



Temática Livre: Poesia

o eixo e a roda

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor: Alessandro Fernandes Moreira; Vice-Reitora: Alamanda Kfoury Pereira

Faculdade de Letras

Diretora: Sandra Gualberto Bianchet; Vice-Diretor: Lorenzo Teixeira Vitral

Conselho Editorial

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ)/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/ Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsskind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

Editores

Carolina Serra Azul

Secretaria

Ana Clara de Souza Marques

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Seção de Periódicos

Gestão Editorial: Daniervelin Renata Marques Pereira

Coordenação Editorial: Stéphanie Paes

Secretaria: Ana Clara de Souza Marques

Revisão: Gabriel Batista Silva Magela

Diagramação: Gabriel Batista Silva Magela

O eixo e a roda



FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* **G**

Eixo Roda | Belo Horizonte | v. 35 | n. 3 | jun.–set. 2026 | 249 p. | e-ISSN 2358-9787



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

O EIXO E A RODA: Revista de Literatura Brasileira, 1982–, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. il.; col.; online.

Histórico:

1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001);

Disponível apenas online a partir de 2015;

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017;

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019.

ISSN:0102-4809

e-ISSN: 2358-9787

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.letras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 7 Apresentação
Carolina Serra Azul
- 9 Como num espelho: um estudo sociológico de alguns poemas de
Manuel Bandeira
As In a Mirror: a Sociological Analysis of Selected Poems by Manuel Bandeira
João de Deus Souza de Barros
- 23 Transgeracionalidade em “Retrato de Família”, de Carlos
Drummond de Andrade, sob a perspectiva da Psicanálise
*Transgenerationality in Carlos Drummond de Andrade’s “Retrato de
Família” from a Psychoanalytic Perspective*
Sizue Itho; Nelson Martinelli Filho
- 36 Leitura de “O sobrevivente”
Reading of “The Survivor”
Leonardo Paiva Fernandes
- 50 Carlos Drummond de Andrade: um gauche no Estado Novo
Carlos Drummond de Andrade: a Gauche in the Vargas Dictatorship
Mariana Quadros
- 62 Com os cascos no matadouro: encenações da morte animal na
poesia de Eucanaã Ferraz e Edimilson de Almeida Pereira
*With Hooves in the Slaughterhouse: Depictions of Animal Death in the
Poetry of Eucanaã Ferraz and Edimilson de Almeida Pereira*
Júlio Cadó

- 80 Os livros da ignorância de António Ramos Rosa e Manoel de Barros
The Books of Ignorance by António Ramos Rosa and Manoel de Barros
Gustavo Castro; Guilherme Mazui Roesler
- 92 A fugacidade do instante: a contemporaneidade na poesia de Ana Martins Marques
The Fleeting Moment: The Contemporaneity In The Poetry of Ana Martins Marques
Eduardo Oliveira Melo; Kátia Carvalho da Silva Rocha
- 104 Esplendor geométrico: espirais imagéticas e oníricas presentes na literatura de Jussara Salazar
Geometric Splendor: Imaginative and Daydream-like Spirals in the Literature of Jussara Salazar
Mariana de Meira Polli Artigas; Otto Leopoldo Winck
- 117 Agmar, Glaura... ao encontro de uma poeta-tradutora mineira
Agmar, Glaura... Meeting a Poet-translator from Minas Gerais
Marcelo Rondinelli

Apresentação

O número 3 do volume 35 de *O Eixo e a Roda*, de temática livre, reúne nove artigos que têm a poesia brasileira como objeto comum. Diante do conjunto aqui apresentado, percebe-se a forte presença da poesia modernista, sobretudo a de Carlos Drummond de Andrade, índice de que a sólida e complexa obra do autor mineiro continua a colocar questões acerca de seu momento histórico e sobre a atualidade. O número também é composto por artigos que sondam a poesia contemporânea, na qual a autoria feminina comparece, felizmente, com mais força: Ana Martins Marques e Jussara Salazar são objeto de artigos próprios, e um terceiro estudo recupera a trajetória, quase apagada, da poeta e tradutora Agmar Murgel Dutra.

Abre o número o artigo “Como num espelho: um estudo sociológico de alguns poemas de Manuel Bandeira”, de João de Deus Souza de Barros (UFMA). A partir do ensaio “A literatura e a vida social”, de Antonio Candido, o autor examina poemas reunidos em *Estrela da vida inteira*, entre eles “Meninos carvoeiros”, “O bicho”, “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “Tragédia brasileira”. A análise procura responder a duas perguntas de Candido: como a obra age sobre o meio social e como o meio social age sobre a obra.

Em seguida, “Transgeracionalidade em ‘Retrato de Família’, de Carlos Drummond de Andrade, sob a perspectiva da Psicanálise”, de Sizue Itho e Nelson Martinelli Filho (UFES), aborda o poema como registro da transmissão psíquica do trauma histórico e social entre gerações. Os autores apoiam-se em Freud para o conceito de herança arcaica, e em Lacan para a determinação do inconsciente pelo discurso do Outro, de modo que o que uma geração não simbolizou retorna à seguinte como lacuna. Já o artigo “Leitura de ‘O sobrevivente’”, de Leonardo Paiva Fernandes (USP), aborda o conflito subjetivo e a multiplicidade de pontos de vista na lírica drummondiana; nesse sentido, “O sobrevivente” leva tal conflito à enunciação: o poema afirma e nega, no mesmo espaço, o deleite ingênuo do eu, o que o ensaio nomeia como “contradição performativa”. Ainda em torno do poeta mineiro, o artigo “Carlos Drummond de Andrade: um *gauche* no Estado Novo”, de Mariana Quadros (Colégio Pedro II),

retoma o debate sobre a atuação do poeta como chefe de gabinete de Gustavo Capanema, no Ministério da Educação e Saúde, entre 1934 e 1945. Para isso, o artigo recorre à correspondência e a documentos de arquivo, mobiliza a tese de Sergio Miceli sobre a cooptação dos intelectuais pelo regime e examina de que modo os poemas de *Sentimento do mundo* e de *A rosa do povo* participam desse contexto.

Em seguida, estaremos diante dos textos que sondam o contemporâneo: em “Com os cascos no matadouro: encenações da morte animal na poesia de Eucanaã Ferraz e Edimilson de Almeida Pereira”, Júlio Cadó (UFRN) lê dois poemas, “Fado do boi” (2008), de Ferraz, e “Matança do porco” (2022), de Almeida Pereira, que dramatizam cenas de morte animal. A leitura destaca o diálogo dos poemas com a tradição brasileira, a começar por Drummond, e discute as implicações éticas, políticas e estéticas da convivência entre espécies. Já em “Os livros da ignorância de Antônio Ramos Rosa e Manoel de Barros” Gustavo Castro e Guilherme Mazui Roesler (UnB) cotejam *O livro da ignorância* (1988), do poeta português, e *O livro das ignorâncias* (1993), do brasileiro, e indagam se a proximidade dos títulos é coincidência. Segundo os autores, os dois livros articulam poesia e filosofia na tradição socrática do não saber e propõem a ignorância como via de acesso ao conhecimento.

Em “A fugacidade do instante: a contemporaneidade na poesia de Ana Martins Marques” Eduardo Oliveira Melo (UEMA) e Kátia Carvalho da Silva Rocha (UEMASUL) leem dois poemas de *O livro das semelhanças* (2015) à luz de Agamben, Bauman e Heráclito. Precede a análise um panorama do fugaz na literatura brasileira, do Modernismo de 1922 e do influxo futurista até Haroldo de Campos e Ferreira Gullar. Em seguida, no artigo “Esplendor geométrico: espirais imagéticas e oníricas presentes na literatura de Jussara Salazar”, Mariana de Meira Polli Artigas (UFPR) e Otto Leopoldo Winck (PUCPR) investigam a colaboração entre imagem e palavra em dois poemas de *Natália* (2004), “I. Ondulados” e “II. Perspicazes”, em contraponto com textos de Borges. A análise propõe a noção de pós-imagem: as figuras de espirais, espelhos e lâminas desestabilizam o real e reverberam na leitura, e o sonho opera como instância mediadora entre *mythos* e *logos*. Encerra o número “Agmar, Glaura... ao encontro de uma poeta-tradutora mineira”, de Marcelo Rondinelli (UFMG). O artigo empreende uma importante reconstituição da biografia e a atividade intelectual de Agmar Murgel Dutra (1898-1983), bem como analisa algumas de suas traduções, delineando o perfil de uma discreta mas interessante pensadora mineira.

Em conjunto, os artigos dão a ver que a lírica alcança sua substância social por meio do estudo da subjetividade, e não à revelia dela: o conflito do eu, a herança familiar, a trova e a tradução, a percepção do instante, a relação com o animal abatido aparecem como modos de mediação de experiências históricas determinadas. Nos textos aqui presentes, a poesia é abordada como forma em que se elaboram, ao mesmo tempo, as contradições dos sujeitos e as experiências sociais que os atravessam. Desejamos a todos uma boa leitura.

Setembro 2026,

Carolina Serra Azul

Como num espelho: um estudo sociológico de alguns poemas de Manuel Bandeira

As In a Mirror: a Sociological Analysis of Selected Poems by Manuel Bandeira

João de Deus Souza de Barros
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)
São Bernardo do Maranhão | MA | BR
jds.barros@ufma.br
<https://orcid.org/0009-0007-3637-6084>

Resumo: O presente artigo pretende responder a seguinte situação-problema: como o poeta Manuel Bandeira alia a temática social à linguagem aparentemente simples de seus poemas, sem perda relativa da mensagem pretendida? Os poemas para o estudo foram retirados da obra *Estrela da vida inteira* (1993), livro que comporta toda a obra poética de Bandeira. Para uma análise sociológica da poética bandeiriana, tomamos como base o estudo *A literatura e a vida social*, do crítico Antonio Candido, que está presente na obra *Literatura e sociedade* (2000). Sabe-se que a poesia, em determinado momento do movimento fundado na Semana de Arte Moderna, de 1922, percorreu um viés social e que alguns poetas enveredaram sobremaneira por esse tema, na tentativa de trazer à lume problemas que se escondem sob as páginas literárias, por serem considerados a-estéticos e não funcionarem tão bem dentro de uma estilística que se pretende artística e, por isso mesmo, atraente, dentro de um contexto em que fascinar o leitor por meio do belo é a primeira opção quase cem por cento das vezes. Assim, a pesquisa aborda essa temática dentro da poesia do poeta fundador-precursor e seu entrelaçamento com o pensamento de outros, poetas e críticos, que fizeram o mesmo caminho. Além disso, ou por causa disso, responder às questões suscitadas no ensaio de Cândido, como a arte influencia o meio social e, por sua vez, como o meio social influencia a arte.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Antonio Candido; literatura brasileira; poesia social; modernismo brasileiro.



Abstract: This article seeks to address the following research question: how does the poet Manuel Bandeira combine social themes with the apparently simple language of his poems without a relative loss of the intended message? The poems selected for this study were taken from *Estrela da Vida Inteira* (1993), a volume that brings together Manuel Bandeira's complete poetic works. For a sociological analysis of Bandeira's poetics, this study is based on *A literatura e a vida social*, by the critic Antônio Candido, included in the work *Literatura e Sociedade* (2000). It is known that, at a certain moment of the movement founded during the Week of Modern Art of 1922, poetry followed a social trajectory, and some poets became deeply engaged with this theme in an attempt to bring to light problems that remain hidden within literary pages, as they are considered non-aesthetic and do not function effectively within a stylistic framework intended to be artistic and, therefore, appealing – especially in a context in which captivating the reader through beauty is almost always the primary objective. Thus, this research examines this theme within the poetry of this founding and precursor poet, as well as its interweaving with the thought of other poets and critics who followed a similar path. Moreover, it seeks to respond to questions raised in Candido's essay, such as how art influences the social environment and, in turn, how the social environment influences art.

Keywords: Manuel Bandeira; Antônio Candido; Brazilian Literature; Social Poetry; Brazilian Modernism.

1 Introdução

Manuel Bandeira nasceu no Recife – PE, em 1886, e faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 1968. Embora não participando ativamente da Semana de Arte Moderna, de 1922, é considerado o “São João Batista” do movimento modernista, isso porque sua poesia já prenunciava o Modernismo antes mesmo de o Modernismo chegar ao Brasil, pois as marcas do movimento já se apresentavam em alguns aspectos da obra do poeta. Foi autor de prosa e poesia, com temáticas variadas, inclusive a que aqui pretendemos estudar: a de cunho social. O presente artigo busca compreender as relações da poesia de Bandeira com o contexto social de sua época e como os estudos sociais podem ser colocados em prática na compreensão dessa obra, na esteira do que Antonio Candido esclarece no ensaio *A literatura e a vida social*, incluído em sua obra *Literatura e sociedade* (2000).

Para tanto, partimos da situação-problema: como o poeta Manuel Bandeira alia a temática social à linguagem aparentemente simples de seus poemas, sem que haja perda da mensagem pretendida? E, como hipótese, que: o aparente simplismo dos poemas com essa temática é proposital, pois visa conduzir o leitor para a vivência ali representada. Dessa forma, pensamos poder abarcar o teor amplo do que se possa entender a respeito do social em Manuel Bandeira, por meio desse estudo sistemático, que busca em toda sua obra, sendo o corpus principal o livro *Estrela da vida inteira* (1993), poemas referentes ao tema.

Como objetivos, para alcançar os resultados desejados, temos os seguintes: geral: demonstrar, por meio de marcas deixadas na poesia de Manuel Bandeira, sua filiação à poesia de cunho social e como, mesmo numa linguagem (aparentemente) simples, ele consegue transmitir a ideia desejada; os específicos: 1. Analisar poemas com temática social na obra do poeta, em busca de traços que o coloquem como um poeta social, na medida em que a poesia possa, assim, ser considerada; 2. Relacionar a poesia social de Manuel Bandeira à teoria defendida por Antonio Candido no texto *A literatura e a vida social*; 3. Compreender o contexto e as motivações do poeta dentro dessa temática.

Em um primeiro momento, tratamos do que Antonio Candido considera como ideal para o estudo social de uma obra; mesmo que ele diga que não pretende propor uma teoria sociológica da arte e da literatura, ele assinala alguns caminhos que a sociologia pode seguir para chegar a um estudo ideal, propõe duas questões acerca do papel social da obra e de como uma interfere sobre a outra, questões essas que procuramos responder, com base na poética bandeiriana e no que outros estudiosos da obra do poeta pernambucano falam sobre o tema em análise.

Seguindo, em dois tópicos, trataremos das questões que o crítico propõe. Primeiro: como a obra de arte influencia o meio social e suas implicações. Buscamos na obra de Bandeira poemas que causaram uma mudança na sociedade, embora pequena; ou que, pelo menos, envolveram uma realidade ampla e imediata, facilmente identificável por uma maioria. Depois, como a sociedade influencia a obra de arte, ou seja, no nosso caso, poemas de Bandeira que são inspirados pela realidade, por fatos que o poeta percebeu e viu como sendo de importância para o público e para o contexto vivido naquele momento.

Os próximos tópicos tratarão da metodologia utilizada na pesquisa, os caminhos que percorremos para realizar o trabalho. Depois, os resultados que encontramos, como se configura essa poesia, dentro desse limite que infere o real do indivíduo e o real da sociedade, sendo que os dois se tocam, mas nem sempre se conectam de fato. Na discussão, mostraremos que as possibilidades de um conhecimento acerca dessa poesia voltada ao social, faz com que tenhamos contato também com o nosso próprio meio, o que nos cerca, as certezas e incertezas da vida, as mazelas que nem sempre vemos por estarem muito perto de nós, causando a ilusão de serem algo natural.

Por fim, as considerações finais, trazendo a importância para o entendimento do poeta em questão, seu fazer poético, seu modo de ver o meio social e a implicação de sua poesia relacionada a essa temática. Nossa compreensão desses pormenores e as possíveis consequências de uma nova visão sobre o tema e a obra, sobre o meio social e a forma como o enxergamos.

2 *Literatura e sociedade*: implicações de um estudo crítico

Antonio Candido, no famoso ensaio *A literatura e a vida social*, assinala pontos de interesse e as limitações de um estudo social das artes, incluindo, e, por que não, enfatizando a literatura. As limitações, segundo o crítico, se dão pelo fato de que “sociólogos e psicólogos, julgam poder explicar apenas com os recursos das suas disciplinas a totalidade do fenômeno artístico” (Cândido, 2000, p. 27). Dessa forma, esses estudos resultam simplistas e incoerentes, na maioria das vezes.

Mais adiante, para socorrê-lo com relação à perspectiva que lhe parece mais adequada quanto ao estudo social das artes, ele cita Sainte-Beuve; citação que transcrevemos:

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (Cândido *apud* Sainte-Beuve, 2000, p. 28).

Para o autor citado, o poeta foge ao padrão do artista que apenas reflete à realidade, compreendendo que a poesia transforma aquilo que toca, por meio de combinações inesperadas.

Segundo Cândido, a sociologia é “apenas” (e aqui cabe um parêntese, pois não é que uma disciplina seja menos importante do que a outra, tão-somente têm focos diferentes) disciplina auxiliar e “não pretende explicar o fenômeno artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos” (Cândido, 2000, p. 28). E, ainda segundo o crítico, para alguns fatos da arte, a análise sociológica se mostra ineficaz; para outros, até útil; e, para um terceiro grupo, seria indispensável. Devido a isso, ele faz a seguinte pergunta: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?”, e, complementando: “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio social?” São perguntas que, se não atentarmos para suas nuances, se parecem; contudo, no fundo, são completamente díspares. Manuel Bandeira aparece nos dois contextos, como veremos adiante.

Cândido vai formulando respostas e excluindo as que não convêm:

Há neste sentido duas respostas tradicionais, ainda fecundas conforme o caso, que devem, todavia, ser afastadas numa investigação como esta. A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é social, isto é, interessada nos problemas sociais (Cândido, 2000, p. 29).

Em seguida, “dizer que ela exprime a sociedade constitui hoje verdadeiro truísmo; mas houve tempo em que foi novidade e representou algo historicamente considerável” (Cândido, 2000, p. 29). O que coaduna com o que já pensávamos a respeito da poesia na atualidade, como uma arte que, embora significativa em determinados contextos, não têm o poder que outrora teve, de modificar, por meio da palavra e importância do poeta, o entorno. Houve épocas, no entanto, que tal evento poderia ocorrer e de fato ocorria, em alguns âmbitos sociais.

Outra tendência questionada pelo crítico “é de analisar o conteúdo social das obras, geralmente com bases em motivos de ordem moral ou política, redundando praticamente em afirmar ou deixar implícito que arte deve ter um conteúdo deste tipo, e que esta é a medida do seu valor” (Cândido, 2000, p. 30). O que coloca a arte dentro de um molde, onde

nada cabe além do que foi predeterminado. Uma postura que foge ao princípio de qualquer arte; na literatura, então, que prima pela liberdade acima de qualquer coisa, seria como a morte de um ideal.

Para o sociólogo moderno, ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (Cândido, 2000, p. 30).

A sociologia moderna contempla, sobretudo, as influências socioculturais e os fatores que tangem à arte e a literatura; relações, no dizer do crítico, que se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação. A forma como esses fatores influenciam a arte, varia de acordo com o que se processa dentro do fazer artístico. “Eles marcam os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio” (Cândido, 2000, p. 30).

O artista é um produtor que, de alguma forma, faz uma apresentação daquilo que vê. Mesmo quando nada do que foi criado se pareça com a realidade, a realidade do artista e do momento foi representada, pois, só é possível ao artista apresentar e representar o que a sociedade mostra, mesmo que camuflado sob camadas e disfarces. Os fatores socioculturais interferem de forma natural, pois é a realidade do autor e do receptor, no caso da literatura, leitor; que não pode, e de fato nunca é, negligenciada, mesmo que algumas vezes pareça que isso ocorreu.

Sob essa perspectiva, Cândido passa a fazer ponderações acerca dos agentes envolvidos no processo de escrita e/ou feitura de qualquer arte, ou seja, o artista, a obra e o público; e como tais agentes são visualizados de acordo com um estudo sociológico. Como as ciências sociais devem tratar cada um, para que o estudo tenha o vigor e o interesse desejado. Nesse sentido, é possível compreender os entremeios que uma disciplina utiliza para fazer transparecer na outra o que poderia deixar de ser visto, no caso de um leigo ou de um estudioso menos atento.

No que trata do criador, o crítico comenta acerca do fato de, muito antes do que é visualizado hoje, o artista como um ser individual, a arte era mais coletiva, pois não era possível identificar um artista uno, com um nome assinado sob a obra exposta. Sobre esse respeito, ele assinala: “O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo” (Cândido, 2000, p. 35).

Atualmente, segundo Cândido (2000), “a obra exige necessariamente a presença do artista criador”, pois é esse artista que dá o sentido completo à obra, junto aos outros agentes do processo. O que leva à retomada do problema, que é a função do artista, sua posição social e os limites da sua autonomia criadora (Cândido, 2000, p. 33). Tudo isso depende de fatores relacionados à obra, ao público receptor e ao ambiente. O artista, de forma individual, transmite a ideia coletiva, mesmo que de maneira não intencional. O público se vê na obra, o que faz com que, mesmo depois de algum tempo, ela continue inspirando pessoas que sequer foram da época do artista criador.

Outro aspecto discutido é a configuração da obra. “A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (Cândido, 2000, p. 40). Como já dito antes, e não poderia ser diferente, pois é o artista que determina o sentido da obra, por mais que ele pense em agradar ao público e se fazer entender segundo o ambiente no qual está inserido, o resultado da obra ainda corre por sua conta, no sentido de que o que será exposto advém do que ele pensou e decidiu colocar em prática.

O público é o último “ato” do ensaio e nele se condensam todas as implicações acerca da arte e da literatura e do envolvimento das duas com as ciências sociais e o estudo sistemático que as compreende. O crítico considera, talvez acertadamente, que o público pode moldar as intenções do artista e como este decide produzir sua arte. Comenta casos de artistas que deixaram de fazer arte de tal modo, devido a não aceitação do público; e de outros que insistiram com determinada obra, a contragosto, somente pelo fato de ter sua arte aceita e consumida em grande escala.

Ainda, que o público, embora de forma involuntária, é como uma massa que está conformada de acordo com padrões estabelecidos pela sociedade:

[...] isto é, que mesmo quando pensamos ser nós mesmos, somos público, pertencemos a uma massa cujas reações obedecem a condicionantes do momento e do meio [...] Como tendemos a introjetar as normas sociais, a nossa reação é perfeitamente sincera e nos dá satisfação equivalente à das descobertas, tanto positivas quanto negativas (Cândido, 2000, p. 46).

Um estudo da arte, sobretudo da literatura, sopesando seus aspectos sociais, precisa levar em consideração todos esses feitos, para não incorrer no erro de se parecer apenas um tratado de certo ou errado, de feio ou bonito, adequado ou inadequado, e contemplar no seu âmbito o que de fato a arte é: “um sistema simbólico de comunicação inter-humana, (que) pressupõe o jogo permanente entre os três, que formam uma tríade indissolúvel” (Cândido, 2000, p. 47).

[Pois, o] público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra (Cândido, 2000, p. 47).

Para a compreensão de um poeta que, embora simples na aparência, seja denso no modelo artístico, é preciso aderir ao que Cândido formula, quando diz “que o estudo sociológico da arte, aflorado aqui sobretudo através da literatura, se não explica a essência do fenômeno artístico, ajuda a compreender a formação e o destino das obras; e, neste sentido, a própria criação” (Cândido, 2000, p. 48).

Manuel Bandeira, como poeta modelo de uma geração e de um movimento, representa o que há de mais incomum dentro de nossas letras, porque não é apenas um adepto desse movimento, e sim um criador, que nunca se contentou em seguir os padrões, embora erigidos sob suposto sistema de liberdade completa, e seguiu ele mesmo o seu caminho, criando e recriando a arte da poesia. Vamos à obra do poeta, para tentar compreender o seu apelo social.

3 Manuel Bandeira: um poeta ligado à realidade que o cerca

3.1 Bandeira: a poesia e o meio social

Manuel Bandeira, “com um poema publicado num jornal conseguiu que o prefeito Mendes de Moraes¹ mandasse calçar o pátio para onde dão as janelas do seu apartamento” (Bandeira, 2001). Essa citação faz parte de um flash autobiográfico do poeta, e, de certa forma, mostra o que se pretende com este artigo, o legado social da poesia desse autor que, tão festejado, coloca em ênfase, quase sempre, o que se pode chamar de lirismo moderno, que não se relaciona de forma clara com o lirismo no contexto aristotélico, digamos assim.

Mas, pensando a poesia como um “problema” histórico, compreendemos que quando da escrita de tal poema e por tal autor, havia um contexto bem mais favorável para que algo acontecesse, da forma que aconteceu. Hoje, a poesia, na sua forma escrita, não tem alcance para tanto, no máximo no âmbito sentimental de alguns corações romantizados. Não que a poesia tenha mudado tanto, a sociedade é que sofreu alterações profundas e já não segue os mesmos padrões, estéticos e artísticos. Esse fenômeno foi citado por Cândido, trecho que transcrevemos novamente, como forma de esclarecimento: “Dizer que ela (a arte) exprime a sociedade constitui hoje verdadeiro truísmo; mas houve tempo em que foi novidade e representou algo historicamente considerável” (Cândido, 2000, p. 28).

O que ocorreu com relação ao poema que fez com o prefeito Mendes de Moraes calçasse o pátio em frente ao quarto de Bandeira, também tem sua aparição contextualizada no ensaio de Cândido (2000, p.28): “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?”. E responde, de certa forma, a pergunta. Pois é, claramente, um exemplo de como a arte, no caso a poesia, influencia o meio. Certo que o contexto e a importância do poeta, à época, favoreceram que a atitude fosse tomada. O que não diminui a importância do fato ou anula que a obra pode exercer, sim, influência sobre o meio social.

O que se pode constatar em vários estudos acerca do poeta e de sua obra: “Os poemas de Manuel Bandeira exercem sim uma enorme influência sobre a sociedade, pois a leitura nos leva ao questionamento e consequentemente ampliar nosso horizonte frente a um determinado tema, que nesse caso seria o tema proposto” (Jesus *et al.*, p. 14, 2016). E, ainda, o que a sociedade pode compreender de si mesma e causar a mudança desejada conforme essa nova perspectiva, como ocorreu com o poema direcionado ao prefeito Mendes de Moraes.

Outro poema que trata de uma realidade concreta, quando Bandeira pensava os problemas sociais do Brasil, é “Elegia de agosto”, do livro *Mafuá do malungo* (1948), que é direcionado ou pelo menos relacionado ao presidente Jânio Quadros, que renunciou sete meses depois de tomar posse. “A nação elegeu-o seu presidente/ Certa de que ele jamais a decepcionaria./ De fato,/ Durante sete meses,/ O eleito governou com honestidade,/ Com desvelo,/ Com bravura./ Mas um dia,/ De repente,/ Lhe deu a louca/ E ele renunciou.” E segue, numa tentativa obscura, mas consciente de mostrar que o presidente poderia ter tomado outra decisão e não sacrificar aqueles que depositaram nele sua confiança, ao renunciar “sem ouvir ninguém”, sacrificou o seu país e os amigos, pois sabemos no que tais fatos culminaram algum tempo depois, sendo que essa instabilidade política foi uma espécie de estopim para a Ditadura Militar e as atrocidades cometidas naquele período.

¹ Prefeito do então Distrito Federal (Rio de Janeiro) de 1947 a 1951.

Contanto o poema não tenha exercido qualquer mudança na estrutura política e social do país, demonstra que a poesia faz parte de um contexto social e que não fica alienada em seu castelo intelectual e improdutivo, pelo menos não sempre. E o poeta mostra que seu arsenal conjuga fatores diversos, não apenas o social ligado ao pessoal, no seu próprio caso, mas ao contexto amplo de uma nação, de um povo que, como ele, era vítima naquele momento da história.

No período em questão, décadas de 1920, 30 e 40, quando o Modernismo surgiu e se consolidou, a literatura, i.e., ficcionistas e poetas passaram a conformar seus anseios aos das pessoas, leitoras ou não: “De um modo sumário, pode-se dizer que o problema do engajamento, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40” (Bosi, 2021, p. 416). Embora o crítico trate de romancistas no trecho, poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros, também tomaram para si o propósito de fazer da arte, luta; e não apenas uma luta individual, mas coletiva.

É nesse viés que a poesia se mostra como sendo influência para a sociedade, quando se liga ao público, em busca da solução, ou pelos menos, fazendo a denúncia de um problema comum. Ela sai do seu âmbito puramente artístico e vai para o meio popular, engajada à causa, em busca de solução e melhorias. “Quando se fala em cultura popular, acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país” (Gullar, 1981, p. 83). Aqui, entendemos que a poesia pode e deve ser parte dessa cultura popular e exercer, também, seu papel de denúncia e transformação social quando possível.

Tratam as décadas de 1930 e 1940 como as que mais produziram poesia engajada, mas Bandeira já fazia isso desde antes, mesmo que não tão acentuadamente. No poema “Meninos carvoeiros”, poema incluído no *O Ritmo Dissoluto*, de 1924, já estava presente sua visão contestadora dos problemas e mazelas do país: “Os meninos carvoeiros/ Passam a caminho da cidade./ — Eh, carvoeiros!/ E vão tocando os animais com um relho enorme” (Bandeira, 2001, p. 57). Poesia que trata de uma grave situação, que parece crônica no país, da pobreza que leva, conseqüentemente, ao trabalho infantil e suas ignomínias.

Por mais que o poeta queira ir “*embora pra Pasárgada*”, para lá usufruir de todas as benesses de um lugar encantado e sem problemas de qualquer ordem, ele vive no mundo real, envolto por questões que o afligem e a todo um povo, que é seu e que é ele próprio, sendo que ele é parte dessa gente, assim como “Irene preta/ Irene boa/ Irene sempre de bom humor” (Bandeira, 2001, p. 84) e todas as personagens que vão desfilando ao longo da obra do poeta; personagens reais, da sua convivência; personagens históricas e outras criadas para dar significação ao que ele pretendia com determinado poema, num tempo que era propício para amplificar questões relativas ao bem da comunidade/sociedade em que vivia.

No entanto, a expectativa da vontade consciente de produção da poesia social, e da existência de um programa determinado no caminho de sua produção, diminuem as possibilidades de observação de quantas vezes, na obra do poeta, o olhar lírico por sobre o cotidiano flagrou os elementos do social, os quais, contudo, estão fortemente presentes em muitos de seus poemas (Granja, 2000, p. 79).

Em detrimento do que dissera no *Itinerário de Pasárgada*, que possuía apenas “um desejo de participação social” (Bandeira, 2012), o que se verifica em toda a obra do poeta pernambucano é uma torrente de poemas que se relacionam ao viés poético-social, mesmo que

não seja uma constante, apenas um vislumbre aqui e ali, mas que no contexto geral, numa obra ampla e profunda se torna fundamental.

Todo esse esboço serve para mostrar que Bandeira enveredou por uma poética social com duas vertentes: em alguns momentos, a arte atuava como uma tentativa de transformar o meio social; em outros, era o próprio meio social que servia de modelo para o seu fazer artístico. O meio social servindo de molde ou apresentando ferramentas para que a poesia fosse produzida, fosse por meio de personagens que carregavam em seus ombros a realidade fria de uma sociedade impiedosa ou como outros agentes, serviam de apelo básico que os indivíduos tivessem uma oportunidade de aparecer também como seres reais e não fictícios, meras sombras invisíveis e pobres. Esse viés será abordado no próximo tópico.

3.2 Bandeira: o meio social e a poesia

Em poemas como “O bicho”, “Meninos carvoeiros”, “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “Tragédia brasileira”, vê-se uma faceta de Bandeira em que o meio social produz as cenas e o poeta as reproduz, como um espelho que capta toda e qualquer imagem, de uma forma que, por meio de um lirismo melancólico, torna ainda mais real a dor do personagem. Uma dor que se alastra pelo papel e chega até o leitor, cúmplice de um crime que ninguém sabe quem cometeu, mas que todos pensam que sabem. Em todos esses poemas, o ser humano aparece animalizado, sem consciência de si e do outro, o diferente, que retrata ele mesmo. “O bicho” é qualquer um que não tenha o poder sob suas mãos e o controle sobre sua vida, de ser racional.

O bicho de Manuel Bandeira, que não era um gato, um cão ou um rato e que, ainda entre nós, anda por aí à busca de alimentos em meio aos detritos, é tema de um poema de observação social tão nítida que dispensa comentários e se atualiza em nosso próprio cotidiano. É mais um exemplo de um instante flagrado pelo olhar perscrutador do eu-lírico, também no âmbito do social (Granja, 2000, p. 80).

É um exemplo perfeito do que Antonio Candido fala quando se refere ao meio social influenciando a obra. O meio social é o ser humano e sua degradação, é o ambiente em que esse mesmo ser humano está, frequenta, existe. Ele não é um rato, um gato, um cão, mas frequenta os lugares que esses animais frequentam, vive em condições parecidas, com fome, sede e todo tipo de privações. Fome e sede de humanidade, com a “civilização” ao seu lado, sem conseguir penetrar esse ambiente sofisticado, que deveria ser comum a todas as pessoas. O poeta vê, compreende, transcreve e o mundo continua a girar como antes. A sociedade inspira a obra, mas esta não inspira o meio social, não o modifica. Eis o poema, para que possam observar suas nuances:

O Bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, Meu Deus, era um homem.
(Bandeira, 1993, p. 230)

Há outros estudos que fazem uma análise sistemática desse poema, encontram em sua forma todo um emaranhado de configurações e simbologias, nas quais não nos detemos neste. O que se sobressai, aqui, é a contextualização e o que ele representa dentro da temática abordada por nós, relacionado ao que Antonio Candido considera como ideal dentro de um estudo social da literatura. A cena, sem considerarmos questões formais, é explícita como a vida. A realidade se apresenta aí, de cara limpa e escancara o problema da fome, das diferenças sociais e afins. O que faz com que o homem, antes racional, seja comparado a um animal irracional, que perdeu completamente a humanidade e a civilidade que lhe é peculiar.

Outro poema que esbanja dentro da obra de Bandeira essa conexão com a realidade e as mazelas sociais é “Meninos carvoeiros”. Esse poema mostra como a humanidade falhou em muitos de seus princípios. “Só mesmo estas crianças raquíticas/ Vão bem com estes burrinhos descadeirados./ A madrugada ingênua parece feita para eles.../ Pequenina, ingênua miséria!/ Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!” (Bandeira, 2001, 57). O poeta acentua, por meio de um lirismo melancólico, como a infância se perde em meio à “ingênua miséria”, e o trabalho pesado se disfarça de brincadeira, enquanto destrói aquelas vidas.

Meninos Carvoeiros” parece ser um poema sobre a “pequenina, ingênua miséria”, explicitada pelo verso quatorze. Mistura a observação social da pobreza, o desamparo dos carvoeirinhos que apregoam seu produto dentro da madrugada, dia à fora, montados raquíticos nos burros magrinhos e velhos, burrinhos descadeirados (Granja, 2000, p. 81).

Como citado antes, outros dois poemas que fazem parte desse modelo específico de poesia, na obra de Bandeira são “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “Tragédia brasileira”, porque configuram a poesia que capta na realidade o motivo para sua escrita. É o retrato de um ponto da realidade, que nem sempre aparece para todos. Na poesia ela ganha outra dimensão, embora continue trágica no seu sentido mais latente.

Poema tirado de uma notícia de jornal
João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia
[num barracão sem número
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.
(Bandeira, 2001, p. 79)

Um acontecimento trágico, mas trivial, comum, que pode estampar uma pequena parte de uma página de jornal. O que faz com que o poeta se apresente como um grande entendedor da arte que produz e por isso consegue os efeitos que consegue, por meio de uma

complexidade disfarçada de simplismo. Uma notícia de jornal, das mais comuns se transforma num poema didático sobre a decadência e a dificuldade do ser humano em agir com racionalidade em certos momentos.

[...] os recursos da notícia, e do estranhamento desses recursos na linguagem do poema, o poeta chama a atenção do leitor para a vida que está sendo narrada, com a criação de uma empatia humana, que se desenvolve tão bem com a expressão emotiva do brasileiro cordial (Silva, 2017, p. 118).

O poeta faz uso dos recursos mais simples, para trazer ao leitor a ideia de que aquela vida se parece com a vida de muitos, causando empatia e sentimento de comiseração. O leitor é, agora, um par daquele pobre “João”, um como ele no mundo, refém de uma realidade social que, por vezes, oprime os menos favorecidos. Como nos diz o crítico:

[...] De algum modo, o poema busca assim a adesão do leitor, ferindo sua sensibilidade e imaginação, tentando agravar-se em sua memória. Na verdade, busca incorporar-se na própria experiência do leitor, pedindo uma resposta compreensiva, como algo que agora lhe pertence (Arrigucci Jr., 1990, p. 90).

Por último, dentro desse contexto assinalado, “Tragédia brasileira”. O título do poema é um atestado do que se pretende postular.

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade,
Conheceu Maria Elvira na Lapa – prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.
Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.
Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um namorado.
Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada.
Não fez nada disso: mudou de casa.
Viveram três anos assim.
Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.
Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...
Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul (Bandeira, 2001, p. 103).

O poema se apresenta em prosa, ou numa prosa poética, que lembra um pouco o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, não no formato, mas na trivialidade do tema, também no fato de ser um acontecimento urbano.

É uma história simples, mas corriqueira. Os fatos vão se desenrolando como num *continuum*, como um romance que tratasse de uma história de amor às avessas, e culmina com a trágica morte de Maria Elvira, assassinada por Misael. O poema mostra, como os outros, a irracionalidade que toma as pessoas, às vezes, e as transforma em animais, desprovidos de qualquer entendimento. Manuel Bandeira consegue, no entanto, transmitir a mensagem de que o ser humano é inadequado para o mundo, de que a sociedade pode anular a consciência

e mudar aqueles que não estão aptos para o convívio harmonioso. A obra de arte, segundo Cândido, exerce influência sobre o meio social, e o meio, por sua vez, exerce influência sobre a arte. Bandeira mostra, nos exemplos citados, os dois polos, com a noção de que a realidade é a verdadeira matéria da arte.

4 Resultados e discussão

Ao longo do trabalho, compreendemos que o poeta Manuel Bandeira tem tratado do problema social desde antes do movimento modernista brasileiro, quando alguns autores ainda estavam tentando se encontrar nas novas temáticas. Poema como “Meninos carvoeiros”, data de 1921, antes mesmo da Semana de 1922. E que por toda sua obra estão disseminados poemas com a temática social e como os seres humanos são retratados dentro de um contexto desfavorável. Foi possível identificar, na poesia bandeiriana, uma capacidade de demonstrar o desajuste entre o social e o individual e como isso se relaciona com a arte e o seu estudo dentro da sociologia.

Apoiados na teoria de Antonio Candido, constatamos que a obra de arte se revela em dois vieses, dentro da terminologia sociológica, o de que o meio social influencia a obra e a de que a obra influencia o meio social. Como Cândido faz perguntas referentes a esses dois aspectos, com o estudo pôde ser percebido que a lírica bandeiriana assume a responsabilidade e complementa os fatores e responde afirmativamente as duas questões. Há, sim, uma correlação entre o fazer artístico e a compreensão do público, na medida em que o autor busca satisfazer uma necessidade de entendimento e assimilação do real.

Como o problema dessa pesquisa se relaciona ao fato de que Manuel Bandeira consegue (?), mesmo com uma linguagem aparentemente simples alcançar o efeito desejado com seus poemas de temática social, casos vistos em “Meninos carvoeiros”, “O bicho”, “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “Tragédia brasileira”, compreende-se que a suposta simplicidade é uma “artimanha” do poeta, que a usa como recurso, para engajar o público no seu “feitiço” de criador de uma realidade que já existe, mas que nem sempre é mostrada de fato.

Os poemas aqui estudados, em dois grupos, para abranger os que se relacionam à ideia de que a sociedade interfere na obra e os que, ao contrário, se relacionam ao fato de que a obra interfere na sociedade, se mostraram capazes de exemplificar como cada tema tem suas representações e de que o poeta em questão soube usar os dois modelos de forma completa, como um mestre das letras e da poesia que era. Quem se debruça sobre a obra de Bandeira, pode encontrar muitas perspectivas de estudo, seja no aspecto formal quanto no conceitual, pois sua poesia é rica em nuances e não há detalhe que não tenha sido pensado, mesmo o mais ínfimo. Há significados e símbolos em tudo, desde que se saiba o que procurar.

O que estudamos nesta pesquisa foi a poesia de Manuel Bandeira relacionada ao que Cândido denomina de estudo social da arte ou algo nessa esteira, e como esse estudo deveria se dar de fato. Os vieses plurissignificativos de uma arte voltada ao meio social, que colabora e questiona a sociedade. A poesia de Manuel Bandeira preenche os requisitos e saber disso faz com que percebamos que na poesia, pelo menos na poesia dos grandes poetas, nada é acidental, todas as nuances são partes de um esquema maior, que satisfaz o gênio e o torna ilimitado no jogo das combinações linguísticas e literárias. Há uma gama de simbologias a disposição do leitor, mesmo naqueles poemas que parecem, apenas, uma nota de jornal. A discussão que

cabe aqui é, o poeta é um observador perspicaz, que transforma o banal em lírico, o comum em extraordinário e até o feio em belo. O poeta, como bem disse Vinicius de Moraes, é um mágico.

5 Considerações finais

A poesia de Manuel Bandeira é repleta de vozes, de configurações e simbologias, mas, para um leigo, que apenas deseja apreciar um poema, sem ter que procurar significados artísticos que fogem à sua compreensão, ela também tem seus matizes e se mostra com exuberância. Por isso, julgamos serem simples, tendo em vista que as palavras utilizadas, as imagens, são coisas que conhecemos, que vivenciamos, que estão em nossa volta. A ideia inicial do estudo era compreender essa possibilidade, que envolve uma suposta simplicidade e mesmo assim alcança o resultado pretendido, de fazer o leitor vivenciar os fatos e se sentir tocado pelas imagens ali representadas.

Outra ideia, era conjugar no estudo dessa poesia, o sentido de análise sociológica proposto por Antonio Candido, e como isso faria o nosso entendimento do tema alcançar os objetivos propostos. Verificamos que a poesia bandeiriana compreende os aspectos citados pelo crítico, da obra influenciando o meio social e o contrário imediato, em poemas que abordam e justificam os dois problemas. A hipótese se confirma, pois o que percebemos é que a suposta simplicidade da poesia de Bandeira é intencional, isso por meio não apenas de constatações nossas, mas devido, também, a busca por outros estudiosos do tema e da poesia do poeta recifense.

A questão que motivou a pesquisa foi respondida a contento, considerando que o arsenal poético de Bandeira gira em torno de uma imensa gama de informações e temas: a degradação social, a animalização do homem, a fome, a desigualdade, a violência, tudo é dito com palavras simples, inteligíveis para qualquer um; embora, saibamos que há uma atuação por trás, pois não tratamos de um poeta qualquer. Talvez, por isso mesmo, ele consiga aliar a linguagem (aparentemente) simples à mensagem desejada e se fazer entender, além de passar o recado pretendido.

“Um poeta menor”, como ele mesmo diz, em *Itinerário de Pasárgada*, que se mostra maior em todo um sistema que compara um e outro. Maior porque sabia enxergar e desvelar o fato que se escondia à luz e que, por isso, ninguém via. Ele viu.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 53. ed. São Paulo: Cultrix, 2021.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a vida social”. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 27-49

GRANJA, Lúcia. Manuel Bandeira e a poesia social. *Revista Argumento*. Campinas, v. 2, n. 3, p. 75-83, janeiro, 2000. Disponível em: <https://revistas.anchieta.br/index.php/revistaargumento/article/view/354>. Acesso em: 17 jul. 2023.

GULLAR, Ferreira. “Cultura popular”. In: GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em Questão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 83-87

JESUS, Ângela Karina Santos de; ALVES, Jeanne Ferreira Braz; MACHADO, Danilo Maciel. *O Social na poesia de Manuel Bandeira*. Aracaju: Universidade Tiradentes, 2016. Disponível em: <https://openrit.grupotiradentes.com/bitstreams/6569bf58-76be-4b9a-86b8-83e7406151dd/download>. Acesso em: 15 jul. 2023.

SILVA, Bárbara Campos Pinto da. *Vozes cordiais: o Brasil visto a partir da obra de Manuel Bandeira*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

Transgeracionalidade em “Retrato de Família”, de Carlos Drummond de Andrade, sob a perspectiva da Psicanálise

Transgenerationality in Carlos Drummond de Andrade’s “Retrato de Família” from a Psychoanalytic Perspective

Sizue Itho

Universidade Federal do Espírito Santo
(UFES) | Vitória | ES | BR
sizueitho.psi@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-5894-4107>

Nelson Martinelli Filho

Universidade Federal do Espírito Santo
(UFES) | Vitória | ES | BR
nelsonmfilho@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6956-5400>

Resumo: Este artigo propõe vincular “Retrato de família” (1945), de Carlos Drummond de Andrade, ao conceito de transgeracionalidade, entendendo a poesia como um registro da transmissão psíquica do trauma histórico e social. Esta conexão estabelece o poema não apenas como arte, mas como um organismo vivo onde o silêncio das gerações passadas encontra uma forma de manifestação. Tal abordagem baseia-se em Freud, que introduz a herança arcaica, e em Lacan, que explica o inconsciente determinado pelo discurso do Outro, onde o que não foi simbolizado por uma geração retorna como lacuna simbólica para a seguinte. O poema em tela, pois, atua como metáfora central desse inconsciente, onde o corpo individual é o portador da herança. As contribuições, entre outras, de Susan Sontag sobre a fotografia melan-cólica e de Walter Benjamin sobre o “efeito de choque” da imagem, fixando-a como uma “dialética na imobilidade”, aprofundam a reflexão sobre tempo e memória.

