

# DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Limalha*. São Paulo: Corsário Satã, 2023.

Marinna Silva Santos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) | Uberlândia | MG | BR

marinna.santos@ufu.br

<http://orcid.org/0000-0002-2521-5409>

Rodrigo Lobo Damasceno é um poeta dos encontros, da espacialidade e da migração. Sua lírica transita múltiplos espaços, ao encontro das pessoas que os atravessam, assumindo várias vozes, abrindo-se para a alteridade em uma tensão entre o eu e o outro. Sua poética é eivada de aspectos visuais, explorando sempre de maneira significativa o espaço da página: *enjambement*, recuos, vazios, talvez uma dimensão que se apropria da flexibilidade da poesia contemporânea para desenhar os espaços que o leitor desbrava junto.

Essa definição poderia ser utilizada também para introduzir a obra anterior de Damasceno, *Casa do Norte* (Corsário-Satã, 2020), mas ganha traços mais profundos em *Limalha* (Corsário-Satã, 2023), que reforça e expande o repertório com que o autor constrói sua poesia.

No prefácio escrito por Fabiano Calixto, que apresenta a obra, destacam-se três observações que o leitor certamente pode perceber ao longo da leitura: 1) a centralidade do trabalhador, 2) a estrutura refinada e 3) a exploração da linguagem (Calixto, 2023, p.6). Para além do fenômeno do poeta dotado de consciência de classe, é possível também identificar o poeta como proletário, de uma forma que não se refere apenas à sua origem, mas ao seu fazer-fabricar, ou seja, o poeta como um proletário da poesia, um poeta de ofício. E o que tal trabalho produz é um não de consumo, mas discursivo, que se alimenta de seu ambiente e também, como na célebre convocação de Marx, busca modificá-lo.

Às observações de Calixto, é possível adicionar uma outra: *Limalha* demonstra, tal como *Casa do Norte*, uma poética eivada com a migração e um forte senso de topologia, dos lugares cambiantes, sejam estes naturais ou sociais (porque frequentemente também são ambos, na mesma medida). Essa preocupação transparece não apenas na obra poética, mas também na ensaística de Damasceno (2019), na qual Sterzi (2021, p. 171) reconhece o aspecto da história pessoal de Damasceno e também o uso poético da translocalidade para evidenciar e, porque não, tentar sarar o “dilaceramento do sujeito” entre paisagens distintas. O que Ranieri destacou como uma “poética da migração” no prólogo de *Casa do Norte* (2020, p. 8), em *Limalha* está presente nos ciclos, que exploramos mais adiante nesta resenha, mas também, e principalmente, na noção de que a inspiração de Damasceno advém de, e retrata, paisagens diversas e pessoas que, mesmo em sua diferença, deixam entrever uma identificação proletária, a qual também figura aqui, a se analisar.

Uma vez que, como Calixto, reconhecemos o poema como coisa fabricada, urge também dizer que o próprio trabalhador é seu fim, aquele a quem a poesia é consagrada, mas



também o ponto de partida do fazer poético, uma vez que o proletariado é definidor da condição do poeta. De fato, a poesia de Damasceno dá vazão a desejos cotidianos, simples e complexos: a dança, a cerveja, o sexo, a festa. De igual maneira, comprehende as atividades que enlaçam o trabalhador na tragicomédia do Brasil do início do século XXI: a organização, a luta e a perspectiva revolucionária. É nessa interação entre prazeres e compromissos que a consciência de classe se exprime em *Limalha*, servindo como carta de amor que tem a classe trabalhadora como remetente e destinatário e também chamamento para a ação política.

