse processo, e como falamos em tecnologia, podemos pensar nas múltiplas janelas (abas) que se apresentam diante do nosso olhar na tela de um computador e estabelecer uma metáfora entre elas e o olhar do poeta. Há as janelas que convidam ao riso e ao gracejo; há as que desafiam para os compromissos laborais e as situações que requerem prazos; há as janelas dos relacionamentos, do alvo do nosso amor; há as que outorgam espaço à revolta, ao desespero, ao nojo; há as que despertam o pranto e a dor... e há tantas outras. Entre elas, o eu-lírico se movimenta por meio de um passeio que o conduz a escolher onde irá transbordar a fresta do seu olhar, seja por vivenciá-la em si mesmo ou por focalizar a vivência do outro. Entre elas, também o eu-lírico reflete sobre como será a sua lavra com as palavras e sobre quais ferramentas deverá utilizar.

Como um *flâneur*, parece-nos que por vezes o eu-lírico caminha diante dos alvos de sua observação – as distintas janelas – e seleciona conscientemente em qual delas irá parar, investir tempo, se debruçar. Em outros momentos, contudo, somos levados a pensar em um *flâneur* mais passional, que se deixa facilmente atrair pelas janelas de sua inclinação – aquelas que estavam escritas dentro de si, antes mesmo de o processo de criação lírica racionalizar sobre cada uma delas.

Sendo assim, da mesma maneira que a mulher Aglacy Mary se desdobra entre os múltiplos papéis aos quais se propõe e exerce sua existência, acreditamos que seu eu-poético brinca, explora e se realiza enquanto palavra através desse movimento constante de olhar e de se debruçar nas variadas janelas que a vida apresenta e/ou que ele mesmo edifica.

Ao observarmos somente os títulos de cada um dos poemas escolhidos e estabelecermos entre eles uma relação de sequência, poderemos intuir características do próprio fazer poético da autora Aglacy Mary. Em sua poesia, o ato de escrever se inicia e se dá por meio de um processo de reflexão constante e de escolha das palavras, “A lavra”; simultaneamente a todo esse exercício, a escritora se encontra cercada pelos inúmeros centros de cultura (CULLER, 1997) que com ela dialogam e a ela influenciam, trazendo-lhe à memória a “Lembrança do poeta”; nessa tessitura de citações (Idem), enxergando tantos outros, a poetisa pode perceber o limite de sua identidade (“Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença” (ORTIZ, 1985, p.7) e construir o que pode chamar de “Minha palavra”; esta que, ganhando maturidade, forma e cor, é a “Promessa” do poema bem nascido e escrito, que consigo carrega o questionamento, a dor e a “Medida” do ser.

Esse jogo, todavia, é um ciclo vicioso, que se repete e nunca se vê recolhido. Diversas são as janelas pelas quais o poeta passeia. A partir delas, se observa e se enxerga ao mesmo tempo em que observa e enxerga o mundo. Assim também é o seu anseio pela palavra, que, como janela do ser, o multiplica e perpetua. Por isso, em Mary e para Mary, em seus constantes autoquestionamentos sobre a criação lírica, os “versos” sempre parecem “tão poucos” para alcançar o “tanto que é”! “Caleidoscopicamente” tomadas, as “janelas” de Mary, em que pese a vivência contemplativa da matéria poética alheia, sinalizam para a janela como contradispositivo ou símbolo da “apreensão de um mundo em devir que se oculta em seu interior” (FERREIRA, 2008, p. 109).

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 27-51.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 169-193.
- CHALHUB, Samira. Com o poeta, a palavra. In: \_\_\_\_\_. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986. p. 48-53.
- CULLER, Jonathan D. Leitores e Leituras. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. p. 39-52.
- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo*. Resposta à uma sociedade desorientada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARY, Aglacy. *A Lavra*. Aracaju: Ed. Da autora, 2008.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RAMALHO, Christina. Hybris: nosso inusitado templo de poesia. In: CUNHA, Helena Parente. *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004. p. 43-64.

## METALINGUAGEM NA LATA: PISTAS SOBRE A POÉTICA DE FREDERICO BARBOSA

Maria Juliana de Jesus Santos

### Introdução

Alguns escritores/as utilizam-se de recursos estilísticos para inovar sua escrita e tornar o texto mais atrativo para os/as leitores/as, entre esses recursos podemos citar a metalinguagem, cuja função, no texto, consiste em explicar a linguagem por meio da própria linguagem. Nessa dimensão, o poeta brinca com as palavras e promove uma interação com o leitor. Configura-se, pois, como uma escritura autorreflexiva, baseada nas demandas do texto como processo e produto, isso porque “a função metalinguística, em síntese, centraliza-se no código: é código falando sobre código” (CHALHUB, 2005, p. 32). E é em face dessa função/desse recurso que empreenderemos o presente estudo, o qual visa a promover algumas leituras possíveis de quatro poemas metalinguísticos do poeta Frederico Barbosa, extraídos da coletânea *Na Lata* (2013).

Além da ênfase na função metalinguística, as análises dos poemas também se sustentarão em abordagens estilísticas e sociológicas da literatura e da poesia, mais especificamente. Nesse contexto, nos fundamentaremos em considerações de teóricos contemporâneos, tais como: Candido (2011), Culler (1997), Ramalho (2004), Agamben (2009) e Lipovetsky & Serroy (2011). Posteriormente, faremos um contraponto entre os poemas selecionados, identificando as principais semelhanças e diferenças entre eles, os recursos estilísticos de que o poeta lança mão, a metalinguagem, a presença gramatical que mais prevalece nessas criações literárias e a temática

que cada um possui. Realizado esse percurso, concluiremos com a importância da metalinguagem na poética de Barbosa e com o posicionamento pós-moderno que o artista contemporâneo agrega a essa obra.

Ressaltamos que, ainda que nossa abordagem trabalhe apenas em nível de amostragem, pretendemos, ao fim dela, ter alcançado alguns direcionamentos que levem à compreensão de traços importantes da poética de Barbosa.

### Sobre o autor

Frederico Tavares Bastos Barbosa<sup>11</sup> nasceu no dia 20 de fevereiro de 1961, em Recife, Pernambuco. Em 1967, mudou-se com a família para a cidade de São Paulo, onde mora até hoje. cursou Física e Grego na Universidade de São Paulo e formou-se em Letras-Português em 1985. Durante algum tempo foi crítico literário dos jornais *Jornal da Tarde* e *Folha de S. Paulo*. Publicou poemas em várias revistas brasileiras, além de ter sido redator do volume *Help! – Literatura*, publicado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. No período de 2004 a 2016, foi diretor da Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, e atualmente é professor do Colégio Equipe (SP) e Coordenador Cultural do Instituto Equipe.

Quanto às suas produções literárias, podemos destacar algumas, dentre elas seu primeiro livro, *Rarefato* (Editora Iluminuras, 1990), selecionado pelos jornais *O Estado de S. Paulo* e *O Estado de Minas Gerais* como um dos melhores livros da época em que foi lançado. Em 2000, publicou *Cinco Séculos de Poesia – Antologia da Poesia Clássica Brasileira*, pela Landy Editora, e o volume de poesia *Contracorrente*, pela Iluminuras. Em 2001, organizou uma

---

11 A biografia de Frederico Barbosa foi baseada no que consta no site: <https://fredericobarbosa.wordpress.com/biografia/>. Acesso em: 02 jun. 2017.

edição comentada dos episódios “Inês de Castro” e “O Velho do Restelo”, de *Os Lusíadas*, de Camões (Landy Editora) e divulgou seu quarto livro de poemas, Louco no Oco sem Beiras – Anatomia da Depressão, pela Ateliê Editorial.

No período de 2008 a 2010, fundou a Poiesis – Organização Social de Cultura, que, durante a sua gestão, administrou o Museu da Língua Portuguesa e a Casa das Rosas. Ele também reformou a Casa Guilherme de Almeida e implantou a Biblioteca de São Paulo no Carandiru. Em junho de 2013, lançou o livro *Na Lata*, reunindo assim toda sua produção poética de 1978 a 2013. Ademais, foi colunista da Rádio Estadão com o quadro Poesia Viva e, desde 2012, é membro do Conselho Curador do Prêmio Jabuti, da CBL.

Alguns breves comentários críticos sobre a produção de Barbosa também nos ajudam a compor o perfil do poeta, como tentaremos demonstrar a seguir. Conforme Zeni (2013, p. 20), a antologia *Na Lata* reúne diversas obras com o intuito de preservar “as marcas da poética do autor, como a justa composição de sensualidade, de alta consciência formal e erudição refinada (mas nada pedante), de um lirismo despersonalizado e inquieto”. Além disso, o estudioso aponta a poesia de Barbosa como adepta do estilo concreto, composta por ritmo e sonoridade.

Busato, por sua vez, analisa a presença do “nada” na poética do poeta em tela como uma figura vazia que se reflete na construção estética de sua escrita. Nesse aspecto, há uma semelhança quanto ao processo de desumanização que sua poesia roteiriza, em sua forma, como vazio e descrença. Reivindica, no fluxo da palavra, um espaço no verso que se articula na estrutura e na moldura da sintaxe, que se projeta sobre si mesma como a mimetizar os vazios projetados pela semântica da palavra (BUSATO, 2011).

A partir de tais peculiaridades retratadas por alguns críticos, veremos como essas características se aplicam à criação poética de Frederico Barbosa, conferindo-lhe um estilo bem elaborado, além da criatividade semântica que o autor atribui a cada palavra,

fazendo com que o leitor mergulhe em sua poética a partir das diferentes interpretações e significados que ela traz. Por conseguinte, amparados por essas colocações e pela observação dos poemas escolhidos, esperamos chegar a pistas sólidas sobre a poética de Barbosa.

### **Abrindo a lata da poesia**

A antologia *Na Lata* reúne nove livros do escritor Frederico Barbosa: *Todos os sentidos*, *Aquis*, *Sobre si*, *De ocasião*, *Lírica paralela*, *Escrito em cortes*, *Baía dos inocentes*, *Da pele e outros órgãos* e *Labyrinto dificultoso*. Estruturalmente, além dos poemas, o livro apresenta o prefácio escrito por Leyla Perrone-Moisés e uma breve introdução da obra comentada pelo próprio autor. Para esta análise, selecionamos quatro poemas do livro *Sobre Si*, quais sejam: “COMO QUEM LÊ”, “REVIRAVOLTA”, “RESENHA” e “UM POEMA PARA SI”<sup>12</sup>. Todos esses poemas apresentam teor metalinguístico e criação poética bem elaborada, fazendo uso de recursos pós-modernos, tais como: estética sugestiva de poesia concreta, criatividade na distribuição das palavras, ausência ou presença marcante dos sinais de pontuação, entre outras.

Tal como dissemos anteriormente, buscaremos em Candido (2011), Culler (1997), Ramalho (2004), Agamben (2009) e Lipovetsky & Serroy (2011) o suporte necessário para, no desenrolar de nossas análises, estabelecermos pontes entre o ponto de vista estético do poeta e o sentido do contemporâneo presente, como um todo, nas manifestações líricas de nosso tempo.

---

12 Mantivemos os títulos dos poemas em caixa alta em respeito ao modo como aparecem no livro.

## O sujeito fragmentado em “COMO QUEM LÊ”

COMO QUEM LÊ

Virar a chave,  
como quem lê uma página:  
abrir por dentro,  
libertar-se sendo.

Como quem se envolve na personagem,  
lento.

Descobrir além do sonho,  
o impensado, o certo,  
o mais que imaginado.  
O que os olhos buscam cobrir  
no sono.

Ver em você, minha cara,  
minha cara interpretada:  
metade minha, metade clara  
(BARBOSA, 2013, p. 109).

O título nos convida, pela associação de imagens que apresenta, a uma interpretação profunda. Inicialmente, podemos questionar cada palavra proposta no título: Como é esse “como”? Quem é esse “quem”? Esse quem também pode sugerir a presença do eu-lírico (como eu leio). E, por fim, “o que se lê”? Uma narrativa? Uma personagem? Um livro? A própria vida?

A partir desses posicionamentos, retirados do próprio título, o eu-lírico nos sugere uma forma de ler que provavelmente denuncia uma visão própria sobre o sentido da leitura. Por outro lado, há uma leitura igualmente possível do título: “como” pode ser considerado um verbo, evidenciando um sujeito oculto (eu), formando um novo título: “Eu como quem lê”. Mediante essas colocações, podemos interpretar fragmentos do texto “como” se devorássemos a matéria que vai compondo o poema.

No primeiro verso, a expressão “virar a chave” remete a uma mudança, o virar da própria página, em busca do novo. Essa expressão desempenha um sentido cultural que expressa libertação e abandono do antigo. Além disso, há, no poema, a presença de verbos no infinitivo, o uso dos dois pontos para introduzir uma explicação, o uso de comparações em virar a chave = ler uma página e libertar-se sendo = como quem se envolve na personagem, lento. O jogo de palavras entre “ler” (lendo) e “lento” confere, no decorrer do poema, um teor explicativo sobre o próprio sentido do “ler”.

Podemos notar, também, a criatividade expressada pelo autor no desenvolvimento das estrofes, pois, como se nota, há a presença do jogo de palavras que o texto propõe quando estabelecemos uma relação visual entre os versos 6 e 11, que contêm, respectivamente, “lento” e “no sono”, sugerindo, com efeito, na inversão, “sonolento”. Tal composição permite uma ideia de movimento com as palavras, levando o leitor a adentrar esse ritmo para obter uma sintonia mais apurada com os significados que esse jogo de palavras expressa.