Palavras-chave: transgeracionalidade; herança arcaica; inconsciente; Drummond; memória.

Abstract: This article proposes linking Carlos Drummond de Andrade’s *A rosa do povo* (1945) to the concept of trans-generationality, understanding poetry as a record of the psychic transmission of historical and social trauma. This approach is based on Freud, who introduces archaic inheritance, and Lacan, who explains the unconscious as determined by the discourse of the Other, where what was not symbolized by one generation returns as a symbolic gap to the next. The poem “Retrato de família” acts as a central metaphor for this unconscious, where



the individual body is the bearer of the inheritance. The contributions of Susan Sontag on melancholic photography and Walter Benjamin on the “shock effect” of the image, which fixes it as a “dialectic in immobility,” deepen the reflection on time and memory.

Keywords: transgenerationality; archaic inheritance; unconscious; Drummond; memory.

1 Introdução

Em 2025, celebra-se o aniversário de 80 anos de uma das obras-primas da literatura brasileira, *A rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade. Publicado no final da Segunda Guerra Mundial, essa obra foi fortemente influenciada por este conflito, pela ascensão nazifascista e pela ditadura do Estado Novo, que chegaria ao fim naquele mesmo ano no Brasil. Lizandro Carlos Calegari (2012) defende em seu artigo que Carlos Drummond de Andrade elegeu, nessa produção, “aspectos que gravitavam em torno da guerra, da violência, da morte, da melancolia, da fragmentação da experiência, da descontinuidade do tempo, dentre as marcas do contexto histórico” (Caligari, 2012, p. 194) e, desse modo, representou uma sociedade dilacerada.

O livro, portanto, não é apenas um marco poético, mas um registro da transmissão psíquica do trauma histórico e trauma social, como defende Maria Rita Kehl no artigo em que articula trauma e ditadura: “Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social” (Kehl, 2010, p. 126). A poesia de Drummond emerge aqui como uma espécie de pele, onde as cicatrizes históricas e familiares se tornam visíveis. Nesse sentido, a obra de Drummond ressoa com o que a psicanálise chama de legado fantasmático, sendo a transmissão de conteúdos inconscientes, desejos, conflitos ou traumas que permanecem na psique de geração em geração.

Em *Totem e Tabu* (2012), Sigmund Freud diz que “Supomos, principalmente, que a consciência da culpa por um ato persiste através de milênios e continua a influir em gerações que nada podiam saber desse ato” (Freud, 2012, p. 239), sugerindo que os traumas e desejos reprimidos podem ser transmitidos por meio de símbolos e narrativas familiares, formando um legado psíquico. Se os processos psíquicos não continuassem de uma geração para a seguinte, se cada uma tivesse que adquirir de novo seu posicionamento ante a vida, não haveria progresso nesse campo e quase nenhum desenvolvimento (Freud, 2012, p. 240). Esse legado pode se manifestar através de fantasmas, figuras, símbolos ou memórias que influenciam o comportamento, as emoções e as neuroses dos indivíduos de modo inconsciente. O poema de Drummond atua, assim, como o receptáculo dessa herança, transformando o *fantasma* do passado em verso presente.

Freud introduziu o conceito de herança arcaica para explicar a existência de conteúdos psíquicos que não foram adquiridos individualmente, mas sim herdados da história da espécie. Certos eventos traumáticos da história da humanidade deixaram marcas indeléveis, que são transmitidas de forma inconsciente. Freud nos mostra que essas marcas seriam como

“resíduos mnêmicos”, predisposições que influenciam a psique do indivíduo, mesmo que ele não tenha tido uma experiência direta com o evento original. Além disso, o sonho faz surgir conteúdos que não podem se originar nem da vida adulta nem da infância esquecida do sonhador. Somos obrigados a vê-los como parte da herança arcaica que a criança traz ao mundo antes de qualquer experiência própria, influenciada pelas vivências dos ancestrais. Acharmos as contrapartidas desse material filogenético nos mais velhos mitos e nos costumes remanescentes da humanidade (Freud, 1996, p. 218).

Jacques Lacan, por sua vez, retoma a ideia de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem e que os fantasmas funcionam como figuras do inconsciente que representam desejos reprimidos, muitas vezes herdados. O fantasma, na teoria lacaniana, é a forma essencial como cada pessoa organiza seu desejo e lida com o fato de que a satisfação total é impossível. Ele age separando o indivíduo de algo que ele sente ter perdido, que o ligava de modo total à mãe ou ao Outro. Ao aceitar que essa perda é real e ao entrar na linguagem, a ausência desse algo se transforma no que impulsiona o desejo. O fantasma seria então uma espécie de fórmula capaz de defender a pessoa da ideia de completude (que a levaria, pois, à loucura), criando uma moldura suportável para a realidade, permitindo o surgimento de um desejo próprio e possibilitando o convívio social.

Atentemos para os versos “A moldura deste retrato / em vão prende suas personagens”, que ilustram com exatidão a incapacidade de conter essa herança fantasmagórica. Os personagens que poderiam “sutilizar-se / no claro-escuro do salão” ou “morar no fundo dos móveis” são a própria representação desse conteúdo fantasmático que habita o espaço psíquico e o corpo dos descendentes. Essa transbordagem da moldura sugere que o trauma é um fluido que ignora limites temporais, e a escrita de Drummond é a tentativa de dar contorno a esse transbordamento. Somando-se à ideia de fantasma, a psicanalista Ana Rosa Chait Trachtenberg (2023) nos fala da transgeracionalidade como um “caminho do intrapsíquico que se transmite silenciosa e repetidamente ao longo das gerações (Trachtenberg, 2023, p. 21). Trata-se, segundo ela, de transmissão a ocorrer através dos sujeitos e gerações, estando relacionada a situações traumáticas do progenitor; trata-se, pois, de uma transmissão psíquica geracional que se torna defeituosa, interrompida. As histórias de seus personagens se encontram, assim, colapsadas, coladas entre si.

A poesia de Drummond se torna, então, um esforço para simbolizar um trauma que não tem palavras, ligando o familiar ao histórico, e demonstrando como o sofrimento de uma era se enraíza e se transmite, deixando marcas que persistem e continuam, inclusive, a nos questionar até os dias de hoje. Como aponta Calegari (2012), esta obra de Drummond reflete o contexto geopolítico conturbado da época, marcado pela Segunda Guerra Mundial, ascensão nazifascista e o Estado Novo, abordando temas como guerra, violência, morte, melancolia, fragmentação da experiência e descontinuidade do tempo. O poeta aproxima as linguagens poética e prosaica, buscando maior comunicação com leitor ao expor os desafios do período histórico, e faz uso de elementos do cotidiano para explorar a complexidade da realidade – ao mesmo tempo que a melancolia emerge como resposta às perdas, mudanças e ruínas do mundo moderno.

A *rosa do povo* (2012) também revela ambivalências e paradoxos. Ao expor as contradições da formação social brasileira e do autoritarismo, ele rompe com quaisquer idealizações românticas, adotando uma perspectiva crítica e livre de ilusões. A melancolia, portanto, é apresentada como uma resposta estética e existencial às condições históricas e sociais da época. “[Drummond] opta por uma linha de representação profundamente melancólica. As

experiências da perda, da dor, da contradição, do medo, que tradicionalmente se associam ao conceito de melancolia, ganham, nesse livro, profundidade e se articulam umas com as outras” (Calegari, 2012, p. 195).

A psicanálise, embora não se ocupe diretamente com a genética ou a biologia, oferece uma perspectiva profunda sobre como o corpo pode se tornar um repositório de memórias familiares e traumas não resolvidos. Nessa visão, o corpo não é apenas uma estrutura biológica, mas uma superfície sobre a qual a história psíquica de uma linhagem se inscreve, funcionando como uma memória familiar. E tal poema de Drummond ressoa com as ideias no que diz respeito à herança arcaica e a transmissão de traços psíquicos. Aqui, o “corpo” do poema e o corpo do autor se fundem na tarefa de hospedar o que as gerações anteriores não puderam dizer.

2 Transmissão familiar

Na teoria freudiana, a transmissão psíquica entre gerações é um conceito fundamental, embora não tenha sido sistematizado com um termo único. A ideia central é que a psique de um indivíduo é influenciada não apenas por suas próprias experiências, mas também pelas experiências e conflitos inconscientes de seus antepassados. No poema de Drummond, percebemos tal coisa nos versos “Ficaram traços da família / perdidos no jeito dos corpos / Bastante para sugerir / que um corpo é cheio de surpresas”. São passagens que ecoam a noção freudiana de que o corpo é um repositório de disposições inatas, um “legado” que a filogenia deixa em cada um. O jeito de andar, o contorno de um rosto ou um gesto podem carregar, de forma silenciosa e inconsciente, o peso e a história de gerações anteriores, como uma memória inscrita na própria carne.

A transmissão psíquica se torna um enigma para o eu consciente, pois é algo que opera no campo do “não-dito” e do não-simbolizado. “Penso que a concordância entre o indivíduo e a massa é quase completa nesse ponto, também nas massas a impressão do passado permanece conservada em traços mnêmicos inconscientes” (Freud, 2020, p. 132-133). Este “não-dito” é o fio invisível que costura a experiência histórica do autor à biografia silenciosa de seus antepassados.

Ana Rosa Trachtenberg, na obra *Transgeracionalidade/Intergeracionalidade: holocausto e dores sociais* (2023) se debruça esse tema caro à psicanálise, e sustenta a diferença entre os conceitos de transgeracionalidade e intergeracionalidade. O primeiro, refere-se à transmissão de conteúdos psíquicos entre gerações, de forma inconsciente. Diferentemente do que se herda conscientemente (como um sobrenome ou uma tradição familiar), a transgeracionalidade lida com o que é transmitido de maneira “bruta”, sem ser elaborado ou simbolizado. Essa transmissão ocorre, em grande parte, através de segredos, traumas ou lutos não processados por uma geração. Como esse material não pôde ser digerido psiquicamente, ele é “depositado” no inconsciente da geração seguinte. O resultado pode ser o surgimento de sintomas, sofrimentos ou repetições de padrões de comportamento que o indivíduo não consegue explicar a partir de sua própria história de vida, pois a causa está em eventos que aconteceu antes de seu nascimento.

Tais elementos não simbolizados manifestam-se no psiquismo descendente como um “estranho” que insiste e perturba a identidade. Essa herança de falhas na simbolização impede que o sujeito se aproprie plenamente de seu desejo e de sua história. É nesse ponto que se situa o conceito de “fantasma” (no sentido de assombração ou de um vazio na história) que permeia

a linhagem. O material transmitido atua como uma programação inconsciente, determinando o sujeito a repetir o que seus ancestrais não puderam elaborar ou nomear. O desafio clínico e existencial reside, portanto, em transformar essa repetição em memória e narrativa. A poesia drummondiana atua como um dispositivo que retira o fantasma da invisibilidade.

Essa é uma transmissão psíquica geracional que, do ponto de vista da natureza e da essência do elo criativo entre as gerações, tornou-se defeituosa, foi interrompida; as histórias de seus personagens estão colapsadas, coladas umas às outras – estão sob o predomínio da repetição e do narcisismo (Trachtenberg, 2023, p. 36). Psicanalistas como Nicolas Abraham e Maria Torok aprofundaram essa ideia, introduzindo conceitos como a cripta e o fantasma, profundamente discutidos na obra de Trachtenberg.

Quando uma geração não consegue lidar com uma perda ou um evento doloroso, ela usa a Incorporação, um mecanismo de defesa, para evitar o sofrimento. Em vez de assimilar a perda e transformá-la em memória (o que seria a Introjeção), o sujeito esconde o evento bruto e o objeto perdido dentro de uma estrutura psíquica secreta, que Abraham e Torok (Abraham e Torok apud Trachtenberg, 2023) chamam de cripta. Essa cripta preserva o trauma intacto e impede a criação de sentido para o ocorrido, deixando uma falta ou vazio na história familiar.

Essa falta é, então, transmitida para os filhos. O poema de Drummond sugere a existência dessa cripta na casa cheia de “gavetas e papéis” e “escadas compridas” – espaços ocultos onde os segredos são guardados. Para a nova geração, o trauma se manifesta como algo estranho e inexplicável, uma assombração (o fantasma) que não pertence à sua vida, mas que a afeta profundamente. O indivíduo sente-se compelido a repetir padrões ou sofre com algo que não consegue nomear, carregando o peso de uma catástrofe que não foi sua, o que o impede de construir sua própria identidade.

Na perspectiva de Jacques Lacan, a transmissão psíquica não é um legado biológico de traços ancestrais, mas um processo intrinsecamente ligado à linguagem e à estrutura do inconsciente. O sujeito não é visto como uma entidade isolada, mas como um elo em uma cadeia simbólica que o precede. Para Lacan, somos constituídos por um discurso que não é nosso, mas que nos determina desde o nascimento: o discurso do Outro. Sob a ótica lacaniana, os significantes (nomes, papéis, lugares) já estão dispostos antes que a criança chegue, como observamos nos versos “Os estranhos assentados / meus parentes? Não acredito”. Eles ilustram, pois, a alienação do sujeito diante dessa herança que ele carrega, mas não reconhece como sua.

O eu (imaginário) se choca com a verdade de seu lugar simbólico, imposto por uma cadeia da qual ele é, ao mesmo tempo, parte e produto. O conceito de Outro é central para entender essa transmissão. Ele representa o lugar do tesouro dos significantes, a ordem simbólica da linguagem e da cultura. “O Outro, como sítio prévio do puro sujeito significante, ocupa a posição mestra, de dominação, antes mesmo de ter acesso à existência, para dizê-lo com Hegel e contra ele, como absoluto Senhor/Mestre” (Lacan, 2020, p. 821). Antes mesmo de nascer, o sujeito já é falado, desejado e nomeado por esse Outro, que se encarna na figura dos pais, avós e na história familiar.

O nome, as fantasias, os segredos e os “não-ditos” de uma família funcionam como significantes que estruturam o inconsciente do novo ser. Nos versos “trocam de lugar / mas sem barulho”, por exemplo, percebemos a sugestão de que, mesmo que o sujeito tente se mover ou se diferenciar, ele permanecerá preso a essa estrutura silenciosa. A transmissão, então, opera na dimensão do inconsciente, que, para Lacan, é “estruturado como uma linguagem”. O que uma geração não pôde simbolizar ou articular – um trauma não elaborado, um luto não chorado,

um segredo mantido – não se perde. Ele pode ser transmitido como um significante vazio, um buraco na cadeia simbólica, que a geração seguinte é inconscientemente convocada a preencher.

O retorno do recaiado, nesse contexto, não é apenas um retorno do que foi recaiado individualmente, mas do que foi recaiado na história familiar. Como afirma Lacan em seus *Escritos*, o inconsciente é “o capítulo que está em branco, mas que se lembra em seus atos” (Lacan, 1988, p. 123-124). A psicanálise, embora não se ocupe diretamente com a genética ou a biologia, oferece uma perspectiva profunda sobre como o corpo pode se tornar um repositório de memórias familiares e traumas não resolvidos. Nessa visão, o corpo não é apenas uma estrutura biológica, mas uma superfície sobre a qual a história psíquica de uma linhagem se inscreve, funcionando como uma “memória familiar”. O poema torna-se, então, o local onde esses capítulos em branco são finalmente lidos através da carne.

3 “Retrato de família” e a psicanálise

A análise do poema “Retrato de família” (2012), de Carlos Drummond de Andrade, sob a ótica da psicanálise, revela uma profunda exploração da transmissão psíquica e transgeracional, na qual a família não é apenas um agrupamento de indivíduos, mas uma complexa rede de destinos, memórias e significantes que se manifestam através das gerações. O retrato, nesse sentido, é a metáfora perfeita para o inconsciente familiar que se impõe sobre o sujeito.

Retrato de família

01. Este retrato de família
02. está um tanto empoeirado.
03. Já não se vê no rosto do pai
04. quanto dinheiro ele ganhou.
05. Nas mãos dos tios não se percebem
06. as viagens que ambos fizeram.
07. A avó ficou lisa, amarela,
08. sem memórias da monarquia.
09. Os meninos, como estão mudados.
10. O rosto de Pedro é tranquilo,
11. usou os melhores sonhos.
12. E João não é mais mentiroso.
13. O jardim tornou-se fantástico.
14. As flores são placas cinzentas.
15. E a areia, sob pés extintos,
16. é um oceano de névoa.
17. No semicírculo das cadeiras
18. nota-se certo movimento.
19. As crianças trocam de lugar,
20. mas sem barulho: é um retrato.

21. Vinte anos é um grande tempo.
22. Modela qualquer imagem.
23. Se uma figura vai murchando,
24. outra, sorrindo, se propõe.
25. Esses estranhos assentados,
26. meus parentes? Não acredito.
27. São visitas se divertindo
28. numa sala que se abre pouco.
29. Ficaram traços da família
30. perdidos no jeito dos corpos.
31. Bastante para sugerir
32. que um corpo é cheio de surpresas.
33. A moldura deste retrato
34. em vão prende suas personagens.
35. Estão ali voluntariamente,
36. saberiam – se preciso – voar.
37. Poderiam sutilar-se
38. no claro-escuro do salão,
39. ir morar no fundo dos móveis
40. ou no bolso de velhos coletes.
41. A casa tem muitas gavetas
42. e papéis, escadas compridas.
43. Quem sabe a malícia das coisas,
44. quando a matéria se aborrece?
45. O retrato não me responde.
46. ele me fita e se contempla
47. nos meus olhos empoeirados.
48. E no cristal se multiplicam
49. os parentes mortos e vivos.
50. Já não distingo os que se foram
51. dos que restaram. Percebo apenas
52. a estranha ideia de família
53. viajando através da carne
- (Andrade, 2012, p. 102-103).

O ponto culminante do poema, “Percebo apenas / a estranha ideia de família / viajando através da carne”, sintetiza de forma poética a totalidade do conceito de transmissão psíquica. O corpo não é apenas uma forma física, mas o veículo de uma “ideia” (uma fantasia, um trauma, um significante) que, ao invés de ser dita, é encarnada. A multiplicação de “parentes mortos e vivos” nos olhos do eu lírico é o reconhecimento final de que ele é o palco e o portador de uma história que não é sua, mas da qual ele não pode fugir. O retrato, antes estático, ganha vida na psique do sujeito, que se torna a tela onde a história familiar é continuamente projetada e reencenada. Assim, a imagem capturada em 1945 revela-se como um organismo que ainda *respira* no presente do poeta.

O poeta se debate entre a posição individualista, que orgulhosamente proclama encontrar-se no próprio eu a medida do homem e do real [...] e a correção dessa hipertrofia da individualidade, pelo reconhecimento de que a medida do homem reside na relação do eu com uma instância que o transcende [...] (Correia, 2015, p. 53). Marlene de Castro Correia em seu *Drummond: jogo e confissão* (2015), revista editada em 2015 pelo Instituto Moreira Sales, defende que os poemas de Drummond sobre a família visam entender e integrar dois modos de existência aparentemente irreconciliáveis: o do poeta e o do grupo rural-patriarcal. O poeta busca por uma síntese que preserve a individualidade do eu e ao mesmo tempo promova a o que Correia chamou integração no clã (Correia, 2015, p. 54).

As cinco primeiras estrofes estabelecem uma imersão da imagem fotográfica em uma sombra de duas décadas, revelando profundas mudanças internas e na relação com os objetos. O pai, o arquétipo paterno, surge destituído de sua autoridade simbólica e de seu valor econômico, indicando uma perda da função paterna, marcada pela ausência de seu papel de posse. Os tios, testemunhas de vivências passadas, escondem suas histórias, desconectando-se da memória pessoal – um movimento de afastamento do sujeito de suas origens mais profundas. A avó, representando a história da família, passa por um esvaziamento de suas lembranças grandiosas, assumindo uma característica quase antiga de falta de memória, uma perda de ligação com seu passado de nobreza.

Os jovens, carregando uma herança emocional recente, passam por mudanças interiores: Pedro exibe um rosto calmo, simbolizando uma provável resolução de desejos ou conflitos, e João, que “não é mais mentiroso” (v. 12), sinaliza uma paz de espírito. O jardim, antes cheio de vida, transforma-se em um lugar de visões: flores tornadas “placas cinzentas” (v. 14) e areia fundindo-se em “um oceano de névoa” (v. 16) – uma metáfora da quebra da realidade e da imaginação, sinal de uma memória que não se prende ao fixo, à disposição do presente. A ação do tempo se manifesta na mudança silenciosa das crianças: elas “trocam de lugar” (v. 19) sem ruído, como um retrato da capacidade de mudança da mente e da fluidez da memória, que convivem de modo contraditório com a estabilidade da imagem fotográfica.

Nesse movimento, o sujeito se assusta com as transformações de sua própria presença física, marcada na foto como um vestígio, uma base de memória construída coletivamente. Ao refletir sobre o retrato, o sujeito se depara com o caráter passageiro do símbolo, que não é mais totalmente compreensível, indicando a inevitável desconstrução da memória e sua natureza antiga – a poeira que obscurece os olhos, símbolo da dificuldade em lembrar e da incompletude do símbolo. Essa poeira representa a dificuldade em entender completamente o que é único na imagem, remetendo à tese de Sontag sobre a incompreensibilidade inerente da fotografia e seu esforço para representar o que não pode ser representado.

A oposição entre “murchar” (v. 23) e “sorrir” (v. 24) simboliza a variação temporária entre vida e morte, bem como a força do desejo e seu ciclo de perdas e redescobertas. Na lembrança, o sujeito encontra uma pergunta inquietante: as pessoas na cena, de uma familiaridade perturbadora, podem ser apenas figuras inventadas – “personagens” (v. 34) que se libertam da moldura, capazes de “voar” (v. 36) ou “sutilizar-se” (v. 37) no espaço da difícil realidade, misturando as fronteiras entre invenção e lembrança, entre o eu e o Outro. A casa, como lugar que guarda a memória e objetos do dia a dia, esconde também as artimanhas do objeto – sua capacidade de mudar, de causar repulsa ou atração, no tecido do inconsciente.

Essa casa funciona como um ponto de origem das identidades, um espaço de passagem entre o mental e o social que apoia a história do sujeito, sendo a fonte de suas projeções e

sonhos. Na conclusão, o sujeito, ao olhar o retrato, se vê refletido – “ele me fita e se contempla” (v. 46). Essa auto-observação é, também, uma escuta da visão do Outro interior, onde o símbolo do “olho empoeirado” (v. 47) revela a angústia de uma compreensão incompleta, da permanência do mistério da imagem. Como a luz se espalha no prisma, as perguntas e os “parentes mortos e vivos” (v. 49) se multiplicam, formando uma mistura de memórias confusas – uma “ideia de família” (v. 52) que se torna estranha, uma experiência que escapa ao controle do sujeito.

Assim, o poema revela que, na imagem do passado, a familiaridade se desfaz na estranheza do que é insuportável – uma angústia que mostra a fragilidade da própria formação da mente, onde os laços familiares se tornam símbolos do desejo, da perda e da inevitável passagem do tempo. Tudo se conecta no fato de que o retrato não é o fim da história, mas o ponto de partida de uma repetição que o poeta tenta interromper através da palavra escrita.

4 A fotografia da família

Como aponta Rabelo (2023), em “Retrato de família” Drummond nos apresenta a instabilidade da memória e da própria imagem. A fotografia, embora pareça capturar a realidade, é sempre parcial, sujeita a interpretações, e funciona como um lembrete melancólico de que o tempo passa e tudo se perde. A memória, por sua vez, não é um registro estático, mas um fluxo que está sempre sendo feito, tanto pela mente individual quanto pelo contexto do grupo familiar. Ao observar o retrato, o sujeito percebe que as pessoas e os fatos que deveriam ser familiares se tornaram estranhos e obscuros. Essa experiência demonstra que as lembranças são fragmentos que se transformam, provando que nem a imagem nem a história conseguem fixar a realidade. A imagem torna-se, então, uma cripta visual de traumas que o poema busca metabolizar.

O poema, em última análise, ilustra a impermanência de tudo. A perspectiva de Jacques Lacan sobre o estágio do espelho se encaixa perfeitamente nesta leitura. O estágio do espelho é o momento em que a criança se identifica com sua imagem no espelho, formando o eu (ego). No entanto, essa identificação é sempre alienante, pois o eu se constrói a partir de uma imagem externa e unificada, que é mais completa e idealizada do que a experiência fragmentada do próprio corpo.

No poema, o retrato atua como esse espelho primordial. O eu lírico, ao se contemplar no retrato, não vê apenas sua própria imagem, mas o seu lugar dentro de uma cadeia de significantes familiares. O “eu” do sujeito é a imagem que o retrato (o Outro familiar) lhe devolve. O fato de o retrato “fitar” o poeta sugere que a história da família, o discurso do Grande Outro, está ativamente atuando e questionando o sujeito, como se dissesse: “Você é um de nós, e você se verá através de nós”. Essa imagem especular é a materialização do conceito de que o sujeito é um produto do discurso e da história da família.

O eu lírico não é o criador daquela imagem, mas o seu resultado. A identidade dele está intrinsecamente ligada àquilo que os “parentes mortos e vivos” representam no quadro, a ponto de se tornarem indistinguíveis. Sontag (2022) fala a respeito desse instante único, no qual o efêmero se eterniza, o instantâneo permanece, num paradoxo complexo situado no elo entre o agora e o sempre, o momento e o futuro, um passado que se presentifica a cada vez que a ele temos acesso. É a hora em que um pedaço do mundo é, por vezes melancolicamente, capturado. São, simultaneamente, registro e aviso.

Para o errante solitário, todos os rostos nas fotos estereotipadas, aninhadas atrás de um vidro e presas a uma lápide nos cemitérios dos países latinos, parecem conter um presságio da sua morte. As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas (Sontag, 2022, p. 85). Sontag (2021) ainda observa a questão do quão autênticas e confiáveis podem ser as fotografias, pois que elas podem ser “um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade” (Sontag, 2021, p. 26).

E Benjamim (2012) já antecipava a onipresença da fotografia, fruto dos avanços tecnológicos com a máquina sempre pronta a captar momentos fugidios que antes escorriam pelas vastas estradas do tempo: “A câmara torna-se cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (Benjamin, 2012, p. 115). Drummond explora essa dialética logo de início, com o retrato “empoeirado” que já não revela “quanto dinheiro ele ganhou” ou “as viagens que ambos fizeram”.

Essa poeira não é só física, mas simbólica, representando a erosão do tempo e a perda de significado. A imagem, que deveria fixar o real, se mostra em constante transformação, como em Benjamin, que via a fotografia como uma “dialética na imobilidade”, um ponto onde o passado e o presente se encontram em um lampejo de sentido. A perplexidade do eu lírico (“Esses estranhos assentados, / meus parentes? Não acredito.”) ecoa o estranhamento que a fotografia provoca em Barthes. Ele via o ato de ser fotografado como uma “transformação em imagem por antecipação” e o objeto fotografado como um “spectrum” que carrega o “retorno ao morto”.

No poema, a família idealizada da foto se torna um objeto estranho e inerte, um espetáculo de “visitas se divertindo” em uma “sala que se abre pouco,” um espaço de segredos e mistérios. Candido vê na poesia de Drummond a “constante invasão de elementos subjetivos” (Candido, 2017, p. 70), e fala até mesmo de uma subjetividade que age tiranicamente sobre o poema, pouco importando saber ou não o quão autobiográfica ela possa vir a ser. E destaca a poesia voltada ao elemento família. A poesia da família e a poesia social, muito importantes na sua obra, decorreriam de um mecanismo tão individual quanto a poesia de confissão e autoanálise enrolando-se tanto quanto elas num eu absorvente (Candido, 2017, p. 70).

Aqui a análise textual e estética se entrelaça perfeitamente com a psicanálise. A passagem “Ficaram traços da família / perdidos no jeito dos corpos. / Bastante para sugerir / que um corpo é cheio de surpresas” é o ponto de contato entre a estética do poema e a teoria da transmissão. Drummond mostra que, mesmo que as memórias conscientes se apaguem, a herança psíquica permanece “perdida no jeito dos corpos,” sugerindo uma memória corporal que transcende a lembrança e a fotografia. Essa memória corporal é o *fantasma* que une o trauma histórico de 1945 à herança arcaica freudiana, provando que o corpo não é apenas matéria, mas história encarnada que o poema tenta desvendar.

Isso dialoga com a teoria de Freud sobre a herança arcaica e a visão de Lacan de que a transmissão ocorre através da linguagem e de significantes que determinam o corpo. O corpo do sujeito se torna o palco onde o drama familiar é encenado, mesmo que a plateia (o eu consciente) não o compreenda. O corpo não é apenas matéria; ele é atravessado por uma “ideia de família”. A análise de Abraham e Torok sobre a cripta e o fantasma se encaixa na descrição de Drummond da casa como um lugar com «muitas gavetas / e papéis, escadas compridas,” sugerindo a existência de segredos e traumas “enterrados” que assombam a linhagem.

Os parentes que podem “voar” ou “morar no fundo dos móveis” são a própria representação desse fantasma transgeracional que se move pela casa e pela psique. A reflexão do eu lírico, que vê os parentes “mortos e vivos” multiplicando-se em seus próprios “olhos empoeirados,” é a constatação final de que a história familiar não é um álbum a ser guardado, mas uma “estranha ideia” que viaja “através da carne”. O retrato, portanto, não é apenas um registro do passado, mas um espelho que reflete o presente do sujeito, revelando a ele a densa e enigmática rede de transmissões da qual ele é, ao mesmo tempo, herdeiro e portador. O poema fecha-se, então, como um corpo que finalmente deu voz ao que o silêncio do retrato tentou ocultar.

5 Considerações finais

A reflexão de Drummond, portanto, não é apenas um lamento sobre a passagem do tempo, mas uma dolorosa constatação da constituição do sujeito. Ele é, em sua essência, um reflexo dessa “estranha ideia de família” que “viaja através da carne”. A poeira que cobre o retrato é a mesma que, metaforicamente, cobre os olhos do poeta, impedindo-o de ver sua própria individualidade fora da moldura familiar. Ele não pode se libertar de sua imagem sem se libertar de si mesmo. O poema se torna, assim, um espelho que reflete o peso do destino simbólico e a alienação do eu, que se vê obrigado a se reconhecer na imagem que o Grande Outro lhe impôs.

Em sua autoanálise, relatada a Fliess, Freud começou a questionar a ideia de que o trauma sexual infantil era sempre um evento real. Em sua famosa Carta 52, de 6 de dezembro de 1896, e em correspondências subsequentes, ele expressou a suspeita de que muitas das “lembranças” relatadas por seus pacientes não eram factuais, mas sim fantasias que teriam uma origem mais profunda. Ele passou a considerar que a psique humana era influenciada por uma camada de conteúdos inconscientes herdados, um legado de experiências da espécie humana ou de antepassados que se manifestava como uma predisposição inata.

O inconsciente, portanto, não seria uma «tábula rasa», mas já viria pré-estruturado com certas “fantasias originárias” que se ativariam na experiência individual. É essa visão que fundamenta a compreensão de que o corpo, o sintoma e até mesmo os sonhos podem carregar as marcas de um passado que não foi pessoalmente vivido, mas que foi transmitido e herdado. A biografia do próprio Freud serve como o elo final: a descoberta de que o trauma pessoal é indissociável da herança coletiva, e que a poesia é o organismo que metaboliza essa herança.

Freud frequentemente descrevia o pai de forma ambivalente. Em um episódio marcante descrito na biografia de Ernest Jones, *A vida e a obra de Sigmund Freud* (1989), ele relata um evento de sua infância, no qual Jacob Freud, um judeu, foi humilhado e teve seu chapéu atirado na lama por um agressor antissemita. Em vez de reagir, o pai de Freud se abaixou e o recolheu, sem revidar. Anos depois, Freud confronta o pai sobre o ocorrido, e este responde: “Desci da calçada e apanhei meu gorro” (Jones, 1989, p. 35). Para Freud, a atitude do pai representou uma fraqueza e uma submissão que ele rejeitou profundamente.

Peter Gay, em *Freud: uma vida para o nosso tempo* (2012) relata esse episódio, mostrando como foi para a criança aquele momento, pois que “A reação dócil de seu pai, lembrou Freud de modo ponderado mas talvez um pouco duro, ‘não me pareceu heroica’. Então seu pai não era um ‘homem grande e forte’?” (Gay, 2012, p. 29). Essa experiência biográfica ressoa na teoria psicanalítica da herança psíquica. Freud percebeu que a passividade do pai não era apenas um ato individual, mas que carregava o peso de gerações de perseguição e opressão histórica.

Essa “covardia” herdada se tornou um ponto de partida para Freud elaborar a ideia de que experiências traumáticas, mesmo que não sejam vividas diretamente, podem ser transmitidas inconscientemente. Dito isto, argumentamos que a herança psíquica não é um conceito puramente teórico, mas está enraizado na experiência mais íntima de Freud. O sintoma, a neurose e as fantasias dos pacientes não seriam apenas o resultado de traumas pessoais, mas de uma cadeia de significados e não-ditos que percorrem as gerações. A passividade do pai de Freud em Viena se tornaria, metaforicamente, a passividade que seus pacientes “herdam” de seus próprios pais, uma transmissão de um trauma não elaborado que se manifesta em seus sintomas. Assim, a poesia de Drummond, a teoria de Lacan e a vida de Freud convergem para uma mesma estranha ideia: somos todos portadores de um passado que insiste em se fazer presente através do nosso próprio corpo, e o poema é o lugar onde essa carne finalmente se faz verbo.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- BENJAMIN, Walter Benjamin. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 97-115. (Obras escolhidas, v. 1)
- CALEGARI, Lizandro Carlos. Lírica e história em A rosa do povo, de Carlos Drummond de Andrade. *Revista Língua e Literatura*, v. 14, n. 22, 2012. p. 193-211. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/revista-linguaeliteratura/article/view/327/740>. Acesso em: 29 set. 2025.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul Design e Editora, 2017. p. 69-99.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: jogo e confissão*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015.
- FREUD, Sigmund Freud. Totem e tabu. In: FREUD, Sigmund Freud. *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 13-244. (Obras completas, v. 11)
- FREUD, Sigmund Freud. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess - 1887-1904*. Editada por Jeffrey Moussaieff Masson. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- JONES, Ernest. *A vida e a obra de Sigmund Freud*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 1. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/501827949/A-Vida-e-a-Obra-de-Sigmund-Freud-Part-1>. Acesso em: 29 out. 2025.
- JUTGLA, Cristiano Augusto da Silva. O problema da história na fortuna crítica de A rosa do povo. *Revista Literatura e autoritarismo*. v. 10, jul-dez 2007. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num10/art_03.php. Acesso em: 28 set. 2025.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Édson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

LACAN, Jacques. Os complexos familiares na formação do indivíduo. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 29-90.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

RABELO, Adriano de Paula. Estranho retrato de uma família irreconhecível: mutabilidade, fotografia e memória num poema de Carlos Drummond de Andrade. *Revista Magma*, 2023. p. 34-47. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/376096640_Estranho_retrato_de_uma_familia_irreconhecivel_mutabilidade_fotografia_e_memoria_num_poema_de_Carlos_Drummond_de_Andrade. Acesso em: 30 set. 2025.

SCHMIDTKE, Alexandre Nell. “Os bens e o sangue”: uma leitura do tema da família na poesia de Drummond. *Revista Nau literária*. Porto Alegre, v. 5, n. 1, 2009. p. 1-21. Disponível em: https://app.amanote.com/v4.5.5/research/note-taking?resourceId=O67UAnQBKQvfoBhiRom_. Acesso em: 30 set. 2025.

SIMON, Iumna Maria. O mundo em chamas e o país inconcluso. *Revista Novos Estudos*, v. 103, 2015, p. 169-191. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/XSWmtmCzqMGzckYH99NQmFB/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 29 set. 2025.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

TRACHTENBERG, Ana Rosa Chait. Transgeracionalidade: sobre silêncios, criptas, fantasmas e outros destinos. In: TRACHTENBERG, Ana Rosa Chait. *Transgeracionalidade, intergeracionalidade: holocausto e dores sociais*. São Paulo: Blucher, 2023, p. 21-42.

Leitura de “O sobrevivente”

Reading of “The Survivor”

Leonardo Paiva Fernandes¹

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

leop_fernandes@alumni.usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-7905-1115>

Resumo: Este texto segue os meandros da poesia de Carlos Drummond de Andrade, que, desde o início, aparece mergulhada no problema poético do conflito subjetivo. Em *Alguma Poesia*, obra marcada pela multiplicidade de pontos de vista acerca dos mais variados temas, assuntos e tópicos, interpreta-se a atitude do poeta diante da arte do objeto chamada poesia. Em “O sobrevivente”, o ato poético traz em seu bojo tanto a compreensão do poema como objeto quanto a atitude do eu enquanto produtor desse objeto. Ao expor algumas cisões e resoluções fundadas a partir da relação do eu-poeta com o obstáculo, reflete-se como a contradição performativa da enunciação poética elabora um texto no qual se afirma e se nega, num mesmo espaço, a “deleitação ingênua com o próprio indivíduo”, conforme destacou, certa vez, o próprio escritor num perfil autobiográfico.

Palavras-chave: *Alguma Poesia*; Carlos Drummond de Andrade; Conflito subjetivo; Contradição performativa; O sobrevivente.

Abstract: This text explores the intricacies of a poetry that is immersed in the poetic problem of subjective conflict. This attitude enables the poet to represent the multifaceted self in *Alguma Poesia*, a work whose fragmented unity is marked by instability. “O sobrevivente” arises as a result of performative contradiction, conflict and impasse, which will be examined in this essay. By exposing some divisions and resolutions based on the relationship of the poet-self with the obstacle, it reflects how the performative contradiction of poetic enunciation elaborates a text for and against a “naive delight with the individual himself”, as the writer himself once highlighted in an autobiographical profile.



Keywords: *Alguma Poesia*; Carlos Drummond de Andrade; Subjective conflict; Performative contradiction; O sobrevivente.

1 Introdução

No ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido afirma que a dúvida, a procura e o debate são marcas fundamentais do trabalho do poeta mineiro, destacando que há em sua obra, sobretudo a partir de *Sentimento do Mundo* (1940), um aprofundamento da atitude de pensar a poesia. Segundo o crítico, essa atitude consolida-se à medida que Carlos Drummond de Andrade deixa de conceber a poesia como a *arte do objeto*, isto é, uma expressão lírica que encontra no fato um objeto poético e, conseqüentemente, reconhece nesse fato a justificativa de sua existência.¹

Alguma Poesia seria orientada por esse princípio, já que o “sentimento, os acontecimentos e o espetáculo material e espiritual do mundo” se apresentam como *resultado de um registro*, tratamento que, “mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assunto de poesia” (Candido, 2004, p. 67). Assim, para o jovem Drummond, a certeza estética de que a poesia “vem de fora” tenderia a anular qualquer dúvida referente à legitimidade da criação poética.

Seguindo essa leitura proposta por Candido, José Guilherme Merquior argumenta que “Poesia”, “Poema que aconteceu” e “O sobrevivente” são exemplos de como a poética drummondiana é atravessada pela concepção de que a “poesia reside ‘na vida’”. Diante disso, ela seria reconhecida pelo poeta não como arte, mas como a dimensão dos seres ou dos fatos, afirmando-se aí uma poética da “poesia-acontecimento”. No entanto, cabe enfatizar que essa poesia acontece especificamente quando o “universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso – quando *a vida já não é mais evidente*” (Merquior, 1975, p. 25, grifo meu), o que me leva a elaborar um adendo a esse comentário, sobretudo quando são abordadas as formas de conflito que irrompem a partir do encontro do eu-poeta com o mundo em *Alguma Poesia*.

Na concepção de que *a poesia seria igual à vida*, a voz poética cumpre um papel fundamental na construção de tal perspectiva, já que o sujeito lírico fala em “nome do conceito romântico e idealista da subjetividade metafísica, da consciência-coração ‘mais vasta que o mundo’”. Embora esteja subordinada ao “individualismo narcisista” romântico, essa poesia não deixa de complexificar o real devido ao encontro do eu com o universo insólito, fundando um lirismo que se “abre à consideração crítica do mundo” e “se despede da falsa inocência da escrita” (Merquior, 1975, p. 25-27). Esse procedimento insere a consideração de que a poesia pode, sim, ser igual à vida, mas à vida opacizada pelo conflito que se apresenta em forma de poema.

¹ Ao analisar “Procura da poesia”, de *A Rosa do Povo* (1945), o crítico faz referência a uma virada na obra drummondiana: “Mas o poema gira sobre si e, numa segunda parte, expande a teoria do combate inútil mas inevitável d’O lutador. A poesia está escondida, agarrada nas palavras; o trabalho poético permitirá arranjá-las de tal maneira que elas a libertem, pois a poesia não é a arte do objeto, como pareceria ao jovem autor de *Alguma Poesia*, mas do nome do objeto, para constituir uma realidade nova. Com serena lucidez, o poeta renuncia à luta algo espetacular e à sua própria veleidade, a fim de que esta possa renascer como palavra-poética” (Candido, 2004, p. 91).

A partir dessas observações, este ensaio vai na contracorrente daqueles que consideram *Alguma Poesia* a tradução da “grande inexperiência do sofrimento” dum poeta gauche, resultado da “deleitação ingênua com o próprio indivíduo”, conforme destacou, certa vez, o próprio escritor num perfil autobiográfico (Andrade, 2011, p. 68). Afasto-me dessa visada para adentrar nos meandros de uma poesia que surge do conflito subjetivo, produtor da figura do eu multifacetado e de uma obra unitariamente fragmentada e marcada, em razão disso, pela instabilidade (Gledson, 2018). “O sobrevivente” é a peça apropriada para entrever as cisões construídas pelo eu que se encontra diante de conflitos específicos à lírica do jovem Drummond. A partir disso, pergunto-me quais poderiam ser as implicações da *cisma*, “inquietação contraditória do eu drummondiano” (Pilati, 2022, p. 198), na elaboração de uma obra marcada pela multiplicidade de pontos de vista acerca dos mais variados temas, assuntos e tópicos, como o desajuste, o provincianismo e o mundo fragmentado.

Nesse caso, a poesia irromperia do encontro do eu com o exterior, já que, ao refletir sobre a instância subjetiva na lírica, o poeta acaba refletindo, também, sobre o mundo. O motivo dessa escolha parte da forma insistente com que as figuras do poeta antilírico aparecem ao longo da obra. Essa particularidade pode ser encontrada, por exemplo, em “Poema de sete faces”, “Também já fui brasileiro”, “A rua diferente”, “Nota social” e “Explicação”. No entanto, vê-se que, “no palco dos poemas”, são encenados não apenas a “defesa contra a dor pessoal e contra os males do mundo torto” (Rabelo, 2002, p. 107), mas também o ato mesmo da produção poética, como é o caso de “O sobrevivente”.

O ato poético traz em seu bojo tanto a compreensão do poema como objeto quanto a atitude do eu enquanto criador desse objeto. Diante disso, ao expor algumas cisões e resoluções fundadas a partir da relação do eu-poeta com a desconfiança, reflito como se dá essa contradição performativa da enunciação poética, isto é, o gesto de escrever o poema e, em contrapartida, desconfiar do poema que se escreveu.

2 Leitura

O sobrevivente

A Cyro dos Anjos

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.
O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)
(Andrade, 2013, p. 56)

Em “O sobrevivente”, o assunto poético é assim exposto: a certa altura da evolução da humanidade, um poeta afirma que é impossível compor ou escrever poemas pois o brutalismo de um mundo maquínico o impede de levar a cabo qualquer atividade poética. Diante de um quadro catastrófico, ele desconfia de que, no instante mesmo da elaboração da queixa, acabou escrevendo um poema.

Atentos, tomamos conhecimento de algumas formas da descontinuidade sobressalentes no texto, como as mudanças bruscas de ritmo e de assunto. “O sobrevivente” pode ser considerado o resultado de uma série de desconjunções, porque nele tudo é empecilho para a construção de sua unidade. Isso ocorre, sobretudo, devido a dois movimentos, o dinamismo e a desarmonia geral, de que lança mão o poeta para tratar de questões como a incerteza diante do objeto poema, a descontinuidade do assunto, a relação entre a tradição e a vanguarda, as mudanças repentinas de tom, de gênero literário, os saltos temporais.²

Realizando-se a partir do infinitivo impessoal, procedimento que afasta a relação mais direta com o eu e direciona o olhar do leitor para o assunto previamente delimitado, a impossibilidade do ato poético impõe-se como a constatação sobre a qual um poeta em crise se debruça para elaborar a sua matéria. A anáfora é um dos recursos empregados no 2º verso para reiterar o valor da impossibilidade já declarada. Com essa retomada, todavia, nota-se que os primeiros termos da sentença não se repetem de forma literal:

Impossível *compor* um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível *escrever* um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.