O livro divide-se em seis seções, ou – conforme prefere o autor – seis ciclos, quais sejam: (i) ciclo do nordeste; (ii) ciclo das rezas; (iii) ciclo de Portugal; (iv) ciclo de Finados e (v) ciclo de SP e (vi) ciclo de classes. O ciclo inaugural aponta para o nordeste no horizonte literário e apresenta o canto do trabalhador nordestino que subsiste à realidade tétrica e opressora das relações de trabalho. Jauss (1994, p. 18), ao traçar um panorama geral das escolas de pensamento que consolidaram a teoria literária, ressalta como avanço da teoria marxista, a concepção de literatura enquanto elemento constitutivo da sociedade. O texto literário seria, portanto, capaz de interagir com a paisagem social, encontrando seus destinatários por meio do discurso que dele se funda. *Limalha* parece encontrar seu público sem muitos obstáculos, porque a voz do poeta que invoca a revolução é a mesma que insiste em sair da boca do “cadáver adiado que opera máquinas” (2023, p. 36) para entoar canções de liberdade.

Não obstante, a representação feminina na parte inicial da obra é insípida. Nos vinte e dois poemas que compõem o primeiro ciclo, há apenas quatro que mencionam mulheres. Desenha-se, assim, uma paisagem masculina, onde a mulher está em segundo plano, desvanecida até mesmo na luta de classes. A mulher integra o proletariado e carrega as mazelas da exploração de seu corpo pela burguesia, entretanto os poemas iniciais parecem lançar luz apenas sobre as dores e esforços masculinos:

meu couro [...]  
cobrirá o corpo  
de um homem  
cuja cabeça  
assombra  
os açudes  
frescos do fim  
do dia,  
cujas costas  
carregam  
sacas  
e sacas e sacas  
de sol [...]  
(2023, p. 35)

vem vindo,  
é um corsário da caatinga,  
um camponês na base de enxada e ansiolíticos,  
um camelô cambaleando  
sem mercadorias –  
uma força do passado  
vem vindo.

(2023, p. 43)

Em contrapartida, as poucas passagens do ciclo que abrangem a figura feminina são atravessadas por manifestações de amor e sensibilidade, como depreende-se dos excertos dos poemas “Nos fundos” e “Engenhos Baianos”:

curtiram a ternura do fim dos turnos  
e embora fossem mulheres e homens  
duros: se amaram, beberam licores  
(2023, p. 34)

Solar, lá está Lina  
A italiana observa o Nordeste  
à beira das praias e das encostas. Sabe que  
a Gamboa (ou o Nordeste de Amaralina)  
salvará Salvador  
da polícia.  
(2023, p. 60)

Seria este, portanto, o presságio de uma poesia marxista alheia às questões de gênero e invisibilizadora do trabalho feminino em suas múltiplas jornadas? O povo em *Limalha* é masculino?

Existe uma correlação possível com a questão da (sub)representação feminina que se desvela na escolha que Damasceno faz ao referir-se ao romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, que intitula um dos poemas do primeiro ciclo da obra. Ali vemos:

Toda letra é um troço acanalhado.  
Sua tinta – azul ou preta de preferência –  
deixa entrever que ela trai:  
casmurro, burro, sou o homem  
que toma cachaça, o macho bruto  
padecendo insônia, estúpido, travando  
luta contra livro, estúpido – estúpido  
Toda letra é um troço acanalhado  
(2023, p. 63)

O eu-lírico, aqui, explora algo de insatisfatório em si mesmo, de brutalidade e ignorância, muito parecido com a caracterização que o protagonista Paulo Honório faz de si no romance. Essas falhas de caráter o levam à tragédia familiar, apartado da figura de sua esposa, Madalena, a quem não pôde compreender como pessoa em virtude de sua “alma agreste”. A leitura e exploração desse personagem, nas palavras do eu-lírico, expressam que essa brutalidade não pertence somente aos homens agrestes, geo-culturalmente falando, mas também pode assolar os que brandem a pena, figurada na letra acanalhada. Se Paulo Honório sentia-se traído pela esposa letrada, caindo em uma espiral de vergonha e残酷, o poeta sente-se traído pela caneta que, como Madalena, é capaz de revelar o vazio da estrutura capitalista e patriarcal.