Mais adiante, na última estrofe, mais especificamente na expressão “Ver em você, minha cara”, o uso do fragmento “minha cara” como vocativo (“Ver em você, ó minha cara...”), e, em seguida, “minha cara” como objeto direto traduz a própria face do eu-lírico. Essa interpretação pode ser alinhada ao sentido do texto e ao significado que o eu-lírico busca encontrar diante de sua própria subjetividade. A ambiguidade de “minha cara”, portanto, expande a imagem desse eu que se contempla para descobrir sentidos em si mesmo e no outro.

Quanto à organização estética, o poema é composto por 14 versos distribuídos em três estrofes (seis, cinco e três versos, respectivamente). Além disso, faz uso de maiúsculas no início de cada verso, assim como apresenta pontuação tradicional. No que se refere à distribuição das palavras, no processo poético, destaca-se o maior número de verbos (nove no total), seguido por sete substantivos, quatro adjetivos e o artigo definido “o” (aparece quatro vezes). O uso reiterado dos verbos confere ao texto um

teor de movimento que carrega um maior peso em relação aos substantivos também colocados.

Passemos, agora, à análise do caráter metalinguístico do poema, a partir da comparação do eu-lírico e da leitura com o reconhecimento da face do outro dentro do texto. Percebe-se, no conjunto dos poemas, um nível de consciência sobre o uso da linguagem como jogo, o que nos faz lembrar Chalhub: “O poema metalinguístico deixa-se atravessar por diferentes linguagens, uma vez que se trata, exatamente, de expor uma consciência de linguagem” (2005, p. 56).

Há também no texto a possível percepção de um paralelo entre o eu-lírico e a criação de uma personagem, ou seja, podemos notar um reconhecimento dele com a criação fictícia. Portanto, observamos uma criação (a poética) explicando, dentro da própria poesia, a presença de outra criação (a ficcional). Quando nos defrontamos com essa dualidade (o lírico e o ficcional), temos uma presença metalinguística peculiar, em que não só se pensa o poema como linguagem, mas também as interpenetrações genéricas. Além disso, tem-se a busca subjetiva da própria identidade em confronto com a assimilação de uma criação personalizada que forja a do próprio eu-lírico. Podemos lembrar aqui o sentido de “fingimento” elaborado por Fernando Pessoa em seu conhecido poema “Autopsicografia”.

Esse poema de Barbosa também adentra o plano do que não é racional, o “impensado”, ou, como diz Candido, “a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida frequentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade” (2011, p. 171). Nesse viés, podemos entender que a busca subjetiva do eu-lírico desempenha uma função não explicável racionalmente, uma vez que procura uma tradução da própria face que será, desde o início, ambígua.

Ademais, podemos destacar a importância do poema como uma “composição criada para produzir um efeito sobre os leitores, para emocioná-los de determinadas maneiras; e o julgamento de um poema depende do senso que se tem de qualidade e de intensidade

dos seus efeitos” (CULLER, 1997, p. 48). Nesse sentido, o poeta nos deixa livres para diferentes interpretações e nos convida a adentrar o significado da poesia juntamente com a voz do eu-lírico.

Se, nesse poema, a poesia elabora a possibilidade do espelho, o espelho que ela cria será sempre ambíguo e multifacetado, não comprometido, portanto, com respostas, mas com desdobramentos de questionamentos. Por essa linha de raciocínio, consideramos que o poema “COMO QUEM LÊ” pratica, sim, a antropofagia simbólica de devorar as razões do leitor para motivá-lo a criar outras.

### **Dispositivos sociais e formas de controle em “REVIRAVOLTA”**

REVIRAVOLTA

Estradas, sementes, essa história  
nada nas coisas vagas ou  
na palavra escrita dita ousada.

Treme som  
tudo na palavra escrita, dita, usada.

Ousar as asas, ficar  
(BARBOSA, 2013, p. 116).

Semelhantemente ao poema anterior, esse poema apresenta um título sugestivo que pretende impressionar o leitor, sugerindo, prontamente, dois questionamentos: reviravolta em que sentido? O título indica um movimento em direção ao inesperado?

O substantivo, por carregar dois verbos implícitos (revirar e voltar), é, por si só, polissêmico. Ainda que não se faça presente no primeiro verso, a “reviravolta” nos convida a promover uma mescla mais ampla de sentidos, o que se dá quando colocamos essa palavra antes de cada substantivo: “reviravolta estradas”, “reviravolta sementes”, “reviravolta essa história” ou, ainda, “reviravolta nas estradas”, “reviravolta nas sementes”, “reviravolta nessa história”.

Ou seja, a palavra leva o pensamento ao movimento de ir compondo os sentidos pela soma dos referentes.

Quanto ao modo estrutural dessa composição poética, o poema apresenta 3 estrofes divididas em três, dois e um versos (totalizando seis versos), respectivamente, com a distribuição vasta de substantivos (num total de sete) e verbos (cinco, a maioria no modo infinitivo). O eu-lírico faz um jogo com as palavras, com a repetição da expressão “palavra escrita”, enfatizando o fazer poético como um jogo de escrita, em que constantes reviravoltas acontecem.

Desse modo, o poema é formado a partir da subjetividade, pois, conforme o fragmento “essa história/ nada nas coisas vagas ou/ na palavra escrita ousada”, o eu-lírico sugere que a criação lírica, o jogo com as palavras, permite transformações constantes. Outro sentido possível é ver o empoderamento da própria escrita como uma válvula de escape para refletir sobre situações vividas que geram o desejo pela palavra escrita, que, por sua vez, reinventa estradas, sementes e a própria história. Com efeito, esse trecho nos remete à contemplação da vida, “ou seja, se a vida se faz poesia, faz-se a poesia espelho para a contemplação da vida” (RAMALHO, 2004, p. 44). E o artista pós-moderno ousa na distribuição de palavras e significados como uma forma de fruir da poesia e da vida ao mesmo tempo, numa atividade contemplativa.

A poesia de Barbosa apresenta o uso da palavra “nada” com o intuito de caracterizar vazios e lacunas a serem preenchidos. Nesse poema, na primeira estrofe, podemos notar a presença da palavra “nada” com dois significados possíveis: “vazio” ou simplesmente uma flexão do verbo “nadar”. O fragmento “nada na palavra escrita dita ousada” representa uma inversão do verso 5 (segunda estrofe), pois o uso das vírgulas mudou o sentido, não contextualizando mais o sentido do nada como vazio, mas sim como preenchimento, ou seja, “tudo na palavra escrita, dita, usada”, marcando, assim, um antagonismo. A partir dessa explanação, a introdução da vírgula confere a repetição semântica da palavra “tudo”, que está impregnada em todas as formas da palavra (escrita, dita ou usada).

Ainda na segunda estrofe, podemos perceber uma certa sonoridade musical, haja vista que o “treme som” pode simbolizar um ritmo ou melodia desenvolvido dentro do próprio poema.

Além disso, podemos destacar no poema a presença dos dispositivos como método de controle social. Segundo Agamben (2009), o dispositivo representa um conjunto de formas que resultam em um emaranhado de diferentes maneiras de controle. Então o título “reviravolta” pode sugerir que o próprio eu-lírico pretende fugir de alguma imposição, utilizando-se da escrita como válvula de escape nesse processo que torna a palavra um “nada”, com o sentido de vazio. Para compreender as diferentes situações perpassadas no mundo pós-moderno, o dispositivo engloba três pontos cruciais: a) um conjunto linguístico e não linguístico, que inclui uma vasta rede que nos controla e governa (instituições, leis, discursos, etc.); b) se estabelece como forma de poder, c) faz um cruzamento entre as esferas do saber e do poder. A mesma palavra que, portanto, liberta pela poesia, aprisiona a existência cotidiana no discurso das convenções sociais.

Nesse prisma, os dispositivos ditam regras e, até mesmo, controlam todas as ações cotidianas das pessoas, seja na saúde, na educação, na alimentação, virtualmente e em outros meios. Eles as tornam, assim, corpos dóceis, treinados para reproduzir discursos e ações conforme foram ensinadas e aprendidas. Portanto, o dispositivo “não se deixará colocar corretamente se aqueles que dele se encarregam não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação” (AGAMBEN, 2009, p. 51). Por isso, esse processo interventivo, almejado pelo eu-lírico, vai se consolidando na forma poética que provoca “reviravoltas” no discurso.

No âmbito de uma percepção mais subjetiva, a “reviravolta” existencial do eu-lírico esboça um sentido contrário, quando, no último verso, aparece a sugestão de “ousar as asas” seguida pela opção de ficar. Esse empecilho pode ser lido como uma metáfora do dispositivo social, que restringe o “voar”, e da possibilidade de tornar seu desejo uma realidade.

## As ferramentas tecnológicas e as criações textuais no poema “RESENHA”

RESENHA

A funda não fere  
no espanto do estalo  
mas no ato da pedra.

Palavras sem obras  
planam no papel  
sem plantar problemas.

O tiro sem bala  
passa de raspão  
pelo centro do poema.

Romance relido  
evapora na memória  
do computador.

O ensaio denso  
embaralha-se  
na lente de aumento  
(BARBOSA, 2013, p. 141).

Nesse poema, é possível verificar, na dimensão estrutural, a distribuição de 15 versos em cinco estrofes, divididos igualmente entre três versos cada uma. Além disso, os verbos no presente e no particípio indicam uma ação atual e contínua. O teor poético refere-se à criação do texto resenha (como explana o título), desde a produção mais simples (papel) à mais moderna (computador). Desse modo, tem-se a presença da palavra como criação artística (poema e romance) e ensaística (resenha e ensaio) e o destaque ao recurso tecnológico. Isso nos remete à modernização, a qual “reconfigura o mundo em que vivemos e a civilização por vir” (LIPOVETSKY & SERROY, 2011, p. 7).

Na primeira estrofe, o eu-lírico compara a elaboração de uma resenha com a polidez de uma pedra. Assim como uma obra em construção, as palavras ganhariam formas com a arrumação das ideias. A concretização do sentido a que o escritor tanto visa durante a produção textual (resenha) é comparada a um “tiro sem bala/ passa de raspão/ pelo centro do poema...”, na terceira estrofe. Esteticamente, o tiro a que o eu-lírico se refere está no centro do poema supracitado e sugere uma ideia alcançada para a elaboração da resenha. Assim sendo, a forma como o eu-lírico lança as ideias desencadeia o significado que o romance lido simboliza, jogando-o na tela do computador. Nesse viés, “as ferramentas informáticas tornam possível uma comunicação em tempo real, criando um sentimento de simultaneidade e de imediatismo que transcende as barreiras do espaço e do tempo” (LIPOVETSKY & SERROY, 2011, p. 16).

No verso 11, quando o eu-lírico informa que o “romance relido/ evapora na memória/ do computador”, podemos fazer uma associação com a abundância de informação que traduz “uma ordem transparente trazendo, em princípio, clareza e racionalidade, vemos aumentar o caos intelectual e a insegurança psicológica” (LIPOVETSKY & SERROY, 2011, p. 22). O eu-lírico apresenta, dessa forma, ideias fragmentadas que são reorganizadas na tela do computador por meio da interpretação que ele fez do romance. Logo, “a interpretação de uma obra [...] torna-se uma descrição daquilo que acontece ao leitor” (CULLER, 1997, p. 43), seja na confirmação ou na ruptura da expectativa do esperado ou inesperado em determinada obra, a partir do olhar do leitor.

Portanto, o poema em análise representa as etapas envolvidas na formulação de uma resenha, e, por sua vez, torna-se matéria do próprio poema. De início, nele é comparado o fazer da resenha com a polidez de uma pedra (tornar a análise do romance mais bonita e trabalhada com rigor), tiro sem bala (na busca de ideias), romance relido (começa a produção textual) e finaliza com o ensaio denso na lente de aumento. Desse modo, a metalinguagem é exposta do início ao fim nessa criação poética, na medida em que o romance

lido apresenta teor interpretativo e é transformado em uma resenha – tudo isso, claro, como substância de um poema.

De certo forma, esse poema sugere que tudo pode ser matéria poemática, mesmo a pretensa objetividade da enunciação crítica e ensaística sobre um romance lido. O fazer poético, assim, atira e acerta em todos os alvos, já que o mundo em si está aberto à contemplação lírica.

### O poema para quem? A busca de um sujeito descentralizado

#### UM POEMA PARA SI

um poema para me  
salvar  
dessa  
miséria  
completa  
e densa  
um **poema** para te  
salvar  
nessa miséria  
completa  
imensa  
um poema **para** se  
salvar  
essa miséria  
completa intensa  
um poema para **si**  
(BARBOSA, 2013, p. 140).

Nesse último poema, podemos perceber uma diferença em relação aos outros analisados, visto que ele não contém sinais de pontuação, além de que todas as palavras estão em minúscula, com exceção do título (aparece em maiúsculo e destacado em negrito). Com esse critério, a frase “um poema para si” aparece três vezes

no texto (uma delas na diagonal e em negrito) e reforça a ideia do enigma (para quem é feito o poema?).

O poema, estruturalmente, apresenta uma única estrofe (contendo 16 versos), com a presença do artigo indefinido (um) deslocado do texto, além da presença de substantivos, adjetivos e de um único verbo, “salvar”. De modo marcante, tem-se o predomínio da palavra poema, destacando-se, com isso, a intenção do poeta de convidar o leitor a buscar no poema o refúgio para sua vivência dos problemas sociais e individuais.