Apesar de haver um valor aproximado entre as palavras *compor* e *escrever*, o encadeamento e a substituição lexical nessa anáfora expõem mudanças significativas quando passamos de um verso a outro. À primeira vista, os vocábulos se apresentam numa estrutura sintática idêntica: “Impossível [verbo transitivo direto] um poema”. Contudo, a perturbação semântica entre as palavras *compor* e *poema* mostra a desarticulação de sentido após a quebra da repetição exata da estrutura sintática, ou seja, a substituição da palavra “compor” por “escrever”.

Com o correr da leitura, os significantes e significados compartilhados pelo poema e pela poesia se rearticulam; no entanto, essa rearticulação acaba por afirmar um dos assuntos

² Os “movimentos dinâmicos” das estrofes e, em contrapartida, do sujeito (Villaça, 2002), e a “desarmonia geral” dada pela “descontinuidade” do assunto (Arrigucci Jr., 2002) presentes em “Poema de sete faces” também ocorrem em “O sobrevivente”.

desse texto, e o poeta, então, se debruça sobre um tema urgente: a impossibilidade de escrita da “verdadeira poesia”, arte de um objeto que parece não ter resistido a um mundo inóspito e a um tempo desfavorável a manifestações líricas. Ao radicalizar a relação com o mundo e a poesia, afirma-se que o vínculo que havia entre eles pode, em alguma medida, ser considerado extinto.

A segunda mudança diz respeito ao trajeto de sentido que os vocábulos realizam, já que o poeta parte da impossibilidade da composição do objeto completo (o poema) e se dirige para a impossibilidade da escrita de uma de suas partes (o verso, “uma linha que seja” de “verdadeira poesia”). Novamente, intensifica-se o que foi abordado no 1º verso. Aqui, saltam outras diferenças entre os vocábulos *compor* e *escrever*. Dentre elas, trabalharei com quatro significados da palavra “compor” para valorizar o papel complexo da rede de significantes na elaboração do discurso poético.

É perceptível que a plurissignificação desse verbo abre o poema para mais de uma leitura. Quanto à *estrutura*, poderíamos designá-lo como um todo formado de várias partes. As estrofes, por exemplo, nem têm um número de versos fixos nem os seus versos uma métrica irregular, muito menos uma cadência contínua ou rimas significativas. Quanto à *estética fragmentária* e aos temas que atuam para a descontinuidade do poema, o encontro entre o tempo (“a essa altura da evolução da humanidade”) e o espaço (“— uma linha que seja — de verdadeira poesia”) destaca, como tema rearticulador do texto, a composição/escrita do próprio poema e a ambivalente relação do poema com o mundo insólito. Quanto à *criação* por meio de trabalho mental ou artístico, “O sobrevivente” discute o problema do pensar a poesia na atualidade em que se escreve. Quanto à *composição musical*, pouco teríamos a dizer não fosse a presença de um trovador na estrofe. Estaria o poeta sugerindo que, com a morte do último trovador, morreram, também, a voz lírica e a relação da poesia com a música, o que apontaria para o distanciamento desta da “nova poesia”?

3 O poema impossível

Ao enfatizar a parte (o verso) ao invés do todo (o poema), ênfase dada, sobretudo, pela posição da anáfora seguida pelo aposto, nota-se o aparecimento de uma outra quebra no verso: a construção “— uma linha que seja —”. Se existe a dificuldade de criação do mínimo fragmento de poesia, vemos que o valor da impossibilidade se expande a partir da miudeza. Assim construído, “O sobrevivente” registra e ratifica que nem mais o ínfimo elemento lírico poderia vir a ser escrito num contexto paradoxal em que o *topos* da crise da poesia se faz tema poético constatado.

Impossível escrever um poema — *uma linha que seja* — de verdadeira poesia.

Mário de Andrade já havia observado o emprego de um *parêntese reflexivo e rítmico* em *Alguma Poesia*, especificamente no texto “Fuga”: “e todo mundo anda — como eu — de luto” (Andrade, 2013, p. 50). Apesar de suas dez sílabas e “possível acentuação de decassílabo romântico”, Mário afirma que esse verso pode ser “bem ainda um octossílabo, pois que o parêntese reflexivo ‘como eu’ funciona também como um [...] parêntese rítmico, preservando a unidade métrica da quadra” em que o verso se encontra (Andrade, 1974, p. 32). Esse parêntese também é um procedimento manifesto em “O sobrevivente”. Entretanto, ele aí produz um outro efeito.

Inicialmente, podemos considerar que no 1º verso há vinte ou vinte e uma sílabas, e no 2º, vinte e três ou vinte e cinco (a contagem pode oscilar para mais ou para menos de acordo com a cadência adotada). Devido à mudança lexical de *compôr* para *escrever* e ao parêntese reflexivo, os versos se transformam pelo menos duas vezes, expondo, assim, a sua polirritmia.³ A extensão do verso, por exemplo, pode remeter a certa absorção da prosa pela poesia. Esse parêntese seria, então, interpretado como uma quebra na lógica dum discurso aparentemente prosaico, invasão do lirismo reflexivo que teima em fazer-se presente nesse mundo reimaginado.

Na 1ª estrofe, o tema da impossibilidade ganha relevo devido à pausa reflexiva do poeta. Ao reiterar a impossibilidade e qualificá-la como sendo a da “verdadeira poesia”, esse movimento talvez diga respeito à consideração do poeta sobre a escrita em face de seu tempo. Vale atentar que o adjetivo “verdadeira” faz referência tanto a uma obra feita conforme os fatos e a realidade quanto a uma obra legítima, real, precisa, sincera e digna de carregar esse nome. Essas são indicações de que o poema é ferozmente atacado pela realidade; e que ele, tal qual o verso, se torna um objeto oscilante e indeterminável.

O último trovador morreu em 1914.

Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Nessa espécie de inscrição versejada para a lápide imaginária de um morto que não tem nome nem túmulo, a condição histórica apresenta-se como elemento-chave da razão que leva o poeta em crise a afirmar essa tal impossibilidade. Quanto ao tempo da enunciação, há uma divisão em um antes e um depois engendrado pela instância do discurso: o enunciador está ancorado num presente indefinido, mas que sabemos posterior a 1914, ano que assinala, segundo o historiador Eric Hobsbawm, o “colapso da civilização (ocidental) do século XIX” (Hobsbawm, 1995, p. 16). “A essa altura da evolução da humanidade” é o instante (presente e futuro) a partir do qual são construídas as relações do poeta com a historicização do tempo na poesia.

Se para Drummond a “sociedade oferece obstáculos que impedem a plenitude dos atos e dos sentimentos” (Candido, 2004, p. 76), a poesia é impossível de ser realizada devido à morte e ao esquecimento do “último trovador”, que provavelmente morreu logo no início da Primeira Guerra Mundial. Se esse foi um ato causado por um evento trágico ou se ele era um poeta-soldado, tal qual Guillaume Apollinaire, Giuseppe Ungaretti ou Wilfred Owen, nada sabemos. Uma alusão à morte num campo de batalha talvez fosse possível de ser elaborada, mas nenhum dado do poema a tornaria assim tão sustentável. No entanto, poderíamos arriscar uma leitura e indagar se a morte do trovador comportaria a morte de todos os poetas a que se soma a violência da guerra.⁴

Assim, pressuponho que o último trovador e, simultaneamente, a atribuição da parte pelo todo (poeta compositor de trovas/poesia) estouram como símbolo manifesto da antiga

³ É provável que Drummond tenha estudado essas “lições” a partir dos próprios poemas de Mário de Andrade e dos comentários que ambos trocaram em suas cartas. Cf. *A Lição do Amigo* (1988), especialmente duas delas: a primeira, sem data, e a segunda, datada de 18 de fevereiro de 1925, encontram-se publicadas nas páginas 27 a 35 e 38 a 41 da edição aqui referenciada.

⁴ A respeito da participação de soldados-poetas na Primeira Guerra Mundial, cf. o primeiro capítulo de *O Mundo Sitiado: a Poesia Brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, de Murilo Marcondes Moura (2016). Na obra, o crítico também analisa a posição de Drummond frente às Duas Grandes Guerras e a forma como, tanto em prosa quanto em verso, ele fez desses acontecimentos históricos a sua matéria literária.

e verdadeira poesia destruída após o colapso. Essa sinédoque metafórica é produtora de uma polissemia muito sugestiva. Designado como o derradeiro representante lírico, o último trovador torna-se, por extensão, o personagem sem nome e sem descendentes, que não deixou quaisquer vestígios para a posteridade, figurando o ponto de não retorno para o qual a poesia foi obrigada a caminhar. Com a morte do poeta, desaparece também uma forma de canto e a sua expressão. Ao enunciador, resta declarar o desconforto de um eu posto entre o sentimento de perda e o mundo dominado pelo maquinismo e pelo utilitarismo das coisas.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.

Na 2ª estrofe, o resultado da evolução humana pode ser sentido como uma consequência do aperfeiçoamento tecnológico. No mundo imaginado pelo poeta, as máquinas invadem brutalmente a realidade, dando tratamento ao mesmo tema, a dissociação entre poesia e sociedade, só que a partir de um outro assunto. Enunciados semelhantes aos de peças publicitárias ecoam em todos os versos, como se o poema fosse um receptáculo de recortes apelativos, estrofe *outdoor* da automatização dos indivíduos.

Em “O sobrevivente”, a mecanicidade não é concebida como uma força transformadora, quer seja do mundo, quer seja da vida, impedindo qualquer vínculo que possa haver entre o corpo e o mundo, o corpo e o outro ou, ainda, o corpo e seus próprios processos. Nesse espaço literário, os indivíduos estão completamente privados de qualquer gesto criativo e contingente. A sucessão de imagens de uma “grande máquina do mundo”, que não é, evidentemente, a da tradição cosmológica pré-moderna, mas a “invenção astuciosa” de um saber “que não deixará lugar sem traço de sua intrusão” (Wisnik, 2005, p. 45), mostra como as máquinas “terrivelmente complicadas” controlam os mínimos hábitos e as necessidades humanas.

Na “distopia” drummondiana, salvo os gestos de fumar e de apertar um botão, que ainda podem ser feitos por um indivíduo (automatizado), vemos que as máquinas são autoguiadas por uma forma de energia; fazem a mediação dos sentimentos, expondo a distância entre os corpos e a frieza da relação amorosa; e substituem um órgão e sua função. As aliterações e a única rima externa, excêntrica rima consoante e aguda entre “botão” e “digestão” (uma rima propositadamente mecânica?), fortalecem o sentido da aporia nessa estrofe, aporia na qual se encontram não apenas os homens, mas também a literatura. Presumimos, pois, os efeitos da mecanização nessa forma expressiva, já que estes podem ser sentidos na própria escrita do poema.

Devido ao encadeamento das oclusivas ([b]/[p] e [d]/[t] repetem-se em quatro dos cinco versos) e à rima ordinária entre “botão”/“digestão”, o ritmo seco, monótono e automático é realçado; os versos estão reduzidos, assim como na 1ª estrofe, a apenas uma frase em uma linha; porém, dessa vez elas correm sem vírgulas ou pontos finais internos, enfatizando as ações rápidas das máquinas e, consequentemente, a automatização do homem. Somente por um momento o corpo parece respirar entre tantos ruídos (a fricativa [f] de “fumar” alude a esse respiro sujo); o desejo, por sua vez, afoga-se num objeto sem liga, que enfatiza a não relação corporal dos seres (“Amor se faz pelo sem-fio”). Ritmo intenso e seco; versos, mundo e indivíduos mecanizados: eis o que o “desencadeamento técnico” das máquinas derrama na

poesia. Esse motivo brutal surge não apenas como um traço que domina a realidade, mas também como o “estrondo silenciador irreparável” (Wisnik, 2005, p. 45) que, aparentemente, inviabiliza a escrita da poesia.⁵

4 O duplo fracasso

Se a técnica comparece em “O sobrevivente” como um problema literário, em que medida o poeta em crise dialoga com o fracasso *histórico* e *estético* da poesia? O discurso publicitário e a tecnocracia, por exemplo, aludem, ironicamente, a certo entusiasmo dos futuristas à guerra, às máquinas e à velocidade. Por isso considero que esse duplo fracasso pode ser abordado a partir da associação da poesia com a técnica, na qual “estão em jogo elementos histórico-culturais, como sua relação com a racionalidade científica, com a modernização tecnológica, e mesmo elementos de poética, como o papel atribuído à formalização retórico-discursiva” das vanguardas (Siscar, 2010, p. 59).

Vejam os a forma com que os futuristas se dirigiam ao “passadismo”. Na guerra contra o passado, o desencadeamento técnico da maquinaria era almejado como um empreendimento cosmogônico, já que haveria, por parte dos vanguardistas italianos, o desejo aniquilador de reconstrução violenta do universo. A arte-ação por eles glorificada serviria como arma para atacar tanto o corpo do mundo quanto os corpos do mundo, tornando-se um guia para alcançar a tão desejada “antropogênese mecânica, cujos ideais dariam forma a uma quimera: o homem sem razão” (Milan, 2007, p. 10).⁶

No manifesto “Destruição da sintaxe. Imaginação sem fio. Palavras em liberdade”, por exemplo, Filippo Tommaso Marinetti anuncia: “O futurismo se funda na completa renovação da sensibilidade humana que ocorreu como resultado das grandes descobertas científicas” (1914, p. 133). Contra a utopia de uma sociedade “artecrática”,⁷ espécie de única bandeira a ser abraçada pelo homem moderno, “O sobrevivente” é um discurso-sintoma. A partir dele, vemos manifestar-se na realidade do poema um contradiscurso à estética brutalista da técnica, que expõe a invasão técnica da qual será impossível escapar caso o poeta sobreviva nesse mundo colapsado.⁸

⁵ A partir do *brutalismo*, o filósofo Achille Mbembe (2020) vem se dedicando a descrever a nossa época e todas as suas esferas de existência completamente tomadas pelo capital. Como resultado, temos uma sociedade dominada pelo cálculo em sua forma computacional, a economia em sua forma neurobiológica e a matéria viva à mercê de um processo de carbonização. Muitas das questões levantadas por Mbembe foram poeticamente enunciadas por Drummond em quase toda a sua obra, sobretudo o problema da matéria viva sujeita ao processo de exploração mineral que se espalha dentre os seus variados temas, assuntos e motivos literários.

⁶ As traduções das obras em francês e italiano foram realizadas por mim.

⁷ Na esteira de Claudia Salaris (1982), a “artecracia” diz respeito ao sonho dos futuristas italianos, sobretudo o de Marinetti, de guiar as massas de acordo com a ideologia de uma arte fundada sobre o dinamismo de um mundo maquínico e caoticamente violento pregado em seus manifestos. Para uma visão contrária a essa em que me apoio, cf. o artigo “Marinetti revolucionário?”, de Antonio Gramsci.

⁸ Uma discussão equivalente é feita numa novela escrita em 1909 por E. M. Forster (ressalto que esse foi o ano em que Marinetti publicou o primeiro manifesto do movimento). Em *A Máquina Parou* [*The Machine Stops*], o escritor inglês narra a história de dois personagens, Vashti e Kuno, mãe e filho que vivem nos subterrâneos, num futuro indeterminado e devastado, onde tudo é controlado pela Máquina.

5 Um poeta resiste

Ao colocar em dúvida o papel das máquinas como forma de renovação das sensibilidades humanas, o poeta em crise parece realizar o poema tendo por horizonte a apropriação de procedimentos da vanguarda futurista com o intuito de atacá-las no interior do próprio texto. Ele se opõe não apenas aos fundamentos bélicos, maquínicos e irracionais exaltados pelos futuristas, como também constrói, em alguma medida, seus versos com as propostas da vanguarda italiana para, então, jogá-las contra elas mesmas. No “Manifesto técnico da literatura futurista”, lemos:

2. *Deve-se usar o verbo no infinitivo, para que ele se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa ou imagina.* O verbo no infinitivo pode, sozinho, dar o sentido da continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe. 3. *Deve-se abolir o adjetivo para que o substantivo nu conserve sua cor essencial.* O adjetivo, tendo em si um caráter de nuance, é inconcebível para nossa visão dinâmica, pois supõe uma pausa, uma meditação. [...] 11. *Destruir o “eu” na literatura, ou seja, toda a psicologia.* O homem completamente avariado pela biblioteca e pelo museu, subjugado a uma lógica e a uma sabedoria apavorante, não oferece absolutamente mais interesse algum. Portanto, *devemos aboli-lo na literatura, substituí-lo finalmente pela matéria*, da qual se deve extrair a essência a golpes de intuição, o que não poderão nunca fazer os físicos e os químicos. (Marinetti, 1914, p. 88-92, grifo meu).

Quanto ao uso do infinitivo, o poeta parece seguir em “O sobrevivente” a cartilha do “Manifesto técnico”, adaptando o verbo elasticamente ao substantivo, como ocorre nos dois primeiros versos do poema, procedimento que afasta a figura do eu poético e destaca o assunto tratado: “Impossível *compor um poema* a essa altura da evolução da humanidade. / Impossível *escrever um poema* – uma linha que seja – de verdadeira poesia.”. No entanto, não se evitam o adjetivo, o advérbio ou o apostro reflexivo, o que acaba produzindo o movimento típico dum esconde-esconde, brincadeira a partir da qual o eu tende a aparecer e desaparecer constantemente na estrutura do poema. Isso também vale para o apostro explicativo: mesmo que “linha” seja o núcleo desse termo acessório, a construção “que seja” qualifica e restringe, a partir da pausa, o substantivo.

Na dinâmica dos versos da 2ª estrofe, a destruição do passado e a invasão das máquinas também compõem como assuntos. Notemos que a junção do advérbio “terrivelmente” ao adjetivo “complicadas”, esses estampidos de qualificações no interior da estrofe, também traz à tona a imagem de um eu, nesse caso estarrecido e pouco afeito às maquinarias dominantes. O poeta dialoga com o futurismo, mas devolve a crítica elaborada fora da captura ideológica dessa vanguarda. Assim, ele tece não apenas as “considerações sobre os abalos” que surgem com a modernização, mas também dá a ver os deslocamentos na experiência da forma poética causados pela técnica.

O poeta expõe, via linguagem, um “envolvimento muito claro com os problemas de cultura e sociedade”, escrevendo o vínculo entre técnica presentificada e a sua manifestação poética de modo privilegiado no discurso da crise (Siscar, 2010, p. 61) sem abster-se ou distanciar-se dele, mas alimentando-se de seus ensinamentos para expurgar os limites duma van-

guarda que desejava extirpar e apagar radicalmente as diferenças existentes entre o corpo humano e o motor.

Deslocada no espaço da página, a prosa recortada, espécie de comentário com feições de estrofe, invade o poema e abafa o verso e o discurso poético, inserindo aí três novas figuras: a do sábio, a do veículo de comunicação e a de um eu (sujeito oculto) que, pela primeira vez, enuncia algo em primeira pessoa.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Balançando as fronteiras de gênero ao introjetar a prosa na estrutura do poema, a terceira “estrofe” é sentida como uma quebra que opera mais um corte, talvez o mais radical, na organização do objeto poético em construção. A relação entre poesia e prosa (prosa que, bem ao gosto dos modernistas, traz para o texto o mundo atravessado pelo jornal) salta não apenas como procedimento estético, uma espécie de colagem que dá forma às intrusões da prosa na poesia, mas também como uma declaração irônica, feita num veículo de nome genérico, a respeito do “nível cultural” da sociedade.

O recorte de prosa jornalística pode ser comparado ao parêntese do 2º verso, que agora ganha a forma e o tamanho de um comentário reflexivo mais extenso – um comentário reflexivo objetivo – devido à escolha do veículo de comunicação e ao distanciamento subjetivo nessa “estrofe”. No recorte, o eu se duplica no remate irreverente introduzido pelo advérbio: “Mas até lá, *felizmente*, estarei morto.” Figura evasiva, o sábio contemporâneo, símbolo da erudição e da sensatez, pode ser, por um lado, o enunciador que ironiza o destino da humanidade, apresentando-se como uma voz que afirma a condição do mundo e a sua distância com relação a esse futuro. Por outro, o sábio pode ser o sujeito ironizado pelo eu-poeta, sujeito lírico que afirma a impossibilidade da poesia no presente pós-guerra, tomando para si a descrença na melhora, mesmo que tardia, dos homens e do mundo.

Com relação ao procedimento discursivo, expõe-se uma outra quebra, a da expectativa de lamento, apontando para a tonalidade irônica, forte traço de Alguma Poesia, efeito estilístico do cético poeta *gauche*, conhecedor das vicissitudes do mundo contraditório no qual todos habitamos.

6 O mundo, o poema: terras arrasadas

Na 4ª estrofe, a comparação dos homens a percevejos é o momento ápice de manifestação da incredulidade.

Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

Esse sentimento também aproxima de forma mais cerrada o leitor de um eu que, até então, vinha dando lampejos de existência, mas que se mantinha escondido atrás das palavras. Agora é como se víssemos pelos seus olhos a descrença elaborada na imagem bélica: matar-se como percevejo, matar-se como uma peste cuja sobrevivência depende única e exclusivamente da destruição do mundo e do outro, é a anulação de qualquer possibilidade para resolver os conflitos. E se os “percevejos heroicos renascem”, agora não mais como elemento comparado, mas como a própria identidade dos homens construída pela relação metafórica e reforçada pela repetição dessa identidade (a anadiplose: “e matam-se como *percevejos*. / Os *percevejos* heroicos renascem”), os homens retornam como heróis de uma batalha para darem início a uma sequência de desastres até alcançarem a inevitável destruição. Uma destruição contínua e sem fim, porque sobreviver nesse ciclo infernal, sem direito à redenção, é o que enuncia o eu descrente.

Se estar diante do esquecimento dum poeta morto em 1914 ou diante da morte da arte é o duplo obstáculo poético, estar diante dum futuro mecânico, quer seja ele imaginado ou em processo de realização, também não traz nenhuma promessa de escape para a poesia.

Num de seus manifestos, o “Matemos a luz da lua”, Marinetti glorifica a guerra e a crueldade como formas de libertar o mundo do passado, nomeando os passadistas como *percevejos* [*cimici*] que se escondem nas tradicionais camas sujas dum quartel onde os futuristas não querem mais dormir.

Olha, ali, aquelas espigas de trigo, enfileiradas na batalha, aos milhões... Essas espigas, soldados ágeis de baionetas afiadas, glorificam a força do pão, que se transforma em sangue, para jorrar direto para o Zênite. O sangue, você sabe, não tem valor nem esplendor, se não for libertado, com ferro ou com fogo, da prisão das artérias! E ensinaremos a todos os soldados *armados* da terra como o sangue deve ser derramado... Mas, primeiro, será melhor limpar o grande Quartel onde se aglomeram, insetos que são!... Vai demorar pouco.... Enquanto isso, percevejos, vocês ainda podem voltar, esta noite, às tradicionais camas sujas, sobre as quais não queremos mais dormir! (Marinetti, 1914, p. 13, grifo do original).

O que em Marinetti é construção, potência e possibilidade de mudança, em Drummond é destruição, impotência e impossibilidade de transformação. Até mesmo o sangue que jorra dos soldados-espigas em batalha é, no manifesto, um gesto de liberdade, porque ele é um jato violento do corpo humano que, assim derramado, será adubo para a terra. Esse sacrifício cruento transmitirá a sensibilidade bélica e mecânica a todos os que quiserem se deixar ser tocados por ela. No entanto, os passadistas estão proibidos de beber desse sangue; a esses percevejos, Marinetti prevê somente um cruel extermínio, nada mais.

Por outro lado, são exatamente os percevejos heroicos, aqueles que tudo destroem devido ao seu poder de esfacelamento, o lado inumano que encontramos no poema de Drummond. Se para os miseráveis futuristas a guerra deve ser glorificada, pois ela é a “única higiene do mundo”, a “única esperança”, a “razão de viver” e “única vontade” de mudança, a “arte” assim concebida comparece como o ensinamento dum “heroísmo metódico e cotidiano”, pregação do “gosto do desespero” (Marinetti, 1914, p. 12) e “necessidade de destruir-se e de espalhar-se, grande regador de heroísmo inundando o globo” (Marinetti, 1914, p. 95).

Ao imaginar esse futuro devastado, o poeta de “O sobrevivente” inverte o aparecimento dos percevejos ao colocar o soldado como símbolo do aniquilamento soturno a ser

combatido. Numa atitude oposta à de Marinetti, que via no soldado um ser fecundo, que levaria o homem a, clinicamente, vencer o brutalismo da vida, o poeta resiste à ferocidade bélica propagada pelos futuristas.

7 Um poema possível num mundo impossível?

Em “O sobrevivente”, o mundo, essa “entidade que ‘baixa’ nas mais diversas e desniveladas situações” na poesia de Drummond (Wisnik, 2005, p. 22), é apresentado como um lugar inabitável. Embora carregue toda essa carga inóspita, ele está suspenso no meio do verso entre duas condições antitéticas: “*Inabitável*, o mundo é cada vez mais *habitado*.” Essa imagem é a mais incisiva do poema. Suas implicações sustentam todas as quebras e a negatividade que perpassam as quatro primeiras estrofes. Nesse mundo, em que os olhos precisariam (ou deveriam) reaprender a chorar, a tendência é a de que os heróis-percevejos se acumulem uns sobre os outros e se tornem a única coisa a restar, como destroços em eterno devir, nessa terra devastada.

(Desconfio que escrevi um poema.)

Certa melancolia poderia brotar no fim da penúltima estrofe, mas essa experiência talvez seja barrada devido à resolução embaraçosa encontrada para o poema. Caso o poeta queira resistir, deve-se buscar outra forma de canto, uma que brote da ruína. Se não há o vislumbre da redenção ante as lágrimas do profeta Jeremias ou da reconstrução, como no mito do dilúvio, afirma-se outra possibilidade de fazer poesia nesse mundo novo.

A última estrofe, linha solitária entre parênteses, é um apontamento humorado, irrupção do sentimento de um eu-poeta que agora abandona o seu esconderijo. Esse sujeito brinca com o leitor ao jogar em suas mãos um voto de fé diante do objeto apresentado: isso que você leu é, ainda, um poema? Enquanto troça desse leitor e de sua própria composição, o poeta, na mesma medida, contra-ataca a impossibilidade, a mecanicidade, a “artecracia” e o mundo, fazendo da desconfiança performada uma perspectiva que o ajuda a reconhecer uma realidade catastrófica na qual a poesia, contraditoriamente, também insiste em resistir.

Ao deparar-se com esse material desconjuntado e construir com ele um poema, desconfiar é a atitude incerta e possivelmente cômica, mas ainda praticável, à crise da poesia. Assim, cria-se uma arte do objeto que denuncia a lírica que se realiza à imagem e semelhança do mundo idealizado pelos futuristas. Segundo o eu-poeta, escrever não pode mais ser desvinculado da desconfiança, atitude performativa que o faz reelaborar tanto a sua relação com o objeto poema quanto com o leitor dessa nova poesia.

Devido ao choque entre a *impossibilidade* e a *desconfiança*, abalo que “equaciona o arco afirmativo da negatividade drummondiana” (Wisnik, 2005, p. 46), o poeta em crise vislumbra algo da incomensurabilidade da poesia perante a realidade. Dessa forma, ele constrói um texto fragmentado, desarmônico, desconjuntado, única possibilidade de o poema acontecer em meio a tantas incertezas.

Assim, são problematizados não apenas a poesia a ser praticada, mas também o lugar da poesia lírica num mundo que tenta enfraquecê-la, ou até mesmo destruí-la, a todo custo.

Outrora cantada pelo “último trovador”, a “verdadeira poesia” torna-se uma prática antiga e enigmática, impossível de ser praticada na realidade do poema, mas não esquecida de todo pelo eu-poeta de “O sobrevivente”. A dúvida parentética lançada ao leitor “(Desconfio que escrevi um poema.)” faz do próprio texto o palco onde se encena a impossibilidade e a possibilidade de escrita desse objeto artístico conflituoso chamado “poesia”.

Se o poema não consegue escapar do real que o atormenta, o poeta desconfia do poema mecânico futurista e de suas máquinas de guerra, pois este, se levado a cabo, seria simplesmente o produto de um mundo inóspito, baioneta que arrebenta a autonomia da poesia em tempos de indigência. Na base desse conflito, as questões históricas parecem ganhar corpo à medida que o sujeito lírico drummondiano enfatiza o ato poético como possibilidade de resistir ao mundo torto. Diante de tantas descontinuidades, como as mudanças bruscas de ritmo, assunto e vozes líricas, o eu-poeta, fragmentado como o poema, faz do distanciamento subjetivo o procedimento para instalar-se no discurso da crise e afirmar, pela via do insólito, o real que abala a própria poesia.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Autobiografia para uma revista. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 67-70.

ANDRADE, Mário de. A poesia de 1930. In: Andrade, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1974. p. 27-45.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: Candido, A. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades: Ouro sobre Azul, 2004. p. 67-97.

FORSTER, Edward Morgan. *A máquina parou*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2018. E-book.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: e-galáxia, 2018. E-book.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. Revisão técnica: Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà. In: MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. *I manifesti del futurismo*. Firenze: Lacerba, 1914. p. 133-146.

MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. Manifesto tecnico della letteratura futurista. In: MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. *I manifesti del futurismo*. Firenze: Lacerba, 1914. p. 88-103.

- MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. Uccidiamo il chiaro di luna! In: MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. *I manifesti del futurismo*. Firenze: Lacerba, 1914. p. 11-22.
- MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2022.
- MILAN, Serge. Le Futurisme et la question des valeurs. *Art et Politique*, v. 11, p. 13-30, 2007.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- RABELLO, Ivone Daré. Poesia e humor. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 107-122.
- SALARIS, Claudia. *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*. Roma: Edizioni Delle Donne, 1982.
- SISCAR, Marcos. O grande deserto de homens. In: SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Unicamp, 2010. p. 55-66.
- VILLAÇA, Alcides. Drummond: primeira poesia. *Teresa*, v. 3, 2002, p. 16-50.
- WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Aduino (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19-64.

Carlos Drummond de Andrade: um *gauche* no Estado Novo

Carlos Drummond de Andrade: a Gauche in the Vargas Dictatorship

Mariana Quadros

Colégio Pedro II | Rio de Janeiro | RJ | BR

quadros.mariana@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1653-3226>

Resumo: A participação de Carlos Drummond de Andrade no Estado Novo foi alvo de intensos debates, quase sempre marcados pelo predomínio dos juízos de valor. Ora predomina o tom acusatório ora a busca por absolver o poeta por seu cargo como alto funcionário do Ministério da Educação entre 1934 e 1945. O embate decorre da contradição entre o posicionamento à esquerda do autor e o autoritarismo direitista da ditadura Vargas. Pretendemos retomar essas discussões, com o propósito de compreender as ações do escritor no governo em vez de julgá-las. Também objetivamos analisar de que forma a poesia drummondiana participa desse contexto.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Estado Novo; intelectuais e política; literatura e história.

Abstract: Carlos Drummond de Andrade's participation in the Estado Novo was the subject of intense debate, often marked by the predominance of value judgments. At times, an accusatory tone predominates, at others, an attempt to absolve the poet due to his position as a high-ranking official in the Ministry of Education between 1934 and 1945. The clash stems from the contradiction between the author's left-wing stance and the right-wing authoritarianism of the Vargas dictatorship. We intend to revisit these discussions, aiming to understand the writer's actions in government rather than judging them. We also aim to analyze how Drummond's poetry participates in this context.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; Estado Novo; intellectuals and politics; Literature and History.



1 Introdução

Carlos Drummond de Andrade celebrou-se não só por sua prosa e poesia de densidade ímpar. Foi importante servidor público ao longo de mais de três décadas. Um de seus cargos tem lugar de destaque nessa longa trajetória na burocracia: entre 1934 e março de 1945, ele foi chefe de gabinete de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde. O período coincide com o regime ditatorial instaurado em 1937 e encerrado por golpe em 1945. Corresponde também à fase em que a escrita de Drummond mais ricamente manifesta sua “viva inclinação intelectual”¹ à esquerda ao escavar na poesia as possibilidades e dilemas da contestação política.

A contradição não escapou ilesa a analistas. Mais do que isso, tornou-se verdadeiro lugar-comum da crítica:

Se é verdade – como já apontou fartamente a literatura especializada – que foi extensa a participação de intelectuais na montagem dos projetos de ação política para diversas áreas (educação, cultura e patrimônio), na formulação de todo um sistema doutrinário de legitimação do Novo Estado, na definição de um grande projeto de propaganda que passou pelos diversos canais de difusão (imprensa, rádio, cinema e teatro), também é verdade que alguns intelectuais mais que outros foram alvos preferenciais das cobranças que se fizeram depois. Correndo o risco de exagerar, eu diria que poucos despertaram tanta indagação (e foram tão instados a “explicar-se”) sobre a aproximação com o regime autoritário quanto o poeta Carlos Drummond de Andrade, a ponto de não se poder fazer menção ao mais notório ministério do regime Vargas sem a lembrança inconfortável do fiel e permanente chefe de gabinete do ministro Capanema ao longo dos 11 anos em que permaneceu no cargo (Bomeny, 2001, p. 21).

O escritor tentou rebater as acusações. Em 23 de fevereiro de 1980, ele usaria parte de sua coluna no *Jornal do Brasil* para defender a “independência” e a “competência” dos intelectuais que compuseram as repartições do Estado Novo:

Em livro recente, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, o sociólogo Sérgio Miceli me coloca entre os escritores que, “situados entre os objetos de devoção da crítica militante nos aparelhos de celebração que circulam entre as panels de letrados, buscam minimizar o quanto suas obras devem aos laços clientelísticos de que são beneficiários”. [...] Quanto a mim, simples auxiliar de confiança de Gustavo Capanema, de quem sou amigo desde os bancos escolares, exerci mera função burocrática, destituída de qualquer implicação política ou ideológica, sem vinculação direta ou indireta com Getúlio Vargas. Capanema passou a ser, em 1937, Ministro do Estado Novo? Na verdade, antes e depois desse ano, foi sobretudo um promotor de cultura nada oficial, pois aberta à livre criação e às inquietações e indagações do seu tempo. Por isso mesmo, foi combatido no próprio interior do sistema. Posso dizer, sem jactância, que também eu nada fiquei devendo à política de clientela (Andrade, 1980, p. 7).

¹ Expressão encontrada em carta remetida por Drummond a Capanema em março de 1936. Documento preservado pelo Arquivo Gustavo Capanema no CPDOC/FGV.

Esta é uma evidente peça de autodefesa; por isso, duplica ou diversifica as simplificações e omissões que deseja combater. Como em relação às propaladas cobranças em relação à participação de Drummond na burocracia estadonovista, convém não aceitar de antemão o ponto de vista defendido pelo cronista. O próprio escritor não deixou, aliás, de registrar os impasses decorrentes da rotina burocrática. Em carta a Cyro dos Anjos datada de 4 de novembro de 1936, Carlos lamenta:

Mas você perdoará essas lamúrias de um indivíduo socialmente inútil (eis o que me tem impressionado ultimamente: a minha pavorosa inutilidade), que não tendo a coragem cívica do suicídio, nem a de ir lutar na Espanha ao lado da Pasionaria, se deixa ficar torpemente diante de uma mera vida de burocrata, escrevendo cartas de respostas a pedidos de encargo e de posse. Minha vida é bastante escrota para que eu tenha a pretensão de ocultar a verdade. Você me perdoará – e dirá amavelmente que não, que sou o grande poeta da Floresta etc. Ao que darei uma banana para V. e outra para mim mesmo e me confessarei eternamente perturbado (Andrade, 1936, p. 89-91).

Trata-se de uma das várias manifestações autoincriminatórias no epistolário de Drummond. Cumpre não absolutizá-las. Ainda assim, chama atenção o contraponto entre a ação política – socialmente útil – e a “escrota” atividade laboral sufocada pelas tramas do clientelismo.² A nulidade do trabalho seria reafirmada um pouco depois: “Aqui não tenho feito nada, isto é, tenho trabalhado muito. Você sabe o que é uma vida inteiramente amasiada à burocracia? É ridículo mas trágico: afinal, tem uma certa grandeza” – afirma ele ao mesmo amigo em 1º de junho de 1938 (Andrade, 2012, p. 103). A tragicomédia da rotina burocrática se expressa em termos morais ou mesmo eróticos: “amasiar-se” tem entre suas acepções “juntar-se em mancebia ou concubinato”, “manter relações ilícitas ou indignas”. Qual grandeza resta quando trabalho e vida se amancebam sem mais? Aparentemente, apenas a da entrega total embora ao nada.

Será realmente assim? Os registros em arquivos e as pesquisas históricas levam a crer que não, como pretendemos demonstrar. De um lado, há o convívio com os bastidores e compromissos de um Estado autoritário – e isso não redundava em “nada”. De outro, as clivagens de um intelectual crítico ao regime a que servia – e que constrói sua obra “sob a proteção da Ordem Burocrática”. “Como um louco manso e subvencionado”? – poderíamos questionar, retomando as palavras do próprio autor (Andrade, 2011, p. 112) sobre os funcionários-literatos. Esta é a questão que mobiliza este ensaio.

² A correspondência passiva de Carlos Drummond de Andrade traz inúmeros exemplos de pedidos de favor e de cargos ao chefe de gabinete do Mesp. Ele próprio, em carta a Gustavo Capanema de 29 de maio de 1951, não hesitaria em solicitar a nomeação de uma “eleitora” do então deputado federal em bases inegavelmente clientelísticas: “aqueles raros eleitores que cabulei em favor de sua candidatura estão agora, como bons mineiros, cobrando o voto. E eu não tenho remédio, perturbando embora seus trabalhos, senão encaminhar a V. as pretensões que eles gulosamente me expõem” (Andrade, 1951, doc. inédito, s.p.).

2 O vinco burocrático

Em entrevista concedida em 1954, Carlos Drummond de Andrade recorda a repercussão de sua nomeação no gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública:

Em 1934, vim para o Rio servir no Gabinete de Gustavo Capanema, ministro da Educação. O autor da pedra em posição-chave no Ministério que cuida do ensino! O solecismo “tinha uma pedra”, em lugar de “havia uma pedra”, erigido em norma oficial de linguagem... Capanema sempre foi o mais indulgente dos homens. Não se podia atacar o Estado Novo, porque a censura do DIP vigiava e rosnava. Mas atacar o Capanema, podia; ele dava liberdade, e além do mais não tinha cobertura política em Minas, onde Benedito Valadares lhe fazia pirraças enciumadas. Então, pau no Capanema. Entre outras coisas, a pedra servia para mostrar que só podia ser maluco um ministro que tinha um secretário maluco (Andrade, 2008, p.48-49).

O trecho dá a ver que a poesia de Carlos Drummond, até quando não tematiza assuntos diretamente sociais, foi o cerne de debates próprios da esfera civil. Os versos polêmicos de “No meio do caminho” foram usados por adversários como exemplo da inépcia da pasta de Gustavo Capanema: “Na realidade, não era propriamente um ataque literário a mim. Era um ataque político que assumia uma feição literária” – resumiria Drummond décadas depois (1982, p. 160). Por outro lado, entre intelectuais e artistas, o texto era abonado como emblemático da excelência do poeta: “Acho isto formidável. Me irrita e me ilumina. É símbolo”, avaliou Mário de Andrade em carta de 1º de agosto de 1926 (Andrade, 1926, p. 232). Por sua vez, Manuel Bandeira, em crítica a *Alguma poesia*, considerou “No meio do caminho” um “poema formidável de desalento” (Bandeira, 1930, p. 3).

As leituras divergentes da poesia do autor recompunham a ambivalência da participação do intelectual na vida pública. Apesar dos ataques dos oposicionistas, a reconhecida riqueza da poesia drummondiana depunha a favor de um regime composto por funcionários capazes e vanguardistas, aptos portanto à modernização institucional almejada. Não só por ele.³ O período foi marcado pelo “consórcio de interesses e projetos” entre escritores e políticos, que seria analisado por Miceli em ensaio mais recente: “Os escritores valeram-se dos amigos pistolões no acesso aos escalões superiores da burocracia; os políticos se legitimavam pela aura de bacharéis cultos, apreciadores das letras e das artes” (Miceli, 2022, p. 25).

Essa “permuta de trunfos” – embora não seja exclusiva da relação entre Carlos Drummond e Gustavo Capanema – tem na dupla um exemplo ímpar. Alguns analistas reconhecem a complementaridade entre o ministro, homem de ação, e seu chefe de gabinete, homem de letras, “na qual cada um assumia de forma exclusiva um dos papéis”: “É como se Capanema fizesse a política de Drummond, e este realizasse as ambições intelectuais do chefe e do amigo” (Schwartzman et al., 2000, p. 42).

Há, porém, exagero em afirmar que Capanema fez a “política de Drummond”. De um lado, o projeto de educação de Capanema assumia posição conservadora e direitista. De outro, Carlos se aproximava cada vez mais do ideário de esquerda, combatido pelo chefe. A

³ Vários outros escritores, de diferentes matrizes ideológicas, exerceram cargos públicos ou prestaram serviços ao Estado entre 1930 e 1945: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Graciliano Ramos, José Lins do Rego...

contradição não escapa aos interesses do regime, todavia. O emprego de um homem com tendências esquerdizantes parecia garantir a abertura do Estado aos opositores, desde que comprovassem sua eficácia nos quadros do governo federal. A atividade literária e política do alto funcionário público estava capturada por um mecanismo que aproveitava também as divergências. Em outras palavras: a aclamada densidade crítica e a inovação do escritor, transformado em alto funcionário, constituíram importante moeda simbólica para o novo governo, empenhado em uma modernização que no entanto não revolucionasse a estrutura sociopolítica nacional. Ao revés, os esforços por romper esse mecanismo de apreensão dos poemas – da metamorfose de seus resultados estéticos em símbolos de inovação também política – constituem o chão a partir do qual Drummond caminha para a “praça de convites”.

Essa proeminência de Carlos Drummond de Andrade no funcionalismo levou-o a ser destaque nas reflexões sobre o papel do intelectual no Estado brasileiro, as quais o assimilaram por vezes a um grupo abstrato. As particularidades de sua vida pública foram, assim, relegadas. Sergio Miceli (1979), em seu estudo pioneiro sobre a questão, deu aos versos de “Os bens e o sangue” (de *Claro enigma*), “Confidência do itabirano” (de *Sentimento do mundo*) e “Explicação” (de *Alguma poesia*) a função de epígrafes do ensaio a defender a cooptação dos intelectuais pelo regime varguista. Os poemas resumiriam a tese de que os homens de letras empregados no novo governo faziam parte de um grupo de “deserdados” das oligarquias em declínio, os quais converteram seu capital social e cultural em moeda de troca para obter cargos públicos. Ao fazê-lo, garantiriam as condições materiais para produzir suas obras artísticas e literárias, mas teriam suas possibilidades de oposição ao regime cerceadas ou ao menos restringidas:

[...] eles acabam negociando a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca da colaboração que oferecem ao trabalho de ‘construção institucional’ em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado indiretamente subsidia. Na condição de presas da máquina do Estado e, ao mesmo tempo, desejosos de se livrarem dos cerceamentos que costumam incidir sobre os praticantes de uma arte e uma literatura oficiais, resolveram esse dilema cedendo ao encanto de justificações idealistas (Miceli, 1979, p. 158).

Submetidos a uma “servidão” voluntária, na expressão do sociólogo (1979, p. 158), os intelectuais calavam quanto a um sistema institucional de que se beneficiavam.

Essa hipótese pode ser refinada, entretanto. A “construção institucional em curso” talvez não fosse percebida como um peso, mas um projeto a ser defendido pelos intelectuais modernistas. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, apesar das divergências ideológicas com o regime, defende a burocracia:

Entendia-se até há pouco que a burocracia era inseparável de um formalismo rígido, de um gosto excessivo pelas fórmulas em si, e o burocrata um homem incapaz de afirmar ou negar qualquer coisa, porque atrás dele está a montanha de leis e regulamentos, e as leis e regulamentos provam tudo e não exprimem nada. Dedicando-se a esse mister, o homem renunciava assim ao que houvesse de particular no seu temperamento e desistia de qualquer consideração individual dos fatos a ele propostos. Entretanto, a verdade é que é possível ser burocrata com paixão e gastar neste como em qualquer outro gênero de vida toda a nossa força de amar, de brigar, de sofrer e de ser feliz. Da burocracia tenho vivido e ela nunca me impediu de ser eu mesmo [...] (Andrade, 2011, p. 28-29).

Esse ponto de vista corrobora a tese de Daniel Pécaut em *Os intelectuais e a política no Brasil*. O sociólogo discorda de que, nas décadas de 1920 a 1940, a adesão dos intelectuais brasileiros à burocracia estivesse estabelecida somente ou sobretudo pelos interesses pessoais dos novos funcionários públicos. A politização expressaria a conversão dos modernistas à práxis política, uma vez que – não obstante os desacordos com o regime ditatorial – eles comungavam com o Estado o objetivo de ajudar a construir a identidade nacional, processo obstado pela manutenção das obsoletas instituições da Primeira República:

Da mesma forma, as convicções políticas não foram meramente ditadas pelas conveniências de acesso aos empregos, como também a circunstância de serem herdeiros sem heranças não basta para explicar por que esses intelectuais se sentiam investidos de uma missão política. Para compreender este fenômeno, é preciso considerar o modo como interpretaram politicamente as suas vicissitudes. Estavam, acima de tudo, desiludidos com a República, não por ela ter arruinado a influência das oligarquias, mas, ao contrário, por ter permitido que essa influência se prolongasse indefinidamente no quadro das transações regionais. Aspirando à organização da nação pelo poder, reagiram contra a “oligarquização” das instituições. E sua politização não foi um mero pretexto para promover interesses próprios, mas, antes de tudo, expressava sua conversão à ação política (Pécaut, 1990, p. 21).