Para além da construção de tal intertexto, faz-se necessário ressaltar que Damasceno concebeu *Limalha* como uma epopeia do proletariado, conforme aponta Calixto no prefácio

da obra (2023, p.6). Isso leva a crer que a sub-representação feminina e o posicionamento do texto em questão no primeiro ciclo que tem como poema introdutório “Passado (começo de epopeia)” é uma escolha discursiva para denunciar o processo neoliberal de despolitização das classes oprimidas. Trata-se do início do movimento irreprimível de uma engrenagem que conduzirá à libertação de trabalhadores e trabalhadoras. O prenúncio da transformação da carne humana – exausta e vexada – em magnéticas e revolucionárias partículas de ferro.

Damasceno resgata, em poemas de ciclos seguintes, referências femininas que reivindicam um lugar nas relações sociais e de trabalho. Exemplo disto é “A ave Maria”, parte do Ciclo das Rezas, em que fábricas, terreiros, bares, cabarés, novelas, mares e guerras estão ocupados por Marias, nome este que serve de símbolo das mulheres populares:

Maria das madeiras, das brasas e dos milhos  
Maria do São João e das cenas de sangue na avenida  
Maria das limalhas das espadas de Senhor do Bonfim  
[e Cruz das Almas] (2023, p. 88)

Munidas da espada e da pena, em *Limalha*, as mulheres figuram e são nomeadas, como bem exemplifica o poema ‘Nomes’, que traz Sofia como a precursora do fazer poético na família do poeta. Ali, Damasceno reconhece sua não-autoria, afirmando “O poema não é meu / nem o verso / o metro / nada” (2023, p. 236).

Entremeiam-se, nas poesias, a denúncia das mazelas sociais vividas pelo povo e a louvação de um horizonte de transformação social, de matriz revolucionária. Isso engendra dois questionamentos, que aqui evidenciamos. O primeiro tem a ver com a representação do próprio autor. Como ilustração, recorremos a Rancière, que, no prólogo d’*A noite dos proletários*, justificou certo reducionismo da “majestade das massas” ao tomar como foco o recorte que lhe interessava, o dos proletários que ousaram no fazer literário, para além dos “dias laboriosos” e ajudaram a desmistificar a própria imagem do trabalhador. Em *Limalha*, percebe-se um nível de identificação com o subalterno, de uma consciência de si como o trabalhador que também é poeta, o que reafirma as posições que, já em *Casa do Norte*, estavam dispostas.

O outro questionamento é o da existência ou não da utopia na poética de Damasceno. Os meios e fins políticos a que se alinha são os da mudança estrutural, apontando claramente para um cenário ideal e utópico.

A utopia revela-se no texto poético de modo multifacetado: o viver utópico permeia diferentes “cenas” que ilustram os poemas, conferindo-lhes corpo material na realidade sensível. É assim que Damasceno apresenta a esperança que nasce do povo e da natureza confronto com o colonizador em “Alba do Mayombe”: “O império pensa que é grande e que pode com a floresta / mas o Mayombe é maior” (2023, p. 127), a beleza singela do trocar-de-ideias sobre o futebol dá cor em “Campeonato Baiano (ideia de comunismo)” (2023, p. 143) e o bucolismo de “Cátia de França (noturno nordestino)” (2023, p. 50) ou o “movimento anti-mecânico”, libidinoso e expressivo de “Los perreos românticos”, cujo terceiro mundo romântico dança “a despeito / do pacto sinistro entre os vermes / e o tempo” (2023, p. 80-81). Nestes dois últimos exemplos, o semblante utópico do bom momento vivido está presente em duas situações quase opostas: entre a calma e a dança. Assim, Damasceno constrói suas utopias proletárias não a partir de uma exibição clara e sistematizada do que elas serão, mas começando a partir dos momentos de gozo estético, político, romântico, que interagem de maneira íntima com

o espaço geográfico e social. Quanto a esses momentos, podemos vivê-los (e Damasceno os situa) mesmo em mundos estruturados para a opressão do trabalhador.