Com tais colocações, a função do poema enfatiza três questionamentos: para quem foi elaborado? Para o próprio poema? Ou para quem está lendo? Podemos encontrar respostas a partir dos fragmentos “para me” (primeira pessoa), “para te” (segunda), “para se” (terceira pessoa) e uma última questão “para si” (refere-se a quem? Ao poema ou ao leitor?), eis o enigma. Nesses fragmentos, como podemos notar, a criação poética reflete o desejo de mudanças de um estado psíquico do eu-lírico que se desprende para vários sujeitos. Essa forma fragmentária que nos é apresentada torna a leitura do texto hermenêutica. Por isso, para tentarmos desvendar quem é esse sujeito, recorreremos a outro recurso estilístico encontrado no texto: a distribuição de pronomes demonstrativos (“dessa”, “nessa” e “essa”), que vai nos dando pistas de quem é esse sujeito a que o poema se refere no decorrer da leitura.

Outra peculiaridade, por meio da qual podemos desvendar quem seria esse sujeito, é conferida na substituição do pronome “si” por ele/ela. Além disso, deixa em aberto o significado do último verso, ao qual podemos acrescentar o advérbio “mesmo”, deixando à mostra, assim, que o eu-lírico pode tanto se referir a alguém (qualquer pessoa) quanto a você (o leitor). No entanto, o fator social “miséria”, retratado no texto, pode simbolizar os desajustes sociais, os problemas do cotidiano ou da própria identidade, decorrentes do sistema contemporâneo. E também pode apresentar outros significados, como a mesquinhez humana,

a fome, a ambição, o egoísmo e até mesmo a falta de palavras para concluir o texto (o poema).

Tratando desse aspecto em especial, o poeta como cidadão contemporâneo “é aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). As trevas referem-se aos problemas ainda recorrentes, mas que são questionados nos tempos atuais. Assim como na atualidade, no poema analisado tem-se um questionamento da miséria e a quem ela é atribuída. Uma das soluções para tal problema é, segundo o eu-lírico, a criação poética que funciona como válvula de escape para a escuridão da contemporaneidade e como meio questionador do mundo, procurando torná-lo menos denso e mais harmonioso.

### **Considerações finais**

Os poemas de Frederico Barbosa, especificamente alguns que foram retirados da antologia *Na Lata* (2013), apresentam uma linguagem direta, criatividade, organização estética bem elaborada, utilização de diversas classes gramaticais (substantivos, verbos, adjetivos, preposições, pronomes, etc.). Além da estética poética bem desenvolvida, os poemas analisados dialogam com a nossa atualidade, explorando, por exemplo, problemas existenciais do sujeito fragmentado (“COMO QUEM LÊ”); dispositivos sociais e formas de controlar o indivíduo (“REVIRAVOLTA”); a presença do leitor contemporâneo e de recursos tecnológicos (“RESENHA”); e, por último, a miséria como fenômeno existencial e a criação de um poema para harmonizar o mundo (“UM POEMA PARA SI”).

Para o desenvolvimento deste trabalho, foi fundamental a utilização de considerações de diferentes teóricos contemporâneos, quais sejam: Candido (2011), Culler (1997), Ramalho (2004), Agamben (2009) e Lipovetsky & Serroy (2011). A fundamentação teórica tendo como ponto de partida esses estudiosos permitiu um

melhor suporte para a análise sociológica dos poemas escolhidos. Ademais, a metalinguagem, como recurso predominante em todos os poemas, possibilitou ampliar a visão sobre estética e a abordagem social do poema, além de, por nos permitir averiguar a importância da linguagem dentro dos textos, a qual é utilizada de modo inovador.

Portanto, o poeta contemporâneo analisa e questiona os problemas atuais, a fim de “transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma existência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2009, p. 72). Diante do exposto, pudemos observar que, nos poemas analisados, Frederico Barbosa nos convida a visitar a imensidão de significados que sua poética apresenta, além de mostrar situações da realidade através da criação artística. Por isso, como leitores/as devemos mergulhar na imensidão de interpretações que o poema apresenta e na aproximação dos significados com nossa atualidade.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BARBOSA, Frederico. *Na lata: poesia reunida*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

BUSATO, Susana. O Labirinto Dificultoso da poesia de Frederico Barbosa. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol. 9, n. 2, dezembro de 2011. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4720/4019>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 169-193.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAMALHO, Christina. Hybris: nosso inusitado templo de poesia. In: CUNHA, Helena Parente. *Além do Cânone: Vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2004. p. 43-64.

ZENI, Bruno. Arquivo da tag: Na lata. In: *Folha de S. Paulo*. Guia Cultural: São Paulo, 2013. Disponível em: < <https://fredericobarbosa.wordpress.com/tag/resenha/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.



## AS TRÊS TEIAS DA METALINGUAGEM DE ARRIETE VILELA

Michelle Pereira de Oliveira

### Introdução

Na mitologia grega, Aracne era uma moça que possuía uma habilidade impressionante na arte de bordar, tanto que suas obras chamavam a atenção de todos, por isso ficou bastante conhecida em sua região e passou a ser comparada à deusa Atenas, que, por sua vez, foi posteriormente derrotada num desafio de tecelagem e acabou por transformar Aracne em uma aranha. Embora esta tenha sido condenada a ficar suspensa em sua teia, foi-lhe permitido que a beleza e a perfeição de sua arte permanecessem vivas. Em outro âmbito, concebemos que a aranha é simbolicamente representada como a tecelã de sua própria casa – a qual é simultaneamente uma armadilha e um depósito de suas presas –, além de ser associada ao ciclo da lua e, apesar de parecer frágil, é tida, na mitologia grega e em algumas culturas africanas, como criadora do mundo.

Da obra de Arriete Vilela, *Teço-me*, publicada em 2014, retiraremos, neste trabalho, algumas poesias que serão analisadas à luz de teorias contemporâneas e tentaremos demonstrar que essa obra estabelece uma relação com a tessitura do fazer poético e, tal como o mito de Aracne, veremos que a poetisa dispõe fio a fio, verso por verso, a beleza simbólica velada sob suas palavras. Nesse sentido, consideramos que fiar para existir é a principal alusão que fazemos do mito de Aracne à poética de Vilela, na qual nos debruçaremos para vislumbrar a sofisticação de um eu-lírico que se tece num contínuo processo de elaboração/reelaboração via criação da Palavra.

Para embasar nossa análise, buscaremos em Agamben (2009) as características sobre o que é contemporâneo, entre elas a que atesta que ser contemporâneo significa estar atento para perceber o escuro do seu tempo, com a coragem de não se prender tão somente à escuridão da época, mas de descobrir através dela que luz poderá ser dirigida para nós. Assim, nos propomos a observar se as poesias aqui estudadas trazem em sua temática a perspectiva de um “eu que fala”, que se põe como observador analítico da sua realidade, e que vez ou outra se desloca de seu tempo para refletir e obter uma percepção que outros talvez não consigam ter. Ainda a partir do teórico citado, traremos a conceitualização de “Dispositivo” e o localizaremos na poesia de Vilela.

Por meio de Culler (2014), cuja teoria esboça a importância do papel central do leitor tanto na discussão teórica da crítica quanto na interpretação de obras literárias, exploraremos as possibilidades de apreender nuances da poesia de Vilela seja através de uma leitura direcionada à metalinguagem ou de uma experiência existencial de um eu que fala nos poemas.

De Bauman (1998), por seu turno, traremos o aporte teórico que trata do processo de criação e recepção, o qual permanece na contínua descoberta de significações e na liberdade de interpretar e reinterpretar uma obra; desse modo, observaremos se é possível desfrutar da multiplicidade de significados na expressiva poesia vileliana.

Diante do exposto, nosso trabalho visa a trazer à baila a exuberância da metalinguagem em alguns poemas selecionados de Vilela, sobre os quais teceremos considerações por meio de embasamento teórico, urdindo, com efeito, reflexões e sentidos.

### **1ª teia: Poemas 23 e 24, de Vilela (2014), e teoria sobre o contemporâneo/Dispositivo de Agamben (2009)**

Sobre o contemporâneo, Agamben diz ser “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro... Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa

obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, p. 62). Pensar no que é contemporâneo, de acordo com essa premissa, significa pensar em um sujeito crítico, que consegue captar, refletir e escrever sobre aquilo que há de mais complexo no seu tempo, sem que com isso se deixe abater por essa realidade, mas que, ao contrário, sinta-se interpelado por ela. Essa asserção pode ser presentificada no “Poema 23” de Vilela.

### Poema 23

Quando lê os meus poemas,  
Talvez penses que os escrevo para alguém.

Não é verdade.

Escrevo-os para ter infância, para acalantar-me,  
Para ter um novo olhar a cada manhã;

para não confundir fogos de artifícios  
com tochas de luz no céu;

para recolher a réstia de luz  
sob a única porta destravada;

para elaborar-me como afeto  
dilacerado nas asas da fênix;

para exercitar-me sobre as brasas vivas  
na dança das mil palavras.

Escrevo-os como aurora no deserto.  
(2014, p. 35-6)

Nesse poema, temos um eu-lírico que busca, através da escrita, encontrar a “luz” nas trevas da cotidianidade, transgredindo esse cotidiano e estando lúcido perante a realidade que o circunda:

“Escrevo-os para ter infância, para acalantar-me,/ Para ter um novo olhar a cada manhã;/ para não confundir fogos de artifícios/ com tochas de luz no céu;/ para recolher a réstia de luz/ sob a única porta destravada” (VILELA, 2014, p. 36). Notemos que os versos “para não confundir fogos de artifícios/ com tochas de luz no céu” denotam a perspicácia daquele que procura escrever perante a sua realidade. Nesse caso, esse ser que escreve se sobressai dos demais porque, ao escrever, estaria de certo modo refletindo e, portanto, isso o mantém iluminado, uma vez que a escrita lhe dá a possibilidade de encarar os fatos reais e não confundi-los, ainda que diante da escuridão de seu tempo.

O eu-lírico declara que faz versos “Para recolher a réstia de luz”. Ora, sabemos que a luz e a escuridão representam uma dualidade em que ao mesmo tempo a existência de uma perpassa de certo modo a da outra, ou seja, para que tomemos ciência de que há luz, é preciso conhecer antes o que é a escuridão e vice-versa; assim o eu-poético demonstra em tais versos que é possível recolher algum ponto de luz, apesar de estar imerso numa escuridão. Ao mesmo tempo, isso demonstra sua coragem, o que condiz com a afirmativa de Agamben: “E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009, p. 65).

Na primeira estrofe, o eu-lírico estabelece um diálogo com o leitor, pressupondo aquilo que certamente esse leitor imagina ser o motivo da sua escrita: “Quando lê os meus poemas,/ talvez penses que os escrevo para alguém” (VILELA, 2014, p. 35), o que adiante ele afirmará, através de uma negação, que não é por isso: “Não é verdade”. Em seguida, será descrito o porquê de escrever, o que o inspira e, sobretudo, o “para quê”, pois as estrofes seguem-se iniciadas da preposição “para”, redirecionando, com isso, o olhar do leitor para uma função mais prática e utilitária do poema: “para não confundir fogos de artifícios/ para recolher a réstia de luz/ para

livrar a pele da minha alma/ Para elaborar-me como afeto/ Para exercitar-me sobre as brasas vivas” (VILELA, 2014, p. 36).

No versos “para livrar a pele da minha alma/ dos dentes afiados das feras cotidianas”, podemos entender que essa busca pela escrita serve como um refrigerio para a alma desse eu-lírico que anseia imergir-se do poder tirânico do dia a dia que o aprisiona, portanto “dos dentes afiados das feras cotidianas”, e isso se apresenta como uma metáfora do poder, da agressividade que os deveres impõem aos sujeitos.

De acordo com Ferreira (2008), a infância pode ser evocada a fim de volver para o instante atual os momentos afáveis vividos no passado daquele que o invoca. Nesse sentido, quando o eu-poético diz “escrevo para ter infâncias”, podemos supor que, ao escrever, ele se evade para o passado, ainda que por um momento, para trazer à tona a serenidade e o encanto para sua vida, tal como funciona nesse estágio humano, o que vem coadunar com o que disse Agamben (2009, p. 59): “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”. Assim nos deparamos com um eu-lírico situado no presente e que busca no passado (na infância) o acalento para o caos dos seus dias. Ou seja, é como se houvesse a necessidade de buscar em outra fase do passado aquilo que o presente não lhe oferece, o que, mais uma vez, alinha-se ao argumento de Agamben:

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la (2009, p. 70).

Nos versos “para elaborar-me como afeto/ dilacerado nas asas da fênix”, vemos a utilização de uma figura mitológica, a fênix, que,

de acordo com Ferreira (2008, p. 75), simboliza a ressurreição e a imortalidade, sendo que, nela, o nascer, o morrer e o renascer explicam ciclicamente seu simbolismo. Desse modo, a referência à fênix representaria que escrever poesia propicia ao eu-lírico a possibilidade de se renovar, de regenerar suas forças tal como a ave mitológica e, a partir disso, sentir-se vivo, como expresso em “para exercitar-me sobre as brasas vivas/ na dança das mil palavras” (VILELA, 2014, p. 36).

Com relação ao “Poema 24”, nos deparamos, como será mostrado, com a repetição da locução verbal “É preciso” no início das três primeiras estrofes, o que, à primeira vista, contrasta com a ideia de liberdade poética transmitida pelo poema. Entretanto, pode-se intuir que justamente a utilização do “É preciso” trata-se de um artifício cujo intento é surpreender o leitor que pensa estar diante de um poema-receita, descobrindo, posteriormente, que a mensagem transmitida é o inverso, isto é, entender o poema não como uma receita pronta.