A participação de Drummond no funcionalismo participa, pois, de um contexto amplo e complexo em que o Estado foi reconhecido como o lugar da renovação social. Não sem contradições e decepções, inclusive e especialmente para o angustiado poeta mineiro, conforme sintetiza Simon Schwartzman:

Explicar a presença incômoda de Drummond neste ministério por simples razões de amizade, ou dizer que sua atuação foi simplesmente burocrática e administrativa, é fazer pouco de sua inteligência e seus valores. Pelo que sabemos, Drummond tratou, naqueles anos, de manter aberto o espaço para o lado mais criativo e moderno do Ministério Capanema e do país, o da cultura, do patrimônio histórico e das artes, e desta maneira talvez tenha se resignado a assistir impotente o que ocorria na área da educação⁴ (Schwartzman, 1997, p. 14).

Temos um cenário com mais dimensões do que a do simples desejo de “levar a cabo uma obra pessoal”, como quis Miceli. Carlos Drummond de Andrade foi importante interlocutor dos modernistas no governo, com participação em projetos diletos do grupo que se aproximou de Capanema: ele se envolveu na eleição do projeto do edifício do Ministério da Educação, marco da arquitetura moderna; foi o intermediário no convite para que Mário de Andrade formulasse o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; moveu constantes esforços para que pedidos do diretor do Sphan fossem atendidos pelo ministro.⁵

⁴ É importante afirmar, no entanto, que – a despeito da posição à esquerda de Drummond –, não são conhecidos registros das discordâncias do autor em relação ao projeto educacional do amigo. Ao contrário, anos depois, ele aplaudiria a atuação do ministro: “Capanema foi no MEC uma usina de ideias que se tornaram realidades. Varreu a rotina e implantou novas formas de educar e civilizar o homem brasileiro” (Andrade, 1978, p. 5).

⁵ O arquivo Carlos Drummond de Andrade no AMLB/FCRB preserva carta remetida por Rodrigo Melo Franco de Andrade com o parecer de “arquiteto de talento e digno de toda confiança” a respeito dos projetos submetidos ao concurso para o edifício do Ministério da Educação. O documento participa da articulação para que o resultado do edital público não seja considerado – como ocorreu. O diretor do Sphan, em documento de 4 de

Além disso, é possível distinguir entre os ideólogos do regime e os empregados do Estado – que servem ao governo, mas com algum grau de independência. Assim fez Candido no prefácio de *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*. Nesse texto, novamente Carlos Drummond de Andrade tem uma posição especial: é agora o exemplo de intelectual que não teria ferido sua autonomia ao ingressar no funcionalismo. Nesse sentido, é possível que – salvo pelo anticomunismo, comprovadamente recusado por Drummond – ele não se sentisse impotente em relação à área da educação. Comprovar essa hipótese demandaria uma pesquisa mais longa.

A consulta ao arquivo de Drummond pode confirmar essa hipótese. O apoio ao recém-chegado imigrante Paulo Rónai é o melhor exemplo. Devido à implementação por Vargas de uma “política migratória restritiva e racista” (Carneiro, 2018, p. 118), com forte teor antissemítico,⁶ Rónai teve ignorados seus pedidos de apoio à extradição de parentes judeus, em risco pelo avanço do nazismo na Europa. Menos por Drummond. Em carta de 18 de março de 1945, o intelectual húngaro agradece:

Depois de tantas pessoas que me ouviram com amável desinteresse, você foi o primeiro que me deu atenção e fez com que eu fosse fazer-lhe pedidos não somente sem sentir-me humilhado, mas até com uma espécie de alegria. Ao procurá-lo, já sabia que sairia confortado. Entretanto, saía cada vez mais surpreendido pela naturalidade com que você me acudia. Após cada visita em seu escritório ou em sua casa eu guardava durante horas a impressão de que a bondade é uma coisa simples e natural (Rónai, 1945, doc. inédito, s. p.).

E lamentavelmente acrescenta, poucos meses depois:

Acabo de receber a notícia mais triste da minha vida. Minha mulher e mãe desapareceram durante a ocupação alemã da Hungria. Deportadas? Assassinadas? Provavelmente um e outro.

Neste momento, automaticamente, penso em você. Lembro-me tudo o que você fez para salvá-la. Se eu tivesse encontrado mais três homens como você, ela viveria. Em nome dela que, com menos de vinte e quatro anos, talvez tenha acabado a vida numa câmara de gás, agradeço-lhe o que fez (Rónai, 1945, doc. inédito, s. p.).

fevereiro de 1944, também agradece a transmissão de pedido a Capanema. Ele afirma: “Se não fosse o seu generoso patrocínio, não sei se este Serviço teria podido subsistir até agora. Acho improvável.” (Andrade, 1944, doc. inédito, s. p.). A participação de Drummond no convite para Mário de Andrade elaborar o anteprojeto do Sphan também está registrada em sua correspondência. A 16 de dezembro de 1934, Mário escreve a Carlos: “Logo que cheguei do Rio e do nosso almoço, andei matutando um pouco no que o Capanema me pedira. Depois a vida me tomou de novo e não organizei nada. Mas me volta sempre a lembrança daquilo. Como arte é difícil de proteger e de orientar, desde que não seja proteção ditatorial e particular a artistas! E eu ando com raiva dos artistas. Assim mesmo me andam cá bestando no cérebro umas ideiazinhas, talvez viáveis. Aí, todos juntos com o Capanema, falaremos sobre [sic]” (Andrade, 1934, p. 435).

⁶ Marcelo Bortoloti lembra que “Capanema também demonstrava sua tolerância à política antissemítica do Estado Novo”. Ao discutir o plano de ação do Estado Novo, o ministro a quem Drummond servia é “explícito com relação aos judeus. Indicam-se, como proveniências necessárias, a proibição da entrada destes elementos no país e a revisão dos processos de entrada já conclusos, com o fim de fazer reembarcar os que abusivamente foram aceitos” (Bortoloti, 2021, p. 272).

Esses documentos mostram a transformação de um “posto administrativo” em um “posto da simpatia humana”, nas palavras de Rónai. Estamos bem distantes do niilismo com que Drummond costumava descrever suas atribuições burocráticas.

Não devemos, todavia, ocultar sob o signo da independência o dilaceramento entre a prática do funcionário e os ideais do homem. Há registro de que a pena de Carlos Drummond tenha servido aos desígnios conservadores de Capanema. Por exemplo, em 1931, quando era oficial de gabinete da Secretaria do Interior de Minas, chefiada pelo amigo, o escritor redigiu⁷ o “Manifesto da Legião de Outubro Mineira”, o qual “reproduzia os mecanismos próprios da dominação oligárquica”, segundo Bomeny (1980, p. 149). A escrita se dissociava do autor, que não apôs seu nome ao documento de cunho conservador. Nesse caso, a independência do servidor preservou sua assinatura, como ocorreria também por vezes durante o Estado Novo. Em outras ocasiões, o nome próprio foi apostado a documentos burocráticos como parte das tarefas do servidor público: importava identificar quem responderia pelos atos administrativos. Nesses textos, de todo modo, predomina a impessoalidade burocrática e a submissão às hierarquias.⁸ O autor parece se apagar sob os rastros do funcionário.

Apagamento ambíguo, de toda forma. Embora a assinatura autoral de uma obra literária tenha funcionamento distinto da firma funcional, a identidade do significante remete à dramática vizinhança entre a pena serventuária e a escritura. Ainda mais porque, nessa época, “Carlos Drummond de Andrade” tornara-se a rubrica em um discurso transgressor estética e politicamente, as duas formas de violação sendo levadas ao limite nos poemas. Chama atenção o contraste do autoritarismo e anticomunismo estadonovistas aos versos contestadores de *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, que desafiaram pilares do regime. Alguns deles circularam clandestinamente, como lembra Candido (2004, p. 25-26): “Naquele tempo Drummond difundia os seus poemas políticos impublicáveis por meio de cópias remetidas aos amigos; estes, por sua vez, as multiplicavam e elas corriam o país, datilografadas e mimeografadas”. Trata-se de textos explicitamente comprometidos com ideais socialistas – e por isso a princípio “impublisháveis”: “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Com o russo em Berlim”, “Mas viveremos”, “Visão 1944”. Não foi possível confirmar, contudo, a ampla difusão em segredo dos poemas. Em vez disso, há registros de que o poeta sugeria aos amigos o apagamento dos versos,⁹ quase todos publicados apenas quando do lançamento de *A rosa do povo*, após a demissão do escritor de seu cargo no Ministério da Educação e Saúde.¹⁰ Portanto,

⁷ Informação apresentada por Schwartzman, Bomeny e Costa com base em apontamentos de Gustavo Capanema: “No dia seguinte, 25 de fevereiro, ia ter nova ocupação, novos motivos de inquietação: o manifesto da Legião. Foi escrito pelo Carlos, revisto por mim, emendado, acrescido” (Capanema *apud* Schwartzman *et al.*, 2000, p. 55).

⁸ Recorro novamente a Bortoloti (2021, p. 266): “A documentação do período não mostra que ele tivesse poder ativo ou mesmo influência sobre as decisões de Capanema. O poeta era uma espécie de intermediário entre o ministro e o público, seja este interno ou externo ao ministério. Ele recebia, organizava e dava seguimento aos pedidos que vinham de fora e precisavam ou não da aprovação de Capanema, e fazia cumprir as ordens deste repassando suas determinações às instâncias competentes”.

⁹ Na edição crítica da poesia de Drummond, há a seguinte informação acerca de “Mas viveremos”, então intitulado “Fim da Terceira Internacional”: “Um datiloscrito do poema foi enviado por C.D.A. a Abgar Renault, acompanhado do seguinte bilhete em papel timbrado do Ministério da Educação e Saúde, Gabinete do Ministro: ‘Abgar:/ leia e... rasgue./ Seu/ Carlos/ 28.V.’” (Andrade, 2012, p. 478).

¹⁰ Seria possível acrescentar a esses fatores as tiragens reduzidas comuns nos livros de poesia da época. *Brejo das Almas*, coletânea anterior de Drummond, de 1934, teve edição de 200 exemplares, sem que houvesse qualquer perigo político. Essa restrição não decorre da servidão ao regime, mas de características próprias da poesia

se Drummond exerceu – nos termos de Candido (2004, p. 23) – sua “liberdade de pensar e escrever” apesar do cargo, por vezes teve de cercear o alcance público dos poemas.

Restrição semelhante ocorrera com *Sentimento do mundo*, de 1940, primeira obra em que fica visível a adesão de Drummond ao ideário de esquerda. O livro saiu em tiragem fora do comércio e reduzida, de 150 exemplares. Os tempos eram de “censura total” e havia a incompatibilidade entre a “posição política” do poeta e as “funções do chefe de gabinete”, conforme recorda Candido (2004, p. 24).¹¹ Tal retenção era contrabalançada, segundo o crítico, pela difusão razoável dos poemas “por meio de cópias feitas para leitores de empréstimo”. Miceli discordaria, em ensaio recente. Ele reconhece naquele procedimento um “gesto exclusivista”:

A despeito das justificativas da empreitada quase clandestina, a resguardar o autor de revides, tamanha discricão talvez visasse atenuar o petardo de veemência política em ruptura com o bom-mocismo no meio literário. Seja como for, o livro samizdat surgiu no auge da ditadura, assinado por homem forte da política cultural oficial. Na pele do autor, dando-se conta do enrosco ao assumir postura crítica de líder da inteligência cooptada e insurgente, Drummond deve ter concebido o esquema como impulso à divulgação boca a boca, por baixo do pano, o texto recopiado com os recursos da época, tanto mais instigante pelo acesso franqueado ao círculo de iniciados. Eis um fato perturbador no Brasil de 1940, com 56,1% de analfabetos e o contingente ínfimo de 20.017 estudantes no ensino superior: um livro incendiário destinado à fruição da intelectualidade atada à burocracia do regime, contrafeita, ambivalente, entre o encosto e a indignação, pressurosa da partilha de anseios recalcados (Miceli, 2022, p. 70-71).

A restrição do público não necessariamente elimina o teor contestatório da poesia, no entanto.¹² Além do mais, o confinamento dos poemas à “intelectualidade atada à burocracia do regime” pode ser confrontada por um fato: ao longo de 1935 – importante momento de articulação da oposição comunista no Brasil –, vieram a lume alguns poemas que em 1940 comporiam *Sentimento do mundo*. Em *O Jornal*, de ampla circulação à época, saíram o “Poema da necessidade”, “Sentimento do mundo”, “O operário no mar”, “Canção de berço” e “Os ombros suportam o mundo”. Em outubro de 1935, *Boletim de Ariel*, “mensário de letras, artes e ciências”, estampou “Os mortos de sobrecasaca”, do mesmo livro. Além disso, em 1942 – quando funcionário do Estado Novo, portanto –, Carlos Drummond de Andrade lançou sua poesia reunida por uma grande editora, a José Olympio. A edição foi comemorada em sua coluna por Álvaro Lins:

moderna: “A nossa época coletiva produz uma poesia, às vezes hermética, mas que, em todo caso, não é e não pode ser poesia para todos” – sintetiza Carpeaux (1999, p. 439).

¹¹ Dos poemas mencionados por Candido, apenas “Carta a Stalingrado” foi veiculado na imprensa antes da exoneração do escritor. Houve publicações fora da capital, referidas na edição crítica da poesia de Carlos Drummond de Andrade: em 27 jun. 1943, no *Unitário*, de Fortaleza, e, em 9 abr. 1944, no *Estado do Pará*, de Belém. Além dessas, localizamos reproduções do poema em *A Careta*, de São Paulo, em 20 de março de 1943, *A Tribuna*, de São Paulo, em 24 jul. 1943, *A Noite*, do Rio de Janeiro, em 7 dez. 1943, e *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em 26 nov. 1944.

¹² Recupero ponto de vista defendido por Álvaro Lins em crítica publicada à época do lançamento de *A rosa do povo*: “o sentido revolucionário da poesia do sr. Carlos Drummond de Andrade não é aquele que leva a arte a penetrar nas massas, a exaltá-las, a ajudá-las a ter consciência das suas próprias misérias e necessidades, mas aquele que transfigura o sentimento de inconformismo e revolta para que possa comover as chamadas elites intelectuais” (Lins, 1946, p. 3). De fato, embora nunca tenha abandonado o projeto de uma ampla comunhão, a poesia drummondiana do período não deixou de escavar os impasses para seu alcance social.

Desse poeta cujos livros não eram encontrados nas livrarias, que limitava, ele mesmo, com extremado rigor, o número de exemplares, tornados verdadeiras raridades, tem hoje o grande uma edição de obras completas, embora usada esta expressão num sentido transitório em face da sua idade e das suas condições atuais de capacidade criadora (Lins, 1942, p. 3).

Mais relevante do que a reduzida tiragem do livro parece ser uma característica estrutural: “a própria natureza” da poesia drummondiana “favoreceu a conciliação” entre seu teor contestador e o anticomunismo varguista. “A ambiguidade, a negação das próprias afirmativas, a insegurança do ‘eu’ no mundo não permitiam associá-la categoricamente ao “perigo vermelho”, como bem notou Marcelo Bortoloti (2017, p. 5).

Nesse sentido, é possível que os impasses vividos no contexto ditatorial incidam sobre a forma poética. Nos termos de Roberto Said:

Em sua experiência artístico-intelectual, Drummond representa-se, e é representado, cindido visceralmente entre o ‘literário’ e o ‘social’, entre o estético e o político. Essa disjunção, modernista por excelência, não deve todavia ser pensada de modo absoluto, pois o campo político e o campo cultural capturam-se mutuamente no período em questão. Entendo que é justamente a partir das fricções com a política que a prática poética drummondiana pôde traçar seu caminho desviante, seu percurso gauche (2005, p. 43).

Talvez a ruptura estabelecida pela poesia do autor mineiro se adense graças à experiência dilacerante desta outra escrita, alijada: aquela em que Carlos Drummond vê sua mão dirigida por forças políticas à primeira vista avessas à potência transgressora e ao conteúdo humano de sua obra literária. É possível defender que o testemunho prestado pelo poeta foi enriquecido pela observação de dramas tornados mais prementes quando visados a partir dos altos escalões da burocracia federal. Além disso, a obra do autor se diversificou no processo de constante questionamento dos limites estéticos e sociais – estes últimos sendo também delineados pela problemática cisão entre a mão do autor modernista e a do burocrata eficiente. Portanto, a separação rígida entre o nome do autor literário e do escritor funcionário talvez não precise se perpetuar para que concebamos a radicalidade da experiência poética drummondiana.

3 O que pode? – considerações finais

“Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo”. Os versos introduzem e nomeiam o livro de Carlos Drummond de Andrade lançado em 1940, o primeiro mais claramente atravessado por ideais revolucionários. A abertura ao tempo presente na poesia se inicia, portanto, pela dúvida e pelo impasse. O convívio de esperança e ceticismo se manteriam nas coletâneas seguintes, elaboradas enquanto o escritor atuava como alto funcionário do Estado Novo.

A desconfiança sustentou também a ação política do intelectual, conforme registra seu diário:

Afinal, estou vagando e divagando em terreno que me é totalmente desconhecido, por maior que seja minha boa vontade em assumir um comportamento polí-

tico, espectador que sou e sempre fui de um espetáculo em que a ação verdadeira nunca é apresentada no palco, pois se desenrola nos bastidores e com pouca luz. *Qui peut un homme?* (Andrade, 2006 [fev. 1945], p. 40).

“O que pode um homem?”. O questionamento da atuação política coerente é obsessivamente retomado na escrita íntima de Drummond da época. “O que pode a poesia?”, ele tampouco deixou de interrogar em seus poemas do período. A angústia é comum, pois, ao escritor e ao funcionário, que não parecem ter encontrado uma resposta definitiva.

Também nós encerramos este percurso sem uma sentença fechada, de absolvição ou condenação. Isso não nos cabe. Esperamos, antes, haver contribuído para iluminar a difícil posição assumida por Carlos Drummond de Andrade em sua fase mais revolucionária. Para tanto, investigamos o escritor “em relação com suas atividades práticas”, conforme ele propôs em um ensaio a respeito do “vinco burocrático” na “mecânica literária” e na “personalidade artística” (Andrade, 2011, p. 170). Na obra drummondiana, os vincos deixados pela burocracia são inegavelmente os da complexidade.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-1962: de Alguma poesia a Lição de Coisas*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo vida poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O verso é o meu sofá. *Manchete*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1982, p. 160-162. Entrevista concedida a Jorge de Aquino Filho.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O yanomami sem sorte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1980. Caderno B, p. 7.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Capanema faz falta? Enorme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1978. Caderno B, p. 5.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Minha vida é simplesmente a única que me foi possível viver. Entrevista concedida a Martins D'Alvarez. In: RIBEIRO, Larissa Pinho Alves. *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 28-29. (Encontros)
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carta a Gustavo Capanema, 29 de maio de 1951*. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil/ Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Gustavo Capanema, Série Correspondências. Documento não publicado.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Cartas a Cyro dos Anjos, 4 nov. 1936 e 1º jun. 1938. In: MIRANDA, Wander Melo; SAID, Roberto. (org.). *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos & Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012.
- ANDRADE, Mário de. Carta a Carlos Drummond de Andrade, 16 dez. 1936. In: FROTA, Lélia Coelho (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Carta a Carlos Drummond de Andrade*, 4 fev. 1944. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira/ Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo Rodrigo Melo Franco de Andrade, série Correspondência Pessoal. Documento não publicado.
- BANDEIRA, Manuel. Alguma poesia. *Diário Nacional*, São Paulo, 17 maio 1930, p. 3.
- BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 11-35.
- BOMENY, Helena. A estratégia da conciliação: Minas Gerais e a abertura política dos anos 30. In: GOMES, Ângela Maria de Castro. *Regionalismo e centralização política*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 135-235.
- BORTOLOTTI, Marcelo. Drummond nos tempos de Capanema. *Terceira Margem*, v. 25, n. 46, 2021. p. 259-277.
- BORTOLOTTI, Marcelo. *Drummond: poesia, política e revolução*. 2017. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.
- CAMILO, Vagner. *A modernidade entre tapumes*. Cotia: Ateliê, 2020.
- CANDIDO, Antonio. Fazia frio em São Paulo. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 23-26.
- CARPEAUX, Otto Maria. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. v.1.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Imigrantes indesejáveis*. A ideologia do etiquetamento durante a Era Vargas. São Paulo: Revista USP, n. 119, out.-nov.-dez. 2018, p. 115-130.
- LINS, Álvaro. Um poeta revolucionário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 fev. 1946. p. 2.
- LINS, Álvaro. Humor e poesia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 set. 1942. p. 3.
- MICELI, Sergio. *Lira mensageira: Drummond e o grupo modernista mineiro*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- PÉCAUT, Daniel. *Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução: Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.
- RÓNAI, Paulo. *Cartas a Carlos Drummond de Andrade*, 18 mar. 1945 e 12 nov. 1945. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira/ Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, série Correspondência Pessoal. Documentos não publicados.
- SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Curitiba: Editora UFPR; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SCHWARTZMAN, Simon. A transição mineira. In: SCHWARTZMAN, Simon. *A redescoberta da cultura*. São Paulo: EdUSP: Fapesp, 1997.

Com os cascos no matadouro: encenações da morte animal na poesia de Eucanaã Ferraz e Edimilson de Almeida Pereira

With Hooves in the Slaughterhouse: Depictions of Animal Death in the Poetry of Eucanaã Ferraz and Edimilson de Almeida Pereira

Júlio Cadó

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
julioocado@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3304-8022>

Resumo: Diversas formulações teórico-críticas, dentro do escopo dos estudos literários, têm se voltado para as relações entre a criação poética e o mundo vivo. Neste artigo, especificamente, focalizamos alguma poesia brasileira contemporânea, representada aqui por poemas de Eucanaã Ferraz e Edimilson de Almeida Pereira. Respectivamente, compõem o *corpus* de leitura dois textos: os poemas “Fado do boi” (2008) e “Matança do porco” (2022). Nossa abordagem considera os procedimentos através dos quais são dramatizadas cenas de morte animal, seja na esteira de matadouros cada vez mais mecanizados, seja pelo artifício das lâminas manejadas ainda por mãos humanas. Além disso, no percurso de análise, sublinha-se o diálogo intertextual que os poemas realizam com outros textos e outros autores da literatura brasileira, tendo a figura animal como ponto de convergência. Para isso, são mobilizados aportes a fim de pensar os desdobramentos éticos, políticos e estéticos das relações entre as diferentes espécies coabitantes deste mesmo planeta.

Palavras-chave: poesia brasileira; biopolítica; animalidade; zoopoética contemporânea.

Abstract: Several theoretical and critical formulations within the scope of literary studies have focused on the relationship between poetic creation and the living world. In this article, specifically, we focus on some contemporary Brazilian poetry, represented here by poems by Eucanaã Ferraz and Edimilson de Almeida Pereira.



Respectively, the corpus of analysis comprises two texts: the poems “Fado do boi” (2008) and “Matança do porco” (2022). Our approach considers the procedures through which scenes of animal death are dramatized, whether in the wake of increasingly mechanized slaughterhouses or through the artifice of blades still handled by human hands. Furthermore, the analysis highlights the intertextual dialogue that the poems establish with other texts and other authors of Brazilian literature, with the animal figure as a point of convergence. To this end, contributions are mobilized in order to consider the ethical, political, and aesthetic implications of the relationships between the different species cohabiting this same planet.

Keywords: Brazilian Poetry; Biopolitics; Animality; Contemporary Zoopoetics.

1 Considerações iniciais

No livro *Les origines animales de la culture*, o filósofo e etólogo Dominique Lestel (2009) questiona, através de um apanhado de exemplares multiespecíficos, os limites do que tradicionalmente foi instaurado, no cerne do pensamento ocidental, como os domínios excludentes da natureza e da cultura. Para o autor, tais barreiras são mais frágeis do que, por princípio, poderíamos cogitar, uma vez que seu entendimento de cultura perpassa as diversas configurações do habitar a Terra, conforme os modos singulares e intransferíveis de cada espécie – de cada espécime – seja humana ou não.

Do ponto de vista dos estudos de comportamento animal, essa postura decorre de um percurso que, se nos primeiros momentos estava amparado na noção cartesiana do animal autômato, desemboca, em razão das recentes descobertas da etologia, no tensionamento de categorias lidas historicamente como exclusivas do *Homo sapiens*, a exemplo da noção de ferramenta, das formas de linguagem e do reconhecimento de uma subjetividade. Ainda conforme Lestel, a cesura representada pela existência de sujeitos que fogem aos limites de nossa espécie estaria no mesmo paradigma de outros pontos de inflexão que levaram ao redimensionamento do humano frente ao restante do Cosmos, materializando o que ele chama de “quarta ferida narcísica da humanidade”, após as proposições do Heliocentrismo, da Teoria da Evolução e da Psicanálise (Lestel, 2009).

Decorrente dessa tomada de posição, parece-nos ser requerido, com maior intensidade, um componente ético inerente às relações estabelecidas entre humanos e demais viventes, contrapondo-se, assim, a certos modos cristalizados que enformam o contato entre os seres. Afinal, sob a lógica antropocêntrica que rege os vínculos que tecemos com os outros animais – ditos irracionais por qualquer forma de ausência que nos causa estranhamento –, ainda se mantém hegemônica a consideração dos bichos como seres relegados à posição de inferioridade, sendo, portanto, passíveis de diferentes formas de abjeção.

Essas engrenagens materializam o que Giorgio Agamben (2013) acertadamente chama de máquina de geração do humano, uma “máquina antropológica”. Para o filósofo italiano, pela construção de barreiras ou pela interpolação de figuras em gradação, foi posta para funcionar uma maquinaria a fim de criar zonas de exclusão dos viventes não humanos ou daqueles nem tão humanos assim. Apesar de predominante, essa perspectiva foi colocada em questão em diferentes períodos, muito antes das proposições de Peter Singer e sua *Libertação animal* (2013). É o caso exemplar do pensamento de Michel de Montaigne que, já em seus *Ensaio*s, como em “Da Crueldade” e “Apologia de Raymond Sebond”, ainda no século XVI, questionou as práticas infligidas contra esses seres – a seu ver, um preâmbulo do que poderia ser feito com nossa própria espécie –, além de perspectivar a existência de saberes próprios ao universo zoológico.

No plano ficcional, encontramos ecos desses enunciados na voz da personagem Elizabeth Costello, imaginada pelo escritor sul-africano John Maxwell Coetzee. Convidada por uma universidade para proferir uma conferência, Costello analisa as linhas que ligam humanos e outros animais por dois caminhos: o da Filosofia, principalmente sob um viés crítico ao pensamento de Renée Descartes, uma vez que este relegou os bichos a uma condição mecânica; e o da Poesia, esta “que não tenta achar uma idéia no animal, que não é sobre o animal, mas sim, ao contrário, o registro de um compromisso com ele” (Coetzee, 2004, p. 109).

Indo em direção ao campo dos estudos literários, o cenário contemporâneo é marcado pelo surgimento de abordagens teórico-críticas atentas ao que escapa aos limites de nossa espécie. Segundo Jonathan Culler, em “Teoria literária hoje” (2016), entre as tendências provenientes disso que ele identifica como uma “virada ética” nos estudos de literatura, destaca-se um vetor atento às fronteiras construídas para delimitar os espaços do humano e do não humano, em suas relações múltiplas e ambíguas, bem como à consideração do animal como uma forma de alteridade. Para o teórico, textos literários “podem ser tentativas extraordinariamente criativas para pensar com solidariedade a questão da singularidade dos animais, destacando ao mesmo tempo a impossibilidade de encontrar palavras que não se apropriem deles para propósitos humanos” (Culler, 2016, p. 91).

Neste artigo, caminhamos próximos à margem poética do contato entre os viventes, considerando, para tanto, abordagens de leitura produzidas no campo da Zoopoética (Maciel, 2016, 2023). Como *corpus*, selecionamos poemas surgidos pela mão de dois poetas brasileiros contemporâneos, “Fado do boi” (2008), de Eucanaã Ferraz, e “Matança do porco” (2022), de Edimilson de Almeida Pereira. Procuramos, com isso, reconhecer tanto as implicações éticas envolvidas no tratamento dispensado aos animais, quanto os procedimentos mobilizados pelos autores para decantá-las formalmente nos poemas, com ênfase na construção de cenas de mortes protagonizadas pelos bichos, estes viventes que, como afirma a etóloga Vinciane Despret (2021, p. 145), têm uma morte por atacado, visto que “os animais mortos são traduzidos em quilos de carne”.

2 Compasso de boi

No panorama da literatura brasileira, especificamente no recorte da poesia produzida no século XX, um texto incontornável que dá a ver (e a ouvir) a inscrição da animalidade é o poema “Um boi vê os homens”, de Carlos Drummond de Andrade. Publicado originalmente

no livro *Claro enigma*, de 1951, ele é apenas um do vasto conjunto de textos do escritor mineiro dedicado ao universo zoológico. Sublinhamos que, na poética de Drummond, o mundo vivo se configura como um elemento fundamental, inclusive no que diz respeito às implicações destrutivas da atividade humana sobre os ecossistemas (Maciel, 2023; Wisnik, 2018).

Com atenção para a figura bovina, reconhecemos que vários textos do autor dão destaque ao bicho; aliás, este animal entranha o título da série de livros *Boitempo* – a qual se estende pelos volumes *Boitempo I - (In) Memória* (1968), *Boitempo II - Menino antigo* (1973) e *Boitempo III - Esquecer para lembrar* (1979). Não seria, portanto, esdrúxula a ideia de que o boi se torna um signo constitutivo de certo núcleo duro da poética do autor, acompanhando-o de maneira incessante. Observemos, assim, o texto drummondiano:

Um boi vê os homens

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos — e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.
(Andrade, 2022, p. 117-118).

O poema é construído como um conjunto de considerações acerca da pretensa humanidade, elaboradas sob a chancela do ponto de vista bovino. Nossa espécie é descrita, nos longos versos do texto, com base, principalmente, em lacunas na capacidade de percepção, decorrentes, em grande medida, da pressa com que nos colocamos no mundo, inaptos para contemplar “nem o canto do ar nem os segredos do feno”. O bloco monóstico apresenta vários vocábulos que se repetem, recurso que intensifica os sentidos a eles associados. Por exemplo, a frequência com que a forma verbal “correm” comparece em dois versos sequenciais ou o retorno do adjetivo “grave” em uma mesma linha do poema, intensificado pelo advérbio. A isso, soma-se ainda uma linha gradativa formada por outros caracterizadores, como “sinistro” e “triste”, ou substantivos, a exemplo de “tristeza” e “crueldade”.

Sob os olhos do boi, suspende-se a agitação humana apenas rapidamente – e nos limites de um parêntese, “(um minuto)” – em razão de nossa melancolia, traço de redenção ao que nos falta, uma forma de perdão. Em diferentes períodos, os animais foram entendidos como seres incompletos, quer pela lacuna da alma, da linguagem ou da razão. Nesse sentido, ao apresentar o ser humano como uma espécie formada por ausências, Drummond dessacraliza todo um paradigma formativo do pensamento ocidental.

Desde o título, o poema fornece índices de que ensaia uma sondagem interna do bicho, a expressão do sujeito poético se dá pela nomeação de uma coletividade que emerge de modo bastante localizado, pelas marcas linguísticas, em alguns versos. Para Maciel (2016, p. 98), em leitura do poema, o exercício poético de Drummond “busca encarnar ou encenar uma subjetividade possível (ainda que inventada)”, pois materializada em código humano, através do qual expressa-se “o exercício da animalidade que nos habita”.

Mesmo que não constitua o *corpus* poético de nossa análise, o retorno ao poema de Drummond mostra-se um movimento imprescindível para que alcancemos o texto em foco desta seção, pois “Fado do boi”, publicado por Eucanaã Ferraz no livro *Cinemateca* (2008), estabelece um diálogo profícuo com o texto do itabirano. Organizados em três seções numeradas, acompanhadas de elementos tipográficos, os versos de Ferraz trazem à cena outra face do regime estabelecido entre as gentes humana e bovina, sentido que pode ser depreendido, de imediato, pelo substantivo “fado” do título, isto é, qualquer destino ou sorte que recaia sobre cada um de nós e que, se negativo, conforma-se, também pela paronomásia, a um fardo.

Ao contrário do poema de Drummond e do seu esboço de bicho, da primeira seção do poema de Ferraz, emerge um ponto de vista eminentemente humano que, no entanto, deslinda um processo autorreflexivo acerca do tratamento dispensado aos bois. Em nome de uma comunidade (reconhecida no uso constante da primeira pessoa do plural: “perdoai-nos” e “nossas”), o sujeito poético dirige-se a outra coletividade (“vos” e “sereis”), relação engendrada em tom convocatório, quase uma oração, a clamar em nome de uma alma animal:

I

Perdoai-nos, que em nossas mãos
sereis castrado. Perdoai-nos, que
por nossas mãos tereis os chifres
arrancados e o couro marcado
a ferro quente (sem anestesia, é claro).

Depois, será hora de vos levar
à engorda. Eis a vida no campo!
Lama, estrume, moscas, frio, febre,
flato, inseticidas, pestes. Eis
a vida no campo. Perdoai-nos,

que, para nossa economia,
reinventarmos a crueldade e
(rima indigesta) a gastronomia,
misturando à vossa ração um tanto
de papelão, jornais (a literatura

não vos fará mal, decerto) e
serragem, e cimento (poesia
concreta, digamos) e estrume
de aves (restos de romantismo),
de porcos e um tanto de esgoto.

E assim, mais gordos e
– por que não? – mais cultos,
havereis de seguir para o abate
(apinhados como livros na estante?)
se tudo estiver a contento. (p. 113)

Explique-se o verso acima: dentre
vós, aqueles doentes demais para
morrer serão deixados no monte
dos defuntos para que a sede, o frio
e a fome façam seu papel (literatura,

ainda). Se tiverdes sorte, no entanto,
estareis saudáveis, obesos como
dicionários, como enciclopédias,
ilíadas e odisséias que serão
rasgadas e, por isso, perdoai-nos.
(Ferraz, 2008, p. 113-115).

Sublinhamos, na primeira estrofe da seção, a estrutura sintática do texto. Notamos que ela é composta por apenas dois períodos cujos sintagmas se constroem de maneira bastante similar: uma primeira oração repetida, “Perdoai-nos”, e uma segunda oração causal, iniciada pela conjunção “que”. Os motivos da solicitação aproximam-se pelo fato de se relacionarem a formas de perpetração de mutilações nos corpos animais, quer por vir a torná-los castrados, quer pela extração de partes essenciais de sua constituição – intensificado pela informação, colocada entre parênteses, de que tudo se dará sem a minimização da dor. Tal recurso sintático de repetição fornece indícios para depreender uma transposição de caracteres entre os domínios humanos e não humanos no poema, afinal, reiterado, o discurso da humanidade afina-se aos movimentos constantes da mandíbula próprios dos bovinos, – a ruminação –, que conjuga a mastigação do alimento ao mesmo gesto de mascar pensamentos e palavras.

Preparado, então, o corpo para a morte, o poema encaminha, na estrofe seguinte, a próxima etapa do processo. Referimo-nos à palavra “caminho”, também em sentido denotativo, visto que, efetivamente, alude-se à condução do rebanho através da esteira da produção que o levará “à engorda”. Em tom exclamativo, num sintagma extremamente sintético (“Eis a vida no campo”), todo o universo descrito por Ferraz serve para dar a ver o espaço rural, esta zona em que, como nos lembra John Berger (2021), os modos de articulação entre as comunidades humanas e o mundo animal mantêm características singulares quando comparadas àquelas presentes no espaço urbano. Esse universo agrícola se materializa numa série de substantivos dispostos em cadeia assindética, “Lama, estrume, moscas, frio, febre,/ flato, inseticidas, pestes”, muitos deles associados ao campo semântico escatológico.

Ao final desse segmento, chama a atenção o elemento de conexão com aquilo que virá. Em vez de as razões do perdão estarem dispostas no mesmo bloco do poema, elas são quebradas entre as estrofes, convocando o encadeamento na leitura. Na passagem da segunda

para a terceira estrofe, convergem para a temática mais ampla do poema – a criação animal – negócios humanos. Dois deles, a economia e a gastronomia, esta “rima indigesta” conforme se lê entre parênteses, estão profundamente relacionados aos usos que nossa espécie faz dos bovinos, um dos pilares da agropecuária – que leva a rebote questões de ordem socioambientais de primeira grandeza – e a utilização desses seres como insumo para a alimentação. Porém, ao final, é incluída nesse inventário uma prática cultural que, em princípio, parece dissonante: a literatura.

Desse momento em diante, Ferraz se vale, de modo mais intenso, do uso de sintagmas parentéticos, os quais realizam uma irônica transferência dos domínios da pecuária e do campo literário, numa deglutição em que poderíamos inserir, pela força da intertextualidade, o próprio “Um boi vê os homens”. Essa analogia termina com a consideração, também em chave irônica, do ato de enxergar os bichos nos currais como os livros dispostos em uma estante, igualmente “apinhados”. Sabe-se que os bovinos criados em fazendas têm dois destinos mais comuns: um “fado” próprio aos animais do sexo feminino, as vacas, condicionadas à produção leiteira e, muitas vezes, presas em um ciclo de reprodução incessante para induzir a formação do leite, e outro, mais comum aos machos – mas não só –, representado pela produção de gado de corte, o qual será utilizado para suprir a indústria de carne. Na atualidade, essas linhas da vida aviltadas são moldadas, inclusive com a intervenção do melhoramento genético a fim de aprimorar as características favoráveis para cada tipo de produção, condicionando a seleção dos espécimes que “serão deixados no monte/ dos defuntos” e dos outros “que serão/ rasgadas” nos matadouros, nos frigoríficos e em nossas mandíbulas.

No encerramento dessa passagem, é de se destacar, ainda, a repetição da forma verbal “Perdoai-nos”, que vinha sendo utilizada desde o primeiro verso do poema. Com rigor, observamos que o elemento abre e fecha o texto de Ferraz. Ao considerarmos essa repetição, assim como a recursividade de outros elementos dispostos no corpo do poema, aventamos a ideia de que, embora não explore nesta seção – como o fará na terceira parte do poema e como o fez Drummond – a virtualidade um ponto de vista bovino, o poeta tenciona incorporar à configuração do texto algo do estilo desses animais, do seu modo de ser ruminante.

Já pela mancha gráfica, percebemos diferenças na segunda seção do texto. Ao invés da organização com múltiplas estrofes de versos um tanto mais longos, o texto agrupa-se em apenas uma estrofe de versos regularmente metrificados – todos hexassílabos. Essa nuance na fatura poética não é arbitrária, pois, agora com contornos bem delimitados, o texto caminha em direção aos espaços onde os animais são mantidos em confinamento, evocando a imposição de limites na forma textual. Essa clausura da vida faz-se icônica na materialidade significativa do texto, em razão da grande quantidade de sons vocálicos posteriores arredondados, aos quais comumente vinculam-se valores semânticos de confinamento e escuridão (Martins, 1989), como identificamos nos versos da seção:

II

No corredor estreito
cada músculo tenta
desesperadamente
fugir numa ânsia louca
de asas que arremessassem,
asas que os arrancassem

dali dentre o fedor
do sangue, do fedor
de mortos, do fedor
do sangue que restou
dos mortos no seu cômodo
mínimo, nesse túmulo
não de depois da morte,
mas de antes, de durante,
enquanto golpes cortam,
mutilam olhos, alma,
focinho e, sim, mesmo
vivos, pelas suas patas
de trás erguidos, bois
ao contrário, os músculos
se rompem, arrancadas
as pétalas, e facas
beijam-lhes as gargantas
que sangram, sangram, sangram.
(Ferraz, 2008, p. 117).

A estrutura mais contida dos versos, estes “corredores estreitos”, faz com que o ritmo do poema crie uma relação harmônica com o movimento sincopado dos passos dos bichos enfileirados no matadouro, como se o poema caminhasse escandido de maneira afinada ao barulho dos cascos em sucessão para o abate. Esse lugar de finitude tem motivado a reflexão crítica de Gabriel Giorgi (2011) no que diz respeito ao que ele chama de uma série histórica do matadouro, especificamente na literatura argentina. Não pretendemos, neste estudo, construir interpretação afim no caso da poesia brasileira, contudo, concordamos com a descrição geral que Giorgi (2011, p. 203) apresenta acerca do matadouro por caracterizá-lo como uma “zona separada, alheia, demarcada em relação à comunidade – onde a morte dos animais para produzir carne se coloca à distância da vida social”.

Em Ferraz, notamos que uma atmosfera de tensão cerca o ambiente do texto, para a qual convergem as ênfases promovidas pelos segmentos oclusivos – a exemplo de /k/, /g/, /d/ e /t/ – em praticamente todos os versos. Estes sons provocam quebras corriqueiras na continuidade do poema, coadunando-se, pois, com a diminuição do espaço de circulação disponível para os animais, o que causa, também, o acirramento do estresse e do desespero sentido pelos bichos, “numa ânsia louca”.

Alude-se igualmente aos cortes sucessivos realizados sobre os animais que os despem daquilo que os caracteriza – como se tinha delineado já na primeira parte. Desfeitos de tudo, “olhos, alma,/ focinho”, os corpos ainda passam por outros processos que colocam em evidência a crueldade do tratamento dispensado aos bichos. Surge, assim, a imagem de bovinos erguidos apenas pela parte traseira para que, na sequência, uma lâmina atravesse suas gargantas, pondo fim às formas de vida e dando a tônica da ambientação.

Do conjunto de procedimentos dos quais Ferraz vale-se na formalização do poema, mais uma vez, destacamos a repetição de alguns vocábulos. Na seção em foco, sublinhamos dois momentos. Um corresponde à frequência em que aparece a palavra “fedor”, fazendo com que esse elemento negativo entranhe os versos, porém, não de uma forma qualquer, mas de modo cuidadosamente associado aos *enjambements* que convocam a saltar de uma linha para a outra. Um segundo momento em que se evidencia a repetição é ao final do texto em razão

do uso sucessivo da forma verbal “sangram”, que tensiona os limites da iconicidade, desta vez, no fraseado do poema, presentificando o sangue a se esparramar pelo espaço do matadouro.

Ainda que caminhemos para a terceira e última parte do poema, menos do que respostas, são mantidas dúvidas acerca do que se passa no interior da subjetividade bovina, ou melhor, o que se passava internamente nas inúmeras vidas reduzidas, nas linhas dos matadouros, a uma contagem de cabeças de gado para o usufruto de algum pecuarista que, ao mesmo tempo, bem pode estar sentado em uma das cadeiras do congresso – afinal, não existe no Brasil a bancada do boi? Porém, ao contrário do poema, esses homens não demonstram abertura para tentar ouvir o que o animal teria a dizer, reduzindo-o a um *commoditie*. Sobre esse aspecto, Marielle Macé (2023) argumenta que precisamos de aprender a não ter pressa na atribuição de voz,

mas que tentamos, nos aproximamos, que nos deixamos abalar e instruir por essas ideias que a vida tem. Sem crer que, para isso, tenhamos que simular essas formas de existência, habitá-las, mas considerando, a partir de nosso local de existência e de linguagem, a hipótese de outros pensamentos; e considerando a hipótese de nosso encontro real (seja de aliança, seja de colaboração, seja de conflito) com eles (Macé, 2023, p. 75).

É, pois, baseado em uma forma de tato cauteloso em direção à figura do boi que o poema de Ferraz encaminha-se para a sua terceira parte – esta organizada inteiramente em dísticos, demonstrando a heterogeneidade formal do texto em sua inteireza. Em porção significativa de estrofes, o poema perspectiva uma dúvida atávica, perdida no tempo, sobre aquilo que o animal poderia nos inquirir:

III

Que nos pergunta o boi
desde o antigo Egito?

Que nos pergunta o boi
desde a China?

Que nos pergunta o boi
desde o silêncio e sobre este

seu estrume, flor extrema?
Que nos pergunta em sua

ronda infinita desde
o dorso de um vaso

sua pergunta redonda desde
o afresco em ruínas desabando

sobre nossa ausência de espanto,
sobre nossa fome bestial

e nossos dentes diante do sinal
de interrogação? Interroga

sobre nós talvez, como se dele fôramos
o seu mistério, seu tempo, seu espaço,

cerne hostil de sua compreensão
do mundo e de si mesmo.

O boi não nos decifra.
Nós devoramos o boi.
(Ferraz, 2008, p. 119).

De início, são colocadas em telas duas civilizações das mais antigas da humanidade, a egípcia e a chinesa, conduzindo-nos a uma transposição temporal também pela repetição da preposição “desde”. Conforme o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2015), são muitos os atributos místicos que funcionam como emblemas sobre o couro dos bovinos, espalhados por diferentes contextos. No verbete dos autores, ao focalizar especificamente as duas culturas citadas no poema, destaca-se, no caso egípcio, a vinculação dos bois a divindades como Osíris e Ápis, sendo este representado na iconografia como um bovino; quanto aos chineses, sublinha-se o teor de honraria que cerca o animal, representado como a montaria de sábios, associado à natureza fria e ao princípio taoísta do *yin*.