Destes tijolos, pode-se construir uma casa, símbolo da visão utópica última do poeta, que, entretanto, não está expressa com detalhes. Talvez a perspectiva mais completa dela, embora apresentada de modo dissonante, esteja na pedra capitular que é “A noite dos proletários (surrealismo capitalista)”, que viaja livremente entre espaços e cenas protagonizadas por esse povo. Em narrativa que começa na menção a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e à Comuna de Paris, Damasceno identifica “o início de uma luta prolongada / e o canto democrático das praças” (2023, p. 193), fornecendo assim, se preciso ainda fosse, o seu posicionamento político e horizonte de visão. A exemplo de tal introdução, todo o poema se desenvolve em um estilo de colagem, aglutinando as pontas soltas da luta com pessoas e espaços fragmentados ao longo da construção poética. Assim, revela-se o fio condutor, que se consubstancia na condição proletária, seja ela imersa em dificuldades ou apontando rumo à utopia:

a extensão territorial do quilombo do interior do Nordeste  
e seu exercício atento da metalurgia, da liberdade e da guerra

à luz dos lampiões precários da esperança  
(com Canudos na lembrança), o crente  
espera a próxima surpresa messiânica  
armado até os dentes [...]

de um modo ou de outro,  
Stalingrado  
resiste [...]

a vida é uma ideia velha para os burgueses  
(com seus olhos saturados de paisagens, passagens aéreas e poemas)  
mas para nós é uma peça  
danificada  
passível de conserto  
nas mãos  
da gente certa  
(a que ontem cantou o canto épico das colheitas  
e hoje vive de pequenos furtos e versos no centro de Fortaleza)  
(2023, p. 194-197)

O poema serve como exemplo, pois reúne alguns desses episódios de glória ou carícia que, na visão de Damasceno, são emblemáticos da luta e dos objetivos políticos do povo trabalhador. Logo, a vida é passível de conserto, pois existe uma ideia de amanhã melhor. Esse amanhã, em Damasceno, apresenta-se sempre nos símbolos do povo, na simplicidade e nas alegrias cotidianas ou mesmo na identificação que o poeta e os eus-líricos encontram em figuras artísticas radicais e subversivas: Mariátegui, Pasolini. Tais personalidades representam também o viés universalizante do poeta, que ao afirmar o Nordeste por sua obra, não deixa de almejar o intertexto com o não-Nordeste, com o vasto mundo que o rodeia. A mobilização da intertextualidade auxilia na formulação da utopia ao torná-la uma mescla de sabor latino-americano pulsante, como se observa no Ciclo das Rezas, que traz as influências da Jamaica, em

“Studio One (Riddim)” (2023, p. 79) até Maradona em “La Mano di Dio” (2023, p. 97), passando pelas várias imagens da *Patria Grande* em “Listo (tudo o que não sou)” (2023, p. 102).

Em cada ciclo, reconhecemos com facilidade o arcabouço de referências usado pelo poeta e com quem ele dialoga. No ciclo de Portugal, com aquela nação e com as colônias; no ciclo de Finados, com figuras mortas e a própria morte; no ciclo de SP, com os espaços da cidade e seu povo; e no ciclo de classes, com a própria condição proletária. É no ciclo de classes, cujo tema permeia a obra, que a epopeia se finaliza, apontando para o “Futuro”. O poeta, já “sem bandeiras e aos pedaços”, dedica a poesia a Mariáteguis, Fridas, Marias – aves ou Quitérias –, que enxergam nas estrelas um rubro brilho político.

## Referências

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Casa do Norte*. São Paulo: Corsário Satã, 2020.

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Limalha*. São Paulo: Corsário Satã, 2023.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli, Ed. Ática, São Paulo, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Editora Record, 2020.

STERZI, Eduardo. Um norte ao norte do norte. *Ouriço. Revista de poesia & crítica cultural*. 1. ed. Juiz de Fora: Macondo, 2021, v. 1, p. 166-175.