#### Poema 24

É preciso não sucumbir  
Às linguagens cotidianas,  
Com suas hostilidades implícitas,  
Nem aos olhares indóceis

É preciso não sucumbir  
Às ameaças das anônimas invejas.

É preciso não sucumbir aos rótulos, aos ícones,  
Aos inúteis aconselhamentos,  
Aos sonhos alheios, às miragens do nada.

É preciso pisar em pedras ardentes  
e – embora eu não saiba como –  
atravessá-las (VILELA, 2014, p. 36).

Se fizermos a escansão do poema, notaremos que ele é composto por versos heptassílabos (redondilha maior), hexassílabos, octossílabos e eneassílabos, o que nos leva a perceber que se trata de uma composição feita em versos livres, confirmando a tematização do poema sobre a liberdade da arte literária.

Interessante notar que, nesse jogo de não pretender ensinar o fazer poético, acaba-se, contraditoriamente, por fazê-lo, pois, enquanto as três primeiras estrofes são iniciadas com uma espécie de refrão que se repete com um advérbio de negação – “É preciso não sucumbir” –, intui-se a polifonia por trás desse “não”, levando-nos a entender que, se não é desse modo, será de um outro. Isso faz com que o leitor crie uma certa expectativa que poderá ser atendida na última estrofe, a qual, por sua vez, já não traz advérbio de negação e, sim, uma afirmação de como o eu-lírico sugere que deveria ser: “É preciso pisar em pedras ardentes/ e-embora eu não saiba como-/ atravessá-las”. Mas observemos que o jogo entre o ensinar e o não ensinar a arte da poesia se faz presente até o fim desse poema, visto que o eu-lírico frustra a expectativa do leitor, que pensa que será conduzido ao que de fato deve predominar na poesia, por meio do último verso, o qual se inicia com “É preciso”, mas sem a presença do “não”, que, no entanto, aparecerá no verso seguinte quando diz: “e-embora eu não saiba como-”. Ou seja, o eu-poético diz – sem dizer explicitamente – que não encontraremos a resposta, uma vez que ele não a sabe, apenas sugere que se faça a experiência da travessia, reforçando, então, a ideia de que não há uma verdade preponderante sobre o fazer poético e que certamente ela só será encontrada na medida em que aquele que almeja encontrá-la se ponha em marcha, isto é, em busca.

Na construção dos versos 12 e 13, podemos perceber como é reforçada a ideia de travessia e transgressão, pois o vocábulo “atravessá-las”, embora sintaticamente esteja ligado à oração anterior do verso 12 via travessão, é posto justamente no verso seguinte para ratificar uma ruptura.

Diante desta leitura, podemos traçar uma relação entre a mensagem transmitida pelo poema e o conceito de dispositivo, de Agamben (2005), que o define como a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Nesse contexto, vemos que o poema procura romper com tais dispositivos de controle, dando-nos a entender que a arte da poesia não deve estar condicionada a “rótulos”, “ícones”, “inúteis aconselhamentos”, sem que com isso, entretanto, a equiparemos à cotidianidade, à banalização de sua imanência enquanto estado de arte, haja vista que “É preciso não sucumbir às linguagens cotidianas,/ com suas hostilidades implícitas,/ nem aos olhares indóceis” (VILELA, 2014, p. 36). Isso porque, como diz Agamben (2009, p. 28), “Dispositivo é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados”. O eu-lírico do “Poema 24” parece, pois, sugerir exatamente o contrário: que escapemos do caos da rotina, daquilo que nos condiciona a não sentir o que de fato importa. Por isso, afirma que “É preciso pisar em pedras ardentes”, que nos levem além das sensações, “e -embora eu não saiba como-/ atravessá-la”, como complementa o eu-poético, necessitamos preservar a poesia como aquela que nos arrebatava e nos permite gozar das verdadeiras sensações.

### **2ª teia: “Poema 2”, de Vilela (2014), sob o prisma da teoria de Culler em “Leitores e Leitoras” (1994)**

Culler (1997) traça uma reflexão acerca do papel do leitor. Diante das possibilidades de apreensão de uma obra, alguns críticos atribuem ao leitor o caráter interpretativo dela, pois consideram que a interpretação virá em decorrência daquilo que se sucede entre o leitor e o texto:

Focalizar as convenções e operações da leitura leva os críticos a tratarem as obras literárias como uma sucessão de ações no pensamento do leitor. A interpretação de uma obra, portanto, torna-se uma descrição daquilo que acontece ao leitor: como várias convenções e expectativas entram em jogo, onde conexões específicas ou hipóteses são colocadas, como as expectativas são derrotadas ou confirmadas (CULLER, 1997, p. 43).

Assim, para verificarmos essa proposição, tomaremos como exemplo o “Poema 2”, de Vilela (2014), transcrito a seguir:

#### Poema 2

Não sei com que afetos  
devo apossar-me da interioridade  
da Palavra.

Escondida na porção  
que não se vê da lua, censuro-me  
por ser, às vezes, assim minguante.

A Palavra, então, desdenha-me:  
Sou flor de março sem lua cheia  
E só conheço fronteiras  
Que não ultrapasso,

Pois estou ocupada a mapear as infâncias  
Destroçadas  
Que há nas escamas da Palavra  
(VILELA, 2014, p. 12).

Em nível de interpretação, compreendemos que esse poema nos leva a uma variedade de leituras, nas quais colocamos nossas expectativas, pressuposições e suspeitas enquanto leitores, percebendo que ora elas poderão ser supridas, ora nos

surpreenderão, seja por um viés metalinguístico, dando-nos a entender que se trata do fazer poético, ou quando nos confunde a pensar que fala sobre um eu-lírico e suas fases, o que corrobora com o fato de os textos conterem fissuras que são completadas pelo leitor, como veremos a seguir.

O próprio eu-poético, ao iniciar o poema com os versos “Não sei com que afetos/ devo apossar-me da interioridade/ da Palavra” (VILELA, 2014, p. 12), incita o leitor a acompanhá-lo na busca pelo sentido da Palavra, haja vista que, ao afirmar que não sabe como fazê-lo, acaba por despertar uma certa curiosidade que será conduzida pelos encadeamentos sintáticos presentes em todo o poema até o seu desfecho. Nesse primeiro momento, o leitor pensa estar diante de um poema metalinguístico somente, visto que os versos “devo apossar-me da interioridade/ da Palavra” atestam isso. Notemos que “Palavra” está escrita com inicial maiúscula, e isso se repetirá nas três aparições dela no poema, o que lhe atribui uma personificação de um ser que possui superioridade ou transcendência; no entanto, na estrofe seguinte, ao serem trazidas algumas alegorias relacionadas à lua, passamos então a desconfiar de que não seja apenas uma interpretação unilateralmente metalinguística: “Escondida na porção/ que não se vê da lua, censuro-me/ por ser, às vezes, assim minguante” (VILELA, 2014, p. 12). Essa perspectiva vai sendo confirmada no desenrolar dos versos quando nos deparamos com os verbos em primeira pessoa, os quais conduzem o leitor não mais para a interioridade da palavra, e sim para o interior desse eu-lírico: “sei”, “apossar-me”, “censuro-me”, “desdenha-me”, “conheço,” “ultrapasso” e “estou” confirmam isso. Observemos ainda que o uso da ênclise reforça essa interioridade e realça uma submissão à Palavra, como em “devo apossar-me”, “censuro-me” e “A Palavra, então, desdenha-me”.

Culler (1997), citado por Ingarden e Iser, diz que muitas obras modernistas concebem como função do leitor a descoberta da relação entre duas imagens que precisam ser completadas por similaridades ou por diferentes pistas, para que ponham em relevo o intento da obra:

Na discussão de muitas obras modernistas, pode-se enfatizar a atividade do leitor, enquanto se a trata como a realização de uma determinada tarefa: o leitor deve “descobrir por si mesmo” a relação entre duas imagens, deve completar analogias “que gritam para ser completadas”, ou deve concluir, a partir de pistas disparatas, o que deve “realmente” ter acontecido, trazendo à superfície um padrão ou intento que a obra oculta (CULLER, 1997, p. 45).

Desse modo ao tomarmos os versos “A palavra, então, desdenha-me:/ sou flor de março sem lua cheia/ e só conheço fronteiras/ que não ultrapasso” (VILELA, 2014, p. 12), vemos a princípio apenas uma correlação entre a “Palavra” e seu efeito sobre o eu-poético. Mas, ao identificarmos as metáforas “flor de março”, “lua cheia” e “fronteiras” e mais ainda os verbos em primeira pessoa “sou”, “conheço” e “ultrapasso”, vamos além desses efeitos, uma vez que somos instigados a buscar a correspondência entre tais alegorias. A partir de então, passamos a conhecer quem é esse eu que fala, ou melhor, entendemos o que ele é em função da “Palavra”.

De acordo com Tresidder (2003, p. 2007), a lua é fundamentalmente um símbolo do princípio feminino. Representa fertilidade, renovação cíclica, imortalidade, poder oculto, mutabilidade, intuição, bem como as emoções. Mencionada no quinto e no oitavo versos, além do adjetivo “minguante” no sexto verso, que também faz menção ao satélite natural da Terra, e da metáfora “flor de maçã”, todos esses signos representam elementos da natureza, conferindo à interpretação desse poema uma outra interpretação paralela à da metalinguagem, dando-nos a entender, por conseguinte, que poderá estar tratando das fases humanas desse eu-lírico.

Desse modo, como foi afirmado por Culler (1997) no que se refere ao sentido de uma obra, entendemos que a significação se revela pela atividade que se processa entre o leitor e o texto literário. Com isso, percebemos que, através da poesia de Vilela, somos

guiados a uma dupla interpretação e, provavelmente, ela ainda se multiplicaria em tantas outras à medida que nos direcionássemos em busca de novas análises e investigações.

### **3ª teia: Bauman em “O significado da arte e a arte do significado” (1998) nos poemas 6 e 7 de Vilela (2014)**

Sobre o significado da arte contemporânea, Bauman (1998, p. 135) postula que, atualmente, o mundo é, ao mesmo tempo, felizado e castigado pela carência e por uma grande demanda de significados e que todos eles, de certa forma, são sugestões que permitem o estudo e a demonstração, a interpretação e a reinterpretação. Para o estudioso, é preciso atentar para o fato de que o significado deve se encontrar num contínuo processo de elaboração/reelaboração, sendo protegido de uma estagnação em si próprio:

O significado da arte pós-moderna, pode-se dizer, é estimular o processo de elaboração do significado e defendê-lo contra o perigo de, algum dia, se desgastar até uma parada; alertar para a inerente polifonia do significado e para a complexidade de toda interpretação (BAUMAN, 1998, p. 136).

Assim, a leitura de mais dois poemas de Vilela (2014), a seguir, nos permite estabelecer relações com essa premissa, haja vista que notaremos o quanto a pluralidade de significados descrita por Bauman se faz presente nestes textos:

Poema 6

Tenho agora em mim um excesso  
de atalhos que a Palavra não atravessa.

São sedutores esses atalhos, mas impiedosos.

Alucinam-me o coração com raízes expostas  
à luz das lamparinas da infância  
e não me deixam ver que amplidão me acolhe  
ou se estou destinada apenas aos tropeços  
[na Palavra.

Esses atalhos já me foram consolo  
e alegria: era uma vez um tempo de transgressões

Agora, nesse excesso de atalhos  
e de raízes expostas, a travessia da Palavra  
vai matizando em mim a finitude do caminho,  
enquanto folhas de outono cobrem, suaves, os  
[prazeres  
antes frementes...

Poema 7

Surpreende-me, ó Palavra,  
e arrebatam-me desse aprisionamento;

faz-me pousar outra vez na infância,  
no rastro das estrelas caídas  
com as chuvas de verão  
na vasta lagoa;

encoraja-me o passo seguinte  
sobre o fio de prata dos abismos  
cotidianos.

Encanta-me outra vez, ó Palavra,  
mesmo que teus labirintos me exauem,  
mesmo que tuas esquivanças me atordoem,  
mesmo que teu esplendor me prostre.

Surpreende-me, ó Palavra,  
e trança-te outra vez em mim,  
enovelada em líricas ternuras.  
(VILELA, 2014 p. 16-7)

Como podemos observar, ambos os poemas tratam de aspectos metalinguísticos, ou, mais especificamente, do poder da Palavra sobre um eu-lírico que se vê liberto e simultaneamente aprisionado por ela, como em: “[...] ou estou destinada apenas aos tropeços na Palavra” e “Surpreende-me, ó Palavra,/ e arrebatame desse aprisionamento” (VILELA, 2004, p. 16-7). Mas não somente isso, os poemas estão circundados de símbolos que nos remetem a significados vários, tais como elementos da natureza: “raízes”, “folhas de outono”, “chuvas de verão”, “vasta lagoa”, entre outros que nos direcionam a temáticas existenciais e a metáforas que correspondem, de algum modo, às fases da vida: “infância”, “caminho”, “travessia”, “atalhos”, “fio de prata”, “abismos”... E, nesse contexto, isso nos leva a constatar que suas apreensões podem conter múltiplos significados.