Logo na sequência, essas coordenadas históricas e simbólicas são justapostas a uma cena do presente, de tom bastante corriqueiro: um boi sobre o pasto, motivo tantas vezes utilizado nas artes visuais. Contribuindo para o reconhecimento da alteridade singular do animal, a pergunta que emana do boi não se materializa, absolutamente, em qualquer forma linguística humana, mas parte do silêncio que comove e convoca ao questionamento. Todas essas questões evidenciadas até então não ultrapassam o limite de três versos do poema. Contudo, a quarta pergunta – número propício para pensarmos o boi, este animal quadrúpede – ocupa extensão bem maior, similar à “ronda infinita” demarcada em uma de suas passagens. Devido ao tamanho mais estendido das linhas, os versos pedem o cavalgamento sucessivo – no dorso do poema –, configuração estrutural bastante demarcada, também, pela presença de segmentos consonantais nasais, que se harmoniza com a continuidade sintática dos versos.

É interessante notar a gradação estabelecida entre as palavras centrais nos versos. Se, de início, resplandece a referência a certos paradigmas culturais, valorados pelo fator histórico, a sequência do poema é acompanhada da queda gradual desses elementos em escala vertiginosa. O marco civilizacional dá lugar a “ruínas desabando” e “afrescos de espanto”, alcançando o ponto mais baixo dessa curva descendente ao evidenciar, em diálogo com as outras seções do poema, a face violenta da humanidade quando se pensa o tratamento dispensado aos bovinos: “nossa fome bestial”.

Visto como signo afim à animalidade, no poema, o traço “bestial” apresenta-se como constitutivo de nossa humanidade, pretensamente colocada como superior às outras espécies. O uso do qualificador no sintagma do último verso é central na promoção de uma torção nos lugares-comuns acerca do humano e do não humano. O caráter de bestialidade é assumido por uma voz poética com a qual partilhamos a espécie. Como mapeia Evando Nascimento (2011), na língua portuguesa, o lexema “besta” está vinculado a uma carga semântica negativa e, conseqüentemente, àquilo que é abjeto e negado. Para o autor,

Tanto em francês quanto em português, à diferença da palavra ‘animal’, que tem predominantemente uma conotação biológica ou digamos “naturalista”, besta e fera nesse contexto de violência e de atrocidades remetem a uma metáfora de caráter moral. [...] Se o termo coloquial bicho marca, mais ainda do que animal, um componente afetivo ligado à zoologia, fera e besta sinalizam uma afetividade negativa, potencialmente destrutiva (Nascimento, 2011, p. 123).

A longa pergunta contribui para imprimir certa circularidade ao texto, visto que, ao final, não se chega a uma conclusão. A dupla interrogação que encerra o segmento, tanto o substantivo quanto o sinal gráfico, mantém o questionamento enquanto um processo indefinível. O poema de Ferraz parece, por fim, postar-se em frente a um pavilhão de espelhos, ladeado pelo boi drummondiano. Ao passo em que, no texto do mineiro, uma voz poética bovina expõe sua percepção acerca de nossa frágil condição humana, no do poeta carioca, o eu lírico humano abre-se para a inquietante possibilidade de cogitar qual tipo de questionamento surgiria do olhar bovino sobre nós. Para Maciel (2016), nesse jogo, desfazem-se as barreiras excludentes das subjetividades, que não se deixam limitar pela força taxonômica da espécie. Dito de outro modo, é um humano que, ao contemplar o olho do boi, volta a atenção para si mesmo, culminando com dois versos encerrados em sua própria inconclusão: “O boi não nos decifra. / Nós devoramos o boi”.

3 Poema aos porcos

Dos bovinos que percorrem os versos Ferraz, cujos mugidos ecoam os versos de Drummond, chegamos às figuras suínas criadas pelo poeta mineiro Edimilson de Almeida Pereira. A escrita de animais é algo que se espraia pela obra de Pereira. O poeta participou, inclusive, do quarto volume da revista *Gratuita*, inteiramente dedicado ao universo zoológico, cujos textos exploram as relações urdidas com aquele considerado o melhor amigo de nossa espécie, “Um cão”. Diferentemente do que se infere da expressão “vida de cão”, o poema subverte os valores ao reposicionar o modo de existência humana no mundo como uma afronta a qualquer vivência não humana, perspectiva expressa em versos como “Não cabe/ no cão o que é desumano” (Pereira, 2023, p. 115) e “O cão é o que somos/ diz um cartaz no *shopping*” (Pereira, 2023, p. 116), pois “: para quem arrastou o país/ à guerra/ e ao suplício/ o mundo do cão é uma afronta” (Pereira, 2023, p. 117).

Apesar da menção a esse “melhor amigo do homem”, elegemos como objeto de análise, para este artigo, outro animal, o porco, presente no poema “Matança do porco”, publicado no livro *O som vertebral* (2022). A estruturação geral do livro coloca em evidência a pungência de elementos do mundo vivo na função de eixo axial das composições. Numa tentativa de paráfrase, perscruta-se no poema os ritos que acompanham a morte do suíno, quaisquer que sejam os motivos por trás, tendo como instância mediadora o gume da faca. Vejamos a primeira parte do texto:

Matança do porco

1. tendo fome ou não, o porco é a razão
de amolar facas e o homem engordar espíritos.

o porco insone tira o sono
do fabricante de tachos, ex-deus cárcere.
sendo a fome e não a razão, matamos
a mãe – erguemos o pai no topo
da montanha e caímos torpes de alegria.
não há civilização sem o porco e seu terno
engano de confiar na cerca. não há barroco
sem a onça (sombra do porco) nem clássico
que tocassem de barriga vazia. a não ser
pelo porco não há público de corpo presente
na missa em que celebram alguém morto.
a falta de razão na fome do homem
mata Descartes no coração do porco.
(Pereira, 2022, p. 115)

A leitura da seção põe em evidência um aspecto essencial da obra de Edmilson de Almeida Pereira. Percebemos, a partir da configuração dos versos do texto, a exploração dos recursos formais das composições. Isso vai ao encontro daquilo que bem destacou Ricardo Aleixo em prefácio a um dos livros de Pereira, perspectiva ratificada por Paulo Henriques Britto (2016). Para esses poetas-leitores, destaca-se na dicção do poeta de Juíz de Fora o alargamento das estratégias de construção dos versos, explorando, com intensidade, as possibilidades combinatórias entre a unidade sintática e os limites das linhas do poema.

É também a partir de Britto (2016) que chamamos atenção para as diferentes camadas formais que engendram o poema. De início, verifica-se que a extensão dos versos não está enfaixada dentro de limites bastante rígidos, sendo visualmente verificável a nuance entre alguns mais curtos e outros mais espalhados; por vezes, essa disposição requer, com vistas à complementação semântica das linhas, o uso do *enjambement*, já solicitado na transição entre os dois primeiros versos do texto – “1. tendo fome ou não, o porco é a razão/ de amolar facas e o homem engordar espíritos” – e tornado ainda mais proeminente entre os versos “matamos/ a mãe - erguemos o pai no topo/ da montanha e caímos torpes de alegria”. Na transição efetuada na tríade de linhas, elabora-se o paradoxo dos movimentos ascendente, a elevação dos corpos, e descendente, a queda da moral.

É, contudo, a materialidade significativa que nos interessa sublinhar enquanto aspecto sobre o qual o poeta parece apurar o olhar na composição em foco. Observando apenas a primeira estrofe do poema, é grande a frequência com que se inscrevem vocábulos marcados por alguns agrupamentos vocálicos e consonantais. Do primeiro grupo, sons posteriores arredondados, a exemplo de [o, u], distribuem-se com certa frequência pelo poema. Ainda com atenção ao nível sonoro, em especial à formação de sílabas e eventualmente ao estabelecimento de rimas, percebe-se que estas são menos correntes na tradicional posicional externa – ao final do verso –, e mais frequente entremeada na estrutura das linhas do texto, como o sonoro “ão” no primeiro verso.

Parece-nos, por sua vez, que a considerações acerca dos segmentos consonantais requer um tanto mais de atenção, pois estas emergem, no curso do texto, como responsáveis pela impressão de considerável força expressiva, valendo-se, para tanto, de diferentes espécies sonoras. Inicialmente, desse conjunto de sons, destacamos a frequência das consoantes nasais, presentes em praticamente todos os versos, as quais imprimem ritmo mais moroso ao compasso dos versos. Outro grupo que repercute intensamente na estrofe é o das consoantes

oclusivas, a exemplo dos segmentos [t, d, p, b, k, g]. À luz da fonoestilística (Martins, 1989), esses sons costumam ser atrelados a valores significativos que indicam a constrição, haja vista a correlação com o modo pelo qual eles são produzidos – qual seja, a partir da obstrução total da passagem da corrente de ar. Esse traço se coaduna com o percurso de cerceamento gerado ao redor do porco, fechado em seu “ex-deus cárcere”.

Tanto do ponto de vista das vogais quanto das consoantes, é curioso notar que os principais sons trabalhados no poema se baseiam em segmentos que se fazem presentes no nome do animal em foco: o porco. Isso pode nos permitir compreender a formação de uma matriz sonora para o texto de Pereira, a qual tenta reencontrar os vínculos entre palavra e corpo por ela designado, sob qualquer sorte de iconicidade com o mundo animal. Essa leitura vai ao encontro da perspectiva de análise de Simon (2021), que, entre outras vertentes dos estudos zoopoéticos, salienta o vínculo histórico entre letras, ideogramas e animais por uma relação semiótico dessa natureza.

Se tal argumento é possível de aplicação na primeira estrofe, resta, contudo, verificar a pertinência dessa linha interpretativa nas demais instâncias do poema. Observemos, então, a segunda delas:

2. até quando? a faca não indaga, convicta
de que o céu é um deserto com sangue
se rega na palavra *orbe*. o porco
contesta – com seu aparato de gritos
inunda a manhã e a tarde, expõe
o remorso de quem morde por excesso.
antes que tudo aconteça, o porco torce
pela estação das águas, sabotando o mercado,
encontra na feira outra ave do paraíso.
o porco se quer livre, o homem *idem*, sabendo-
-se aliados contra a fome. mas há indícios
na amizade que são uma sentença de morte:
o rito do porco cria da lama o que nós
– entre lençóis de seda e cinismo –
aniquilamos de mãos limpas. tendo fome
ou não, alguém ergue, alguém baixa a cabeça
num altar enfurecido. o porco?
o homem? a civilização inteira num sábado?
(Pereira, 2022, p. 115)

Uma indagação inicia o segmento: “até quando?”. Vista a prática executada, resta saber o tempo de sua duração. Esta parece se estender indefinidamente num jogo de contraposição entre a fome da lâmina, “a faca”, e os guinchos que saem da garganta do animal pronto para o abate. Apesar da opacidade de significados, o que está por trás desse “aparato de gritos” se resguarda sob a pele do suíno, sem pretensão, pelo menos nas linhas do poema, de decodificação, pois “esse rumor que é a fala intraduzível, mas audível, do vivente em sua exposição, em sua vulnerabilidade, em seu umbral entre a vida e a morte” (Giorgi, 2011, p. 209). Observando a fatura poética, mais uma vez, é notável a manipulação do estrato sonoro na composição de Pereira, da qual destacamos a recorrência de sílabas, como “mor” (“remorso”, “morde”, “morte”).

Interessa sublinhar ainda que, nessa estrofe, as relações entre humanos e não humanos se revestem de outra dimensão, um tipo de correspondência. Distanciando-se dos modos tradicionalmente codificados, segundo os quais os animais eram tomados como representações dos valores caros à moral de certos segmentos sociais; no poema em foco, o homem se irmana com a situação do porco no momento em que se reconhecem como seres igualmente presos, “o porco se quer livre, o homem *idem*”. Apesar disso, não são apenas de convergências que são formadas as linhas de aproximação entre humano e suíno. Elas guardam, também, zonas de divergência. Enquanto nós, humanos, buscamos o entorpecimento que nos resguarda debaixo de “lençóis de linho e seda”, na tentativa de dissociação absoluta com relação à terra, o porco, no entanto, não se separa da mundo em que vive, encontrando na sujeira da lama seu espaço de habitação.

Essas linhas de cerceamento, nas dinâmicas contemporâneas, são talhadas pelas forças biopolíticas, as quais distinguem os que têm a permissão de viver daqueles destinados à morte – pela lâmina de uma faca ou pelo corte produzido por qualquer outra arma. Sobre esse aspecto, seguindo a interpretação de Giorgi (2011), é posta em relevo a predominância da lógica da mercadoria, própria do sistema capitalista, lei sob a qual todos os corpos – humanos ou não – são considerados como mercadorias em potencial e, por isso, passíveis de serem apropriados, uma vez que “os corpos que se fazem visíveis e perceptíveis são os corpos apropriáveis, os corpos da propriedade, em que mercadoria e força de trabalho tornam-se contínuos” (Giorgi, 2011, p. 211).

O sacrifício dos porcos – dos corpos, notemos, mais uma vez, a construção anagráfica das duas palavras – “num altar enfurecido” nos convoca a investigar os atributos simbólicos historicamente construídos ao redor do animal. Conforme o verbete de Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 734), de modo hegemônico, a imagem do suíno está associada às características do glutão, pois “devora e engole tudo o que se apresenta”. Por conseguinte, aos porcos são atribuídas características arrazoadas, levadas pelo instinto da voracidade. Compartilhando dos signos do poema, “cria da lama”, o animal simboliza também aquilo que está mais próximo do chão – devido, inclusive, à sua configuração morfológica, emblemática pelo direcionamento da cabeça para baixo e do focinho mais próximo da superfície do solo. Mesmo com a predominância de um polo negativo no feixe de características do animal, algumas culturas, como a vietnamita, não deixaram de atrelar os porcos a fatores positivos, como a abundância e a prosperidade (Chevalier; Gheerbrant, 2015).

Num exercício de intertextualidade, podemos estabelecer certo diálogo decorrente da justaposição entre os polos do sublime e do abjeto em “Matança do porco” e a presença do suíno na obra da escritora brasileira Hilda Hilst. Diferentemente dos bovinos, os quais existem, em profusão, na literatura brasileira, em um movimento panorâmico, difícil seria encontrar exemplares de uma série suína como parte do repertório literário, além, é claro, das personagens incontornáveis dos contos de fadas.

Sobre a presença animal em Hilst, Maciel (2023) destaca em ensaio que a vida e a poética da escritora são transpassadas pelos bichos sob diferentes modulações. Especificamente nos detendo na imagem do porco, um poema do livro *Amavisse* (1989) nos põe em perspectiva a similitude entre as figuras do poeta e do animal mais dado ao rés do chão, no “charco”, onde, por ser marcado pelo cheiro de morte, mal chega as sonoridades da palavra “amor”:

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta
Senhor de porcos e de homens:
Ouviste acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco
Na trama dos vocábulos
Na decantada lâmina enterrada
Na minha axila de pelos e de carne
Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não foi dada a hora.

É verbo?
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
Na péripia aventura da conquista?
(Hilst, 2017, p. 440).

É perceptível uma diferença essencial entre o poema em tela e o que vimos analisando até então. Afinal, em Hilda Hilst, a figura do eu lírico é plasmada à máscara animal, ambos amalgamados pela hifenização (“Porco-poeta”). Também na escritora, interessa evidenciar que a ambientação da presença do porco se dá sob a insígnia iminente do fim, este, por sua vez, igualmente empreendido com o auxílio substância de uma lâmina.

Nesse sentido, torna-se pertinente recuperar a função desempenhada pelo porco entre os animais tradicionalmente utilizados em sacrifícios em honra a um “deus prenhe de humor”. Para além de práticas ritualísticas antigas e modernas, que têm o sangue animal como fonte de energia, no poema de Edimilson, salienta-se a morte cotidiana e corriqueira infligida contra o animal, haja vista que o tamanho da pilha de carcaças sobre a qual se colocam os restos dos viventes mortos para o uso humano perde em sua extensão. Circunscrevendo o espaço descrito ao Brasil, segundo dados do IBGE (2025), foram abatidos 39,27 milhões de bovinos, 6,46 bilhões de aves e 57,86 milhões de suínos apenas em 2024 – número velado pela normalidade especista. Interessa, no entanto, apreender como esse aspecto corriqueiro é decantado nos versos do poeta mineiro:

3. fora do porco não há saldo favorável
para a carne e o espírito do homem.
o porco se esforça por conta própria,
se dependesse da história seria extinto.
tanto sangue derramado pelo homem
na agonia do porco e do seu corpo,
há muito deixou de ser fome
(embora ela floresça atacando
pelos flancos). fora do porco
não há salvação nem barca para levar
os filhos desse rito – na hora H, ninguém

recorda de um cutelo antes
da festa – mas e o sangue nos cabelos?
(Pereira, 2022, p. 115-116)

Novamente valendo-se da similaridade vocabular, o poema sublinha a dimensão corporal do bicho em sua composição. Esse gesto alinha-se a uma consciência da dor que passa a relação humano-animal. Nesses termos, o que aflige o animal ao ser transpassado pelo cutelo – ou outra espécie de lâmina – é capaz de cortar igualmente o mundo dos *Homo sapiens*. Em tal enlace interespecífico, a lógica dominante deixou de ser pautada na necessidade de subsistência, “há muito deixou de ser fome”, tendo em vista o acirramento das condições de produção da indústria da carne na contemporaneidade, que transformou os corpos animais de todas as espécies. Sobre esse aspecto, Maciel (2023, p. 15) destaca que

Hoje, poderíamos acrescentar, essa marginalização atingiu dimensões impensáveis, com a excessiva mercantilização da vida e as práticas cada vez mais sofisticadas de “produção” animal em cativeiro, fazendas e granjas industriais do mundo contemporâneo, além do tráfico de animais silvestres e da destruição de inúmeras espécies ocasionada pela devastação descontrolada das florestas, entre outras práticas nefastas, o que tem comprometido a sobrevivência da própria humanidade, que corre o risco de se tornar também uma espécie em extinção.

O cenário delineado pela pesquisadora fora visto também por Berger (2021). Em ensaio, o escritor aponta o desaparecimento dos bichos da paisagem contemporânea, principalmente ao recortarmos o espaço urbano. Diferentemente de modos de criação de comunidades mais antigas, nos quais o convívio entre humanos e não humanos se dava por linhas de força mais intensas, as transformações trazidas a reboque da modernidade fizeram com que a presença animal se tornasse cada vez menos evidente.

É ainda conforme o ensaísta que entendemos a configuração do espaço do qual emergiram tentativas de burlar o desaparecimento dos outros viventes, como zoológicos e produtos comerciais, no momento e que “os animais começaram a ser eliminados da vida cotidiana. Seria possível supor que essas inovações foram compensatórias. Mas, na verdade, elas faziam parte do implacável movimento de dispersão dos animais” (Berger, 2021, p. 39-40). Nesse sentido, o poema dramatiza o gesto de atenção à forma animal anteriormente apagada, “na hora H, ninguém/ recorda de um cutelo antes/ da festa”, ao pôr em evidência os indeléveis índices do crime, “mas e o sangue nos cabelos?”.

4 Considerações finais

As imbricações entre animalidade e escrita são múltiplas e podem apontar para momentos fundamentais do desenvolvimento das culturas humanas. Aliás, alguns gêneros discursivos têm a presença animal como componente que os distingue, a exemplo dos bestiários medievais e das fábulas. Ao lado dessas formas codificadas, compõem um repertório de procedimentos composicionais a utilização dos bichos na função de símbolos ou metáforas, bem como na figuração de personagens animais construídos a partir da antropomorfização.

Para além de tais paradigmas, um tanto cristalizados pela tradição, na literatura moderna e contemporânea, observamos o engendramento de modos singulares para acessar a animalidade através da imaginação criadora. Embora recaia em um paradoxo, uma vez que o ponto de vista que os enforma é eminentemente humano, escritores de diferentes matrizes culturais e estéticas não se furtam a explorar mecanismo formais de apreensão dessas subjetividades, burlando a centralidade de nossa espécie e atentos às singularidades de cada bicho.

Neste artigo, tencionamos ler algumas vozes que caracterizam certa poesia contemporânea produzida no Brasil, especificamente as poéticas de Eucanaã Ferraz e Edimilson de Almeida Pereira, observando, de forma exemplar, a vertente zoopoética de suas escritas. No caso de Ferraz, percebe-se a tentativa de apreender, na forma poética, os gestos dos bovinos conduzidos para o abate. Já em Pereira, especula-se uma aproximação aos guinchos dos suínos, também em vias de serem sacrificados.

Os dois poetas em análise sublinham vetores da conturbada relação entre humanos e animais no que diz respeito, com especificidade, à produção e ao consumo de carne. Dessa forma, encena-se, ao menos no nível da fabulação literária, o gesto de tornar válida, novamente, a vida animal ao desmontar “a dissimulação do abate” (Despret, 2021, p. 146). Ao enfatizar o processo da indústria da carne aplicado na contemporaneidade, os poemas dramatizam a ilusão moderna de separação entre o produto – inserido na esteira mercadológica – e o animal sacrificado, revelando a descontinuidade que tenta tornar difusos os limites entre o que vive e o que se come. Com isso, os poemas ecoam o convite proposto por Elizabeth Costello (Coetzee, 2004, p. 127) em uma de suas intervenções: “É por isso que o incito a ler os poetas que devolvem à linguagem o ser vivo, palpitante; e se os poetas não o comovem, sugiro que caminhe lado a lado com o animal que está sendo empurrado pela rampa na direção do seu carrasco”.

Dedicatória

À memória do cãozinho Orelha

Referências

2024 Registra recorde no abate de bovinos, frangos e suínos. *Agência IBGE Notícias*, 2025. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/42898-2024-registra-recorde-no-abate-de-bovinos-frangos-e-suinos>. Acesso em: 11 nov. 2025.

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O gato solteiro e outros bichos*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. Um poema de Edimilson de Almeida Pereira. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 18, p. 13-19, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/8709>. Acesso em: 11 nov. 2025.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COETZEE, John Maxwell. *Elizabeth Costello: oito palestras*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CULLER, Jonathan. Teoria literária hoje. In: CECHINEL, André (org.). *O lugar da teoria literária*. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2016. p. 83-99.
- DESPRET, Vinciane. *O que diriam os animais?* Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FERRAZ, Eucanaã. *Cinemateca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GIORGI, Gabriel. A vida imprópria: história de matadouros. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 199-220.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LESTEL, Dominique. *Les origines animales de la culture*. Paris: Champs, 2009.
- MACÉ, Marielle. *Nossas cabanas: lugares de luta, ideias para a vida comum*. Trad. Isadora Bonfim Nuto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.
- MACIEL, Maria Esther. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante, 2023.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *O som vertebrado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. Um cão. *Gratuita*, Belo Horizonte, v. 4, p. 115-117, 2023. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/gratuita4/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

Os livros da ignorância de António Ramos Rosa e Manoel de Barros

The Books of Ignorance by António Ramos Rosa and Manoel de Barros

Gustavo Castro

Universidade de Brasília (UnB) | Brasília

DF | BR

gustavo.castro@fac.unb.br

<https://orcid.org/0000-0001-7126-6947>

Guilherme Mazui Roesler

Universidade de Brasília (UnB) | Brasília

DF | BR

guilhermemazui@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-3348-7168>

Resumo: O artigo trata de dois livros de títulos e temáticas quase idênticos que valorizam a ignorância – em 1988, em Portugal, António Ramos Rosa lançou *O livro da ignorância*, enquanto Manoel de Barros publicou no Brasil *O livro das ignoranças* em 1993. Por meio de um trabalho descritivo e comparativo, o texto apresenta as duas obras e, de forma resumida, seus autores, avançando na identificação de convergências e divergências na abordagem dada ao tema da ignorância. Também avalia a coincidência – ou não – do poeta brasileiro utilizar um título muito similar ao do colega português. Nas obras, Ramos Rosa destaca, entre outros pontos, a transparência. Manoel enaltece o desconhecer, usando como meio o homem simples que vive no Pantanal. Os dois livros conectam poesia e filosofia, vinculados à tradição socrática do não saber, apresentando entendimento inusual da ignorância como um caminho para o conhecimento, uma forma de alcançar a sabedoria.

Palavras-chave: ignorância; sabedoria; poesia; António Ramos Rosa; Manoel de Barros.

Abstract: The article examines two books with nearly identical titles and themes that foreground ignorance. In 1988, in Portugal, António Ramos Rosa published *O Livro da Ignorância*, while in 1993, in Brazil, Manoel de Barros released *O Livro das Ignorâncias*. Through a descriptive and comparative approach, the text presents both works and briefly introduces their authors, identifying convergences and divergences in their treatment of ignorance. It also considers whether the Brazilian poet's use of a highly similar title was coincidental or not. In these works, Ramos Rosa emphasizes, among



other aspects, transparency, whereas Manoel de Barros celebrates unknowing, portraying the simple man who lives in the Pantanal as its vehicle. Both books connect poetry and philosophy, drawing on the Socratic tradition of not-knowing, and propose an unusual understanding of ignorance as a path to knowledge and a way of attaining wisdom.

Keywords: Ignorance; Wisdom; Poetry; António Ramos Rosa; Manoel de Barros.

1 Introdução

Em 1988, António Ramos Rosa (1924-2013) lançou em Portugal pela Editora Signo, na coleção Pequeno Continentes, *O livro da ignorância*. Cinco anos depois, no Brasil, Manoel de Barros (1916-2014) lançou *O livro das ignorâncias*, pela editora Civilização Brasileira. Este artigo visa entender esta curiosa coincidência de títulos e estéticas em anos próximos e compreender, senão a sincronicidade, as propostas presentes nas obras. Neste sentido, queremos investigar as publicações e comparar a noção de ignorância em Ramos Rosa e em Manoel de Barros, com o objetivo de explorar o tema e sua relação, por exemplo, com a sabedoria.

Com tais livros, podemos dizer que os dois poetas se inscrevem na tradição de filósofos e teólogos que colocaram a questão da ignorância no âmago de suas produções. Em *Apologia de Sócrates*, Platão (2019) cita a famosa frase “só sei que nada sei”, atribuída ao filósofo grego, dita no sentido do reconhecimento da sua própria ignorância, mas também como visão dos limites do conhecimento. A ignorância aparece em Sócrates como cautela. Para ele não há pior posição do que a postura de sábio, uma vez que a mesma tende a não indagação. O gesto da ignorância é, para ele, o início da sabedoria. No século XIV, Francesco Petrarca, poeta e acadêmico renascentista, escreveu uma carta intitulada *De sui ipsius et multorum ignorantia* (“Sobre a sua própria ignorância e a de muitos outros”), na qual pergunta se pode haver campo tão amplo como um tratado sobre a ignorância. Ao refletir sua aprendizagem, conclui que, conforme ganhava experiência e conhecimento, menos tinha certeza de seus julgamentos e, enquanto envelhecia, a própria ideia de conhecimento se tornava cada vez mais ilusória.

No século XV, o filósofo e teólogo alemão Nicolau de Cusa (2012), formulou a “*docta ignorantia*” (“douta ignorância”), que era, como em Sócrates, uma instância pedagógica, necessária ao processo de aprendizagem. O saber do não-saber operava para que o ser humano construísse de forma progressiva o conhecimento. No entanto, Cusa se diferenciou de Sócrates por associar a ideia à noção de infinito. Para ele, o infinito só pode ser aquilo que, revelando a nossa ignorância radical, apela à humildade.

A humildade de saber reconhecer o erro e aprender com ele surge também em Edgar Morin. No livro *Conhecimento, ignorância, mistério* (2020) a relação entre as ideias é a de antagonismo e complementaridade. Morin retoma Cusa e retira dele a frase: “o saber da ignorância

conduz ao inefável”. Morin (2020, p. 109) propõe o “conhecimento complexo” como forma de não continuarmos a ser “ignorantes da nossa ignorância”.

Nós vivemos na superfície de nós mesmos. Somos possuídos por forças obscuras, nossos Daimon internos e externos a nós. Somos possuídos pelos mitos, deuses, ideias. Somos manipuladores manipulados, possuídos pelo que possuímos, viver é como uma embriaguez e um sonambulismo (Morin, 2020, p. 68-69).

Além de Sócrates, Petrarca, Cusa e Morin, a ignorância interessou também aos dois poetas estudados. Em Ramos Rosa encontramos uma “modalidade da ignorância que se revela fecunda e iluminadora” (Carvalho, 2020, p. 332). Nele, vemos esse não-saber socrático que convida à renúncia dos pseudo-conhecimentos acumulados e à abertura ao conhecimento verdadeiro. O mesmo encontramos em Manoel, para quem as “ignorâncias” não são pejorativas, coisa de gente estúpida. Elas pressupõem uma “didática” – como em Sócrates – e uma relação pura, primeira e original com a natureza.

Dividimos, assim, o artigo em três partes, apostando na descrição e comparação como ferramentas de pesquisa. Na primeira e na segunda, trabalhamos em separado os dois livros, estudados respectivamente em ordem cronológica por publicação, tentando meditar sobre cada autor e o teor das obras. Na terceira parte, avançamos em um breve diálogo para apontar divergências e convergências nos trabalhos que valorizam a ignorância pelo viés do olhar inaugural, vendo o não saber como um caminho para o conhecimento.

Ramos Rosa e Manoel apresentam uma concepção inusual de sabedoria, vinculada à tradição filosófica que remonta a Sócrates. A ignorância deixa de ser limitação e torna-se propulsora de pensamento. Nessa perspectiva, os dois poetas propõem a libertação dos muros da razão, o entendimento de que a ignorância abre o olhar para diferentes saberes, configurando-se como ponto de encontro entre poesia e filosofia.

2 O livro de Ramos Rosa

Existe a possibilidade de Manoel de Barros conhecer *O livro da ignorância* de Ramos Rosa porque, quando este último lançou o seu livro em 1988, em Ponta Delgada, com capa de José Teófilo Duarte, era um momento da carreira no qual acumulava prêmios e entrevistas, além de resenhas em jornais com crítica positiva em Portugal.

Em nossa meditação, o que mais chama a atenção no livro de Ramos Rosa é a consciência estética e sapiencial presente na ideia de transparência. Ela é onipresente nos poemas e se manifesta de diversas maneiras. O português busca de forma consciente “a clareza elemental, as energias positivas” (Ramos Rosa *apud* Coutinho, 2003, p. 215). Ele usou esses termos em 1988, mesmo ano da publicação de *O livro da ignorância*, referindo-se à sua relação com Fernando Pessoa. A declaração consta na tese *Mediações críticas e crítica poética em Antônio Ramos Rosa*, defendida por Ana Paula Coutinho (2003). Segundo ela,

O jovem poeta do Algarve não fora, é claro, insensível à publicação das obras de Fernando Pessoa pela Ática, no início da década de 40, quase em simultâneo à publicação da antologia organizada por Adolfo Casais Monteiro (Confluência,

1942). ARR parece ter ficado particularmente fascinado com Álvaro de Campos. Todavia, segundo seu próprio depoimento, ter-se-ia distanciado do poeta de *Ode Marítima* devido a seu pessimismo radical. “O que eu buscava obscuramente era a claridade elemental, as energias positivas de uma poesia menos dominada pela trágica consciência da inaniidade. (Ramos Rosa *apud* Coutinho, 2003, p. 215)

O livro escrito por Ramos Rosa possui 109 poemas, sem divisão de partes. Os primeiros poemas são mais longos, os últimos mais curtos. Ele dedica o livro ao filósofo e poeta português Fernando Echevarría (1929-2021), talvez pelo fato de o livro ter essa dupla característica: pode ser lido como filosofia praticada em versos ou poema filosófico. Ramos Rosa começa o livro de forma despretensiosa: “Sem confidências sem visões reveladoras / entro num domínio imediato e sinuoso”, sendo o domínio “sinuoso” tanto o da poesia como o da filosofia: “Palavras mas porquê?” (Rosa, 2020, p. 12); “Como acender os frágeis nomes?” (p. 18); “Quem pergunta o que é a verdade?” (p. 24); “De nada se passar não se passa mais nada?” (p. 37); “Estar amplo é levedar leveza” (p. 42).

Helena Carvalho (2022, p. 334) identificou no livro “uma ignorância lúcida, um silêncio núbil”, o exercício que “obriga o sujeito a despir-se dos condicionamentos prévios e dos costumados jogos da razão”. Ela encontrou um “vazio puro” (Carvalho, 2020, p. 54) e iluminado, no sentido budista e taoísta. “O vazio rosiano”, diz, “nos dá a pensar o zen” (Carvalho, 2022, p. 311).

A questão que mais se destaca no livro, contudo, é a da transparência ou de claridade elemental. Ela é trabalhada e retrabalhada ora nas formas de luz tranquila: “Todo o ser quer o ser na luz tranquila / e espraia-se em paz na transparência” (Rosa, 2020, p. 25); ora na luz fulgurante: “Que privilégio andar e olhar sentir o solo firme / e ver a luz fulgurante e a verdura das árvores” (p. 66); ora no calor: “Foram dias claros e estivais havia / o ímpeto da luz e do calor e uma côncava / densidade” (p. 41). A transparência também aparece feito renovação lúcida, claridade que não aprisiona: “Nada colhemos senão a própria ausência / mas ela é a permanência inicial / do que em nós está completo e se suspende / na plena claridade que nada aprisiona” (Rosa, 2020, p. 30): “Renovar se possível o lúcido exercício / que é ir entrando até onde a claridade / traz a brisa ao tempo e a lugares inviolados” (p. 32).

Os objetos e os espaços também possuem luz: “Por vezes cada objeto se ilumina” (Rosa, 2020, p. 27), “Vemos e tudo está passando numa tranquila ordem / e cada objecto reflecte a teia de uma luz / que suscita as palavras desenhadas no silêncio” (p. 28); “toda matéria é transparente” (p. 52); “Era então a gravidez do espaço e éramos / contemporâneos da transparência inicial” (p. 46); “E tudo o que se vê é a ondeação / da transparência até os confins do planeta” [...] “O mundo é assim mesmo máquina ligeiríssima / de horas transparentes e de espaços fluviais” (p. 42).

Sobre as “energias positivas”, elas surgem tematizadas na paz, felicidade, delicadeza, leveza e alegria, mescladas à transparência: “Concentramos o transe de estar sendo / em cada coisa o peso e o contorno / na felicidade ignorante acesa” (Rosa, 2020, p. 24); “Como explorar a imponderável felicidade / de um domínio tão sereno e tão pungente?” (p. 26); “Estar na paz no prestígio limpo / que nos traz à certeza de estar / no sopro do tempo onde é claro / Dissemina-se por todo o lado a delicadeza / como uma forma de alegria luminosa” (p. 28); “entregamo-nos ao âmbito de uma paz / que é a medida do mundo quando nada / se nos oferece senão o habitar / aquelas horas de um universo que / é no silêncio glória obscura e transparente” (p. 34); “na irreduzível paz de ser quem é / onde surdem íntimas transparentes luzes” (p. 38-39); “Dir-se-ia que a necessidade se metamorfoseia / e num relâmpago o rosto

dilacerado se ilumina de uma alegria tranquila” (p. 39); “Estar amplo é levedar leveza / em consonância com as minúcias animais [...] / Tudo em torno é delicadeza / de um limbo e o sopro da amplitude” (p. 42); “Então o que há para dizer / é a alegria de um nada que liberte o instante / e tudo é ainda por ser na liberdade do lume” (p. 43).

Entre as “energias positivas” mencionadas pelo poeta podemos colocar a suavidade: “Sei de uma estranha suavidade e de um pensativo ardor / que modula o beijo numa demora fascinada” (Rosa, 2020, p. 21); a leveza: “Tudo em torno acende perfeição mais leve” (p. 17); a “solidão fraterna”: “Por vezes a paciência é estarmos densos / [...] Entrarmos na grande solidão fraterna” (p. 24); o bem-estar: “Num passeio tudo quanto recebemos / é um bem-estar de espaço e a leveza / de quem abriu portas subterrâneas” (p. 35).

No livro também sobressai a questão da ignorância. Para Carvalho, o tópico é central na poesia e na poética de Ramos Rosa. Segundo ela, a ignorância e o não saber devem ser vistos em ligação à ideia de “consciência pré-reflexiva” (Carvalho, 2022, p. 159). Enquanto não-saber, a ignorância contesta o falatório do mundo, constrói-se “no pudor/ de tudo o que se afirma” (Rosa, 2020, p. 25), e, mais do que afirmação, é essencialmente escuta do “silêncio incandescente” e “inexpugnável”. Carvalho entende que a estratégia do livro é a de irmanar os contrários, como nos versos: “E sem figuras entramos em contacto / com o vazio ardente / que envolve todos os contrários numa afirmação silenciosa / e dentro de nós consuma a mágica obscuridade / em que ser é como não ser e não ser como ser” (Rosa, 2020, p. 32).

O tema surge logo em um verso do primeiro poema – “Quando eu escrever que seja o cimo ignorante / do bem estar” (Rosa, 2020, p. 11) – e consta em toda a obra: “Um livro ilegível pela intensidade / a cal do muto as unhas a ferrugem / as obscuras qualidades os acordes / que nomeiam o secreto e o longínquo” (p. 11). Neste trecho, “um livro ilegível” refere a *O livro da ignorância*? Prossegue o autor: “Toda ignorância saboreia as substâncias escuras / que nascem para a claridade do fundo de si mesmas” (p. 15). Para ele, a ignorância possui luz: “E um canto nascerá da ignorância acesa / em que o silêncio é núbil ou gravidade branca” (p. 19); “Talvez um outro espaço mesmo na ignorância possa ser transparente” (p. 56). Em alguns momentos ela se relaciona com o “ser” e o “saber”: “Nada poderemos saber, mas poderemos ser?”; “Pela análise / nada podemos saber mas o prestígio / da sombra escurece-nos e acalma-nos” (p. 37); “E não sabendo conhecemos devagar / um outro espaço de translúcido desenho” (p. 28); “Nada sabemos de quase tudo. A vastidão é inapreensível / A simultaneidade é inapreensível / A disparidade é inapreensível” (p. 56).

O tema também se relaciona à sabedoria: “Ninguém penetra até ao fundo de si mesmo / Ninguém penetra até ao fundo do outro / Todavia às vezes o fundo transparece / porque há um centro comum / de sombra e alegria” (Rosa, 2020, p. 30); “Em tudo há uma ponderação / Que é um ofício sacro da paisagem / que entrega o mundo à paz dos arrabaldes” (p. 34); “Estar profundamente certo e ser ignorante/ no prestígio actualíssimo da alegria” (p. 46); “Talvez um outro espaço / mesmo na ignorância possa ser a transparência” (p. 56). Ele se empenha em reiterar um não-saber essencial: “Nada sabemos de quase tudo A vastidão / é inapreensível A simultaneidade / é inapreensível A disparidade / é inapreensível E há um mutismo / no mundo e em nós que não se quebra nunca” (p. 56).

Em um livro que celebra a ignorância, verbos como “saber”, “conhecer” e “viver” são recorrentes: “Separam-se as salas onde o viver era / o movimento largo da frescura / e a casa era um prestígio claríssimo e o imprevisto país da alegria / Era a pátria do ar e dos ofícios leves / em que tudo era alto e harmónico de ver [...] / Pensar era ser cúmplice de uma argúcia

cândida” (Rosa, 2020, p. 35); “Vive-se quando se vive a substância intacta / em estar a ser sua ardente harmonia / que se expande em clara atmosfera / leve e sem delírio ou talvez delirando” (p. 42); “ignorar é compreender” (p. 84). Robert Bréchon observou que a ignorância foi o método escolhido por Ramos Rosa para uma “ascese feliz”, o que Carvalho (2022, p. 336) preferiu chamar de “aprendizagem de desaprender”.

Quando lançou *O livro da ignorância*, em 1988, Ramos Rosa gozava de status de poeta premiado, fruto da carreira iniciada 30 anos antes com *O grito claro* (1958). Em 1988 foi agraciado com o prêmio Pessoa, concedido pelo jornal *Expresso*. Já tinha vencido o prêmio do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários e o PEN Club de Poesia com *O incêndio dos aspectos* (1980); o Nicola com *Volante verde* (1986); o da Associação Portuguesa de Escritores e CTT por *Acordes* (1989); e o Eça de Queiroz, da Câmara Municipal de Lisboa, com *As armas imprecisas* (1992). Em 1991, foi o poeta europeu da década pelo *Collège de l'Europe* (“Colégio da Europa”) (Soares, 2013).

O livro da ignorância teve crítica e repercussão na mídia fora de Portugal. Na França recebeu em 1992 o prêmio Jean Malrieu de melhor livro de poesia. Nesse período, apareceu de forma esporádica em grandes jornais no Brasil. Era mencionado junto com outros autores portugueses, a exemplo de José Alberto Braga no *Jornal do Commercio* (1985), Arnaldo Saraiva em *O Estado de S. Paulo* (1987) e Eduardo Prado Coelho na *Folha de S. Paulo* (1988).

3 O livro de Manoel de Barros

Manoel de Barros lançou *O livro das ignorâncias* em 1993 em duas edições, uma de colecionador, confeccionada pela Sociedade dos Bibliófilos do Brasil, e outra comercial, distribuída pela editora Civilização Brasileira. Em 107 páginas, apresentou aos leitores 19 poemas, divididos em três partes – “Uma didática da invenção”, “Os deslimites da palavra” e “Mundo pequeno” (Barros, 2010). Ele utilizou na primeira parte do livro (“Uma didática da invenção”) a didática do “des”: “desaprender”, “desinventar”, “descomeçar” e “desconhecer”. Diz: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (p. 299); “desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao / pente funções de não pentear. Até que fique à / disposição de ser uma begônia” (p. 300); “No descomeço era o verbo” (p. 301); “Ocupo muito de mim com o meu desconhecer” (p. 303).

Em todo o livro são frequentes as desaprendizagens: “Repetir repetir – até ficar diferente” (Barros, 2010, p. 300); “Poesia é quando a tarde está competente para dalias” (p. 300); “Para entrar em estado de árvore é preciso partir / de um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no / mês de agosto” (p. 301). Camargo (1996, p. 38-39) atesta que, na visão do poeta, a “ignorância pressupõe uma relação primitiva com o mundo”, na qual a linguagem não foi enquadrada pelo contexto, “não sofreu a cultura em seu outro gume, que é o da repressão”. Conforme Santos (2017, p. 77), a poesia de Manoel “se alimenta de um idealismo capaz de levar o homem a um estado de pureza na experimentação do mundo”. Esse estado fica evidente nas crianças: “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas / por crianças” (Barros, 2010, p. 300); “A criança diz: eu escuto a cor dos passarinhos” (p. 301). Já a ideia de pureza/impureza aparece nos versos: “Sou pervertido pelas castidades? Santificada pelas imundícias?” (p. 302).

Como em Ramos Rosa, Manoel encontra na natureza um amplo campo de diálogo com as claridades e os silêncios: “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh” (Barros, 2010, p. 301); “Há certas frases que se iluminam pelo opaco” (p. 303); “Não tem altura o silêncio

das pedras” (p. 301). Nesse e em outros livros, Manoel valorizou o desconhecer que permite descrever as coisas de forma original, a exemplo da criança que olha o “mundo como se fosse a primeira vez”, conforme relatou a José Geraldo Couto, em entrevista publicada em 1993 no jornal *Folha de S. Paulo*. Na ocasião, explicou o título *O livro das ignoranças*:

Criar, para mim, começa exatamente no desconhecer. Então, a intenção do título desse livro vem daí: criar começa na própria ignorância. É preciso ignorar para fazer nascimentos. Poesia é sempre um refazer, um transferir o mundo (Barros *apud* Couto, 1993, p. 8-9).

Manoel optou por “ignoranças” para destacar a voz do homem simples do campo, no caso, oriundo do Pantanal. Apesar de não ter mencionado se houve inspiração em Ramos Rosa, costumava escolher para suas obras títulos inspirados em trabalhos já publicados. Foi assim com *O guardador de águas* (1989), como tributo a Alberto Caeiro (Fernando Pessoa – 1888-1935) e seu *O guardador de rebanhos* (1925); e *Retrato do artista quando coisa* (1998), usando a referência de *Retrato do artista quando jovem* (1916) de James Joyce (1882-1941). Portanto, o autor brasileiro pode muito bem ter sido inspirado no volume de Ramos Rosa.

Voltando ao teor do livro, na segunda parte, intitulada “Os deslimites da palavra”, Manoel conta a saga do canoeiro Apuleio, que “vogou três dias e três noites por cima das águas, sem comer e sem dormir”, e que havia encontrado no “Centro de Criadores da Nhecolândia” um caderno contendo 200 frases: “Passei anos penteando e desarrumando as frases” (Barros, 2010, p. 305). A escolha do personagem fez referência a Lúcio Apuleio (124 d. C.-170), escritor e filósofo platônico, que viveu em Roma e escreveu *O Asno de ouro*, fábula sobre pecado e expiação. A escolha do personagem filósofo-fabulista parece proposital, relacionada à didática do “des”. “Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da asa” (Barros, 2020, p. 305).

Assim, Apuleio narra a sua aventura pela verticalidade: “Daqui só enxergo a fronteira do céu”; “Estou anivelado com a copa das árvores” (Barros, 2010, p. 306); pela ignorância que extrapola a lógica: “Ontem choveu no futuro” (p. 305); pela delicadeza: “minha canoa é leve como um selo” (p. 306), “Desculpe a delicadeza” (p. 307), “Sou puxado por ventos e palavras” (p. 307); pela clareza: “Insetos cegam meu sol / Há um azul em abuso de beleza” (p. 307); “Eu sei das iluminações do ovo” (p. 307) e pelo desperdício: “Preciso do desperdício das palavras para conter-me” (p. 307).