É possível desenvolver alguns pares de similaridades entre os dois poemas, em versos distintos de Vilela, a partir da recorrência de alguns símbolos que mantêm entre si marcas de identificação, como, por exemplo, no quinto verso do “Poema 6”, “Luz das lamparinas da infância”, e no terceiro e quarto versos do “Poema 7”, “faz-me repousar outra vez na infância,/ no rastro das estrelas caídas” (VILELA, 2014, p. 16-7). Observemos que o vocábulo “infância” se apresenta, em ambos os versos, associado a um outro símbolo luminoso: “luz”, “lamparinas” e “estrelas”. De acordo com Tresidder (2013), “luz” representa iluminação interna, símbolo da imortalidade, eternidade, paraíso, o ser puro, revelação, sabedoria, intelecto, majestade, regozijo e a própria vida; “lamparina”, por sua vez, conota espírito, verdade, inteligência e a própria vida, todas as qualidades simbólicas associadas à luz. Assim, notemos que ambos remetem à “própria vida”, e, uma vez que são mencionados

juntamente à “infância”, nos levam a pressupor que esse último vocábulo significaria um estado em que o eu-lírico exila-se de si mesmo em busca de descobrir-se/redescobrir-se incessantemente, seja representando aí a própria infância, o estado de vida passado desse eu-poético, ou como uma representação da arte lírica, quando esse eu que fala consegue, através da Palavra, repouso e pulsão: “Faz-me pousar outra vez na infância”[...]/ encoraja-me o passo seguinte” (VILELA, 2014, p. 17). Ademais, esse saudosismo, ou melhor, esse modo de se evadir para um passado remoto, bem como as metáforas da natureza (“raízes expostas”, “folhas de outono”, “chuva de verão”, “vasta lagoa”) e das fases humanas, presentes também no Romantismo, jogam com as metáforas da arte literária e criam um universo de significações simbólicas.

Também nos versos oitavo e nono do “Poema 6” encontramos essas correspondências dos símbolos: “Esses atalhos já me foram consolo/ e alegria: era uma vez um tempo de transgressões”, o que notamos ainda no décimo e décimo primeiro versos do “Poema 7”: “Encanta-me outra vez, ó Palavra,/ mesmo que teus labirintos me exaurem” (VILELA, 2014, p. 16-7). Essas referências ao passado parecem supor que o eu-lírico sente-se saudosos de um tempo em que vivera o gáudio perante a “Palavra”, pois há aí uma súplica tecida, explícita ou implicitamente, para fazê-lo sentir novamente os efeitos produzidos por ela. Já os termos “Labirintos” e “atalhos”, também presentes nesses versos, evocam diferentes modos de caminhos, o que pode significar múltiplas e difíceis escolhas da vida ou do fazer poético.

Diante da possibilidade dessa dupla leitura dos Poemas 6 e 7, de Vilela, seja norteadas por um viés voltado para a condição humana da vida ou direcionada para a criação poética, constatamos a associação à proposição de Bauman que trata dos processos de criação e recepção, ao dizer que “são os processos da descoberta permanente e nunca será provável uma descoberta descobrir tudo o que há para ser descoberto, ou descobri-lo de uma forma que frustre a possibilidade de uma descoberta inteiramente diversa”

(1998, p. 133). Isso nos leva a pensar que tanto para a experiência do artista, enquanto criador, quanto para a do leitor, como apreciador, uma obra encontra-se num contínuo e inesgotável processo de exploração e, por conseguinte, isso se estabelece como o grande caráter de riqueza que possui, uma vez que o texto não se finda quando termina uma leitura, pelo contrário: poderá abrir-se a tantas e outras novas revelações. Assim se circunscrevem os poemas de Vilela, cercados de símbolos, com espaços abertos e transitáveis para inúmeras viagens e caminhos surpreendentes.

### **Considerações finais**

Com base nas teorias aqui apresentadas, seja a de Agamben (2009) – por meio de quem vimos algumas das características do que é considerado contemporâneo, entre elas a destreza do escritor para mergulhar na escuridão do seu tempo e dela subtrair a luz –, a de Culler (1997), cujas considerações conferem à experiência do leitor a interpretação de uma obra, ou ainda a de Bauman (1998), que nos instiga a olhar uma obra pós-moderna como sendo liberta da tirania do consenso e dos cânones e aberta a uma profusão de significados numa constante recriação, averiguamos, neste estudo, em que medida a poesia de Arriete Vilela pode dialogar com esses textos e ressaltamos que, pela abundância do requinte de suas palavras, tão carregadas simbolicamente, seu sentido não se esgota nestas análises, pelo contrário, a “infância” e o gáudio da “Palavra”, por exemplo, temas tão presentes nos poemas, são conquistas concedidas se não à artista, mas certamente ao leitor, ou a ambos, visto que elas favorecem o germinar de tantas outras perspectivas de se emaranhar em suas teias.

Do mesmo modo que o alvo da aranha se sente aprisionado em sua teia fina e tênue – que é ao mesmo tempo considerada cinco vezes mais resistente do que os fios de aço –, assim também o leitor se vê diante da tessitura dos textos vilelianos. A beleza e a

fineza de sua palavra prendem-nos em seu tecer, fazendo-nos ser guiados a vislumbrar um mundo enovelado de palavras carregadas de teor simbólico, as quais não se esgotam em si mesmas, mas nos levam a apreciar e buscar em seu recôndito um mundo vasto de significações e ressignificações.

“Enovelada em líricas ternuras” (VILELA, 2014, p. 17). É dessa maneira que se constrói o “eu-lírico” na poética de Vilela, e seu leitor constrói-se também, sob fios e teias que conduz a caminhos, atalhos, travessias rumo a um oásis de Palavras que poderão ser exploradas em variadas direções.

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. O significado da arte e a arte do significado. In: \_\_\_\_\_. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 1998. p. 131-159.

CULLER, Jonathan. Leitores e Leituras. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 1997. p. 39-52.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.

GRIMAEL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. de Victor Jabouille. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

INFOPÉDIA. *Mito da aranha*. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/Şaranja-\(mitologia\)](https://www.infopedia.pt/Şaranja-(mitologia)). Acesso em: 13 jul. 2017.

TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos: um guia ilustrado de imagens, ícones e signos-seus conceitos, histórias e origens*. Trad. de Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VILELA, Arriete. *Teço-me*. Maceió, AL: Poligraf, 2014.

WIKIPÉDIA. Aracne. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aracne>. Acesso em: 13 jul. 2017.



## GILBERTO GIL: UM CATALISADOR POÉTICO-MUSICAL DO SAGRADO

Raiff Magno Barbosa Pereira

Eu já cheguei ao tropicalismo com as correntes pós-modernas.

Gilberto Gil<sup>13</sup>

**G**ilberto Gil é, sem dúvida, um dos líderes da revolução estética e cultural brasileira dos anos sessenta até o momento. Transitando pela arte musical e pelo mundo do poético, em cinco décadas ininterruptas, sua produção, incorporando o Pop e a cultura de massa, caracteriza-se pela riqueza e pela variedade de temáticas e por sua imersão na cultura contemporânea.

Somando-se a esse aspecto de liderança artístico-musical, há, ainda, o valor estético das letras elaboradas por Gilberto Gil, que constituem igualmente um acervo de significativo peso investigativo, uma vez que o artista sempre fez uso das inúmeras possibilidades estéticas da língua portuguesa e da natureza poética da linguagem para desenvolver os conteúdos de sua predileção e interesse.

Assim, antecipando-me ao diálogo com leitores/as possíveis, ressaltamos um questionamento já costumeiro quando o *corpus* investigado é extraído da MPB: “Gilberto Gil é poeta?”, ou seja, “Estudar as letras das canções compostas por Gilberto Gil é uma prática válida no âmbito dos estudos literários?”. Para essa primeira “suposta” pergunta, também antecipamos a resposta.

Não são poucos os relevantes estudos sobre o repertório e a força do poético que se podem recolher da Música Popular Brasileira.

---

13 Apud Weinschelbaum (2006, p. 130).

Nomes como Affonso Romano de Sant’anna, Anazildo Vasconcelos da Silva, Sylvia Cyntrão, Fred Góes, Francisco Bosco e Rogério Lima são apenas alguns dentro de um representativo grupo de pesquisadores e pesquisadoras que, libertando-se de um “canônico preconceito teórico”, consolidam, dentro da universidade, uma visão ampla e democrática dos fenômenos linguísticos aos quais se pode relacionar a arte literária.

A canção, sendo, sem dúvida, um fenômeno linguístico, ainda que também um fenômeno musical, presta-se à análise literária no momento em que uma de suas estruturas de significação, a letra, pode, isoladamente, inserir-se na cultura como um referente simbólico e expressivo de uma visão de mundo. Não fosse assim, não seriam as letras de inúmeras canções citadas em diversos canais, com fins de ilustrar, dialogar e mesmo respaldar determinados textos e imagens.

Assim, as interpretações aqui desenvolvidas pretendem ser, acima de tudo, literárias, ainda que alguns aspectos relacionados à dimensão musical inerente às letras possam ser explorados. Entrar em uma batalha direta para defender Gilberto Gil como um poeta integrante do conjunto de nomes da Lírica Brasileira nos parece desnecessário, uma vez que, acima das injunções que determinam a estrutura canônica que ainda rege muitas das investigações acadêmicas, estão o alcance da obra de Gil e seu valor dentro do patrimônio cultural brasileiro.

Neste estudo, o artista baiano é, pois, poeta, um poeta da canção brasileira, cuja obra atinge dimensão metafórica e cujo trabalho criativo com a língua são índices contundentes de sua competência como artista da palavra.

Este estudo centra-se em duas questões centrais: na presença das várias manifestações do sagrado em suas composições e nos vínculos de sua obra com a estética pós-moderna, visto ter o próprio Gilberto Gil afirmado um “lugar de fala” em que se reconhece contaminado pelas “correntes pós-modernas”.

Iremos, desse modo, analisar três canções a seguir: “Pessoa nefasta”, “Buda nagô” e “Você e você”, que contemplam perspectivas distintas de desvelamento de questões do sagrado, percebendo que o numinoso se reveste de camadas multifacetadas típicas de um tempo pós-moderno.

### **“Pessoa nefasta” (1984)**

Se podemos encontrar, em canções de Gil, o apreço pelo sagrado, a ligação com esferas divinas – cristãs, de matriz africana ou orientais, tais como em “Buda nagô”, “Dança de Shiva” e “Opachorô” –, o contato com o misticismo, o apelo às forças superiores, ainda que em tom crítico ou expondo a alma humana da voz lírica, capaz de duvidar ao mesmo tempo em que acredita, na letra de “Pessoa nefasta” presenciamos algo diferente, ainda que a religiosidade cristã e afro-brasileira, em um primeiro plano, seja evidente como temática.

De forma original, essa canção contempla o sagrado a partir da visão antagonica entre o mal e o bem, cujo embate envolve práticas místicas capazes de interferir no resultado do enfrentamento. Essas práticas e rituais, contudo, por sua pluralidade, dimensionam bastante bem a abertura do sagrado, na obra de Gil, em relação à diversidade que marca o próprio misticismo como uma prática social.

Estruturalmente, o poema se organiza a partir de um monólogo, em que um eu se destina a um tu, sem lhe dar espaço para resposta. Na visão, portanto, subjetiva de um eu, vai se consolidando a imagem do outro que, contudo, tem, por sua natureza associada ao mal, valor social e espiritual simbólico.

Já no título, a canção demarca esse destinatário – “tu, pessoa nefasta” – do discurso poético, no qual se reconhece uma finalidade comunicativa expressa: incitar a “pessoa nefasta”, símbolo da espiritualidade desviada, a buscar caminhos para se reintegrar à divindade que resgata e promove a plenitude do ser, o

autoconhecimento e a capacidade de desapego em relação aos apelos materiais da vida, do mundo. Relembremos a letra “Pessoa nefasta”:

Tu, pessoa nefasta  
Vê se afasta teu mal  
Teu astral que se arrasta tão baixo no chão  
Tu, pessoa nefasta  
Tens a aura da besta  
Essa alma bissexta, essa cara de cão

Reza  
Chama pelo teu guia  
Ganha fé, sai a pé, vai até a Bahia  
Cai aos pés do Senhor do Bonfim  
Dobra  
Teus joelhos cem vezes  
Faz as pazes com os deuses  
Carrega contigo uma figa de puro marfim

Pede  
Que te façam propícia  
Que retirem a cobiça, a preguiça, a malícia  
A polícia de cima de ti  
Basta  
Ver-te em teu mundo interno  
Pra sacar teu inferno  
Teu inferno é aqui  
Pessoa nefasta

Tu, pessoa nefasta  
Gasta um dia da vida  
Tratando a ferida do teu coração  
Tu, pessoa nefasta  
Faz o espírito obeso  
Correr, perder peso, curar, ficar são

Solta  
Com a alma no espaço  
Vagarás, vagarás, te tornarás bagaço  
Pedaço de tábua no mar  
Dia  
Após dia boiando  
Acabarás perdendo a ansiedade, a saudade  
A vontade de ser e de estar  
Livre  
Das dentadas do mundo  
Já não terás, no fundo, desejo profundo  
Por nada que não seja bom  
Não mais  
Que um pedaço de tábua  
A boiar sobre as águas  
Sem destino nenhum

Pessoa nefasta  
(Gil apud RENNÓ, 2003, p. 343).

Em primeiro lugar, destaca-se, no poema, a caracterização da interlocutora a quem a voz lírica se dirige. Esse destaque se justifica não só pelo título, mas também pela reiteração do termo no decorrer do texto e mesmo no último verso.

Na primeira estrofe, o sujeito lírico define como “nefasta”, de astral inferior, com “aura da besta”, e “alma bissexta”, a pessoa destinatária de sua mensagem. À ideia contida em “nefasta” (que causa desgraça, funesta, ominosa, ruinosa, de mau agouro)<sup>14</sup> soma-se o valor negativo de “besta”, prenunciando assim uma presença destruidora e contaminada pelo maligno. Reforçando a noção de uma força extraordinária, o termo “alma bissexta” amplia o valor sobrenatural dessa pessoa, que surge na brecha de um tempo que foge à normalidade.

---

14 Segundo o Dicionário Aurélio da língua portuguesa (FERREIRA, 2010, p. 1458).

O verso “Teu astral que se arrasta tão baixo no chão” e a expressão “cara de cão” integram o mesmo campo semântico de “besta”, aludindo a entidades das trevas, tais como a besta do apocalipse e o próprio demônio que, entre vários apelidos, é chamado de cão. Manfred Lurker, em *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*, define o termo cão, “tido como impuro, serviu no Antigo Testamento como figura eloquente para dizer o que era trivial e desprezível” (2006, p. 36).

Outras características da destinatária aparecem nas estrofes seguintes. Reunidas, as descrições reafirmam um lugar de oposição ao misticismo que representa o “bem”: “Faz as pazes com os deuses”, “Que retirem a cobiça, a preguiça, a malícia”, “Que te façam propícia”, “A polícia de cima de ti”, “Faz o espírito obeso/ Correr, perder peso, curar, ficar são” e acentuam um estado de “enfermidade” que tanto se relaciona às práticas sociais da vida concreta quanto à dimensão mística. “De mal” com os deuses, perseguida pela polícia, e sujeita às injunções dos pecados, a “pessoa nefasta”, para sair de si mesma ou do nefasto que nela habita, deve seguir os procedimentos ditados pelo sujeito lírico. Com isso, o uso do imperativo faz-se outra marca do poema.

O acentuado tom imperativo reflete, assim, a séria situação de maldade que o interlocutor transmite. Nesse sentido, “afastar o mal”, “rezar”, “chamar pelo guia”, “ganhar fé”, “ir à Bahia”, “dobrar o joelho”, “fazer as pazes com os deuses”, “carregar uma figa de marfim”, “pedir que retirem a cobiça, a preguiça, a malícia e a polícia”, “gastar um dia tratando a ferida” e “fazer o espírito obeso perder peso” são ações que compõem um ritual sincrético, que remete ao caráter politeísta e sincrético do sagrado na obra de Gil.

“Dobrar o joelho”, por exemplo, ao se constituir como um ato de submissão e respeito, remete às práticas da religiosidade cristã, sugerindo os rituais de purificação. Vale lembrar que essa ação aparecera na letra “Se eu quiser falar com Deus”. Já a contundente presença do repertório místico-cultural baiano acentua a simultânea valorização dessa outra forma de misticismo. Somando-se a isso, o uso de termos como “aura” e “astral” indica uma perspectiva

mais esotérica e aberta a um misticismo mais abstrato ou menos demarcado religiosamente.

O catolicismo e a religiosidade afro-brasileira, portanto, entrelaçam-se na canção: enquanto as “figas de marfim”, e “deuses” remetem-se à mística de matriz africana, “Senhor do Bonfim”, “cara de cão”, “aura de besta” e orientações sob forma de imperativo sinalizam crenças e rituais de teor cristão, expressando o sincretismo que também passa pela visão mais solta da espiritualidade.

Em outras palavras, eliminam-se quaisquer formas de preconceito religioso, ou seja, não importam os caminhos; fundamental é lavar corpo e alma desse ser nefasto. Todas as formas de busca pelo sagrado, todavia, partem da constatação inicial de haver um campo de densidade espiritual negativa, no qual se insere esse tu nefasto que igualmente se revela marginal no campo da vida social.

O projetado encontro do tu com o sagrado visa a combater o perfil profano da pessoa funesta, marcada que é pela cobiça, pela preguiça, pela malícia, cadeia sígnica de um tricolon que aponta, na camada sonora e no eixo semântico, a perversão de alguém que já se encontra, inclusive, e como já se mencionou aqui, marginalizada na vida social.

As práticas ritualísticas religiosas e os símbolos enumerados compõem um quadro sincrético quase caótico, porque os referentes são tomados em uma espécie de catarse discursiva que busca, ao mesmo tempo, diversos referentes simbólicos nos quais ancorar o redirecionamento de conduta e de identidade que se pretende para esse tu. O que se depreende, no conjunto, é que “vale tudo” para que esse ser do “mal” se transforme, se purifique, se espiritualize no caminho do “bem”.

Desencadeia-se, portanto, no poema, através da reincidência do imperativo, um incisivo jogo com as palavras, as quais direcionam a interlocutora, a pessoa nefasta, à prática de rituais de purificação cuja função seria desconstruir a identidade nefasta e promover a total libertação do ser tanto de sua própria natureza contaminada pelo mal quanto da realidade material que determina uma

dependência igualmente maléfica. Os verbos no imperativo são utilizados como forma de mostrar à interlocutora o inferno que é sua vida sem a crença e a religiosidade.

Caracterizando como “inferno” o mundo espiritual da “pessoa nefasta”, o sujeito lírico ratifica a dualidade do misticismo, que integra o bem e seu oposto: o mal. Isso se confirma quando denomina criativamente o espírito como “obeso”, adjetivo que migra do seu sentido denotativo para um imprevisível significado figurado. Carregado de maldade, esse espírito necessita exercitar, correr, curar-se e tornar-se sadio, especialmente por meio da religiosidade, da crença nos deuses.

O que torna essa canção original no âmbito da obra de Gilberto Gil é a demarcação do mal como um espaço inerente à experiência espiritual, ainda que pela ruptura com a divindade que, no caso, é substituída pelo referente diabólico. Gil, em geral, não “ritualiza as religiões do medo”. No entanto, em “Pessoa nefasta”, o tom profético da última estrofe deixa implícita uma espécie de ameaça, caso a opção pelo “bem viver” e pelo “renascimento” não se dê. Assim, é necessário que a pessoa nefasta vivencie o “nomadismo existencial”, deixando de transitar por um interior infernal, funesto, para optar pela liberdade de ser. O sujeito lírico, nesse caso, amaldiçoa a amaldiçoada, gerando um ciclo de forças contrastantes que delimitam muito bem a fronteira entre o bem e o mal.

Há, contudo, no poema, uma ambiguidade que permite dois caminhos interpretativos relacionados ao percurso da pessoa nefasta. Na penúltima estrofe, a imagem “solta/com a alma no espaço” imprime a ideia de uma liberdade de espírito, que, mais adiante, é caracterizada como uma liberdade sem propósito, uma representação do vazio da alma, sem destino, vagando pelo espaço.

Tornando-se “bagaço”, “pedaço de tábua no mar”, a pessoa nefasta é retratada como alguém esvaziado da presença do divino em sua vida e que, por isso, fica à mercê do nada. Ou seja, há, nesse trecho, a possibilidade de interpretar o que se diz como uma “profecia” dirigida à pessoa que não seguiu as recomendações / voz lírica e que, como

consequência, teria como fim a liberdade esvaziada de sentido e a coisificação (ser “pedaço de tábua” “sem destino nenhum”). Por esse prisma, a imagem parece indicar que viver sem os valores da fé, sem uma crença qualquer, é deambular sem rumo, sem direção, de nada valendo achar-se livre. Por esse olhar, a imagem construída pela voz lírica é a da punição da pessoa nefasta.

De outro lado, a expressão “Dia/após dia boiando” situa uma condição permanente – “boiando” – que pode ser interpretada como um “depois”, ou seja, que pode indicar que, cumpridas as recomendações da voz lírica, a pessoa nefasta teria saído da imersão no mal e chegado a uma superfície. Essa permanência da ação de “boiar” sugere que, por esse viés, após um longo período de experimentação desse modo de estar, novas consequências aparecem: chegará um tempo, um dia, em que a alma da pessoa nefasta perderá a vontade de ser e estar no mundo, desejando desprender-se de todo e qualquer referente.

Esse estar livre de todo e qualquer tipo de referente também sugere o “nada”, mas, nesta interpretação, como um espaço repleto de novos sentidos. Perder a ansiedade, a saudade, a vontade de ser e de estar e se livrar das “dentadas do mundo” e do desejo profundo por coisas más pode, ambigualmente, configurar um quadro positivo. Lembramos que o “nada” como signo também pode ter significação positiva, se tomado como potência infinita de sentidos, tal como é o silêncio em relação à palavra.

Para refletir sobre essa possível ambiguidade, consideramos que é justamente a palavra “livre” que fecha o *leitmotiv* de palavras (“Reza”, “Dobra”, “Pede”, “Basta”, “Solta”, “Dia”, “Livre”) e anuncia o “Não mais”. Na leitura vertical, teríamos, então, “Livre/Não mais” como desfecho de uma série de ações e descrições. Essa série de termos se destaca na estrutura das estrofes, já que cada um – “Reza”, “Dobra”, “Pede”, “Basta”, “Solta”, “Livre” e “Não mais” – funciona como ritornelo para encadear as ideias, mas o par “Livre/Não mais” como conclusão convida à dupla visão: ao se libertar de sua maldição, a pessoa nefasta não mais viverá certas experiências;

e livre (solta) das influências divinas, a pessoa nefasta não mais terá a oportunidade de se redimir e alcançar a purificação.

O “Não mais”, por isso, também pode indicar um desfecho ambíguo, refletindo, ao mesmo tempo, tanto o fim do processo de purificação por meio do qual a pessoa nefasta ficaria livre da maldade que ela própria dissemina quanto o fim medíocre de alguém que foi consumido pela mesmice e permanência da maldade que condena o ser ao vazio, ao “nada” como inacessibilidade a qualquer sentido.

A reafirmação da condição de “pessoa nefasta” que surge no último verso incita a pensar que ela, contudo, continuará a carregar a marca do mal. Essa compreensão esvazia o sentido positivo de “Não mais”, configurado pela interpretação de “livre” como “livre da maldição”. Predomina, ao final, pela reincidência da descrição do tu, a interpretação mais negativa, que não vê saída para a pessoa nefasta.

Em suma, no último verso, reafirmando a caracterização da interlocutora, o eu-lírico parece não acreditar na conversão desse ente maligno ou mesmo não desejar sua conversão. Logo, ser um “pedaço de tábua a boiar sobre as águas sem destino nenhum” tem tom de maldição profética.

Relacionando essa canção à obra de Gilberto Gil, poderíamos inferir, de algum modo, que Gil, embora acreditando em uma humanidade melhor, também dá espaço, ainda que não contínuo, à presença do nefasto, cujo caráter pode ser, inclusive, a depender da interpretação, incurável, ainda que o repertório do sagrado tenha tantas faces, permitindo ao ser humano vivenciar a experiência mística de forma plural.

Ao lado da abertura ao sagrado, em suas diversas origens e formas, temos, em “Pessoa nefasta”, a inusitada presença da negação dos valores místicos como fator de contaminação da realidade humana e anímica. Cabe, porém, ressaltar, que essa visão é basicamente ocidental, deixando de lado o viés da totalidade muitas vezes expresso em composições de Gil que denotam a filosofia zen budista.

Concluimos dizendo que o homem a-religioso, numa opção trágica, segundo Mircea Eliade, assume a relatividade da realidade e rejeita, em alguma medida, o movimento de transcendência. Não obstante, é preciso considerar a dimensão dessa recusa, afinal “o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziados de significados religiosos” (2001, p. 166). “Pessoa nefasta” é, assim, a “canção do exorcismo”, por meio da qual o sujeito lírico contempla a existência do mal, e, ao contemplá-lo, execra-o e sentencia seu fim.

### **“Buda nagô” (1991)**

O processo criativo de Gilberto Gil parece atender à necessidade da pós-modernidade de poder dialogar com tudo, de todas as maneiras, como um dia fez Álvaro de Campos. A atitude zen do artista também encontra referências fora do seu universo místico; é o caso de “Buda nagô”, canção em homenagem a Dorival Caymmi. A ideia de trazer para um único ser as imagens dos contrários evidencia um Dorival catalisador, capaz de reunir tanto o profano como o sagrado, como revela Gil em seu site.

O sagrado no profano - As semelhanças, por mim engendradas, e dessemelhanças entre as trajetórias do Buda e do Caymmi, o nosso Buda, ocidental, atual, transpreto e transreligioso. Um, abandonando o palácio e a vida principesca para iniciar sua peregrinação acética de abdições e mortificações, até sentar-se cansado, como conta a lenda, debaixo de uma árvore e, aí, se iluminar. E o outro, obtendo a, segundo o meu ponto de vista, iluminação - a elevação de espírito que ele demonstra ter

---

15 Caracterização feita por Gilberto Gil para sua canção “Pessoa nefasta” (apud RENNÓ, 2003, p. 344).

-, no percurso de uma vida mundana, de um roteiro que passa por lugares comuns<sup>16</sup>.

A interligação de Buda com Caymmi justifica o olhar místico do músico diante das coisas e pessoas ao seu redor. O jeito baiano e singular de Dorival Caymmi não se faz à luz somente do universo espiritual; a trilha percorrida para o sucesso, principalmente pelo lado simples do ser, fez escola não só na canção, mas na vida através de suas observações. A experiência do “aqui e agora” vivido e exemplificado por Caymmi motivou os que vieram depois para uma espécie de renovação da canção, e, no caso particular de Gilberto Gil, um olhar teórico sobre o ser de um dos maiores representantes da canção moderna.