Segundo Manoel, foram inspiradores os versos de Arthur Rimbaud lidos na juventude: “o desregramento de todos os sentidos, o obscurecimento das imagens, a rebeldia contra a representação mimética da realidade, a vidência” (Camargo, 1996, p. 21). As lições do “des”, presentes nesse “desregramento”, auxiliaram Manoel a criar no livro uma “Uma didática da invenção” ao lado de os “Deslimites da palavra”. Se a palavra didática remete às técnicas e métodos para ensinar, o “deslimite” remete ao apeiron ou aquilo que não tem limite, o infinito: “Maior que o infinito é a encomenda” (Barros, 2010, p. 304), “O infinito do escuro me perena (p. 311). No “Deslimites da palavra” reafirma o seu des saber – “Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças” – e seu saber – “Desculpem-me a falta de ignoranças” (p. 308).

Noutros poemas, ele prossegue o jogo entre saber e não saber: “Eu escrevo o rumor das palavras. / Não sou sandeu de gramáticas. / Só sei o nada aumentado” (Barros, 2010, p. 309); o jogo ser e não ser: “Desenvolvo meu ser até encostar na pedra” (p. 309); aceita o sombrio: “Aceito no meu fado o escurecer” (p. 309) e corrige as coisas no olhar: “Ajeito as nuvens no

olho” (p. 309). Como em Ramos Rosa, a ignorância tem algo de solidão fraterna. Manoel diz: “Ó solidão, opulência da alma!”, algo do nada, “Tenho vanglórias de niquices” (p. 309), e algo de vazio: “Ando muito completo de vazios” (p. 310).

Manoel mantém-se fiel durante toda a obra à didática do “des”: “O fim do dia aumenta meu desolo. / Às vezes passo por desfolhamentos. / Vou desmorrer pela pedra como um frade” (Barros, 2010, p. 311). Santos (2017, p. 136) observou que, no poema VII dessa parte, Manoel usou o neologismo “descomeço”, que remete ao “tempo mítico da criação do mundo, um tempo atemporal, localizado fora da História e marcado pela existência de uma linguagem evocadora, capaz de dar vida e forma às coisas nomeadas”. Esse tempo opõe-se ao tempo histórico, no qual vivemos e empregamos a “linguagem funcional, um recurso de comunicação desprovido de qualquer singularidade mágica ou evocadora” (Santos, 2017, p. 136).

Na obra, Apuleio fala de si com a mesma característica e aborda o saber/desconhecer que valoriza as ignoranças e lhe permitem o olhar original. “Tenho o ombro a convite das garças”, “Escuto a cor dos peixes” e “Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças”, registra (Barros 2010, p. 308, 309, 308). Apuleio conta a travessia em busca de se desconhecer: “Não sei mais calcular a cor das horas / As coisas me ampliaram para menos” (p. 308).

Na terceira parte do livro, “Mundo pequeno”, Manoel exalta os saberes e olhares de personagens: o bugre Felisdônio, Sombra-Boa, Ignácio Rayzama, Rogaciano, Andaleço e Bernardo. Tais personagens são marcados pelo cunho autobiográfico (Béda, 2007), são seres em “estado de pré-consciência”, na função de “duplo, alter-ego ou porta-voz” (Camargo, 1996, p. 121). O alterego que se tornou mais conhecido, Bernardo, foi inspirado em um funcionário da fazenda do poeta no Pantanal de Mato Grosso do Sul. “Bernardo é quase árvore / Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe”, descreveu em *O livro ignoranças* (Barros, 2010, p. 322). Coloca ainda na boca de Bernardo uma frase fundamental: “Pode um homem enriquecer a natureza com sua incompletude? (p. 322)”.

No livro, um vaqueiro “Gostava de desnomear” chamando as coisas ao seu modo, por não saber as definições correntes: “Para falar barranco dizia: lugar onde avestruz esbarra / Rede era vasilha de dormir” (Barros, 2010, p. 316). Sombra-Boa caçava “rãs entardecidas” nos barrancos, ouvia “conversamentos de gaivotas” e dialogava em português, no idioma da etnia guató e em pássaro (p. 317). Manoel também fala de si, recria memórias da escola, a relação com o padre Ezequiel, personagem inspirado em um dos seus professores. No poema VII, diz que, aos 13 anos, descobriu que o que lhe dava mais prazer era a “doença” das frases. Ao comunicar o fato, o padre lhe disse ser saudável “fazer defeitos na frase” (2010, p. 319):

O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...

E se riu.

Você não é de bugre? – ele continuou.

Que sim, eu respondi.

Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –

Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncs maduros.

Há que apenas saber errar bem o seu idioma.

Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática

(Barros, 2010, p. 319-320).

Rodrigues (2007, p. 107) assinala que Manoel utiliza no poema VII e em outros d'O *livro das ignoranças* elementos da crônica, entre os quais um narrador-personagem, a memória e o emprego de referências a frutos locais e as paisagens. Na obra, recria a viagem que disse ter feito por Bolívia e Peru na década de 1940, quando caminhou “sobre grotas e lajes de urubus”, “outonos mantidos por cigarras”, “lamas fascinando borboletas”, “alcançar os deslimites do Ser” e “lecionar andorinhas” (Barros, 2010, p. 323-324). No poema “Autoretrato falado”, o último do livro, traz informações biográficas. Conta que veio de uma Cuiabá (MT) marcada pelo garimpo, que o pai teve uma venda de bananas na região do Beco da Marinha, que rumou ao Pantanal onde se criou “entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios”, cita o “gosto de estar entre pedras e lagartos”, e o gosto de “fazer o desprezível ser prezado”, admite a procura de autoconhecimento e o inevitável caminho até a ignorância (Barros, 2010, p. 324):

Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo.
Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de gado. Os bois me recriam.
Agora eu sou tão ocaso!
Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço coisas inúteis.
No meu morrer tem uma dor de árvore (Barros, 2010, p. 324).

Camargo (1996, p. 120) destaca que crianças, andarilhos, loucos e poetas transitam na obra de Manoel no “limiar da ignorância e do conhecimento, onde a sociedade acaba e começa um mundo indomável pela racionalidade redutora e pela sociedade de consumo”. Ao longo das três partes de *O livro das ignoranças*, o poeta brasileiro faz um guia de sabedoria/ignorância e mostra esse método em aplicação por terceiros e depois por ele próprio.

4 Convergências, divergências e considerações finais

O livro de Manoel dialoga com o de Ramos Rosa nas questões de conhecimento e ignorância. Os autores confluem na maneira de encarar a ignorância ao vê-la como um não-saber que não deve ser encarado de forma depreciativa, já que permite descobrir e descrever o mundo de maneira pura. Eles se aproximam ao trabalharem com a ideia da ignorância como possibilidade de lucidez, clareza e inteligência unificada. O valor positivo da ignorância surge na obra de ambos como “uma reconexão a um momento pré-lógico e pré-reflexivo” (Carvalho, 2024, p. 7). Os trabalhos dos poetas levam à luz uma forma de comunhão entre poesia e real que reaviva o tema do não saber, cuja relevância está exposta nos títulos dos livros. “Em ambos os poetas, a ignorância ganha uma faceta positiva, ao passar pelas portas de uma ordem superior de entendimento, do conhecimento das verdades primordiais” (Carvalho, 2024, p. 13).

Nos dois casos, há uma proposta inusual de sabedoria ligada ao campo da filosofia, que remete a Sócrates e à tradição de pensadores que apontaram no desconhecer o incentivo para a busca constante de experiências e conhecimento. A exemplo de Ramos Rosa, Manoel trabalhou suas reflexões a respeito da ignorância na ideia de “des”. O tema já havia surgido em obras anteriores. Em *Arranjos para assobio* (1982), cita um homem escolhido desde criança “para ser ninguém e nem nunca”, um sujeito que “se merejava sobre a carne dos muros / e era ignorante como as águas” (Barros, 2010, p. 171-172). O tema ressurgiu em 1989, n'O *Guardador*

de águas. No “Poema VIII”, escreveu: “Para voltar à infância, os poetas precisariam também de / reaprender a errar a língua. / Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma nos mosquitos? / Seria uma demência peregrina” (Barros, 2010, p. 266).

A ideia reaparece em 1991, no *Concerto a céu aberto para solos de ave*, quando o poeta falar de Bernardo da Mata: “para saber dos passarinhos só precisa de suas ignorâncias” (Barros, 2010, p. 279). A publicação de *O livro das ignorâncias*, em 1993, não encerrou a presença e a valorização do desconhecer e do não-saber nos versos do autor. *Menino do Mato*, lançado em 2010, destaca outra vez Bernardo e indaga se “é preciso estudar/ ignorâncias para falar com as águas?” (Barros, 2010, p. 452). Além disso, volta a valorizar a inocência:

A gente queria encontrar imagens de aves abençoadas
pela inocência.
O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias
para a gente bem entender a voz das águas e
dos caracóis (Barros, 2010, p. 450).

Os dois poetas incentivam o sujeito a se libertar de condicionamentos prévios guiados pela razão, o que pode ser feito somente por quem desconhece as coisas, aquilo que Helena Carvalho chamou de ignorância lúcida. A pesquisadora aponta que Ramos Rosa e Manoel comungam da influência dos franceses Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé e “entendem a poesia como acolhimento do outro” (Carvalho, 2024, p. 2). Apesar de diferenças de estilo, os autores apresentam semelhanças a respeito da maneira como tratam a natureza e a evocação da palavra poética. Entre os pontos de semelhanças registradas por Carvalho (2024) estão palavras que se repetem nos livros de ambos: semente, formiga, pássaro, terra, vento, amor, inocência, nada, vazio. Manoel chamava de arquissemas as palavras de presença constante em seus versos. “Arquissemas, aprendi de um filólogo, cujo nome não me lembro agora, são palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais, e que ao fim norteiam o sentido de nossa escrita”, disse à revista *Bric-a-Brac* (Barros *apud* Turiba; Borges, 1989, p. 34-39).

Os poetas também se aproximam nas reflexões filosóficas inseridas em versos, no exercício de metapoesia, no qual questionam as origens da palavra, e no ímpeto por explorarem sentidos e possibilidades da linguagem. Outro ponto de contato é a alteridade radical, observada por Carvalho (2024, p. 6), que faz os dois construírem um novo olhar sobre as coisas e seres.

Manoel se diferencia de Ramos Rosa ao ambientar sua obra, na maior parte dos livros, na zona rural e por usar personagens variados – crianças, andarilhos, camponeses, ele próprio – para dar voz à poesia e às reflexões filosóficas que apresenta, marcadas pela crítica à mentalidade capitalista e pela valorização do ínfimo, do desprezível e do descartável. O uso de neologismos e da sintaxe do homem pantaneiro também são pontos distintos do brasileiro em relação ao colega português. Segundo Carvalho, em *Ocupação do espaço* (1963), Ramos Rosa já aludia a uma ignorância conquistada que, em *Ciclo do cavalo* (1975), será apresentada como reduto da esperança e modo da felicidade.

Apontadas convergências e divergências nos livros de títulos e temáticas similares, fica a dúvida em relação a escolha do autor brasileiro. Coincidência? Proposital? Apesar de não identificarmos indícios de plágio ou de homenagem a Ramos Rosa, é curioso que Manoel tenha lançado uma obra de título quase idêntico cinco anos depois do português. O estranha-

mento se justifica pelo fato de o brasileiro ter batizado os livros *O Guardador de águas* e *Retrato do artista quando coisa* inspirado em títulos de Fernando Pessoa e James Joyce.

Ao longo da carreira, Manoel citou em entrevistas dezenas de escritores de seu apreço, com destaque para Padre Antônio Vieira, Rimbaud e João Guimarães Rosa, mas não mencionou Ramos Rosa. No entanto, consideramos um tanto improvável que o brasileiro não conhecesse o português. Manoel vivia em Campo Grande, mas passava longas temporadas anuais no Rio de Janeiro, onde visitava a filha e livrarias. Ele não era alheio ao que acontecia em Portugal e o seu contato com a literatura daquele país entre os anos 1980 e 1990, não era infrequente. Além de ter visitado Lisboa, consumia obras e críticas de profissionais portuguesas.

Manoel conhecendo ou não Ramos Rosa e seu livro da ignorância, o fato é que os dois autores de língua portuguesa produziram uma obra na qual a ignorância é potência de iluminação, de conhecimento e autoconhecimento, de devaneio e realidade, de claridade e sombra, de vazio e plenitude, de lógica e ilogismo, de silêncio e voz, de sabedoria e a loucura, enfim, mediadora entre poesia e filosofia.

Referências

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo. Leya, 2010.

BÉDA, Wálquiria. *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia*. 2007. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

BORGES, João; TURIBA, Luis. Manoel de Barros. *Bric-a-Brac*, Brasília, 1989. p. 34-49.

CAMARGO, Goiandira F. O. *A poética do fragmentário – uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1996. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/5dbdob59-1adf-4883-acc8-8bb2b91e008b>. Acesso em: 15 dez. 2025.

CARVALHO, Maria Helena C. *A lucidez do poema a meditação metapoética como caminho filosófico e sapiencial em António Ramos Rosa*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.

CARVALHO, Maria Helena C. Poetic Word and Otherness in António Ramos Rosa and Manoel de Barros. In: GONÇALVES, Andreas; PINTO, Ana Paula; LAMBERT, Dominique (ed.) *The Process of Becoming Other in the Classical and Contemporary World*. London: Palgrave Macmillan, 2024. p. 101-113. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-031-62395-0_6. Acesso em: 7 jan. 2026.

COUTINHO, Ana Paula. *Mediação crítica e crítica poética em António Ramos Rosa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.

COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 nov. 1993. p. 8-9.

CUSA, Nicolau. *A douta ignorância*. Trad. João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.

MORIN, Edgar. *Conhecimento, ignorância, mistério*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

RODRIGUES, Paulo Morgado. *Manoel de Barros: confluência entre poesia e crônica*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

ROSA, Antonio Ramos. *Obra Poética 2*. Porto: Assírio & Alvim, 2020.

SANTOS, Suzel D. *Poesia e pensamento em Manoel de Barros*. 2017. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2017.

SOARES, Manuela Gaucha. Morreu António Ramos Rosa. *Expresso*, Paço dos Arco, 23 set. 2023. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/morreu-antonio-ramos-rosa=f831965> . Acesso em: 8 jan. 2025.

A fugacidade do instante: a contemporaneidade na poesia de Ana Martins Marques

The Fleeting Moment: The Contemporaneity In The Poetry of Ana Martins Marques

Eduardo Oliveira Melo

Universidade Estadual do Maranhão
(UEMA) | São Luís | MA | BR
oliveiramello839@outlook.com
<https://orcid.org/0000-0001-9453-684X>

Kátia Carvalho da Silva Rocha

Universidade Estadual da Região
Tocantina do Maranhão (UEMASUL)
Imperatriz | MA | BR
katiacarvalho@uemasul.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-9391-0526>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a presença do fugaz enquanto evocação da contemporaneidade na poesia de Ana Martins Marques, poetisa mineira, especificamente nos poemas “Não sei escrever poemas sobre gatos” e “Museu”, presentes na obra *O livro das semelhanças*, de 2015. Para tanto, traça-se um breve panorama do elemento fugaz na literatura vernácula, desde o Modernismo de 1922, influenciado pelo futurismo italiano, até as produções de autores mais recentes, como Haroldo de Campos e Ferreira Gullar. A investigação se constitui como qualitativa, buscando as especificidades da produção da autora, com enfoque nos elementos intrínsecos do texto poético. Além disso, de modo a aprofundar a leitura, empregou-se a filosofia de Agamben (2009), Bauman (2000) e Heráclito (2003). Desse modo, foi possível identificar nos poemas abordados a presença da contemporaneidade, seja na temática, a fugacidade dos momentos e desejos, seja na forma, metros e estrofes curtas e a ausência de pontuação, ressaltando a leveza e o humor.

Palavras-chave: Poesia; Contemporaneidade; Fugacidade.

Abstract: The currently paper has as its goal analyze the presence of the fleeting as evocation of the contemporaneity in the poetry of Ana Martins Marques, a poet from Minas Gerais, specifically in the poems “Não sei escrever poemas sobre gatos” and “Museu”, present in the work *O livro das semelhanças*, of 2015. Therefore, one traces a brief panoram of the fleeting element in the national literature, since the 1922’s’ Modernism, influenced by the italian futurism, until the productions of authors



as Haroldo de Campos and Ferreira Gullar. The investigation is constituted as qualitative, looking for the specificities of the author's production, focusing on the intrinsic elements of the poetical text. Furthermore, in order to deepen the lecture, one used the philosophies of Agamben (2009), Bauman (2000) and Heraclitus (2003). In this sense, it was possible to identify in the approached poems the presence of the contemporaneity, either in the matter, the fleeting of the moments and desires, or the form, the short meters and instances and the absence of punctuation, which emphasizes the softness and humor.

Keywords: Poetry; Contemporaneity; Fleeting.

1 Introdução

A criação literária contemporânea é ditada, poder-se-ia afirmar, de modo geral, por seu caráter célere, efêmero, fugidio. O anseio de se estar presente no “agora”, seja temporal, social, cultural, projeta-se sobre a consciência artística de modo a fazê-la adentrar em uma infinita espiral de autorreflexão que é, por si mesma, o próprio estado de espírito contemporâneo –eternamente em busca de adequação, mudança e transformação, pois está sempre descompassado com o presente, que nasce, morre e renasce de novo e de novo. O contemporâneo é, por excelência, fugaz (Agamben, 2009; Schøllhammer, 2009).

Embora essa noção de contemporâneo seja corrente na atualidade, ela não é necessariamente “nova”, de modo estrito. Sob a efígie da “modernidade”, a sociologia de Zygmunt Bauman (2007, p. 7), constatou, em um mundo globalizado, de forma clara, o fenômeno designado como a passagem de um estado “sólido” para um estado “líquido” da modernidade, ou seja, o enfraquecimento e desestruturação de instituições e estruturas sociais há muito parte do cotidiano, outrossim sua capacidade de manter padrões, rotinas e escolhas dos indivíduos.

No que concerne ao indivíduo, Stuart Hall (2006) explorou amplamente, em um contexto de desagregação de noções coletivas e institucionais de pertencimento, a elasticidade das identidades que o sujeito na pós-modernidade pode assumir, admitindo a possibilidade de que estas são múltiplas, mesmo que contraditórias ou incongruentes. Essa nova configuração se opõe a um sujeito baseado no ideário racional iluminista, cuja identidade é una e permanente desde sua origem, e ao sujeito moderno, cuja identificação só se constitui a partir da interação com os grupos.

Perante essa profunda tendência ao fugaz, à efemeridade e ao líquido no mundo contemporâneo, e considerando que o poeta, como afirma Ezra Pound (1991), é aquele que absorve as aspirações de sua sociedade, é mister que a poesia dos tempos atuais anuncie essas metamorfoses do espírito humano. Isto posto, a obra de Ana Martins Marques, poetisa mineira, cuja produção remonta ao final da década de 2010 em diante, é uma importante contribuição para se refletir sobre a poesia no mundo contemporâneo. Sua obra *O livro das*

semelhanças, publicado em 2015, obteve recepção favorável, a exemplo da crítica tecida por Alcides Villaça (2015), para o qual a autora manipula sua matéria com delicadeza e astúcia, que se comprova em suas experimentações metapoéticas.

Entre os temas que figuram em *O livro das semelhanças*, está a rotina do dia a dia, do trabalho, as tarefas e compromissos assumidos, típicos da vida pós-moderna. Desse modo, a presente investigação questiona-se acerca da presença do fugaz, enquanto evocação da contemporaneidade, na poesia de Ana Martins Marques, quais artifícios a autora lança mão para trazer à tona essa urgência? Constitui-se, portanto, em uma leitura dos elementos poéticos a partir da ótica de teóricos que se debruçaram sobre a fugacidade da vida atual, como Giorgio Agamben e Zygmunt Bauman, bem como de Heráclito de Éfeso, cuja filosofia, embora não se volte especificamente para a modernidade, especulou a eterna condição mutante do ser.

No trato da confusa relação entre a poesia e a filosofia, Benedito Nunes (2011) fornece uma leitura que compreende três perspectivas nesse encontro: a filosofia que se põe acima da poesia, a poesia que se põe acima da filosofia e uma relação de trocas recíprocas. Para os fins dessa investigação, interessa reconhecer a permeabilidade que atravessa ambas em suas semelhanças, pois que, enquanto experiências imaginativas condicionam-se via linguagem, em busca de estabelecer as vivências do eu, ente aberto às possibilidades do mundo, potencialidades de compreensão da realidade (Nunes, 2011). Provém daí a filosofia não como ferramenta para compreensão da poesia, mas como domínio passível de diálogos e intersecções enriquecedoras.

Ponderadas as diversas possibilidades, limitar-se-á a leitura a dois poemas da obra de Ana Martins Marques: “Não sei fazer poemas sobre gatos”, localizado na parte intitulada “Livro”; e “Museu”, pertencente à seção “O livro das semelhanças”. A despeito de outros poemas da obra possibilitarem a leitura intentada, o *corpus* selecionado sugere um quadro mais amplo de perspectivas na busca do objetivo proposto.

Esse trabalho se caracteriza por sua natureza qualitativa, visto que focaliza a interpretação de dados em sua especificidade para construção de um significado, que parte do específico para o geral (Creswell, 2010). A metodologia se baseia na análise dos elementos intrínsecos dos poemas como a estrutura, as figuras de linguagem e imagens, os sons e ritmos (Wellek; Warren, 2003), de modo a possibilitar, expostas suas peculiaridades, a aplicação das teorias norteadoras.

O enfoque na obra de uma poetisa relativamente recente como Ana Martins Marques confere relevância a essa leitura, uma vez que, apesar da eminente produção acerca de sua literatura, há lacunas a serem preenchidas. O estudo de Aulus Martins e Mariane Rocha (2018) analisa o poema “Museu”, mas por uma perspectiva das relações entre poesia, memória e fotografia; a dissertação de Isadora Mattos (2018), que possui como parte de sua matéria diversos poemas de *O livro das semelhanças*, busca uma poética do cotidiano, todavia, a leitura se volta para aproximações entre a obra de Marques e as artes visuais. Em contraste, tomar-se-á os poemas de Ana Martins Marques enquanto criações manifestas da contemporaneidade em seu teor urgente, impreciso, efêmero e em constante transformação.

Por fim, o artigo, para além das seções de introdução e considerações finais, divide-se em dois momentos. No primeiro, intitulado “A fugacidade: do moderno ao contemporâneo”, será discutida a presença desse senso de velocidade e efemeridade na poesia nacional, a partir de suas raízes modernistas, e a poesia e ficção contemporâneas. Em um segundo momento, “A fugacidade contemporânea de Ana Martins Marques”, os poemas do *corpus* serão analisados intrinsecamente ao passo que são postos em diálogo com as perspectivas de Bauman, Agamben e Heráclito, a fim de desvelar sua atmosfera desviante.

2 A fugacidade: do moderno ao contemporâneo

A transmutação radical gerada pelos eventos do século XX, a saber, as duas grandes guerras, a industrialização desenfreada, a ascensão dos EUA e seu modo de vida, canalizar-se-ão em correntes artísticas que, à revelia de seus matizes, reúnem-se sob a efígie do modernismo. As artes plásticas, a música e a literatura se propõem a questionar os antigos valores estabelecidos em uma busca incessante pela novidade da forma e do conteúdo. As obras de Marcel Duchamp, desafios conceituais da arte, o atonalismo e o dodecafonismo de Arnold Schönberg, anarquismos aos padrões engessados da música ocidental, o funcionalismo e simplicidade do *design* e da arquitetura Bauhaus, são exemplares do zênite cultural do período.

No domínio literário, o Modernismo obteve influência de diversos meios, especialmente das vanguardas europeias. Entre estas, o futurismo, surgido na Itália através do conjunto de intelectuais que acompanham Filippo Marinetti em seu *Manifesto del futurismo* (“Manifesto do futurismo”), publicado em 1909, interessa por seu teor apologético do movimento e da velocidade. Em meio suas diversas proposições, a noção da transitoriedade que se estabelece com o ambiente urbano é profícua, especialmente nas proposições 3 e 11:

3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o ritmo da corrida, o salto mortal, o tapa e o soco.

[...]

11. Nós cantaremos a multidão agitada pelo trabalho, pelo prazer e pela revolta: cantaremos as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas, cantaremos o fervor noturno dos arsenais; cantaremos o brilhante fervor noturno de arsenais e estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações gananciosas devoradas por cobras fumantes; as fábricas, penduradas nos céus pelos retorcidos fios de fumaça, as pontes como enormes ginastas atravessando rios, luzindo ao sol com o brilho de facas; os vapores aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de amplo peito, batendo nos trilhos, como enormes cavalos de aço amarrados a canos, e o voo planado dos aviões, cujas hélices vibram ao vento como uma bandeira e parecem aplaudir como uma turba entusiasta (Marinetti, 2013, p. 40-41, tradução nossa).¹

Na literatura vernácula, essa inclinação esteve expressa nas obras que nascem a partir da confluência expressiva emergida na Semana de Arte Moderna de 1922, em especial, na poesia de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade. Neste domínio, duas tendências modernistas se enredavam: uma de cunho futurista, concentrada nos progressos da civiliza-

¹ Em italiano: “3. La letteratura esaltò fino ad oggi l’immobilità pensosa, l’estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l’insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno. [...] 11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l’orizzonte, le locomotive dall’ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d’acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta”.

ção e em formas de expressá-lo; e outra que se propunha a sondar os traços mais profundos e obscuros do sujeito, desembocando no surrealismo e no expressionismo.

A primeira, aparentada às inovações italianas, está viva em Mário de Andrade por meio de uma sintaxe confusa, neologismos e sobreposições de vocábulos (Bosi, 2003). Patentes, estes recursos estão, em “O trovador” – “Sentimentos em mim do asperamente/Dos homens das primeiras eras...” (Andrade, 1987, p. 83) – e em “Domingo” – “O leito virginal... Tudo azul e branco!/Descansar... os anjos... Imaculado!/As meninas sonham masculinidades.../Futilidade, civilização” (Andrade, 1987, p. 91). A instrumentalização de tais recursos retoma, a nível estético/formal, a efemeridade e mixórdia da vida citadina, dos prédios empoleirados, dos compromissos e ideias que se acumulam, evaporam-se e acumulam-se novamente.

Em Oswald de Andrade, nota-se análogo percurso, de modo que sua prosa se avulta em *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924. Como bem denota Haroldo de Campos (1972), ao comparar a obra de Oswald com o *Ulysses* de James Joyce, de 1920, há em ambos a influência do futurismo italiano. No primeiro, as aproximações vêm da pintura, enquanto no segundo, pelo manifesto de Marinetti. Esteticamente, essa influência se manifesta via um “simultaneísmo” (Campos, 1972, p. XXXIII), no qual imagens e sons constituídos em impressões, memórias, pensamentos, são embaralhados, gerando composições imprevisíveis e desorganizadas, *vide* o capítulo 50, “Adeus e Jazz band”:

[...] Um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa e uma lanterna bicor mostrou os iluminados na entrada da parede.
O cachorro deitado tinha duas caras com uma de esfinge e cabelos bebês.
Mas a calçada rodante de Pigalle levou-me sôzinho por tapetes de luzes e de vozes ao mata-bicho decotado de um dancing com grogs cetinadas pernas na mistura de corpos e de globos e de gaitas com tambores (sic) (Andrade, 1976, p. 34-35).

Nesse excerto, clareia-se, portanto, a fugacidade na prosa do modernismo, com suas rápidas mutações e mosaicos – a porta sobreposta a uma figura masculina, as bebidas que se reformulam em pessoas, luzes e sons –, as formas não se conservam estáticas, dissolvendo-se em possibilidades tão instáveis quanto as anteriores. Essa natureza célere também se dispõe na estruturação do romance: “[...] é revolucionária: são capítulos-istantes, capítulos-relâmpagos, capítulos-sensações. O que importava ao Oswald leitor dos futuristas e profundamente afetado pela técnica do cinema era a colagem rápida de signos, os processos diretos [...]”, assevera Alfredo Bosi (2003, p. 359), ao analisar a obra.

Na poesia de Mário de Andrade, a sina da busca, da passagem, do eterno devir é patente em seu ilustre “Eu sou trezentos...”, abertura de *Remate dos Males*, de 1930. A inconstância se delineia logo no primeiro verso: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta” (sic) (Andrade, 1930, p. 7). Eis o teor aditivo da vírgula, tão logo o Eu se identifica como algo, logo já é outra coisa, algo mais pela adição feita ao número inicial. No segundo verso, novamente, o encadeamento de estados do Eu se constrói, agora mais explícito: “As sensações renascem de si mesmas sem repouso” (Andrade, 1930, p. 7). Aqui as sensações adquirem um teor de espiral, que se mostra eterno. Uma sensação já dá lugar a outra que dará lugar a outra. O recurso à aliteração do /s/ reforça essa noção e evoca o movimento desses estados interiores.

O fugaz, portanto, se apresenta tanto na esfera do Ser, que remonta à metafísica e impermanência interior do sujeito, que se encontra em eterno devir, quanto no plano da matéria, à medida que as estruturas sociais, as tecnologias, as relações vêm à tona e logo

depois perdem sua rigidez e formas fixas. Há uma confluência entre o interior e o exterior e a poesia é capaz de elaborar e dar forma em variadas facetas – através do tema, dos ritmos, formas, léxico, figuras etc. Retoma-se, desse modo, a relação “transacional” (Nunes, 2011, p. 9) entre a poético e o filosófico, no qual ambas se interpenetram e se absorvem, o que permite interpretações e desdobramentos proeminentes.

Embora, sob certos aspectos, o modernismo soe, hoje em dia, excessivamente “datado”, a exemplo do enlevo para com a máquina e a guerra – “Nós queremos louvar o homem que segura o volante [...] Nós queremos glorificar a guerra – a única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo [...]” (Marinetti, 2013, p. 40-41, tradução nossa)² –, seu caráter efêmero parece não ter perdido fôlego com a passagem do tempo. A fragmentação e a mixórdia como dispositivos de expressão da vida humana, ainda permanecem no itinerário de autores contemporâneos.

Prova cabal desse corolário é a vivacidade, entre as tendências mais atuais, do miniconto. Consolidando-se a partir dos anos 90, essa forma joga com o instantâneo e o não-ficcional, de modo que predefinições não lhe podem englobar; a prosa e a poesia se interpõem na composição gerando experiências inusitadas, para as quais contribuem a linguagem coloquial, as aproximações com a fotografia através do encadeamento de imagens (Schøllhammer, 2009). A herança do modernismo é, portanto, inegável:

[...] a prosa contemporânea parece desenvolver novos formatos, que colocam o leitor imediatamente diante da imagem narrativa, devolvendo ao texto a riqueza sensível do texto modernista, mas agora trabalhando na chave de uma aproximação às questões humanas mais dramáticas da realidade escrita (Schøllhammer, 2009, p. 94).

Inserido nessa tendência contemporânea está o gaúcho Dalton Trevisan. Sua ânsia pela exatidão, pela economia de expressões, levou-lhe a uma forma de conto demasiado sucinto, de modo que traça o percurso oposto ao da maioria dos contistas, que ao invés de buscar redução, seguem na tentativa de expandir seus escritos (Schøllhammer, 2009). Desse estilo conciso e acertado, testemunha o conto “No velório” (Trevisan, 2008, n.p.): “No velório, a viúva:/O que separou a gente foi a morte./Coragem, Maria/Um longo suspiro./A vida dele acabou.../.../E a minha hoje começa!”. Uma complexa situação se desvela em poucas linhas, desencadeando a intuição e imaginação do leitor para forjar o sentido implícito da história.

Mesmo em obras mais longas, a fugacidade contemporânea se manifesta, indubitavelmente. Em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, construção que combina prosa e poesia, nas palavras do próprio literato: “Há neste livro caleidoscópico um gesto épico, narrativo - miniestórias que se articulam e se dissipam [...]” (Campos, 2004, p. 119). Mais uma vez, apresenta-se, no próprio objeto poético, seu estar e seu não-estar concedendo-lhe o teor de impressão, passageira e efêmera. A concatenação de elementos, sob certa ótica, lembra até mesmo ao *stream of consciousness* (“fluxo de consciência”) dos modernos, cujo efeito espiral é acentuado pelas aliterações constantes e pela ausência de pontuação:

cacata carta na frase de catúlio cat-face e se ouvirá seu testamento/acolhido por
uma palma de salvas fiat jus era uma vez o entremez/do último céu que vem a ser o

² Em italiano: “Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante [...] Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriotismo [...]”.

céu do céu caem esses fios de luz que/se prendem entre o visível e o invisível poderia ser hagoromo o manto/de penas urdindo-se da luz dançada pelo anjo ou um vento que deixasse congelar suas arestas seus versos em perfilaturas (Campos, 2004, p. 51).

Ferreira Gullar, em sua audaciosa empreitada, “Poema sujo”, de 1975, outrossim debruçou-se na inconstância do ser, especialmente no excerto:

tic tac tic tac/enquanto vou entre automóveis e ônibus/entre vitrinas de roupas/nas livrarias/nos bares/tic tac tic tac/pulsando há 45 anos/esse coração oculto/pulsando no meio da noite, da neve, da chuva/debaixo da capa, do paletó, da camisa/debaixo da pele, da carne (Gullar, 2006, p. 13-14).

O bater dos ponteiros remete à passagem rápida do tempo, adiante, nos versos seguintes, várias referências à cidade e sua rotina caótica, os carros, as lojas, as diversas possibilidades para a vida do Eu. O bater dos ponteiros segue, marcando o ritmo do tempo, mas também da vida. Agora seguido pelo verbo “pulsando”, que se refere ao coração do Eu, o “tic tac” adquire o teor ambíguo – pode referir-se ao coração do Eu. O tempo e a vida passam para este Eu, que está coberto por várias camadas sobrepostas da matéria – o clima, as roupas, o seu próprio corpo; camadas que evocam mais caminhos e inclinações do próprio Eu.

Por ora, esses excertos são suficientes para que se demonstre o fugaz na literatura brasileira contemporânea. É patente que, desde o modernismo do início do século XX até os dias correntes, há uma linha distinguível na poesia e na prosa que toma a célere contemporaneidade sob o teor temático e formal. O que nos leva a questionar se esta natureza também não possui espaço na obra de Ana Martins Marques, autora cuja produção é ativa nos dias de hoje, e que, portanto, insere-se na contemporaneidade.

3 A fugacidade contemporânea de Ana Martins Marques

A poesia de Ana Martins Marques é amiúde atravessada por essa efemeridade/instabilidade do mundo contemporâneo. Em “Não sei fazer poemas sobre gatos”, essa figura comum da vida cotidiana e doméstica vem à baila como manifestação desse teor. Ademais, a presença desse ente, insere a poesia da autora na tendência da literatura moderna, visto que essa figura esteve presente na produção do século XX, em literatos diversos, que vão de T. S. Eliot em *Old Possum's book of practical cats*, de 1939, a Charles Bukowski em diversos de seus poemas reunidos em *Sobre Gatos*, de 2017.³

Primeiro, o mais explícito: trata-se de um metapoema. Revela-se logo no título. Mais proficuamente, o sentido geral seria a impossibilidade da poesia captar em completude a realidade derradeira, de modo a oferecer um retrato mutante, tão impreciso quanto a forma que a realidade se revela ao poeta. Nos primeiros versos, a instabilidade da matéria prima da poesia, as palavras, é representada por uma aproximação para com as características felinas: “Não sei fazer poemas sobre gatos/se tento logo fogem/furtivas/as palavras soltam-se ou/saltam” (Marques, 2015, p. 24). A opção por esse léxico impõe uma carga metafórica com o

³ No original, “On cats”, lançado em 2015.

gato em si – ao se tentar estabilizar o significante por meio dos signos, estes se demonstram fugidios. Os saltos e as fugas sugerem a impermanência, a velocidade, o ziguezague, a descrição, e, até mesmo, certa obscuridade. Corrobora ainda, para essa impressão, a ausência quase completa de pontuação, o que pressupõe uma dinâmica maior na passagem dos versos. As palavras são gatos, não se permitem confinar, manter-se iguais, estáticas: “não capturam do gato/nem a cauda” (Marques, 2015, p. 24).

À fugacidade das palavras, em sua imprecisão e movimento, o Eu-poético contrastará o resultado do labor: “sobre a mesa/quieta e quente/a folha recém-impressa/página branca com manchas negras: eis o meu poema sobre gatos.” (Marques, 2015, p. 24). A evocação da “mesa”, recinto de refeições, seguro, junto com os adjetivos “quieta” e “quente” para “folha”, gera uma impressão de conforto e aconchego, enquanto “recém” sugere um frescor, uma surpresa, e, ao mesmo tempo, curiosidade. Mais uma vez, o ato poético, agora não mais em processo, mas em sua forma final, adquire o teor de metáfora felina, não mais em seus momentos ativos, mas em seu descanso. É bem sabido que os gatos, embora bastante ativos e espertos, são também, contraditoriamente, indolentes e sonolentos. A metáfora se torna ainda mais patente em “página branca com manchas negras” (Marques, 2015, p. 24), de forma que, mais uma vez, articula-se a feitura poética (nesse contexto, a própria materialidade do texto) com os contornos de um felino branco com manchas negras.

Ana Marques burila a linguagem de tal forma que ela extrapola o mero signo/palavra “gato”, absorvendo as características dos felinos que passam a ter um significado especial na urdidura do poema. A linguagem é felina, as palavras soltam, saltam. Então, ela também faz poemas sobre gatos, mas é uma proposta de outra ordem.

Aproximando o processo de elaboração literária com os conflitantes traços felinos, o Eu-poético adiciona certa leveza a uma temática tratada com bastante seriedade ao longo da história literária; partindo da impossibilidade de figurar esses animais na poesia até fazê-lo em sua mudança de estados tão íntima – ágil e lento. Embora não voltada para a contemporaneidade, mas para o universo por completo, a doutrina de Heráclito de Éfeso (500-450 a.C.) é útil ao se refletir o fugaz na poesia. Como se apresenta em um de seus célebres fragmentos: “Enquanto pisam nos mesmos rios, diferentes e diferentes águas correm sobre eles” (Heráclito, 2003, p. 17).⁴

Tudo está em constante transformação e aquilo que era não é mais o mesmo, assim como ser contemporâneo, conforme Giorgio Agamben (2009), é atentar-se ao insondável de um período, mas nele perceber aquilo que lhe é mais íntimo e fugaz, aquilo com o qual não estamos familiarizados justamente por estar adiantado e atrasado simultaneamente em relação ao sujeito. Analogamente, as palavras, para o Eu-poético de “Não sei fazer poemas sobre gatos”, estão em descompasso com ele, e só assim podem ser representadas e representarem os gatos, mesmo que ao final da reflexão metapoética sobre essa impossibilidade o poema esteja feito. Ora, tão logo se declara a incapacidade do Eu de realizar a proeza literária, esta se completa inevitavelmente – “não capturam do gato/nem a cauda/sobre a mesa/quieta e quente/a folha recém impressa” (Marques, 2015, p. 24). É justamente essa impossibilidade possível, porque o poema, de fato, existe – “eis o meu poema sobre gatos” (Marques, 2015, p. 24) – que denota o contemporâneo na obra de Ana Martins Marques.

⁴ Tradução nossa do inglês: “As they step into the same rivers, different and different waters flow upon them”. Fragment 12. cf. Heraclitus em referências.

Curiosamente, o texto também é felino por outros caminhos. Na poesia, o ser felino diz respeito à forma/modo de escrita e não à figuração/representação do animal gato no próprio texto. Esse aspecto é inovador porque revela o compromisso da poeta de extrapolar a forma mais convencional dos gatos na escrita. A poesia subverte e tira a palavra/linguagem do lugar comum.

Em “Museu”, essa fugacidade contemporânea também é evocada. O poema se constitui em refletir sobre a inexorabilidade do esvanecer de momentos e vontades e a possibilidade de mantê-los vivos. O ponderar acerca dessas possibilidades se expressa no uso do subjuntivo em anáfora: “Se houvesse/um museu/de momentos”, “Se houvesse/um arquivo/de agoras”, “Se houvesse/um acervo/de acidentes” (Marques, 2015, p. 87). A conjunção “se” suscita o desejo, a vontade de se atingir uma outra realidade, o júbilo, que não é possível no atual *status quo*.

Essa outra realidade é sugerida pelos paradoxos que se formam ao longo do poema, combinando ambientes utilizados para preservar passado e a memória (“museu”, “inventário”, “arquivo”, “acervo”) metaforicamente evocando a lembrança e seu deleite, com estados que evocam o agora, vivo, passageiro, fugaz e mutante (“momentos”, “instantes”, “agoras”, “acidentes”). O que se apresenta é um conjunto de imagens que trazem à tona a fugacidade, o que remete, inevitavelmente, à tendência acelerada da vida atual, com seus desencontros e urgências. O agora é o que mais interessa à modernidade fluida:

Se a modernidade ‘sólida’ postulou a duração eterna como principal motivo e princípio de ação, a modernidade ‘fluida’ não possui função para empregar a duração eterna. O ‘curto prazo’ substituiu o ‘longo prazo’ e fez do instantâneo seu derradeiro ideal. Enquanto promove o tempo para uma categoria de um recipiente infinitamente espaçoso, a modernidade fluida dissolve – difama e desvaloriza – sua duração (Bauman, 2000, p. 125, tradução nossa).

Esses paradoxos evocam a contemporaneidade em sua contradição natural. Agamben (2009) dirá que o contemporâneo é aquele para qual o seu próprio tempo se encontra em um descompasso, ou adiantado ou atrasado, daí a presença do que caracteriza o contemporâneo nos paradoxos passado/presente em “Museu”.

O ápice dessa necessidade de manter os momentos à salvo da liquidez atual se encontra nas estrofes de 4 a 6: “se houvesse/um arquivo/de agoras/um catálogo/de acasos/que guardasse por exemplo/o dia em que te vi atravessar a rua/com teu vestido mais veloz” (Marques, 2015, p. 87). Entre os diversos momentos que poderiam figurar nessas possibilidades de arquivo ou catálogo, o Eu escolhe como “exemplo”, aquilo que é modelo, ideal, e, portanto, desejável, a lembrança de um encontro. O uso do verbo “guardar” supõe a proteção, manter intocado algo de valor: esse encontro casual. Esse momento é elevado, “o dia”, que evoca a luminosidade, o calor, a esperança e o otimismo, mas também o cotidiano e sua rotina; o ato de “ver” apresenta o eu como *voyeur*, um observador que aprecia e denota seu desejo.

O fugaz se revela adiante, o movimento é evocado no gesto de atravessar a rua, mover-se de um ponto para o outro, a mudança; o “vestido”, vestimenta utilizada em ocasiões importantes, supõe o luxo, a elegância, desperta a vontade já mencionada no ato de observação do Eu-poético. Para além, o vestido também é uma roupa que se move facilmente pela ação do corpo ou pelo vento, ressaltando, assim, o movimento e a mudança, que se associam fortemente com o adjetivo “veloz”, que torna indubitável o ato, o movimento e sua fugacidade e devir. Essa impressão é reforçada pela aliteração, na sexta estrofe, do fonema /v/: “o

dia em que te vi atravessar a rua/com teu vestido mais veloz” (Marques, 2015, p. 87), que soa como o próprio ruído do vento.

Além do próprio descompasso essencial do contemporâneo, esse excerto do poema situa o Eu-poético no centro das preocupações da vida atual: a liquidez das relações. Segundo Zygmunt Bauman (2003), o fim da percepção do amor como algo para a vida inteira, possibilitou considerar “amor” uma gama de experiências que diferem amplamente daquela que regia a noção anterior. Em uma sociedade cada vez mais voltada para o consumo e para suprir rapidamente suas demandas, pode-se imaginar que a mudança no que se entende por amor, torna-o mais disponível e que as habilidades para ele requeridas advêm da repetição de sua experiência (seja ela qual for), mas o que, de fato, se adquire é a compreensão de que o amor se constitui em episódios pautados de uma brevidade esperada antes mesmo de seu início. O que o Eu-poético quer recordar é somente um breve momento, um lapso curto é significativo como relação.

O fugaz contemporâneo também se apresenta a nível de forma. “Museu” se faz de metros curtos – dissílabos, trissílabos e tetrassílabos, com exceção da sexta estrofe –, que se dispõem em dísticos ou tercetos. A presença dessas formas curtas interessa à medida que incorporam a fragmentação da realidade contemporânea, que se compõe por um mosaico de “momentos”, “instantes”, “agoras”, “eventos que/nunca aconteceram” (Marques, 2015, p. 87-88). A fragilidade de um determinado estado do ente perante a rapidez de suas transformações se esclarece mais uma vez por um aforismo heraclítico: “O sol é novo a cada dia” (Heráclito, 2003, p. 13, tradução nossa).⁵ Novamente, a ausência de pontuação sugere a falta de pausas, a efemeridade e rapidez das situações e daquilo que se anseia que demorasse mais um pouco, como evidencia a presença desses espaços e meios de preservar – “museu”, “arquivo”, “herbário”, “zoológico”.