Um Buda brasileiro é criado, em consonância com a própria cultura, num hibridismo singelo, capaz de abordar as coisas do mundo de maneira bastante particular. Um exemplo de inspiração, desde o universo do sagrado até o profano. Talvez por isso a ideia dos contrários, a própria vida e sua ilimitada correlação com o duplo, com o ser e o não ser, com o ímpar e o par, com a terra e o mar, etc. O ser para o qual o eu-lírico aponta é o duplo ou, como bem define Carlos Rocha,

O ser é um fenômeno, um composto, um conglomerado de aspectos físicos, sociais, psíquicos, culturais, políticos, econômicos, ideológicos, espirituais, etc. Todos esses lados se resumem em dois, pois é o lado interior e o lado exterior. Os lados “visíveis” que compõem o homem, o ser. O lado exterior é facilmente citado como visível, mas o interior subentende-se pelos lados citados acima (2004, p. 55).

A interpretação desse tema na produção gilbertiana aponta para um movimento crescente de envolvimento de Gil com o diálogo

---

16 <http://gege.refazenda.com>. Consulta realizada em: 28 out. 2010.

com culturas orientais, o que ressaltará a perspectiva híbrida de sua obra como um todo.

“Buda nagô” merece aqui um destaque no que se refere à sua hibridização temática. Em primeiro lugar, cabe dizer que a composição é um poema tornado música que poderia ser classificado como “canto de exaltação”, uma vez que o eu-lírico reconhece a figura exponencial de Dorival Caymmi, ao defini-lo como um símbolo agregador de religiosidades aparentemente díspares. Essa canção demonstra, aliás, a interseção e o sincretismo de linhas religiosas e filosóficas que permeiam a obra que estamos analisando. Lembremos a letra “Buda nagô”:

Dorival é ímpar  
Dorival é par  
Dorival é terra  
Dorival é mar  
Dorival tá no pé  
Dorival tá na mão  
Dorival tá no céu  
Dorival tá no chão

Dorival é belo  
Dorival é bom  
Dorival é tudo  
Que estiver no tom

Dorival vai cantar  
Dorival em CD  
Dorival vai sambar  
Dorival na TV

Dorival é um Buda nagô  
Filho da casa real da inspiração  
Como príncipe, principiou  
A nova idade de ouro da canção  
Mas um dia Xangô

Deu-lhe a iluminação  
Lá na beira do mar (foi?)  
Na praia de Armação (foi não)  
Lá no Jardim de Alá (foi?)  
Lá no alto sertão (foi não)  
Lá na mesa de um bar (foi?)  
Dentro do coração

Dorival é Eva  
Dorival Adão  
Dorival é lima  
Dorival limão

Dorival é a mãe  
Dorival é o pai  
Dorival é o peão  
Balança, mas não cai

Dorival é um monge chinês  
Nascido na Roma negra, Salvador  
Se é que ele fez fortuna, ele a fez  
Apostando tudo na carta do amor  
Ases, damas e reis  
Ele teve e passou (iaiá)  
Teve o mundo aos seus pés (ioiô)  
Ele viu, nem ligou (iaiá)  
Seguidores fiéis (ioiô)  
E ele se adiantou (iaiá)  
Só levou seus pincéis (ioiô)  
A viola e uma flor

Dorival é índio  
Desse que anda nu  
Que bebe garapa  
Que come beiju

Dorival no Japão  
Dorival samurai  
Dorival é a nação  
Balança, mas não cai  
(Gil apud RENNÓ, 2003, p. 404-05).

Já no título, Gil inicia tal sincretismo ao criar um sintagma que provoca certo estranhamento, pois, para o substantivo próprio “Buda”, não se poderia imaginar um modificador como o escolhido: “nagô”. De acordo com a historiadora Marina de Mello e Souza, o termo “nagô” foi empregado para designar, na Bahia, os iorubás escravizados, cujo culto se dirigia aos orixás, “mitologicamente ligados à cidade-mãe de Ifé, de onde teriam se originado todos os reinos da região do golfo da Guiné” (2008, p. 86-7).

Por outro lado, o artista baiano traz, para a convivência afro-brasileira, a presença iluminada de Buda, sábio que teria alcançado o nirvana ao renunciar a si mesmo como único meio de se libertar das paixões; seus adeptos espalham-se da Índia à China e ao Japão, chegando, inclusive, à Bahia de Gilberto Gil.

É dessa forma que o poeta definirá o seu homenageado: um Dorival Caymmi tão desperto quanto Buda, sem, entretanto, perder suas raízes ancestrais fincadas na cidade africana de Queto, antigo reino de uma divisão dos iorubás, mas nascido em Salvador, denominada, na canção, de “Roma negra”, talvez uma Bahia europeia, lembrando-nos de um Pierre Verger.

A pluralidade de Caymmi não refletiria aqui, aquele homem desterritorializado que, em si, faz convergir diversas temporalidades no mundo sem fronteiras da pós-modernidade, do qual nos fala Homi Bhabha, no seu livro *O local da cultura*. Vejamos abaixo um fragmento para melhor refletirmos sobre essa questão:

O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por

suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Diferentemente da mão da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, “estabelecendo uma concepção do presente como o ‘tempo do agora’” (BHABHA, 1998, p. 23).

Nos substantivos anunciados pelo prefixo *des* (descontinuidades, desigualdades), Bhabha anuncia um novo tempo que congrega diferenças espaciotemporais e que pode escutar e auscultar as vozes de todos os tempos e de culturas várias, rompendo, assim, com as relações causais e lineares.

Seria essa a visão do artista baiano quando elabora uma canção que, deflagrando categorias antitéticas, busca, na verdade, o oposto-complementar no intuito de definir o indefinível, aquilo que seria, em outras palavras, o mito Dorival Caymmi: ímpar-par, terra-mar, pé-mão, céu-chão, Eva-Adão, lima-limão, pai-mãe?

Através da denominação “Buda nagô”, o poeta destaca, em sua homenagem, o caráter religioso, filosófico, iniciático de seu homenageado Dorival Caymmi como um “iluminado” (um “Buda”) que não perdeu, no entanto, sua matriz africana, sua ligação com outros deuses, como fica explícito na rima “Dorival é um Buda nagô/Mais um dia Xangô”.

É essa ideia de uma oposição complementar que percorre os versos da canção, buscando representar de forma analítica e precisa o homem-artista-iluminado Dorival Caymmi, de modo a permitir que, mesmo aqueles que não o conheçam, percebam sua personalidade múltipla, mística, miscigenada, como a Bahia e como o Brasil.

A respeito da vida de Caymmi, algumas experiências e passagens estão descritas na canção e servem para enfatizar essa trajetória até a “iluminação”, como que repetindo a história do príncipe que

abandona suas riquezas para vagar pelo mundo em busca de um sentido maior para sua vida, e termina por encontrá-lo ao alcançar o estado conhecido como “Nirvana”.

Sempre mesclando referências religiosas e jogando com o sagrado e o profano, em imagens especulares, Gil declara, em jogo linguístico de associações semânticas – real/principiado/príncipe/ – que os raios de Xangô iluminam, com Caymmi, o ouro da canção brasileira.

Sobre essa iluminação, o eu-lírico se pergunta, e pergunta a quem o lê e o ouve, onde ela teria se dado. Se para Buda o momento de iluminação teria ocorrido sob uma árvore, onde teria acontecido com o “Buda nagô” Dorival Caymmi? Elencando lugares tradicionais de Salvador (a praia da Armação, o Jardim de Alá) ao lado de outros, como o sertão baiano ou os bares que Caymmi gostava de frequentar, coloca-se a questão, à qual o próprio eu-poético responde: a iluminação, no caso deste Buda, se deu mesmo foi dentro do coração, expressando a predominância da afetividade sobre as influências externas, ou seja, o manancial da religiosidade encontra-se, mesmo, dentro de cada um de nós.

Para manter a correlação entre a trajetória de Caymmi e o gesto de humildade daquele Buda que abandonou sua fortuna para encontrar o sentido da vida e pregar o desapego aos bens materiais, o eu-lírico insiste: o Buda nagô teve “ases, damas e reis”, e por tudo passou; teve o mundo a seus pés, e não ligou; teve seguidores fieis, mas “se adiantou”<sup>17</sup>, levando apenas seus pincéis, uma viola e uma flor. Nesse momento, compreendemos melhor o título da canção, pois Caymmi sincretiza as milenares tradições orientais e as mais remotas heranças africanas.

Para além do homem religioso, Caymmi é um samurai, um representante, um guerreiro poético, a síntese da nação. Tão forte e corajoso quanto os bravos homens japoneses, capazes de tudo para defender sua ilha e seu Imperador.

---

17 Em Salvador a expressão “se adiante” pode significar tanto “tenha pressa, seja mais rápido” quanto “passou por algo”, “deixou algo para trás.

Lançando sempre mão de fortes imagens para descrever seu homenageado, o eu-lírico chega à seguinte conclusão: ora “monge chinês nascido na Roma negra”<sup>18</sup>, ora índio ou samurai, Caymmi é, na verdade, a nação, o Brasil com seus cheiros, paladares, lugares e sons: “Dorival vai cantar/Dorival em CD/Dorival vai sambar/Dorival na TV”.

### “Você e você” (1993)

“Você e você” traduz uma intencionalidade simbólica visível desde o título, no qual o conectivo “e” atua não como um elemento de conexão, mas de desdobramento, uma vez que não une dois elementos distintos, mas revela a dualidade implicada na existência aparentemente individual que é representada pelo você. Assim, o “você”, desdobrado, prepara para a recepção de uma mensagem simbólica que, também pelo desdobramento, sugere o espelho como ponto de partida, afinal, nele, a individualidade se duplica e ganha contornos instigantes. Daí o espelho sempre estimular expressões artísticas centradas na questão da identidade.

Sobre a sugestão especular contida no título da canção, lembramos duas alusões à simbologia do espelho feita por Chevalier e Gheerbrant:

Em virtude da teoria do microcosmo, imagem do macrocosmo, o homem e o universo estão na posição respectiva de dois espelhos. Do mesmo modo as essências individuais se refletem no Ser divino, segundo Ibn’Arabi, e o Ser divino se reflete nas essências individuais.

... o espelho simboliza a reciprocidade das consciências. Um **hadith** célebre declara que *o crente é o espelho do*

---

18 Assim é chamada a cidade de Salvador pela sua similaridade com a pompa da arquitetura de Roma.

*crente*. Quanto mais a face do espelho da alma foi polida pela ascese, mais ele será capaz de refletir fielmente aquilo que o cerca, até os pensamentos mais ocultos de outra pessoa (2009, p. 396).

Por essa concepção, o indivíduo traduz o divino e vice-versa. Quando a revelação do sentido do espelho se completa, ou seja, quando se compreende a dualidade, a duplicidade do ser como revelação de uma unidade divina que deve estar em harmonia com o todo, a interação entre o ser humano e o Ser divino se consagra como uma opção de caminho místico.

Assim, dá-se o renascimento do homem a partir da essência do ser. Lembrando, pois, a já citada referência que Durkheim faz à filosofia zen budista que ensina “a descoberta empírica do âmago transcendental do nosso próprio Ser e a saborear, na existência deste mundo, o Ser divino” (1998, p. 16), podemos ler, na canção “Você e você”, uma provocação ao autoconhecimento e à reflexão sobre uma pressuposta dualidade interna “bem versus mal” que impede que nos tornemos unos com a nossa ‘verdadeira natureza’. Agora, o poema:

Você e você

Diz o *I Ching*:  
Divino é saber  
O que distingue  
Você de você

Você dos outros  
Do outro você  
Você do mundo  
Do você do ser

Você num canto  
Vive o espanto

Enquanto o outro você  
Sai pra viver  
Por aí  
Tanto pranto, tanta dor  
Seu irmão  
Pede o seu amor

Diz o *I Ching*:  
Divino é saber  
São dois no ringue  
Você e você

Você que ataca  
Pra se defender  
Que beija a lona  
Pra poder vencer

Você num canto  
Apanha tanto  
Enquanto o outro você  
Bate demais  
Deus do céu  
Quanto sangue pelo chão  
Seu irmão  
Pede o seu perdão  
(Gil apud RENNÓ, 2003, p. 417).

Como aponta a primeira estrofe, o mistério, o divino, segundo o pensamento concentrado no *I Ching*, um clássico do misticismo chinês, está na busca pelo autoconhecimento, pela revelação de nossas próprias dualidades e antagonismos. O jogo dualista, presente na canção, não é novo em Gil. Em outras canções, como “Meditação”, “Dos pés à cabeça”, “Mesa tênis mesa”, por exemplo, o resíduo filosófico se reflete na busca pela paz interior, pela harmonização dos contrários, pela integração com o Ser divino. A paz interior, contudo, só seria alcançada a partir desse movimento

de conhecer-se a si mesmo e promover a integração dos dualismos internos, exercendo a prática do perdão. “Entre os ateus” já afirmava: “Eu só me condeno a mim/Quando me esqueço o perdão” (apud RENNÓ, 2003, p. 250).

A segunda estrofe estabelece a primeira etapa do enfrentamento do espelho: distinguir a si mesmo entre os outros, incluindo aí o “outro” interior, que em nós mesmos é estranhamento. Por meio de vocábulos “Você” e “outro/s” que se repetem e se enredam no sentido do poema, o eu-lírico direciona o interlocutor ao qual se dirige – o “você” – a desembaraçar-se das máscaras e buscar “ser no mundo”, sem as fraturas do existir enclausurado em conceitos e ações que nos isolam da totalidade divina, provocando ou gerando a dor, tal qual afirma a segunda estrofe.