É válido ressaltar que o próprio fato do Eu-poético não apresentar somente o “museu” como forma de preservar os momentos e os anseios é revelador das infinitas possibilidades que se apresentam ao indivíduo contemporâneo, cuja existência está rodeada de fragmentos, como bem perceberam os futuristas. Ademais, o sujeito poético também quer guardar o futuro, o vir-a-ser, assegurando que a capacidade de sonhar seja também resguardada neste museu de possibilidades, que não esgotam.

4 Considerações finais

A literatura brasileira contemporânea, entre os diversos traços que a caracterizam, tem sido constantemente lembrada pelo seu teor de urgência, suas formas compactas e pela dissolução de barreiras na aproximação dos gêneros. Herdeiras de uma poética modernista, que, ao longo do tempo, desenvolveu-se de modo a retratar em sua poética a velocidade e as instâncias que permeavam a sociedade do pós-guerra, as obras da literatura vernácula atual trazem em seu âmago, implícita ou explicitamente, a fugacidade persistente que compõe a experiência do ser que é contemporâneo. Esse ser cuja contradição, de voltar-se para o que há de mais íntimo em seu tempo, que lhe é obscuro, e nessa escuridão, adquirir o esclarecimento (Agamben, 2009), é o que lhe move.

⁵ Do inglês: “The sun is new each day”. Fragment 6. cf. Heraclitus em referências.

Nesse contexto, a poesia de Ana Martins Marques se insere enquanto mais um vetor dessas transformações contínuas. Em produção corrente, a poetisa está circunscrita à própria fratura do tempo que caracteriza a pós-modernidade, e isso é patente em sua obra. Em “O livro das semelhanças”, mais especificamente nos poemas “Não sei escrever poemas sobre gatos” e “Museu”, a essência contemporânea em sua natureza fugaz, instável e descompassada se apresenta, bem como a liquidez das relações que conduzem a vida atual, cada vez mais ansiosa pelas expectativas e desejos.

Essa investigação, por breve que se apresente, possibilitou, demonstrar a contemporaneidade na obra da poetisa, que se configura em variados domínios: temático – a fugacidade dos momentos, bem como a impossibilidade de se apreender a realidade célere –, formal – versos e estrofes curtas, ausência de pontuação. Além disso, foi possível traçar um breve panorama das transformações socioculturais que propuseram o fugaz na literatura, desde o período moderno até as produções mais recentes.

No itinerário dessa proposta, a filosofia obteve um papel crucial nas reflexões acerca do contemporâneo, da modernidade líquida e da mutabilidade do ser que se localizam nos poemas abordados, não sendo impostos como superiores ao conhecimento proporcionado pela análise do texto poético, mas como elementos que enriquecem a leitura e a análise. De uma outra perspectiva, a mescla dessas ideias com a leitura dos poemas de Ana Martins Marques é mais uma vereda aberta, não como definitiva, mas como mais uma possibilidade instigante de se investigar o seu fazer poético.

Esse caminho abre alguns questionamentos. O fugaz, discernível por essa investigação nos poemas lidos, faz parte de toda a obra da autora, ou somente integra um momento específico de sua produção? Em caso afirmativo para a primeira possibilidade, quais seriam os motores dessa ocorrência? Há ainda espaço para estudos comparativos acerca da poética futurista e da poetisa. Essas são possibilidades que se apresentam para investigações futuras. Por ora, o atual labor se justifica por trazer à baila, nuances da obra de uma autora contemporânea. Contribui, por fim, para um campo de estudos ainda em seu início, mas que se desenvolve em velocidade equiparável somente à passagem dos momentos na obra da autora.

Referências

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

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Remate de males*. São Paulo: Editora Cupolo, 1930. Disponível em: <https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=137401>. Acesso em: 22 fev. 2026.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias de João Miramar & Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity Press, 2003.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 46. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias de João Miramar & Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1972. p. XI-XLV.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- CRESWELL, John W. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. 6. ed. São Paulo: José Olympio, 2006.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HERACLITUS. *Fragments*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Fondazione e manifesto del futurismo. In: BONINO, Guido Davico. (org.). *Manifesti futuristi*. Milano: Bur Rizzoli, 2013. p. 37-44.
- MATTOS, Isadora N. *Poéticas do cotidiano: uma leitura de Ana Martins Marques*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas. 2018.
- NUNES, Benedito. Poesia e filosofia: uma transa. *A Palo Seco - Escritos de Filosofia e Literatura*, n. 3, p. 8-17, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/apaloseco/article/view/5095>. Acesso em: 6 ago. 2023.
- POUND, Ezra. *ABC of reading*. Reading: Cox & Wyman, 1991.
- ROCHA, Mariane P.; MARTINS, Aulus M. Museu de momentos: poesia, memória e fotografia em Ana Martins Marques. *SOLETRAS*, n. 36, p. 183-194, out. 2018. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/33098>. Acesso em: 6 ago. 2023.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *A ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 2009.
- TREVISAN, Dalton. No velório. In: TREVISAN, Dalton. *Duzentos Ladrões*. L&PM Editores, 2008. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/imprimir.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategoriaID=673729&ID=647099. Acesso em: 10 ago. 2023.
- VILLAÇA, Alcides. Crítica: livro sobre livro traz doçura rigorosa de Ana Martins Marques. *Folha de São Paulo*. 3 out. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1689466-livro-sobre-livro-traz-docura-rigorosa-de-ana-martins-marques.shtml>. Acesso em: 6 ago. 2023.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Esplendor geométrico: espirais imagéticas e oníricas presentes na literatura de Jussara Salazar

Geometric Splendor: Imaginative and Daydream-like Spirals in the Literature of Jussara Salazar

Mariana de Meira Polli Artigas

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Curitiba | PR | BR

meirapolliartigas@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-3748-5725>

Otto Leopoldo Winck

Pontifícia Universidade Católica do

Paraná (PUCPR) | Curitiba | PR | BR

ottowinck@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0009-0006-7080-2211>

Resumo: Este artigo investiga a convergência estética e o efeito colaborativo entre imagem e palavra na poesia de Jussara Salazar. O objetivo central é demonstrar como as construções imagéticas e oníricas em Salazar estabelecem diálogos sob a ótica da estética da recepção de Wolfgang Iser. Metodologicamente, o trabalho relaciona os movimentos surrealista e barroco à escrita da autora e à poética do duplo em Borges para analisar a criação do efeito de *afterimage* (pós-imagem). A fundamentação teórica mobiliza autores como Bachelard (2008), Roas (2014) e Todorov (1981) para discutir o fantástico e a circularidade simbólica. A análise detém-se nos poemas “I. Ondulados” e “II. Perspicazes” (Natália, 2004), em correlação com textos de O fazedor (2008) e O livro dos seres imaginários (2007). Os resultados indicam que as imagens de espirais, espelhos e lâminas funcionam como dispositivos de desestabilização do real e de reverberação estética. Conclui-se que o sonho atua como instância mediadora entre *mythos* e *logos*, revelando uma estrutura de mimese compartilhada que reconfigura a percepção do leitor de Salazar a partir dos ecos borgianos nos poemas analisados.

Palavras-chave: Fantástico; Sonho; Jussara Salazar.

Abstract: This article investigates the aesthetic convergence and the collaborative effect between image and word in the poetry of Jussara Salazar. The central objective is to demonstrate how the imagery and dreamlike constructions in Salazar’s work establish dialogues through the lens of Wolfgang Iser’s reception aesthetics. Methodologically, the work relates surrealist



and baroque movements to the author's writing and to Borges's poetics of the double to analyze the creation of the afterimage effect. The theoretical framework draws on authors such as Bachelard (2008), Roas (2014), and Todorov (1981) to discuss the fantastic and symbolic circularity. The analysis focuses on the poems "I. Ondulados" and "II. Perspicazes" (Natália, 2004) in correlation with texts from Dreamtigers (2008) and The Book of Imaginary Beings (2007). Results indicate that images of spirals, mirrors, and blades function as devices for destabilizing reality and fostering aesthetic reverberation. It concludes that the dream acts as a mediating instance between mythos and logos, revealing a shared structure of mimesis that reconfigures the reader's perception of Salazar through the Borgesian echoes in the analyzed poems.

Keywords: Fantastic; Dream; Jussara Salazar.

1 Introdução

A intersecção entre imagem e palavra configura-se como um dos eixos mais fecundos da tradição literária moderna, sobretudo quando se observa de que modo a linguagem é capaz de engendrar efeitos visuais e oníricos que ultrapassam o plano estritamente verbal. Nos poemas "I. Ondulados" e "II. Perspicazes", que integram o livro *Natália* (2004), de Jussara Salazar, as imagens espiraladas, especulares e cortantes instauram um campo de tensões no qual poesia, visualidade e fabulação tornam-se indissociáveis. Tal procedimento encontra ressonância na escrita de Jorge Luis Borges, cuja obra recorre reiteradamente a espelhos, tigres, labirintos e formas circulares como dispositivos de desestabilização do real e de abertura ao insólito.

A partir dessa aproximação, este artigo propõe investigar de que maneira as imagens construídas por Salazar dialogam com a estética borgiana e produzem no leitor aquilo que nomeamos como pós-imagem. Compreende-se aqui a pós-imagem não apenas como permanência visual após um estímulo sensorial, mas como reverberação simbólica que prolonga a imagem para além do texto, instaurando movimentos de duplicação, espelhamento e recursividade.

A análise fundamenta-se na estética da recepção, especialmente nas formulações de Wolfgang Iser, para quem o texto literário realiza-se plenamente no ato da leitura, convocando o leitor a preencher lacunas e a converter imagens verbais em construções mentais. Mobilizam-se, ainda, contribuições teóricas acerca do fantástico e do neofantástico, bem como reflexões sobre o surrealismo e o barroco, movimentos cujas tensões formais e imagéticas dialogam de modo expressivo com o corpus examinado.

Parte-se da hipótese de que os poemas "I. Ondulados" e "II. Perspicazes" instauram uma geometria simbólica marcada por espirais, cortes e espelhamentos que, quando aproximados da literatura borgiana, revelam uma poética do duplo e da circularidade. Tal poética

tensiona as fronteiras entre prosa e poesia, entre imagem e palavra, entre real e irreal, produzindo no leitor um efeito estético fundado na ambiguidade e na instabilidade perceptiva.

O artigo organiza-se em quatro momentos. Inicialmente, delineiam-se os pressupostos teóricos que orientam a análise, com ênfase na estética da recepção e nas discussões acerca do fantástico. Em seguida, procede-se à leitura dos poemas de Salazar, destacando seus procedimentos imagéticos e suas tensões internas. Posteriormente, estabelecem-se aproximações com a escrita de Borges, evidenciando mecanismos de espelhamento e hipertextualidade. Por fim, discutem-se os resultados obtidos, enfatizando a centralidade do sonho e da imagem como instâncias colaborativas na construção do sentido.

2 Pressupostos teóricos

A fundamentação teórica deste estudo busca articular conceitos que permitam compreender a complexa relação entre a visualidade poética e a percepção do leitor. Para tanto, esta seção organiza os pressupostos que sustentam a análise da convergência entre Jussara Salazar e Jorge Luis Borges, partindo da Estética da Recepção como eixo metodológico central. A partir da mobilização das teorias de Wolfgang Iser sobre o papel ativo do receptor e as reflexões de autores como Bachelard e Roas sobre o fantástico e o onírico, pretende-se delimitar o terreno conceitual onde a imagem verbal se converte em pós-imagem e as estruturas geométricas em dispositivos de desestabilização do real.

2.1 Estética da recepção

A compreensão da imagem literária como experiência que se realiza no próprio ato da leitura encontra respaldo na teoria do efeito estético formulada por Wolfgang Iser. Para o teórico, o texto literário configura-se como uma estrutura de apelos, atravessada por lacunas e zonas de indeterminação que convocam o leitor a uma atividade de atualização e preenchimento (Iser, 1999). A obra, portanto, não se esgota em sua materialidade verbal; ela se efetiva no movimento interpretativo que a leitura instaura, pois “o leitor é quase que imediatamente forçado a converter a imagem que se materializa por meio do texto em uma imagem virtual, a qual por meio desta premissa produziria sentidos” (Iser, 1999, p. 9).

Desse modo, a leitura constitui-se como um processo dinâmico de antecipações e retomadas, no qual o leitor projeta expectativas, revê hipóteses e reorganiza sentidos ao longo do percurso textual (Iser, 1999). A imagem verbal atua, então, como dispositivo ativador de experiências mentais, deslocando o signo para o campo da imaginação e produzindo efeitos que excedem o instante imediato da leitura.

Tal perspectiva permite conceber a imagem como fenômeno em permanente construção, cuja significação se consolida na recepção. À luz desse horizonte teórico, a noção de pós-imagem pode ser pensada como prolongamento estético da experiência literária, isto é, como permanência simbólica que se inscreve na memória do leitor, resultante da articulação entre indeterminação textual e imaginação ativa.

2.2 Fantástico, realismo maravilhoso e ruptura do real

É possível perceber, na literatura de Jussara Salazar, a ressonância de procedimentos narrativos presentes em contos de Machado de Assis, bem como a evocação de uma atmosfera que remete ao fantástico de Inglês de Sousa, especialmente em narrativas reunidas em *Contos Amazônicos*, publicado originalmente em 1893 e reeditado em 2012. No caso machadiano, os contos de vertente fantástica aproximam-se sobretudo da tradição francesa, na qual o estranhamento se constrói a partir da problematização da percepção; assim, o sonho, o delírio e a loucura operam como dispositivos que tensionam a realidade e deslocam as fronteiras entre o verossímil e o insólito.

Machado de Assis, contudo, frequentemente problematiza sua própria adesão ao fantástico. Tal tensão decorre, por um lado, de sua vinculação ao projeto realista historicamente situado em aparente oposição à literatura fantástica e, por outro, da complexa relação que seus contos estabelecem com a tradição fantástica desenvolvida entre o final do século XVIII e o século XIX. Desse embate resulta um movimento de “desfantasticização”, conforme aponta Oliveira (2012), caracterizado pela dissolução da incerteza típica do gênero e pela produção de desvios e ambiguidades que escapam à sua economia clássica. Nesse horizonte, a escrita de Jussara Salazar dialoga com esse legado ao explorar zonas liminares entre percepção, linguagem e a instabilidade do real.

A elaboração de imagens que tensionam os limites do real aproxima-se das reflexões em torno do fantástico enquanto categoria estética e narrativa. Tzvetan Todorov define o fantástico como a hesitação experimentada por um sujeito diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural, cuja explicação permanece suspensa entre o natural e o extraordinário (Todorov, 1981). Tal hesitação instaura uma zona de instabilidade que compromete qualquer leitura unívoca dos eventos narrados e desloca o leitor para um território de incerteza.

Segundo o próprio Todorov (1981, p. 41): “Acabamos de situar o fantástico com relação a outros *dois gêneros*, a poesia e alegoria. Nem toda ficção nem todo sentido literal estão ligados ao fantástico, mas todo o fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal. Ambos são condições necessárias para a existência do fantástico”.

Observa-se, contudo, que no âmbito contemporâneo o fantástico sofre deslocamentos. Para David Roas (2014), ele opera sobretudo pela ruptura das categorias que sustentam a realidade consensual, extrapolando a mera hesitação diante do sobrenatural. O insólito manifesta-se por meio de fissuras no quadro referencial do leitor, abalando a estabilidade do mundo representado de modo sutil e eficaz, independentemente da presença de milagres ou aparições.

No contexto latino-americano, Irlemar Chiampi (2015) propõe a noção de realismo maravilhoso, enfatizando que, em determinadas obras, o extraordinário atua como componente constitutivo da própria realidade narrativa. O insólito integra o mundo ficcional com tal naturalidade que se estabelece como a lógica interna da representação, transcendendo a ideia de ruptura episódica.

Essas formulações oferecem um horizonte crítico fecundo para a compreensão de imagens literárias que operam por ambiguidade, deslocamento e fratura perceptiva. Mais do que representar o real, tais imagens instauram fissuras que reconfiguram a experiência de leitura, deslocando o leitor para um espaço em que realidade e imaginação tornam-se indissociáveis.

2.3 Imagem, imaginação e visualidade

A reflexão acerca da imagem poética encontra em Gaston Bachelard uma formulação decisiva. Para o filósofo, a imagem não se reduz a reminiscência empírica, mas irrompe como acontecimento inaugural da imaginação, instaurando um instante de intensidade que não depende da causalidade do real (Bachelard, 2008). A forma poética, nesse horizonte, tende à concentração e à circularidade, configurando-se como núcleo de intensificação do ser.

Como afirma Bachelard (2008, p. 353):

Às vezes existe uma forma que guia e que enfeixa os primeiros sonhos. Para um pintor, a árvore se compõe em sua redondeza. Mas o poeta retoma o sonho mais alto. Sabe que o que se isola se arredonda, toma a figura do ser que se concentra em si. Nos Poemas franceses de Rilke, isso acontece. Em torno de uma árvore sozinha, meio de um mundo, a cúpula do céu vai arredondar-se seguindo a regra da poesia cósmica (Bachelard, 2008, p. 353).

A redondeza descrita por Bachelard permite compreender a forma poética como movimento simultâneo de concentração e expansão. O que se isola arredonda-se; o que se concentra irradia. A imagem organiza um campo de forças que se dobra sobre si mesmo e, ao mesmo tempo, projeta sentidos para além de seu contorno imediato.

Octavio Paz (2012), ao discorrer sobre a natureza da poesia, associa-a a um movimento circular, distinguindo-a da linearidade característica da prosa. O poema avança por meio do retorno, da condensação e da simultaneidade, transcendendo a mera sucessão. Tal lógica converge para a concepção bachelardiana de forma concentrada, na qual o centro atua como foco irradiador de significação, superando a ideia de ponto fixo.

De modo convergente, Alfredo Bosi (1977) observa que a linguagem poética intensifica o tempo e concentra a experiência, instaurando uma suspensão da sequência narrativa e reorganizando-a sob um regime de intensidade. A poesia exerce a função de narrar ao mesmo tempo que condensa, dobra e reconfigura a percepção.

Jean-Paul Sartre (1996), ao tratar do imaginário, sustenta que a consciência imaginante constitui o real como ausência e possibilidade, extrapolando a simples reprodução. A imagem literária, em vez de duplicar o mundo empírico, instaura um espaço outro, no qual visível e invisível articulam-se em novas relações.

A discussão sobre visualidade amplia-se, ainda, com a noção de transposição inter-semiótica proposta por Leo Hoek, que examina as relações entre palavra e imagem como formas de tradução entre sistemas de signos distintos (Hoek, 2006). Sob tal perspectiva, a escrita pode ser concebida como superfície de inscrição visual, na qual procedimentos plásticos convertem-se em operações verbais.

Desse modo, a imagem literária configura-se como estrutura dinâmica que articula imaginação, ruptura do real e participação ativa do leitor. É nesse entrecruzamento teórico que se fundamenta a análise dos poemas de *Natália*, nos quais ondulação, espelhamento e deformação operam como dispositivos de instabilidade e de reverberação imagética.

3. Jussara Salazar e a construção imagética em *Natália* (2004)

Natural de Pernambuco e radicada no Paraná, Jussara Salazar desenvolve uma escrita na qual memória, fabulação e visualidade entrelaçam-se em camadas que se atravessam e se redobram. Em *Natália* (2004), tal sobreposição manifesta-se por meio de uma tessitura imagética que não apenas estrutura o livro, mas orienta decisivamente a experiência de leitura. As imagens deixam de funcionar como simples ornamento e passam a atuar como instâncias geradoras de atmosfera, tensionando a percepção e instaurando zonas de instabilidade.

Ao longo da obra, observa-se a recorrência de superfícies reflexivas, movimentos ondulatórios, cortes e duplicações. Esses elementos configuram um modo singular de organizar o sensível. A forma dobra-se sobre si mesma, como se cada imagem contivesse em seu interior um princípio simultâneo de expansão e retorno. A ondulação, nesse sentido, não se limita à descrição de um gesto ou de um movimento natural, mas converte-se em estrutura da própria enunciação.

Essa lógica de deformação e suspensão aproxima-se, em alguma medida, da estética surrealista. Quando se pensa, por exemplo, na pintura de Salvador Dalí, especialmente em *A Persistência da Memória* (1931), percebe-se que a dilatação do tempo e a maleabilidade das formas produzem uma experiência de desestabilização perceptiva. Os relógios que se dobram e escorrem não representam simplesmente a passagem do tempo; eles o desfiguram, suspendendo sua rigidez cronológica.

Figura 1 - *A persistência da memória*



Fonte: Dalí, 1931.

Em *Natália*, procedimento semelhante ocorre no plano verbal. A imagem poética rompe a linearidade discursiva e opera por condensação e reverberação. A paisagem oscila, desloca-se e reconfigura-se em uma perspectiva móvel. A forma, como sugeriria Gaston Bachelard, concentra-se para irradiar (Bachelard, 2008). O que se isola arredonda-se; o que se arredonda produz campo.

A circularidade que atravessa os poemas reflete a teoria de Octavio Paz (2012), segundo a qual a poesia avança por meio de retorno e simultaneidade. Em vez de progressão linear, ocorre o movimento de dobra. As imagens, sobretudo em “I. Ondulados” e “II. Perspicazes”, instauram um regime de repetição transformada, no qual cada reaparição desloca o sentido anterior.

Essa circularidade associa a poesia a um movimento autônomo e não linear, distinto da progressão narrativa da prosa. Nos poemas do livro, observa-se uma escrita que retorna sobre si mesma, gerando efeitos de espelhamento e condensação. A imagem surge como núcleo irradiador de sentidos, constituindo-se enquanto realidade própria.

Ao mesmo tempo, como observa Alfredo Bosi (1977), a linguagem poética intensifica o tempo e suspende a sequência narrativa. Em Salazar, essa suspensão manifesta-se na própria textura do verso, que redireciona as expectativas e reorienta o olhar. A imagem mantém o leitor em um estado de atenção instável e polissêmico.

A dimensão visual da escrita fundamenta-se na noção de transposição intersemiótica de Leo Hoek (2006), segundo a qual a palavra incorpora procedimentos de outros sistemas de signos. Em *Natália*, a página funciona como superfície de inscrição: as ondulações, os cortes e os espelhamentos convertem-se em estrutura composicional.

Nessa perspectiva, a construção imagética da obra demanda a participação ativa do leitor. Conforme argumenta Wolfgang Iser (1999), o texto literário realiza-se na interação, convocando o público a preencher lacunas e articular possibilidades. As imagens permanecem em suspensão, reverberando como pós-imagens na memória, tal como ocorre na poesia verbivocovisual de Haroldo e Augusto de Campos.

Os poemas selecionados para análise condensam essa geometria simbólica. Neles, a ondulação, o espelho e o corte atuam como princípios estruturais que reorganizam o campo perceptivo. A imagem torna-se dispositivo: fratura o visível, desestabiliza o real e prepara o terreno para o diálogo com tradições que exploram o duplo e a circularidade.

4. Análise dos poemas

Nesta seção, procede-se à análise detida dos poemas “I. Ondulados” e “II. Perspicazes”, integrantes da obra *Natália*, de Jussara Salazar, sob a perspectiva de sua convergência com o universo ficcional e poético de Jorge Luis Borges. A análise concentra-se na identificação de uma “geometria simbólica” comum, na qual as formas da espiral, do espelho e da lâmina deixam de ser meros adornos para se tornarem dispositivos que desestabilizam a percepção do real e instauram, no leitor, o efeito de pós-imagem. Ao aproximar a visualidade surrealista e barroca de Salazar da poética do duplo e da circularidade em Borges, pretende-se demonstrar como a autora, à luz de Borges, mobiliza o sonho como instância mediadora capaz de reconfigurar a mimese literária.

4.1 “I. Ondulados”

As cachoeiras são os fólhos aquáticos mais belos que existem assim como a superfície do rio quando embala folhas nômades que se atiram dos galhos vendo-o

passar. Dizem que os espelhos possuem o mais perfeito sistema de multiplicação desdobrando o mundo até o âmago mais profundo com seu olho mágico. Muitos objetos perderam-se dentro desses cortinados misteriosos e Borges afirma que os espelhos escondem antigos mundos soterrados em suas ondulações. O espanhol Salvador Dalí possuía uma invejável coleção de ondulados (Salazar, 2004, p. 89).

O título “Ondulados” já antecipa o regime formal do poema, instaurando uma lógica de oscilação que extrapola a mera descrição de um movimento. A ondulação atravessa o campo imagético e organiza a própria respiração do verso. As imagens permanecem em fluxo; elas avançam e recuam, como se cada figura contivesse em si a potência da dissolução e do retorno.

A composição estrutura-se por deslocamentos sucessivos. A imagem inicial desdobra-se em outras figuras que a tensionam e a reformulam, em um percurso propositalmente aberto. Há uma continuidade instável, na qual cada verso prolonga o anterior ao mesmo tempo que promove desvios. Esse procedimento realiza o que Octavio Paz descreve como movimento circular da poesia (Paz, 2012): o poema dobra-se sobre si mesmo em vez de limitar-se a uma progressão linear.

A ondulação opera, simultaneamente, como princípio de percepção. O leitor é conduzido por variações de foco, aproximações e distanciamentos, distanciando-se de qualquer apreensão estática da cena. Conforme observa Wolfgang Iser (1999), o texto literário ativa o leitor por meio de lacunas e indeterminações. Em “Ondulados”, essas lacunas manifestam-se como vibração entre imagens. O sentido constrói-se gradualmente no intervalo e na experiência do percurso.

Sob a ótica de Gaston Bachelard (2008), a forma concentrada tende à redondeza – no poema, essa redondeza revela-se dinâmica. A ondulação sugere uma geometria móvel em constante dobra. O que se apresenta como superfície revela profundidade; o contorno converte-se em campo de expansão.

Há, ainda, um efeito de espelhamento implícito na composição. Certas imagens retornam sob nova configuração, refletidas em uma superfície instável. Esse retorno altera o elemento original, instaurando um regime de repetição com diferença. Tal procedimento intensifica a instabilidade perceptiva e estabelece o diálogo com a tradição borgiana, na qual o duplo e o reflexo operam como mecanismos de desrealização.

A linguagem do poema privilegia sugestões sensoriais em detrimento de nomeações fixas. O movimento é experienciado diretamente pelo leitor, colocado diante de uma paisagem que se transforma durante a observação. Nesse ponto, a imagem assume o caráter de acontecimento. A ondulação produz, no interior da leitura, uma oscilação análoga ao próprio fenômeno que evoca.

Figura 2 – Movimento e contra movimento em espiral



Fonte: Lauand, 1956.

A figura evidencia o movimento de retorno e deslocamento que estrutura o poema, indicando como determinadas imagens reaparecem sob novas configurações, reforçando o princípio de ondulação formal.

O poema, portanto, não apenas tematiza a ondulação; ele a encena. Sua forma realiza aquilo que nomeia. A imagem ondulada converte-se em princípio organizador do texto, instaurando uma experiência de leitura marcada pela instabilidade e pela reverberação. É nesse movimento que se delineia o efeito de pós-imagem: a sensação de que a figura continua a oscilar mesmo após o término do verso.

4.2 “II. Perspicazes”

As tesouras quando abrem suas 2 lâminas em cruz são afiadas e cortantes podendo opiniões e superfícies assim como os punhais facas e navalhas são os perspicazes mais fatais; o mundo pode ser retalhado em pedacinhos inúmeros. Os espadachins desde o tempo mais antigo são conhecidos pelo bem saber sobre o manejo dos perspicazes com destreza e habilidade e os olhos humanos também classificam-se nesses fólhos ágeis. As alacrãs, essas amam a aridez e a astúcia e orgulham-se de seus agulhões sendo a oitava constelação do Zodíaco situada no hemisfério sul, a 16h30min de ascensão reta e 30° de declinação sul nas infinitas esferas celestiais (Salazar, 2004, p. 89).

No poema “II. Perspicazes”, Salazar desloca o campo imagético das ondulações para o corte. Se em “I. Ondulados” predominavam superfícies líquidas e reflexivas, aqui emergem lâminas, cruzamentos e pontas afiadas.

A lâmina em cruz instaura uma geometria de cisão. Em vez da dobra, o mundo experimenta o retalho. O corte, contudo, extrapola os objetos. Os “olhos humanos” também são

classificados como “fólios ágeis”, sugerindo que o olhar é igualmente perspicaz, igualmente cortante. Ver é dividir. Perceber é fraturar.

Nesse sentido, confirma-se a formulação de Wolfgang Iser: “o leitor é quase que imediatamente forçado a converter a imagem que se materializa por meio do texto em uma imagem virtual, a qual por meio desta premissa produziria sentidos” (Iser, 1999, p. 9). Em “Perspicazes”, essa conversão torna-se ainda mais aguda, pois a imagem do corte exige do leitor uma reorganização constante do campo visual.

A constelação de Escorpião, situada “a 16h30min de ascensão reta e 30° de declinação sul nas infinitas esferas celestiais” (Salazar, 2004, p. 89), amplia o gesto de corte para o plano cósmico. A lâmina atravessa o céu. A precisão astronômica tensiona o poético, criando um efeito híbrido entre ciência e imaginação.

É nesse ponto que a autora aproxima o poema das criações de Dalí e Lauand, sugerindo o que denomina como um “neologismo visual”: um esplendor híbrido-geométrico no qual se articulam ira e desejo, corte e ondulação. O poema “II. Perspicazes” e “I. Ondulados” formam, assim, um duplo complementar: aquilo que corta e aquilo que cura.

Essa tensão remete à noção de mimese discutida por Palhares (2013, p. 16), segundo a qual o processo mimético constitui-se como acréscimo e construção ficcional, extrapolando a mera reprodução. A imagem literária acrescenta ao real uma camada de elaboração simbólica: em vez da cópia, ocorre a recriação.

Sob o ponto de vista estético-receptivo, o leitor participa ativamente dessa construção. Conforme Villarta-Neder (2002), a leitura desloca o sujeito de uma decodificação passiva para uma produção de sentido. Em “Perspicazes”, as imagens cortantes permanecem em fluxo; elas reverberam, multiplicam-se e exigem complementação.

A geometria espiralada anteriormente sugerida transforma-se aqui em geometria de cruzamentos. Como observa Bosi, “se a geometria da imagem se deve ao trabalho da percepção, a sua dinâmica faz-se em termos de desejo” (Bosi, 1977, p. 17). O corte, assim, atua como operação formal e força desejante que mobiliza o campo imagético.

Dessa forma, “II. Perspicazes” estabelece uma relação de complementaridade com “I. Ondulados”. Enquanto o primeiro instaura a fluidez, o segundo estabelece a fratura. Ondulação e lâmina configuram um sistema imagético que opera entre duplicação e cisão, pavimentando o terreno para o diálogo mais direto com a literatura borgiana.

5. Borges e o espelhamento imagético

A aproximação entre os poemas de Salazar e a obra de Jorge Luis Borges fundamenta-se em uma convergência estrutural de imagens, extrapolando os motivos temáticos. Espelhos, tigres, labirintos e movimentos circulares configuram, em Borges, uma poética do duplo e da instabilidade. No poema “Os espelhos”, Borges escreve: “Que haja sonhos é estranho, que haja espelhos” (Borges, 2008, p. 75).

Em Borges, a geometria constitui-se como uma armadilha ontológica, superando o caráter de dado estático. No poema “Os Espelhos”, o autor argentino manifesta o horror e o fascínio diante da duplicação: o espelho, tal qual a lâmina em Salazar, assume a função de prolongar “este mundo vão” em vez de meramente refleti-lo. Se em *Natália* as lâminas exer-

cem a função de retalhar o mundo, em Borges o espelhamento fratura a unidade do eu, multiplicando o sujeito em labirintos de vidro.

Essa “geometria do duplo” estabelece o que Iser (1999) define como uma tensão entre a percepção e a imaginação: o leitor é convocado a preencher o vazio entre o objeto real e sua imagem refletida, a qual permanece sempre distinta do original.

A relação entre o movimento ondulado de Salazar e a circularidade borgiana atinge seu ápice na figura do labirinto e do tigre. Em *Dreamtigers* (2008), o tigre é uma imagem que “pulsar”, uma mancha amarela que se move na penumbra da cegueira do autor, assemelhando-se às “folhas nômades” de Salazar que se atiram ao rio. Ambas as imagens – o tigre e a espiral – operam como o que denominamos *afterimage*: elas não precisam estar presentes de forma literal para que o leitor sinta sua vibração. A escrita de Borges, ao simular enciclopédias e mapas, cria uma hipertextualidade que se assemelha à precisão astronômica do escorpião em “II. Perspicazes”. Há, em ambos, um rigor geométrico que paradoxalmente serve para descrever o caos, o sonho e o infinito.

Bühler (1995) observa que Borges opera com uma intertextualidade simulada, produzindo textos que confundem e desestabilizam o leitor por meio de jogos labirínticos. Essa autorreflexividade aproxima-se do que neste artigo denominamos pós-imagem: uma imagem que permanece, reverbera e retorna.

A literatura fantástica, conforme Todorov (1981), exige a coexistência de ficção e sentido literal. Já Roas (2014) enfatiza a transgressão da realidade como efeito central do fantástico contemporâneo. Em Borges e em Salazar, o insólito não depende de monstros ou fantasmas explícitos, mas da instabilidade imagética.

Como lembra Todorov, “todo o fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal” (Todorov, 1981, p. 41). É precisamente essa tensão que se observa tanto nos espelhos borgianos quanto nas lâminas de Salazar.

Os tigres de *Dreamtigers* (Borges, 2008) exemplificam essa dimensão impossível: criaturas que só podem existir plenamente na linguagem. Marques (2023) reforça essa ideia ao afirmar que determinadas imagens só são factíveis no plano verbal.

A cegueira de Borges, tematizada em “O fazedor”, introduz ainda a dimensão da memória e da recordação. A visão ausente transforma-se em visão interior. Aqui, a imagem deixa de ser percepção externa e torna-se construção mental, aproximando-se das formulações de Sartre (1966) sobre a imaginação como negação do real.

Nesse contexto, a relação entre palavra e imagem estabelece-se de modo colaborativo, transcendendo o caráter meramente ilustrativo. Conforme Hoek (2006), texto e imagem operam em regime de simultaneidade na recepção. O leitor transita entre pintura e poema, entre espelho e lâmina, entre tigre e constelação.

A hipertextualidade, segundo Samoyault (2008), constitui um movimento de imitação e transformação. Salazar reorganiza os símbolos de Borges em outro campo imagético, estabelecendo um diálogo autônomo em vez de uma simples réplica. Assim, o espelhamento imagético entre ambos os autores define-se como reverberação, superando a lógica da cópia.

6. Considerações finais

As análises empreendidas neste artigo permitem reiterar que a convergência entre os poemas de Jussara Salazar, a literatura de Jorge Luis Borges e movimentos artísticos como o concretismo e o surrealismo não se estabelece apenas por afinidades temáticas, mas por uma organização profunda das imagens, capaz de tensionar e desafiar a linearidade da percepção.

Ao mobilizarmos o conceito de pós-imagem (*afterimage*), observamos que a leitura desses autores não se encerra no fechamento do livro. A imagem literária, impregnada de teor onírico e fantástico, continua a reverberar na subjetividade do leitor, exigindo dele o preenchimento das lacunas e a participação ativa na construção do sentido, conforme preconizado pela estética da recepção de Wolfgang Iser.

Em última instância, o diálogo entre Salazar e Borges revela que o sonho e o fantástico operam como instâncias mediadoras fundamentais entre o *mythos* e o *logos*. A circularidade presente em suas poéticas não é um retorno ao mesmo, mas uma espiral que projeta o leitor para uma nova forma de ver: uma visão que aceita o duplo, o ambíguo e o infinito como partes integrantes da experiência humana. Conclui-se, assim, que a colaboração entre imagem e palavra em ambos os escritores reconfigura a mimese literária, transformando-a em uma pós-imagem duradoura que desafia as fronteiras entre o que é lido e o que é sonhado.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BORGES, Jorge L. *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DALÍ, Salvador. *A persistência da memória*. 1931.

HOEK, Leo H. *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*. In: ARBEX, Márcia. (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: PPG em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. 2 v.

LAUAND, Judith. *Movimento e contra movimento em espiral*. 1956.

MARQUES, Thiago M. *Realidades múltiplas: o fantástico em Jorge Luis Borges e Mariana Enríquez*. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: <https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/31065>. Acesso em: 8 jun. 2025.

OLIVEIRA, Aline Sobreira de. *A medalha e seu reverso: fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis*. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PALHARES, Carlos Vinícius T. A mimese na poética de Aristóteles. *Cadernos CESPUC*, Belo Horizonte, v. 1, n. 22, p. 15-19, 2013. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/cadernoscespuc/article/view/8113>. Acesso em: 8 jun. 2025.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SALAZAR, Jussara. *Natália*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Silvia Delpy. 2. ed. D.F.: Premia Editora de Livros, 1981.

Agmar, Glaura... ao encontro de uma poeta-tradutora mineira

Agmar, Glaura... Meeting a Poet-translator from Minas Gerais

Marcelo Rondinelli

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
rondinellimarcelo@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-0987-3508>

Resumo: São muito escassos os dados acerca de vida e obra da poeta (trovadora) e tradutora mineira Agmar Murgel Dutra (1898-1983), não obstante figurar entre os tantos nomes – cerca de meia centena – que integram a célebre coletânea *Poesia alemã traduzida no Brasil* (Serviço de Documentação do MEC, RJ, 1960), sob organização de Geir Campos (1924-1999), poeta capixaba da Geração de 45 e também tradutor. O presente artigo pretende lançar alguma luz sobre a tão pouco conhecida escritora, com uma breve incursão sobre sua biografia e atividade autoral, seguida de apontamentos sobre o trabalho de tradutora. Por fim, também de modo sucinto, apresentamos análise e comentário de algumas traduções suas, relacionando-as a características da criação própria, na proposição de hipóteses para o delineamento de um perfil mais nítido da discreta autora mineira.

Palavras-chave: poesia brasileira; lírica ocidental; poesia alemã; tradução; poetas-tradutores mineiros.

Abstract: There is very little information about the life and work of the poet (“trova”-writer) and translator Agmar Murgel Dutra (1898-1983) from Minas Gerais, despite her being among the many names – about fifty – that make up the celebrated anthology *Poesia alemã traduzida no Brasil* [German poetry translated in Brazil] (Serviço de Documentação do MEC, RJ, 1960), organized by Geir Campos (1924-1999), a poet from Espírito Santo belonging to the so called Brazilian Poetry’s Geração de 45 and also a translator. This article aims to shed some light on this little-known writer, with a brief overview of her biography and authorial activity, followed by notes on her work as a translator. Finally, also succinctly, we present a brief analysis and commentary on some of her translations, relating them to characteristics of her own



creation, in the proposition of hypotheses for outlining a clearer profile of this discreet author from Minas Gerais.

Keywords: Brazilian poetry; Western lyric poetry; German poetry; translation; poet-translators from Minas Gerais.

1. Apresentação

Muito escassos são os dados acerca de vida e obra da poeta (trovadora) e tradutora mineira Agmar Murgel Dutra (1898-1983),¹ não obstante figurar entre os tantos nomes – cerca de meia centena – que integram a célebre coletânea *Poesia alemã traduzida no Brasil* (Serviço de Documentação do MEC, RJ, 1960), sob organização de Geir Campos (1924-1999), poeta capixaba da Geração de 45 e também tradutor que, por sua vez, obteve devido reconhecimento.

O relevo dessa sua antologia para a historiografia da literatura alemã no Brasil é percebido em diferentes pesquisas (cf. Theobald, 2008; Azenha Jr., 2010, entre outros).² O último destaca que a obra

conserva o mérito de ter estabelecido um novo patamar para a lírica alemã traduzida no Brasil: ao recolher contribuições de vários poetas-tradutores ao longo do tempo, a obra, vista retrospectivamente, registra, através das traduções, o modo como se construíram as relações entre a lírica alemã e a literatura brasileira ao longo dos tempos. (Azenha Jr., 2010, p. 81)

Comenta também Azenha Jr. (2010, p. 76):

Além de realizar esse trabalho de recolhimento do material traduzido já existente, além, portanto, de compilar poemas de autores alemães traduzidos no Brasil desde o Romantismo, Geir Campos também atualiza a lista de escritores, incluindo poetas de expressão alemã de toda a primeira metade do séc. XX. Ao fazê-lo, o organizador da antologia coloca num novo patamar a recepção de poesia alemã traduzida no Brasil, mesmo ciente de que, assim concebida, a antologia correria o risco de oferecer ao público uma justaposição de traduções nascidas de concepções diferentes, em épocas diferentes, cada uma com a marca pessoal de um tradutor diferente, o único denominador comum sendo um título genérico.

Desconhecem-se muitos pormenores acerca da realização da referida antologia, falta clareza ainda sobre o modo como se organizou (critérios, fontes, etc.) e, no que se refere a Agmar Murgel Dutra, a situação não é diferente. Ela está presente com uma nada desprezível

¹ A pesquisa sobre Agmar Murgel Dutra contou, em sua fase inicial, com o apoio de dois estudantes da FALE/UFMG em iniciação científica voluntária, Matheus Moreira da Consolação Fausto e Caio Henrique Moura de Almeida.

² Campos, que também assina algumas das versões na referida antologia, traduziu como volumes inteiros de poesia alemã de Rainer Maria Rilke, Bertolt Brecht e Hermann Hesse, sem falar de obras em prosa e a partir de outros idiomas.

amostra de traduções acompanhadas dos poemas de partida (os quais a mineira não oferece na publicação própria a que aludiremos adiante). São elas: as duas estrofes iniciais de “Dunkel im Moor”/“Névoa sobre o pântano” (Campos, 1960, p. 246-7), de Annette von Droste-Hülshoff; completo, o “Nachtlied”/“Noturno” (Campos, 1960, p.266-7), de Friedrich Hebbel (sobre o qual teceremos comentários abaixo); “Ecce Homo”/idem (Campos, 1960, p. 280-1), de Friedrich Nietzsche; e também na íntegra o poema em duas estrofes “In stiller Sommerluft”/“Verão tranquilo”³ (Campos, 1960, p. 286-7), de Otto Erich Hartleben. Faltam-nos dados sobre o modo como Geir Campos chegou aos poemas originais, se teria havido alguma correspondência entre ambos, pois a antologia do poeta-tradutor capixaba apresenta traduções de Dutra que ela própria só viria a lançar um ano depois, conforme veremos.

O presente artigo pretende lançar alguma luz sobre a tão pouco conhecida poeta-tradutora, com uma – infelizmente, dada persistente escassez de mais informações e fontes – breve incursão sobre sua biografia e atividade autoral, seguida de apontamentos sobre o trabalho de tradutora. Por fim, também de modo sucinto, apresentamos a análise e o comentário de algumas traduções suas, relacionando-as a características da criação própria, na proposição de hipóteses para o delineamento de um perfil mais nítido da discreta autora mineira.

Agmar Murgel Dutra nasceu em 14 de junho de 1898,⁴ em Leopoldina/MG. Pela linha materna, está documentado que a família Murgel é oriunda de Fiume, cidade à beira do mar Adriático na atual Croácia e sob o nome de Rijeka. Como a outrora austro-húngara e hoje italiana Trieste, de que dista cerca de 70 km, a localidade antes com estatuto administrativo diferenciado, de porto húngaro, tem história destacada e que remonta ao Sacro Império Romano Germânico como porto livre. Assim, ao longo de sua existência, reuniu população bastante diversificada de alemães, eslovenos, húngaros, etc. Ali nasceu o avô da escritora, Mauricio Murgel (1824-1910), o qual viria a se casar com a brasileira Maximiliana Camillo de Araújo. Entre seus nove filhos estava a mãe de Agmar, Eugênia Murgel (1860-1952), esposa de Joaquim Antonio Dutra (1850-1943). Deste último, figura proeminente em sua região, há abundantes registros:⁵ foi vereador, presidente da Câmara Municipal de Leopoldina, senador do Estado na última década do séc. XIX. É conhecido sobretudo pela carreira de médico, fundador e primeiro diretor, em Barbacena, do Hospital Colônia de medicina psiquiátrica, também chamado à época pelo hoje abominado nome de Hospital de Alienados.

Joaquim Antonio Dutra igualmente gerou prole numerosa; a filha Agmar teve onze irmãos.⁶ A última irmã a falecer, em 1995, aos cem anos de idade, foi Margarida Murgel Dutra Câmara. Mais amplamente conhecido e com biografia objeto de suficiente documentação é Eloy Coutinho Dutra (1916-1990), o qual cumpriu mandatos de deputado federal e vice-governador do outrora Estado da Guanabara, cassado no âmbito do golpe civil-militar de 1964.

³ Sobre esta tradução, é curioso que o título apresentado por Campos difere do que se vê na publicação de Dutra no ano seguinte, onde o mesmo poema figura como “Suave brisa de verão”. Desconhecemos por ora quaisquer detalhes acerca de tais atribuições de título.

⁴ A data exata foi apurada junto ao cartório Registro Civil das Pessoas Naturais de Leopoldina. Agradecemos à funcionária Paula dos Reis Ferreira Ávila, que localizou a certidão de nascimento de Dutra no livro 6, fl. 138.

⁵ Na Internet, encontramos informações em <https://leopoldinense.com.br/noticia/7845/joaquim-antonio-dutra>. Acesso em 5 ago 2024.