Cindido, o ser atua antagonicamente no mundo: um eu se isola (no “canto”) e vive o “espanto”, que pode ser tomado como uma referência ao mistério, e o outro eu “sai pra viver”. A dor residual vem do dar-se conta de que, cindido, o ser não é capaz de ver e ouvir o tanto de pranto e de dor que o cercam e o pedido de amor que vem do irmão. E “irmão” no poema tanto pode aludir, metonimicamente, às pessoas que cercam o ser como à própria metade partida que vive a experiência do mundo apartada do ser que, isolado, vive o mistério.

A quarta estrofe repete a estrutura da primeira, trazendo mais uma revelação do que é “divino”: saber-se num ringue interior, no qual se trava uma luta constante entre as duas partes em que está cindido o ser. Nesse sentido, a revelação de se ver “você e você” possibilita o contato com o mistério e a consequente ampliação do autoconhecimento.

A quinta estrofe contempla a natureza filosófica que emana do “ringue”, ou seja, o espírito da luta, em que vencer é a motivação única, ainda que o espírito da vitória possa residir na ação de “beijar a lona”, imagem que pode sugerir uma aceitação da derrota como parte mesmo da vitória. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

A vitória na luta simboliza a criação do mundo, ou uma participação nessa criação contínua. De um ponto de vista interior, a criação se renova ou progride, simbolicamente, em cada conflito superado.

...

As lutas simuladas ou reais, as lutas da caça e da pesca, quando terminavam em sucesso, transferiam para o vencedor uma espécie de poder mágico, garantia de futuras vitórias. Da mesma forma, os gestos esboçados antes do combate, que um boxeador pratica hoje em dia para aquecer ou amolecer os músculos, tinham por intenção atrair uma parte dessa força mágica (2009, p. 567).

A atitude de total entrega à prática Zen é a do esvaziamento. Assim, o confronto “você” *versus* “você” direciona o ser para esse esvaziamento, a partir do qual pode brotar plena a consciência do ser divino que habita o “você”.

A última estrofe recompõe a imagem anterior, de um “você” isolado, que “apanha tanto”, e de um “você” atuante, que “bate demais”. Esse antagonismo é ampliado pela caracterização de dois “eus” como extremos opostos, em termos de participação no “ringue”. Tal imagem permite que se compreenda que o eu isolado, como referente do ser mergulhado no mistério, apanha porque não se integra ao eu atuante, ou seja, vê-se aí uma alusão à vivência equivocada da experiência mística.

O equívoco reside, justamente, em cindir alma e corpo, gerando uma dolorosa batalha entre a dimensão espiritual e a dimensão material da existência, o que é incompatível com a filosofia oriental, no poema representada pela alusão ao *I Ching*, fonte de reflexões do taoísmo e do confucionismo, que, no entanto, guardam, com o zen-budismo, diversos graus de parentesco filosófico, principalmente aquele que se refere à visão orgânica do mundo. Helena Parente Cunha, em *Mulheres inventadas 1*, sintetiza a concepção taoísta:

No Taoísmo, como em todas as filosofias do Oriente e nas concepções dos sábios de Mileto, está implícita a ideia de unidade dos opostos, que integram a realidade una. O ponto de partida do Taoísmo é a unidade, o mistério dos mistérios, o um que produz o dois, par de opostos e também toda a variedade. A identidade e as diferenças (1997, p. 33).

A visão de opostos que se antagonizam supõe a constatação de uma batalha. Contudo, por ser necessária a visão dessa batalha, já que dela pode resultar o autoconhecimento, resta penetrar nos sentidos que daí se recolhem, ainda que, para isso, seja necessário “beijar a lona”.

Ainda na última estrofe, o “sangue” que brota da experiência do enfrentamento ganha uma simbologia também interessante e compatível com o que afirmam os pesquisadores: “o sangue é universalmente considerado o veículo da vida. *Sangue é vida*, como se diz biblicamente” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 800). Assim, pode-se interpretar “Deus do céu/Quanto sangue pelo chão/Seu irmão/Pede o seu perdão” como uma grande alegoria da luta interior que travamos para que nossa dualidade cindida entre o bem e o mal, o espírito e a matéria, o ser e o outro do ser, o ser e os outros do mundo, se transforme em um Uno ou em um “Você” maiúsculo, místico.

A imagem do ringue, da batalha, sugere também a vivência da “crise”, que, projetada no âmbito da espiritualidade, pode ganhar a adjetivação “espiritual”. Segundo o *Dicionário de mística*, a superação da crise espiritual deflagra uma harmonização com o divino:

A superação da c. ocorre mediante reviravolta (imprevista ou lenta, traumática ou serena), pela qual a tensão da alma para a perfeição, para fazer-se acolher por Deus, cede o posto para a fé, para que a pessoa possa ser perdoada e acolhida tal como é.

...

Tal conversão de vida põe em prática o ensinamento de que ninguém pode conhecer a Deus se antes não se conhece a si mesmo (BORIELLO & GENIO, 2003, p. 284).

Todo o conjunto de imagens sugerido pela canção “Você e você” se amplia quando se toma a inserção do *I Ching* no mundo como fonte oracular. Sendo um “oráculo” e ao mesmo tempo fonte ou suporte para o retrato que a voz lírica faz do interlocutor “você”, tem-se também na canção a ideia de que a luta entre os dois “você” integra um ritual de iniciação que resultará, havendo o perdão, em harmonia. Lembramos que o *I Ching* também é chamado “Livro das Mutações”. Assim, “Você e você” – uma vez que o *I Ching*, como afirmou Jung, “todo instante insiste no autoconhecimento”<sup>19</sup> –, impele o interlocutor, e, por consequência, receptores e receptoras da canção, à busca pela harmonização dos conflitos internos, à busca pelo Ser divino.

### **Para uma possível conclusão...**

A poética do sagrado em Gilberto Gil pode ser entendida como um discurso plural, revelando-se na diversificação de vozes que se irmanam na tentativa de equilíbrio e de autoconhecimento. Sendo artista da pós-modernidade, Gil se revela híbrido, artista capaz de assumir e, por que não, de unir os contrários, buscando sempre somar com o outro o entendimento do que seja o Mistério. Vale ressaltar o catolicismo como primeira vertente de contato entre o artista e o numinoso, logo sendo incorporados outros caminhos sacros, tais como a religião iorubá e a filosofia zen.

Dessa forma, o entendimento do que seja Deus nunca fora para Gil algo pronto, acabado. Para ele, o movimento para a região do

---

19 <http://www1.uol.com.br/iching/prefcgjung.htm>. Consulta realizada em 10/10/2011

entre, da dúvida e do vazio constituiu um caminho, quem diria, mais seguro, ou, pelo menos, mais instigante no que diz respeito ao discurso do transcendente, pois salvo o fato de estar amarrado a preceitos institucionalizados, o ser poderia vivenciar caminhos luminosos e desenraizados de quaisquer fórmulas prontas e dogmáticas.

Na obra gilbertiana, o local, o nacional e o universal se aglutinam, tecendo um caminho unívoco sobre o numinoso. Gil traz à tona várias manifestações do sagrado que, unidas, a princípio, poderiam se contrastar, mas que, num plano mais reflexivo, revelam um artista antenado com as várias vozes líricas que experienciam o Ser.

Do eu-lírico de “Procissão” ao eu-poético de “Meditação”, passando pelas vozes líricas de “Palco” e “Drão”, percebemos um artista receptivo, querendo a qualquer custo saber de si, saber do outro amoroso, saber de Deus, saber do não Deus, do caminho que não “vai dar em nada” e dele retirar a “metáfora” do “incontível”, do “inatingível”, do “incabível” para o parco entendimento humano.

O Sagrado na obra de Gil foi, por fim, entendido, neste estudo, como um exercício multiforme da fé, como um gesto de elevação e devoção à vida e seus mistérios conduzido pelo sujeito como algo que o faz projetar o pensamento aos páramos do misticismo, mas também pode e deve servir como manifestação de um indivíduo, na crença de poder fazer e refazer a história, a partir das próprias experiências que remetam ao sagrado.

## Referências bibliográficas

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORIELLO, L.; CARUANA, E.; GENIO, M. R. Del (org.). *Dicionário de Mística*. Tradução: Benôni Lemos [et ali.]. São Paulo: Paulus, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CUNHA, Helena Parente. *Mulheres inventadas 1: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

DURKHEIM, Karlfried Graf. *O Zen e Nós*. Tradução: Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Editora Pensamento, 1998.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

LUKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. Tradução: João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 2006.

RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ROCHA, Antonio Carlos. *Zen-budismo e literatura: a poética de Gilberto Gil*. São Paulo: Madras, 2004.

SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2007.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. Tradução: Chico Mattoso. São Paulo: Editora 34, 2006.

Sites:

<http://gege.refazenda.com>. Consulta realizada em: 28 out. 2010.

<http://www1.uol.com.br/iching/prefcgjung.htm>. Consulta realizada em: 10 out. 2011.

## AUTORES

### • CÁSSIO AUGUSTO NASCIMENTO FARIAS

Graduado em Letras - Português e Inglês pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atualmente, está no Mestrado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Bolsista Capes.

E-mail: cassio.augusto88@hotmail.com.

### • CHRISTINA BIELINSKI RAMALHO

Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ (2004). Professora de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio Supervisionado na Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana. Coordenadora do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos; [www.cimeep.com](http://www.cimeep.com)). Autora de diversos livros de crítica e historiografia literária. Site: [www.ramalhochris.com](http://www.ramalhochris.com).

E-mail para contato: ramalhochris@ufs.br.

### • ÉVERTON SANTOS

Graduado em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Campus Prof. Alberto Carvalho, Itabaiana/SE, Mestre em Letras, pela mesma instituição, na área de Literatura e Cultura. Atualmente, está no Doutorado, sob orientação da Profa. Dra. Christina Ramalho. Dedicar-se também a escrever crônicas e poemas, bem como a revisar textos acadêmicos. Bolsista Capes.

E-mail: evertonufs2010@hotmail.com.

• **FABIANA DOS SANTOS**

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (2002), Especialização em Literatura Brasileira pela Faculdade Atlântico (2007), Mestre em Letras pela UFS (2011), Especialização em Libras pela Faculdade Signorelli (RJ, 2013). É doutoranda em Letras pelo PPGL-UFS. Foi professor substituto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Sergipe nas áreas de Literatura Brasileira, Portuguesa e Teoria Literária de 2006 a 2008 e de 2013 a 2015. Foi revisor (a) de Texto da Universidade Tiradentes (UNIT) de 2011 a 2013, tutora em Educação a Distância do curso de Letras do CESAD-UFS em 2011. Atualmente, é professora dos cursos de Letras e Pedagogia da Faculdade Maurício de Nassau/Se, Unidade Aracaju-Se (FMN).

E-mail: fcirce27@gmail.com.

• **JULIANA RIBEIRO CARVALHO**

Graduada em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira (Francês) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Especialista em Língua Francesa e Literatura Francófona pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Mestranda em Letras - Estudos Literários, pelo Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atualmente, é professora de Língua Francesa do Curso de Licenciatura em Letras - Português e Francês da UEFS.

E-mail: julianaf1984@yahoo.com.br.

• **MARIA JULIANA DE JESUS SANTOS**

Graduada em Letras- Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Campus Prof. Alberto Carvalho, Itabaiana- SE (2016). Atualmente, mestranda em Letras, na área de Estudos Literários, com a pesquisa sobre Estudos Feministas, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Magno Gomes. Bolsista Capes.

E-mail: juliana.j.santos@hotmail.com

• **MARTA BARRETO**

Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Campus Prof. Alberto Carvalho, Itabaiana/SE (2014). Atualmente, mestranda em Letras, na área de Estudos Literários, pela mesma instituição, sob a linha de pesquisa Literatura e Recepção. Bolsita FAPITEC/SE.

E-mail: barreto.martha@hotmail.com.

• **MICHELLE PEREIRA DE OLIVEIRA**

Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), mestranda pela mesma instituição de ensino, na área de Literatura e Cultura, sob a orientação da professora Dr.ª Ana Maria Leal Cardoso. Atua como professora da Educação Básica na área de Produção Textual. Bolsista Capes.

E-mail: mychelle2@hotmail.com.

• **RAIFF MAGNO BARBOSA PEREIRA**

Graduado em letras (português - literatura) pela Universidade Veiga de Almeida (2003). Mestre em Letras (Ciência da Literatura - 2006) e Doutor (Ciência da Literatura - 2012) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lecionou ficção e lírica brasileiras na Universidade Veiga de Almeida (2006 - 2012). É professor de língua portuguesa e literatura brasileira do Colégio Pedro II, campus Duque de Caxias.

E-mail: raiffmagno@bol.com.br.

• **RICARDO ITABORAÍ ANDRADE DE OLIVEIRA**

Graduado em Letras Português-Francês pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e mestrando em Letras, na área de Estudos Literários, pelo PPGL-UFS com o tema de pesquisa “A Metáfora do Mal em La Peste de Albert Camus”.

E-mail: ricardoitaborai@gmail.com.



Joselito Miranda de Souza • DRT 01409/SP  
Contatos: (79) 99131-7653 • 3043-1744  
joselitomkt@hotmail.com

*Font: calibri, 11*  
*Tamanho: 15x21*  
*Miolo: Polén 90g*  
*Capa: Supremo 300g*