⁶ Dados obtidos na página do Geneaminas. Há, em Belo Horizonte, um estabelecimento de ensino que leva o nome de um irmão da trovadora: é a Escola Estadual Orôncio Murgel Dutra, no bairro Planalto.

Agmar Murgel Dutra não teve filhos. Não reunimos, até o presente momento, informações sobre sua infância, juventude, pormenores da formação intelectual, das leituras que fazia (para além dos/as poetas selecionados para tradução e publicação), o modo como adquiriu conhecimentos dos idiomas que traduziu, etc. Sabemos que foi funcionária pública no Serviço de Documentação do Ministério da Justiça até aposentar-se, em 1974.⁷

O site *Falando de Trova* dedica poucas linhas à biografia de Dutra, revelando endereço onde a trovadora e tradutora viveu: *Rua Barata Ribeiro, 664, apartamento 402 - Copacabana*. Foi na mesma cidade que faleceu, em 28 de novembro de 1983.

2. Breve (porém crucial) excursão: Dutra e a trova

Agmar dedicou a maior parte da vida à composição de trovas, com as quais participava dos chamados “jogos florais”, concursos promovidos pelos e para os cultivadores dessa forma luso-brasileira secular, de apreço popular, um tanto limitada em suas formas, temas e desenvolvimento estético, mas potente e longa como objeto de fruição pública considerável. (Wanke, 1978)

Cristalizada sobretudo como “quadrinha popular”, de ascendência lusitana, a ela refere-se Afrânio Peixoto nos seguintes termos:

A quadrinha popular é a nossa mais elementar forma de arte: quatro versos, de sete sílabas métricas, com acento na terceira e última; duas rimas, raramente perfeitas, às vezes apenas toantes, que contêm um estado fugitivo d'alma, um demorado aperto de coração, desejo, queixa, agrado, malícia, juízo... comunicados a outrem com sinceridade e simplicidade. Não é mais que isso, e é tudo, e pode ser maravilhoso. Não é necessário imaginar autor divino para fazê-las, o Povo, através do Tempo: todos os dias ouvimos ditos de crianças, agudos ou tocantes, que nos encantam ou pasmam, deliciados. As grandes crianças rústicas quando sentem intimamente, quando pensam consigo, se exprimem às vezes em versos, alguma ocasião perfeitos. (Peixoto, 1919, p. 16-17)

A quadrinha domina, por exemplo, mais da metade do segundo volume de *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, publicado em Lisboa em 1883. São mais de cem páginas reproduzindo quadrinhas recolhidas pelo gaúcho Carlos de Koseritz.

Experimentaram a forma consagrada em nosso idioma, ainda no século passado, desde um Fernando Pessoa, com todo um volume a ela dedicado, *Quadras ao gosto popular*, na “Autopsicografia” (“O poeta é um fingidor”), até brasileiros como Mário de Andrade (“Teu sorriso é um jardineiro”) e Carlos Drummond de Andrade. Este, em *Viola de Bolso* (1952) dá provas do emprego magistral de tais estrofes, como em “Roteiro da Casa Matias”, onde o heptassílabo final é somente o advérbio forjado “inconsideravelmente”:

O poeta foi para casa,
às cinco, após o expediente?
Ou ficou arrastando asa,

⁷ Informações extraídas de periódicos disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>, bem como em outros órgãos de serviço público. No caso da aposentadoria, em http://www.tcu.gov.br/atas/1974/plenario/TCU_ATA_O_N_1974_43.pdf.

inconsideravelmente? (Andrade, 1952, p. 19)

Páginas adiante, nas homenagens aos colegas de ofício, adapta uma famosíssima canção popular para falar de Augusto Frederico Schmidt. Aproveita-se habilmente da prosódia popular – o monossílabo Schmidt pronunciado como “chimite” – para tornar o primeiro verso o necessário heptassílabo que exige a quadra/trova:

“Fui à fonte de Schmidt
beber água, lá fiquei.
Quedava bem no limite
do reino de onde não-sei.” (Andrade, 1952, p. 37)

A forma prossegue como instrumento para a expressão de poesia de alta qualidade nas últimas décadas do século XX e é trabalhada por um irreverente e privilegiado artífice como outro mineiro, Antônio Carlos Ferreira de Brito, o Cacaso, sobre o *topos* literário – segundo denomina Haroldo de Campos – da “Canção do exílio”, que conferimos em seu *Grupo escolar*, do “ano de chumbo” de 1974:

Jogos Florais

I
Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá

Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre
a água já não vira vinho
vira direto vinagre

II
Minha terra tem palmares
memória cala-te já
Peço licença poética
Belém capital Pará

Bem, meus prezados senhores
dado o avanço da hora
errata e efeitos do vinho
o poeta sai de fininho.

(será mesmo com dois esses
que se escreve paçarinho?)
(Cacaso, 2012, p. 158)

Já no ano de 1995 é José Paulo Paes quem chama a atenção para uma exploração da referida forma, ao defender, em “A trova como embuste”, o resgate do poeta alagoano Jorge Cooper de um “injusto ineditismo”, examinando de perto amostras de sua “simpleza e brevidade troveira”. Assinala Paes:

A discreta amarração assonante, somando-se à desafetação do léxico, é quanto basta para dar à metálica de Cooper um ar enganadoramente simplório de trova. O embuste funciona, no caso, como uma estratégia retórica: ao descobrir as sutilezas que se podem esconder por trás dessa aparente simplicidade, o leitor fica agradavelmente surpreendido de ter comprado lebre por gato. (Paes, 1995, p. 88)

Os jogos florais seguem existindo em pleno século XXI e dois de seus mais consagrados representantes, José Ouverney Jr. e o pai, mantêm há mais de duas décadas na Internet a página Falando de Trova (<https://falandodetrova.com.br/>).

Agmar Murgel Dutra publica como trovadora, pela Irmãos Pongetti Editores, as reuniões de composições próprias *A última lira*, em 1962, e *Cantigas do meio-dia (trovas)*, no ano de 1964. Ambos os volumes, de dimensões físicas muito modestas, lançados após a antologia de poesia traduzida, são também eles absolutamente raros, figuram esparsos citados em páginas da Internet mantidas por trovadores seus contemporâneos ou posteriores, bem como na forma de referências a seus lançamentos em páginas de jornais das correspondentes datas, digitalizados e disponibilizados na Hemeroteca Digital (<https://bndigital.bn.gov.br>) da Fundação Biblioteca Nacional.

Ainda que o presente artigo não proponha análise detalhada e subsequente reflexão acerca da face trovadora de Dutra, merece de todo modo alguma nota uma trova como a de número 11, nas *Cantigas*, pelo recurso a um vocábulo raríssimo, “geenas”, que a descola do extrato popular-ingênuo:

Meu trabalho eu te bendigo
Pois num mundo de geenas
De Deus o maior castigo
Tornou-se a maior das penas. (Dutra, 1964, p. 17)

As composições premiadas nos referidos jogos florais são certamente de reduzido interesse para o estudo da autora em relação ao panorama da poesia brasileira de seu tempo, já que nelas não se evidencia qualquer intenção ou proposta de diálogo ou ruptura com tradições – tudo isso é inobservável, bem como tampouco a consciência de seu papel como poeta em nossa história literária, a deliberada construção de uma *persona* poética etc. Enfim, tudo o que poderia distingui-la como novidade, ponto de inflexão e efetiva colaboração para o desenvolvimento da poesia brasileira de sua época e lugar. A que abre a seleção, conforme ela informa, “premiada nos II Jogos Florais de Cruzeiro”, por exemplo:

Para os conflitos da vida
Somente agora encontrei
Na trova a doce guarida
E a paz que tanto sonhei. (Dutra, 1964, p. 13)

A poesia de *A última lira* (1962), de publicação anterior à da reunião de trovas também já não apresentava surpresas excepcionais. Observa-se ali que Dutra exercitava outras formas além da trova ou quadrinha popular. Há poemas monostróficos de variadas extensões, com e sem rimas. Em maior número comparecem os sonetos, ocupando um quarto do volume. Insinuam-se nessas composições alguns dados autobiográficos. Há louvações ao Estado natal

(“Ó, linda Minas”, p. 67-8), à cidade da infância e mocidade, Barbacena, em “O meu jardim” (referência ao sanatório fundado pelo pai), e no poema “Minha terra”:

[...]
Barbacena:
Poema
Prateado
Noite...
Silêncio...
Adormeceu...

Barbacena:
Lindo poema
Que no álbum do Brasil
Deus escreveu.
(Dutra, 1962, p. 14-5)

Há o canto ao endereço de então da autora, no Rio de Janeiro, “A Lagoa Rodrigo de Freitas”, enfeixada pelo dístico:

De manhã à noite eu ando a te namorar
Minha lagoa, bem mais linda que o mar (p.77-78)

Há reminiscências variadas dos tempos de infância. Como em “Os ciganos”:

Numa noite de luar
os ciganos chegaram
e perto acamparam
de um velho solar
onde mochos e morcegos
em voos aflitivos
ouviam a noite inteira
de cima dos telhados
– cheios de goteira –
os passos furtivos
das assombrações
dançando nos salões...

Tinha eu sete anos
e amava os ciganos...

[...]
Partiram os ciganos
com furtos e tudo...
Crianças levaram...
Fiquei no caminho
por onde passaram,
me viram, sorriram,
adeus me acenaram

e não me roubaram... (p. 79-81)

Nem todo eu lírico na coletânea reverbera, porém, traços autobiográficos. Descarta-se em absoluto a possibilidade de que, por exemplo, em “Não tive mirra...”, o eu lírico fale em nome da poeta Agmar:

Não tive mirra
Não tive ouro
Não tive incenso...
Nasci mais pobre
Do que Jesus.
Filha do morro
Eu sou o povo
Que não tem lar
Que não tem pão
Que não tem luz. (p. 7)

Em pelo menos dois momentos, Dutra dirige o olhar a indivíduos de extrato social muito inferior ao seu: no soneto “O pobre” e nas seis quadras de “As operárias”. No primeiro, a despeito de algum cuidado com aspectos técnicos, do rigor na construção dos decassílabos e de certo bom efeito com as cadências feminina e masculina, novamente deixa de representar contribuição significativa para o panorama poético de seu tempo e posterior.

Em “As operárias”, vemos a face trovadora heptassilábica reexposta – sem que isso implique um desdobramento mais complexo e refinado da prática comum nas trovas dos jogos florais.

O POBRE

Corpo esquelético, à indigência afeito,
E a andar quase de roxo pelo chão,
Lá vai o pobre, pálido e desfeito,
Pedir de casa em casa o alheio pão...
[...]
Guardando na alma apenas a esperança
De ver-se em breve transformado em pó...

É o que em seus olhos apagados leio.
Sempre que o vejo, ocorre-me à lembrança
A personagem bíblica de Jó. (p. 29)

AS OPERÁRIAS

Oito horas passam a fio
Na fábrica – uma prisão...
Tecem de fio a pavio
Fazendas em profusão.

Assim, pobres operárias,
Vêem os seus dias passar
Numas salas ordinárias
Cheias de poeira e sem ar...

Enquanto cá fora a vida
Gozam os ricos sem cessar
Lá dentro – gente vencida
Roda a roda do tear...

[...]
Enquanto aqueles no mundo
Ostentam nome e brasão
O pobre – qual cão imundo –
Vive anônimo e sem pão...

Por que Deus assim atura
Esta injustiça sem nome:
Uns vivendo na fartura
Outros morrendo de fome? (p. 51-52)

Mais expressamente atestador de dados biográficos e de discreta autoapresentação como poeta indica ser “Sina”, em versos como:

Desde pequena, Mãe, foi o meu fado
Do das minhas irmãs bem diferente...
Elas seguiram felizes o destino
Que o mundo lhes traçou
[...]
Inteligentes e prudentes
Foram felizes em seus lares.

Meus irmãos igualmente
Seguiram a mesma rotina que os demais homens:
Fundaram lar, trabalharam,
Sofreram, lutaram e venceram.
[...]
Nenhum sentiu estreito o mundo
Em que nasceu
Todos se curvaram ante os preconceitos e as cadeias
Da sociedade...
– menos eu –

Porque em minhas veias
Corria ainda o sangue ardente
De milhões de criaturas
Que viveram escravizadas
E revoltadas contra os preceitos sociais...
Que sofreram torturas
E amarguras
Sem nome...

Ah! por que somente em mim subsistem os recalques
Das mulheres não viram a sua emancipação?
[...]
Ah! quem me dera viver num mundo
Onde não houvesse fronteiras
Nem cadeias
Patronatos ou reformatórios
[...]

Com uma única trilha...
E para não mais ouvir esses clamores
E abafar esses gritos de revolta
Pus-me um dia a cantar...

E eu fui a cigarra pobre da família... (p. 57-60)

Neles, a autora denota abrir-se aos versos livres e predominantemente brancos. Explicita dados autobiográficos que nos permitem vislumbrar um perfil de mulher que, embora contida, traz consigo alguma contestação dos padrões e papéis sociais reservados à mulher de seu extrato social e época. O resultado, entretanto, não chega a ser suficiente para alçá-la ao nível de poetisas mais relevantes (seus e) suas contemporâneas.

Do ponto de vista formal, em alguns momentos, também é flagrante certa incúria no trato das sonoridades, como na passagem do primeiro para o segundo verso, com a cacofônica sequência da linguodental /d/ em "...foi o meu fado / do das minhas..."

Ainda que não intentemos nas dimensões do presente artigo um aprofundamento na produção poética de Dutra com vistas a discutir sua qualidade, não se pode ignorar como a poeta-trovadora escreve desvinculada do panorama de seu tempo, não explicitando buscar qualquer relação ou diálogo, em sua criação, com tendências da poesia de então, expressas, por exemplo e dentre tantas outras, por poetisas mulheres suas contemporâneas, como Henriqueta Lisboa e Adélia Prado, apenas para citar duas mineiras.

Podemos recordar como Ana Cristina Cesar reflete sobre poesia feminina, ainda que posteriormente, em 1979. Naquele momento, a poeta-tradutora e teórica (que ali também trata de Cecília Meireles) discute características próprias das mulheres escritoras, sua recepção pela crítica, o modo como se posicionam na modernidade poética. Afirma:

A modernidade nunca passou por essas poetisas, que jamais abandonaram a dicção nobre e o falar estetizante. Baudelaire já transtornara a rígida relação entre poesia, dicção nobre e assunto elevado, causando o escândalo que instaurou a modernidade poética. O modernismo brasileiro abriu-se para a modernidade. Cecília e Henriqueta continuaram a falar sempre nobres, elevadas, perfeitas. [...] Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem no entanto jamais se colocarem como mulheres. Marcaram não presença de mulher, mas a dicção que se deve ter, a nobreza e o lirismo e o pudor que devem caracterizar a escrita de mulher [...] Por que mulher quando escreve se atrela a esse tipo de produção? (Cesar, [1979] 1999, p. 228)

Algumas páginas adiante, no que chama de "Errata" escrita dois anos depois, identifica que "as boas moças já não estão na ordem do dia", que tomam o lugar das poetisas antes citadas, "exemplos típicos de uma velha e conhecida retração e recalque da posição da mulher" (Cesar, 1999, p. 231). É certo que Agmar Murgel Dutra não chega a participar de tal mudança e que sua criação poético-tradutória só pode ser compreendida no âmbito de uma contenção e limitação de alguém pouco mais que uma diletante, funcionária pública ao que tudo indica de poucas relações sociais, idosa solteira e que não deixava descendentes diretos. De todo modo, as escolhas tradutórias que faz, como veremos, criam algum vínculo com escritoras com características de mulheres combativas como Gabriela Mistral e Alfonsina Storni. Assim Dutra parece homenagear tais criadoras de *personae* poéticas bastante definidas.

Convém assinalar aqui ainda que a trovadora-tradutora produziu também alguma prosa. Na revista *Vida Doméstica*, do Rio de Janeiro, onde já havia vencido concurso de trova em 1959 (“Tristonha”, quadra publicada sob o pseudônimo Maria Luiza Dutra), um ano depois a autora (assinando como Marilu) se classificava em certame com o conto “O maço de cartas”; e, em 1962, recebia nova menção honrosa, dessa vez a “Amor impossível”. (Cf. Hemeroteca Digital)

3. A tradutora Agmar Murgel Dutra

Sobre a carreira de tradutora, para além da presença na aludida coletânea de Geir Campos, há outra importante e anterior referência a seu nome: como vencedora de um concurso de tradução de poesia nos anos 1950 sob júri que contava com Manuel Bandeira e Cecília Meireles e organizado por Rubem Braga. Nas páginas 66 e 67 da revista *Manchete* de 24 de dezembro de 1955, assinando duas traduções de “El niño solo”, de Gabriela Mistral, são apresentadas as duas primeiras colocadas: Glaura Alvarenga e Agmar Murgel Dutra. Trata-se da mesma pessoa, Glaura Alvarenga era, na ocasião, o pseudônimo escolhido por Dutra.

A matéria sobre o desfecho do certame informa o curioso prêmio concedido a ambas: “duas botijas de vinho chileno e sete livros de autores chilenos [...] distribuídos segundo o critério da Comissão, conforme se verá pela leitura do parecer abaixo transcrito”. Após a exposição das contribuições de Alvarenga e Dutra, ficamos sabendo do número elevado de participantes: “Tendo recebido 158 (cento e cinquenta e oito) traduções, separamos aquelas que estavam feitas em soneto regular. Entre estas, pareceram-nos merecedoras dos 1º e 2º lugares as assinadas respectivamente, por GLAURA ALVARENGA e AGMAR MURGEL DUTRA.” (Resultado, 1955, p. 66)

Devemos notar o relevo dado por Dutra à sua prática tradutória: *Poesia (traduções)*, de 1961, único título publicado pela mineira reunindo sua produção como tradutora, antecede os dedicados à poesia própria, *A última lira* (1962) e *Cantigas do fim do dia (trovas)* (1964). O texto de apresentação do volume, assinado por Angelus Eloim – ele por sua vez pseudônimo e irmão de Dutra –, antes de dar conta de outra distinção concedida à autora, o Prêmio Cervantes do Instituto de Cultura Hispânica do Recife, em 1957, “destinado às melhores traduções de poesia da língua espanhola”, assinala: “AGMAR DUTRA, que se assina com o pseudônimo de Glaura Alvarenga, possui rara sensibilidade.”

A escolha do pseudônimo combina *Glaura: poemas eróticos* (1799) e seu autor, poeta árcade também mineiro Manoel Ignácio da Silva Alvarenga – na Arcádia, Alcindo Palmireno (1749-1814). Podemos ainda observar que na referida obra predomina a forma dos rondós portugueses: quadras onde o metro invariável é, como o das trovas da predileção de Dutra, a redondilha maior. (Nessa obra de Alvarenga, há apenas um breve intervalo de páginas dedicadas a outra forma, a dos madrigais.)

3.1 Poesia (Traduções)

Lançado pela Pongetti Editores, do Rio de Janeiro, *Poesia (traduções)* reúne a empreitada tradutória de Agmar Murgel Dutra sobre lírica originalmente escrita em espanhol, italiano, francês e alemão.

No total, são 24 poetas de épocas, escolas e estilos diversos, nem apresentações biobibliográficas, os poemas todos desacompanhados de seus originais. Tampouco há indicação das fontes.

Numericamente mais bem representada entre todos, está a poeta chilena Gabriela Mistral: dela lemos nove traduções, ou oito poemas (considerando-se que incluiu as duas versões mencionadas do premiado “O menino só”). Em segundo lugar, igualam-se a italiana Ada Negri e a francesa Renée Vivien, com sete composições cada. Chama a atenção que quase metade (42,5%) dos poetas selecionados sejam mulheres: dez, no total. Em número de páginas – uma vez que os poemas mais extensos são justamente de mulheres, essa proporção cresce e temos 50 das 76 páginas (mais de 65%) de autoria feminina.

O predomínio de poemas de breve extensão (ou, em alguns casos, apenas fragmentos, uma ou duas estrofes) afina-se com as preferências da atividade poética-criadora própria, que privilegia as quadras, com sua concisão e leveza.

O pequeno volume traz em suas abas – de capa e contracapa – apreciações que vão do embaixador chileno Raúl Bazan Dávila, passando pelo maior expoente do movimento trovador popular no século XX, Luiz Otávio, pseudônimo do cirurgião dentista carioca Gilson de Castro (1916-1977), até Carlos Drummond de Andrade, que gentilmente se manifesta nos seguintes termos: “cumprimentando com apreço intelectual, venho agradecer a oferta, que me penhorou, do volume em que se acham reunidas suas belas traduções de poesia” (Dutra, 1961, orelha do livro).

A edição estampa, após o nome Agmar Murgel Dutra, *Poesia (traduções)*. A primeira parte do título em fonte em tamanho duas vezes maior que a especificação, na publicação que ocorre antes dos dois volumes com poesia de autoria própria, parece ilustrar o relevo que ela atribuiu à tradução *no contexto* da própria criação.

No âmbito do presente trabalho, oferecemos uma breve reflexão introdutória sobre seu fazer tradutório por meio do aludido par de versões premiadas para o soneto “El niño solo”, de Gabriela Mistral, bem como de uma pequena amostra de poemas/poetas variados de expressão alemã.

3.2 De Lucila-Gabriela a Agmar-Glaura

Conforme se mencionou acima, é com as duas traduções de “El niño solo”, de Gabriela Mistral, que Agmar Murgel Dutra abre sua coletânea *Poesia (traduções)*.

Vale observar que a própria autora original chilena assinara com o pseudônimo de Lucila Godoy Alcayaga pelo menos até 1914, quando da premiação nos Juegos Florales de Santiago (cf. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3429.html>), por seus “Sonetos de la Muerte”. Contemporânea de Dutra, a poeta ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura de 1945 nasceu em Vicuña, no norte do Chile, em 1889 foi educadora, feminista, poeta.

Ainda podemos mencionar o interesse por Mistral manifestado pela poeta mineira Henriqueta Lisboa, que a traduziu (há volume inteiro ocupado com a poesia da chilena, *Poemas escolhidos: Gabriela Mistral*, editora Peirópolis, 2022), e atestado no importante artigo de Reinaldo Marques, que assinala a “profunda amizade que une as duas poetas. Amizade que se desdobra em cartas, viagens, traduções, convívio intelectual” (Marques, 2004, p. 206). A convite de Lisboa, a poeta chilena visitou Belo Horizonte em 1942, onde proferiu palestras sobre seu país e sobre *O menino poeta*, então no prelo (Paiva, 2008). Há mais documentação

sobre o apreço de Mistral por Minas Gerais e Belo Horizonte (cf., entre outros, Mistral, 1978). Por outro lado, a Seção da Biblioteca Rubens Romanelli, na Faculdade de Letras da UFMG, dedicada ao acervo de Henriqueta Lisboa, contém um exemplar do volume de poemas traduzidos autografado precisamente por Agmar Murgel Dutra.

Também parece necessário pontuar que Dutra estabelece outra relação indireta com Lisboa pela coincidente atenção dedicada a Alfonsina Storni (1892-1938), de quem traduz um poema, “Hombre pequeño”. Em *Convívio poético*, (Lisboa, 1955) um dos textos da segunda parte versa justamente sobre a poeta suíço-argentina. Assim, se Agmar Murgel Dutra na criação poética própria – limitada à forma da trova (popular) – não dialoga com as questões caras à poesia de seu tempo, acaba por fazê-lo por meio da faceta poeta-tradutora, elegendo e ocupando-se de um número significativo de mulheres poetisas, algumas delas suas contemporâneas (Gabriela Mistral, Alba Roballo, Ada Negri, Alfonsina Storni).

“El niño solo”, soneto cujas traduções examinaremos a seguir, tematiza algo que nos chama a atenção, algo como uma freudiana sublimação da maternidade em poesia, notadamente operada pela poeta-tradutora, ela própria uma mulher sem filhos.

El niño solo

A Sara Hübner

Como escuchase un llanto, me paré en el repecho
y me acerqué a la puerta del rancho del camino.
Un niño de ojos dulces me miró desde el lecho
¡y una ternura inmensa me embriagó como un vino!

La madre se tardó, curvada en el barbecho;
el niño, al despertar, buscó el pezón de rosa
y rompió en llanto... Yo lo estreché contra el pecho,
y una canción de cuna me subió, temblorosa.

Por la ventana abierta la luna nos miraba.
El niño ya dormía, y la canción bañaba,
como otro resplandor, mi pecho enriquecido.

Y cuando la mujer, trémula, abrió la puerta,
me vería en el rostro tanta ventura cierta
¡que me dejó el infante en los brazos dormido!

(Real Academia Española, 2010, p. 15)

Curiosamente, quem folheia o volume *Poesia (traduções)* não é capaz de identificar quem traduziu cada uma das versões de “O menino só” que abrem a obra, Agmar Murgel Dutra ou a pseudônima Glaura Alvarenga. Apenas quem tenha acesso à edição da revista *Manchete* acima mencionada comprovará que a primeira versão no livro da Pongetti Editores é, na verdade, a da pseudônima.

O MENINO SÓ

Quedei-me, ouvindo um choro, em meio da subida
E na choupana entrei dêsse íngreme caminho.
Vi no leito, a fitar-me, um menino sozinho,
E o amor me embriagou como a um ébrio a bebida...

A mãe, lá na lavoura, atrasou na lida,
E o infante ao despertar buscou, em vão, o ninho
Do róseo seio... e pôs-se a chorar... Com carinho
Ao peito o aconcheguei, ninando-o enternecida.

Pela janela aberta a lua nos olhava,
A criança dormia, e de outra claridade
A canção de ninar o meu peito inundava...

E, a mulher, ao chegar, viu em meu rosto os traços
De tão grande ventura, a completa verdade,
Que o filho ela deixou dormindo nos meus braços.
(Dutra, 1961, p. 6)

Para o esquema rímico original de Mistral, ABAB ACAC DEF GGH, Dutra oferece ABBA ABBA CDC EDE. Com isso, reduz um tanto da complexidade/variedade de rimas. As cadências, todas masculinas, foram conservadas na tradução.

Os versos são predominantemente alexandrinos no soneto de partida e no de chegada. Dutra-Alvarenga faz uso maior e flagrante das reticências, parecendo trazer para a tradução característica que salta à vista de quem observa a criação própria de poesia (incluindo as trovas).

“E na choupana entrei dêsse íngreme caminho” (v. 2), um dos que apresentarão maiores diferenças em relação à outra versão, destaca-se pelo hipérbato (que inexistente no texto de Mistral) e revela habilidade da poeta-tradutora brasileira em compor um verso que contribui para o esquema rímico e ainda traz uma justaposição de um primeiro hemistíquio em jambos com outro em troqueus.

Nota-se um nível elevado de modificações no plano léxico-semântico. Na primeira estrofe, desaparecem da tradução “puerta” (v. 2), “ojos dulces” (v. 3), “ternura” e “vino” (v. 4). Também destaca-se toda a transformação do verso 8 (“y una canción de cuna me subió, temblorosa”), que descarta um interessante referente, o da canção de ninar, do berço – no espanhol, *cuna*, de origem latina poética (Dictionnaire de Latin de Henri Goelzer, p. 190).⁸ Também despreza nesse mesmo verso o adjetivo “temblorosa”, localizado bem no centro do soneto e com um valor semântico aparentemente bastante considerável. Pois é certo que “trêmula” não designa ali somente a canção, mas também quem a imagina (e não a entoa expressamente), momento ápice de emoção que nos faz pensar no “descortínio silencioso das coisas” de que fala Benedito Nunes ao tratar da epifania clariceana (Nunes, 2005, p. 296). Dutra (aqui sua pseudônima) parece conter-se.

A pontuação difere da de Mistral em dois momentos cruciais, o último verso da primeira quadra, “¡y una ternura inmensa me embriagó como un vino!”, a emoção expressa no soneto da chilena com exclamações, e igualmente no verso final do soneto, “¡que me dejó el

⁸ O referido dicionário nos informa sobre o vocábulo [tradução nossa]: *cunae, arum*, f. pl. Berço (das crianças pequenas). 4 (Por anal.) Ninho. || Seio da terra. 4 (Meton.) Infância, primeira idade.

infante en los brazos dormido!” Os pontos finais parecem manter contida a emoção, quiçá tentando proteger-se da pieguice que acossa seu eu lírico – reflexo da poeta sem filhos a embalar a criação de outra?

Assim figura a segunda tradução, a da ortônima Agmar Murgel Dutra:

O MENINO SÓ

Parei, ouvindo um choro, em meio da subida,
E então me aproximei da choça do caminho.
Com doçura do leito olhou-me um garotinho;
E a ternura me deu a ebbrie da bebida.

Lá na lavoura, a mãe se retardou na lida,
E o infante ao acordar procurou logo o ninho
Do róseo seio... e pôs-se a chorar... Com carinho
Ao peito o aconcheguei, ninando-o enternecida.

Pela janela aberta a lua nos fitava,
A criança dormia, e a canção me banhava
Como um outro luar, o peito enriquecido.

E, assim, quando a mulher a porta abriu aflita
Em minha face viu tanta ternura escrita
Que em meus braços deixou o filho adormecido. (Dutra, 1961, p. 7)

A semelhança, em alguns casos coincidência absoluta de diversas soluções – como em “ouvindo um choro, em meio da subida” (v. 1), “lá na lavoura [...] na lida” (v. 5), inteiros os versos 7 e 8 “Do róseo seio... e pôs-se a chorar... Com carinho / Ao peito o aconcheguei, ninando-o enternecida” –, chamaram a atenção do júri. No “Parecer da comissão julgadora” da página seguinte na revista, escrevem: “Tendo recebido 158 (cento e cinquenta e oito) traduções, separamos aquelas que estavam feitas em soneto regular. Entre estas, pareceram-nos merecedoras dos 1º. e 2º. lugares as assinadas, respectivamente, por GLAURA ALVARENGA e AGMAR MURGEL DUTRA. *São parecidas e quase diríamos terem sido feitas sob o mesmo teto e inspirações aparentadas.*” (Resultado, 1955, p. 67, grifos nossos)

No esquema rímico, as únicas modificações feitas por Dutra em relação à composição da pseudônima aparecem nos tercetos, que passam a CCD e EED. Não deve passar despercebido o recurso hábil de encerrar – nos braços e no poema – as duas figuras retratadas no momento de ternura epifânica sob o adjetivo rimado em -ido, “o peito enriquecido” (v. 11), “o filho adormecido” (v. 14).

3.3 Murgel, tradutora de poesia de expressão alemã

Ainda não dispomos de informações sobre o modo como Dutra aprendeu o idioma alemão, se lhe foi trazido com os laços familiares ou adquirido depois. Tem original alemão a segunda mais numerosa amostra em seu volume de poesia traduzida. As épocas e correntes a que pertencem os bem variados nomes denotam uma predileção por poetas do século XIX. Ali estão

Otto Erich Hartleben (1864-1905), Edward Mörike (1804-1875), Clemens Brentano (1778-1842), o suíço Heinrich⁹ Leuthold (1827-1879), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Richard Dehmel (1863-1920), Arno Holz (1863-1929), bem como as poetas Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) e Ricarda Huch (1864-1947). Em comum, podemos identificar de imediato tratamentos de imagens da natureza, de vários sobressaindo um eu lírico que canta a ausência/perda da pessoa amada. Também chama a atenção a presença de duas mulheres, von Droste-Hülshoff e Huch, ambas com personalidades femininas fortes e contestadoras em seus tempos.

Para a antologia de 1960 a que já aludimos acima, Geir Campos seleciona a tradução de Dutra para o poema “Ecce Homo”, um dos que – em sua maioria breves, monostróficos – compõem “Brincadeira, astúcia e vingança”, o Prelúdio com que Nietzsche abre sua *Fröhliche Wissenschaft* [A gaia ciência], de 1887:

Ecce homo

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse:
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich innerlich.

Na tradução de Agmar Murgel Dutra, lemos:

ECCE-HOMO¹⁰

Sim! sei que origem me reclama!
Insaciável como a chama,
Ardo e me gasto com presteza.
Converto o que toco em clarão
E tudo o que deixo em carvão.
Sim! chama sou eu com certeza! (Dutra, 1961, p. 72)

A poeta-tradutora mineira não conserva o ritmo trocaico de quatro acentos do original de Nietzsche, preferindo reproduzir estritamente o sistema de rimas. Para tanto, faz rimar uma “certeza” (v. 6) com a presteza (v. 2), ambos substantivos enxertados no poema, à custa de deixar se perder a última palavra, o importante advérbio “innerlich” (interiormente)¹¹. Seja como for, podemos sublinhar o caráter ousado e recriador de sua iniciativa.

O poema “Nachtlied”, composto por Hebbel em 1843, celebrou-se também na adaptação, seis anos depois, para coro e orquestra por Robert Schumann, seu *opus* 108.

⁹ A edição apresenta como Enrique (no miolo do livro) e Henrique no Índice.

¹⁰ O inusitado e inexplicável hífen do título aparece tanto no interior do volume quanto no Índice.

¹¹ Há que se “perdoar” Dutra se tivermos em conta que é precursora nas traduções do referido poema e mesmo em nosso século XXI, na do muito prestigiado Paulo César de Souza (Companhia das Letras, 2012), tal advérbio segue desprezado. Lemos ali: “Sim, eu sei de onde sou! / Insaciável como o fogo / Eu ardo e me consumo. / Tudo o que toco vira flama / E tudo o que deixo, carvão: / Sou fogo, *não há dúvida*.” (grifo meu, para a modificação).

Nachtlied

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen:
In den ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht!

Herz in der Brust wird beengt,
Steigendes, neigendes Leben,
Riesenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis,
Wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis.

Na tradução de Agmar Murgel Dutra, que grafa incorretamente como “Frederich” o primeiro prenome de Hebbel, o poema ficou assim:

CANTO NOTURNO¹²

Noite que brotas e brilhas
(Quanta estrela te enfeitou!)
lá no remoto horizonte
dize-me: “quem despertou?”

O coração em meu peito
se afoga, pois sobe e cai,
uma vida gigantesca
que expulsando a minha vai...

Oh! sono vem a mim quedo
como a nutriz do infante
e ao redor da luz mortiça
traça a roda vigilante. (Dutra, 1961, p. 67)

Trata-se de um momento em que ela parece projetar a forma trova sobre o poema originalmente de três acentos do alemão, de modo a lhe conferir um efeito rítmico “conhecido”, aclimatado. É que o sistema de versificação da língua de partida prevê a contagem dos acentos (que chamam de *Hebungen*, arsis) de cada verso. Um verso que nossa tradição lê como heptassílabo pode-se realizar em alemão com dois, três ou quatro acentos. Infelizmente, a tradução perde um pouco da força ao não observar a cadência masculina na última estrofe, perdendo um tanto da expressividade regular de Hebbel.

Se podemos considerar os dáctilos como pé predominante no poema de partida, veremos que a tradutora parece ter se esforçado em conservá-lo – o verso final tendo ficado ape-

¹² A tradução figura na mencionada antologia de Geir Campos, porém sob o título abreviado “Noturno”. Uma apuração das razões para tal mudança na denominação seria bem-vinda, mas vale notar de antemão, voluntária ou involuntária, acaba por remeter também à forma musical assim designada.

nas ligeiramente distinto. Em vez disso, ela opta por um ritmo trocaico que, de todo modo, expressa o apaziguamento atribuído na estrofe ao efeito do sono.

A estrutura das rimas é levemente alterada, porém mantida com rigor em todos os segundos e quartos versos. Para tanto, Dutra recorre a uma inventiva recriação do verso 2, na forma da exclamação entre parênteses, “(Quanta estrela te enfeitou!)”. O particípio presente abundante no original de Hebbel – em “quellende”, “schwellende”, “steigende”, “neigende” e “schützenden” é recuperado amiúde em palavras de outras classes verbais e produzindo ora um efeito aliterativo – como no primeiro verso, com “brotas e brilhas”, ora uma quase-asonância que se distribui no poema, em substantivos e formas participiais com -nt- e -nd-: “horizonte” (v. 3), “expulsando” (v. 8), “infante” (v. 10), “vigilante” (v. 12).

Nota-se um cuidado na escolha vocabular, incluindo algo raras palavras como “quedo”, “nutriz” e “mortiça”, que eleva o tom para acima da quadrinha popular. No entanto, os versos 6 e 7 quase não conseguem reproduzir o engenhoso emprego de um traço semântico mais raro do verbo “weben”, que em geral é compreendido apenas pelo sentido de “tecer”, “urdir”. Ocorre que há outro, mais raro e de registro elevado, que segundo o dicionário Duden corresponderia a “surgir pouco a pouco de maneira misteriosa”,¹³ associado ao coração oprimido. Dutra parece ter tentado preservar o movimento de subida e descida nos fios da urdidura, mas não deixa evidente esse outro sentido mais incomum e erudito do “assomar misterioso” – no caso, da morte.

Entretanto, tradução que nos reserva maior surpresa é a do poema de Otto Erich Hartleben, originariamente indicado pelo primeiro verso, “Die Apfelbäume winken blütenschwer”. Abaixo o poema de partida (como sabemos, não apresentado no livro de Dutra):

Die Apfelbäume winken blütenschwer

Die Apfelbäume winken blütenschwer,
und Mädchensang tönt von den Wiesen her.

Die dunklen Berge krönt der Abendschein,
im Abendstrahle blinkt der junge Wein.

Ich starre stumpf und trocken wie der Tor –
ich bin so müde, seit ich dich verlor. (Hartleben, 1895, p. 93)

Na tradução de Agmar Murgel Dutra, lemos:

TÉDIO

As macieiras só de flores carregadas
Agitam-se gentis às brisas vespertinas,
Vindo de muito além, de longínquas quebradas,
Ouve-se um canto alegre e doce de meninas.
O ocaso já coroa os montes taciturnos
E se vão prateando aos poucos as campinas
Sob a pálida luz dos planetas noturnos...

.....

¹³ Trata-se da acepção z.b, “auf geheimnisvolle Weise allmählich entstehen”.

Mas tudo isso eu contemplo absorto e entediado
Desde que te perdi eu vivo tão cansado... (Dutra, 1961, p. 66)

A primeira inusitada diferença em relação ao poema de partida se verifica no acréscimo do título “Tédio”, não registrada em nenhuma publicação do poema que compulsamos. Em seguida, salta aos olhos a estrofação: em vez dos três dísticos de Hartleben, temos em Dutra uma longa estrofe de sete sílabas com esquema de rimas (todas pobres) ABABCBC, seguida de uma linha inteira pontilhada, que não nos explicita tratar-se de uma sinalização de resumo ou de uma suspensão a expressar uma espécie de tomada de respiração antecipadora do – aí sim – dístico final que resume a atitude do eu lírico em relação ao que contempla na natureza.

São muitas as modificações, acréscimos ou supressões recriadores do poema de Hartleben. No plano lexical, vemos os adjetivos “alegre” e “doce” acrescidos ao “canto [...] de meninas” (v. 4), para “Mädchensang” (v. 2), que no alemão figura inclusive sem artigo, enquanto se suprime “der junge Wein” [as jovens videiras]. Além disso, surge um inusitado vocábulo “quebrada” e a locução “de muito além” (v. 3), quando em Hartleben só encontramos o prefixo separável “her” (v. 2) como indicador de algo que se movimenta em direção ao observador/eu lírico. Já a adição dos antropoformizantes “gentis” (v. 2) e “taciturnos” (v. 5) previnem para a perda dos atributos humanos que se perderiam na não tradução de “winken” [acenar] (v. 1) e “blinkt” [pisca] (v. 4) – este até empregável com coisas, mas quando associado ao vinho/videira jovem parecendo conferir-lhe algo de humano. Mais curiosa é a radical modificação operada sobre “Abendstrahl[e]”, que em Dutra se torna um longo “pálida luz dos planetas noturnos”. E no penúltimo verso a recriação se dá sobre “stumpf und trocken [wie der Tor]” (numa tradução livre, algo como “apático e seco [como o tolo]”) do verso 5 de Hartleben, vertidos como “absorto e entediado” (v. 9). A tradutora, assim, sublinha o aspecto que lhe parece central no poema, do tédio como atitude do eu lírico perante a perda da pessoa amada.

Embora de qualidade irregular, vemos no pequeno conjunto (publicado) de poemas traduzidos por Agmar Murgel Dutra o exercício de uma liberdade maior do que aquela que a prática trovadora lhe proporcionava; explicita-se uma liberdade criadora maior, num talvez incipiente processo de formação como poeta-tradutora ao qual muito teria contribuído um comércio mais intenso com outros e outras praticantes do ofício, num envolvimento criador e crítico com a produção lírica de seu tempo e lugar.

4. Considerações finais

Uma primeira aproximação com Agmar Murgel Dutra, ainda que marcada alguma escassez de dados biobibliográficos, permite de todo modo o delineamento de um perfil poético com interesse para quem deseje conhecer as condições em que se praticou a tradução de poesia em meados do século XX, por uma mulher mineira (ainda) afastada da discussão teórica e que se especializava, mas que de todo modo chegaria a integrar uma destacada antologia como a de Geir Campos. Esta, inicialmente disponível em circulação um pouco mais discreta, na edição do Serviço de Documentação do MEC, seria a base para uma posterior – e então efetivamente maciça – primeiro pela Technoprint (1980), depois como selo Ediouro, n’ *O Livro de Ouro da Poesia Alemã*, sob o mesmo organizador, em reedições e tiragens que atravessam pelo menos quatro décadas a partir de então.

Figura retraída no ambiente público literário, exceto pelas participações em concursos e uma atividade missivista ainda por ser descoberta e fixada, a poeta-tradutora parece mostrar uma escrita feminina contida, que se expressa antes por escolhas que reverenciam escritoras e ativistas em seu tempo (Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Ricarda Huch, mas certamente antes também von Droste-Hülshoff, etc.). Se não exhibe explícitas certos traços de criação explorados por Castello Branco (1989) em “A escrita mulher”, não se poderá dizer que estão ausentes nela “as incuráveis feridas na natureza feminina”, que a pesquisadora estudava na dicção poética de Florbela Espanca e Gilka Machado.

Na crítica a um modo de classificar tais autoras como preconceituosamente “românticas” como o que lê em Massaud Moisés (Castello Branco, 1989, p. 95-96), Castello Branco destacará por outro lado os temas da maternidade e da fecundação como centrais em ambas, manifestados no que chama de uma “poética uterina”.

Ora, uma chave para se entender a face algo reclusa e discreta de Dutra pode estar justamente no dado biográfico de não ter sido mãe. Ela expressa traços da afetividade e feminilidade na leveza das trovas. E vive o papel da mãe com “El niño solo” do poema de Mistral que abraça como tradução dupla sua.

É certo, portanto, que para além do que se oferece discreto e contido, pode haver caminho(s) e produção para encontrarmos em maior amplitude a poeta-tradutora mineira Agmar Murgel Dutra.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Viola de bolso*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1952.

AZENHA JR., João. Do silêncio à eloquência: uma leitura de Poesia alemã traduzida no Brasil. In: *Cadernos de Letras*, n.27, 2010, p. 73-84.

BRAGA, Rubem. Resultado do Concurso de Tradução. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 192, 24 dez. 1955. p. 66-7. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20195&pesq=Agmar%20Murgel%20Dutra&pagfis=12699>. Acesso em 22 set 2026.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.

CACASO. *Lero-lero*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, Geir (org.). *Poesia alemã traduzida no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Serviço de Documentação, 1960.

CAMPOS, Geir (org.). *O Livro de ouro da poesia alemã*. Rio de Janeiro: Technoprint, 1980.

DUTRA, Agmar M. *Poesia (traduções)*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1961.

DUTRA, Agmar M. *A última lira*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1962.

DUTRA, Agmar M. *Cantigas do meio-dia (trovas)*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1964.

AGMAR MURGEL DUTRA – LEOPOLDINA/MG. *Falando de Trova*. 201-. Disponível em: <https://falandodetrova.com.br/agmarmurgeldutra>. Acesso em 25 fev 2026.

- HARTLEBEN, Otto Erich. *Meine Verse*. Berlin: S. Fischer-Verlag, 1895. S. 93.
- LISBOA, Henriqueta. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Secretaria da Educação do Estado de Minas Gerais, 1955.
- MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa: tradução e mediação cultural. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 205-212, 2º sem. 2004.
- MISTRAL, Gabriela. Belo Horizonte, capital de Minas Geraes, la ciudad creada de una sola vez. In: SCARPA, Roque Esteban (org.). *Gabriela anda por el mundo*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978. p. 87-90.
- PAES, José Paulo. *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995.
- PAIVA, Kelen Benfenatti. Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral: entre o ensinar e o fazer canção. In: Congresso Brasileiro de Hispanistas UFMG, V; Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, I, 2008, Belo Horizonte. *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2008. p. 1288-1293.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Gabriela Mistral en verso y prosa* (Antología). 2010.
- RODRIGUES, Tchiago I. *As páginas de Rubem Braga na revista Manchete (1953-1957)*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Assis, 2018.
- RESULTADO do concurso de poesia. *Manchete*, Rio de Janeiro, ed. 0192/1955, 24 de dez. 1955, p. 66.
- ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. v. I e II. 1883. [Há republicação recente, pela editora Itatiaia da Universidade de São Paulo, de 1985.]
- THEOBALD, Pedro. *Formas e tendências da historiografia literária: o caso da literatura alemã no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2008.
- WANKE, Eno Theodoro. *O Trovismo*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1978.
- WEBEN. Duden Online Wörterbuch. 2026. Disponível em <https://www.duden.de/rechtschreibung/weben>. Acesso em 25 fev. 2026.

