

# NÃO NOS CABE O SILÊNCIO DAS MONTANHAS

ENSAIOS ACERCA DA POESIA MINEIRA  
CONTEMPORÂNEA

BERNARDO NASCIMENTO DE AMORIM  
WAGNER MOREIRA  
(ORGS.)



NÃO NOS  
CABE  
O SILÊNCIO  
DAS  
MONTANHAS

ENSAIOS ACERCA DA POESIA MINEIRA  
CONTEMPORÂNEA

NÃO NOS  
CABE  
O SILÊNCIO  
DAS  
MONTANHAS

ENSAIOS ACERCA DA POESIA MINEIRA  
CONTEMPORÂNEA

BERNARDO NASCIMENTO DE AMORIM

WAGNER MOREIRA

(ORGS.)





# SUMÁRIO

## **Prefácio**

*Organizadores*

## **Affonso Ávila: dizer a mínima vida**

*Rafael Lovisi Prado*

## **Imagens de uma poética cotidiana:**

### **A vida submarina, de Ana Martins Marques**

*João Gabriel Ribeiro Passos*

*Rodrigo Corrêa Martins Machado*

## **Este é um ensaio sobre um poema de amor**

*Otávio Moraes*

## **“Poema não de amor”:**

### **o diálogo da poeta Ana Martins Marques com a literatura russa**

*Marcelo Cordeiro de Mello*

## **Álbum: memória e imagem na poesia de Ana Elisa Ribeiro**

*Alícia Teodoro da Silva*

*Wagner Moreira*

## **Penélope: destruição e construção na poesia de Mônica de Aquino**

*Eva Maria Testa Teles*

## **Somos quase que só palavras:**

### **metapoesia e melancolia em Gilberto Nable**

*Gabriela Mendes Moraes*

## **“Um estranho numa terra estranha”:**

### **pensar Minas Gerais na poesia de Álvaro Andrade Garcia**

*Patrícia Resende Pereira*

## **O silêncio e a vez das horas:**

### **alguns enigmas em *Véspera; Debris*, de Pedro Mohallem**

*Emanuel Goulart Gonçalves*

## **Do Clube à Tribo, de Milton a Djonga:**

### **sobre algumas passagens e protagonistas da canção mineira**

*Elder Natan Pinto de Oliveira*

*Bernardo Nascimento de Amorim*



## **PREFÁCIO**

É com satisfação que apresentamos à leitora e ao leitor interessados este conjunto de ensaios sobre poetas e poemas representativos da poesia mineira contemporânea. O livro é resultado das comunicações apresentadas no âmbito da XVI Semana de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, realizada entre 06 e 08 de abril de 2021, em modo remoto, no Grupo de Trabalho intitulado, justamente, “Poesia mineira contemporânea”. São dez ensaios, que acreditamos fornecer abordagens válidas para a compreensão dos objetos específicos de estudo, que vão da poética de Affonso Ávila à canção de Djonga.

O conjunto se abre com o texto de Rafael Lovisi Prado, “Affonso Ávila: dizer a mínima vida”, em que são analisados três poemas retirados de *Homem ao termo* (2008), obra que reúne mais de 50 anos da produção de Ávila, caracterizada por Prado como uma “poética das intensidades”. Em seguida, têm-se os três ensaios dedicados àquela que é, sem dúvida, uma das mais destacadas vozes da poesia mineira contemporânea. Falamos



de Ana Martins Marques. O primeiro dos textos, assinado por João Gabriel Ribeiro Passos e Rodrigo Corrêa Martins Machado (“Imagens de uma poética cotidiana: *A vida submarina* de Ana Martins Marques”), tem como principal objetivo, nomeadamente, “refletir sobre a inserção do cotidiano como elemento nuclear da proposta poética” da autora, identificando-se, em sua “poética do cotidiano”, uma “retórica da imagem”. O segundo, “Este é um ensaio sobre um poema de amor”, de Otávio Moraes, investiga a relação da poesia de Marques com tópicos amorosas, destacando o modo como a poeta “elabora o frescor e a velhice que escorrem delas”. O terceiro, “Poema não de amor’: o diálogo da poeta Ana Martins Marques com a literatura russa”, de Marcelo Cordeiro de Mello, dialogando com o anterior de maneira, por assim dizer, oblíqua, investe na exploração da intertextualidade e do “problema da metaliteratura”, contemplando também “a questão da censura, tomada em sentido amplo, desde as restrições literárias autoimpostas até o problema da censura política propriamente dita”. Em “Álbum: memória e imagem na poesia de Ana Elisa Ribeiro”, Alicia Teodoro da Silva e Wagner Moreira investigam a poética de Ribeiro por meio da análise de alguns poemas selecionados do livro. Os autores observam que a voz feminina se apresenta fortemente nesses poemas, transitando desde a capa até a quarta capa, “revelando a atenção da autora com o projeto editorial no que tange a recepção da obra”. Somado a isso, o tempo, no que se refere à memória, é uma questão importante para a poeta, pois, além do constante diálogo entre poesia e fotografia que ela estabelece, Ribeiro também “nos convida a ler, por sua perspectiva, nossos próprios álbuns de fotografia”.

Abrindo a segunda metade do conjunto, é mais uma poeta mulher que se tem como objeto de estudo. Eva Maria Testa Teles,

em “Penélope – destruição e construção na poesia de Mônica de Aquino”, aborda, a partir da leitura de três poemas de *Fundo falso* (2017), o modo como Aquino realiza a “ressignificação da espera”, retomando a clássica figura de Penélope. Na sequência, em “Somos quase que só palavras: metapoesia e melancolia em Gilberto Nable”, Gabriela Mendes Morais, focalizando composições de *Poemas do desalento e alguns elogios* (2019), e observando a relação da poética em questão com a de outros autores mineiros, como Carlos Drummond de Andrade e Donizete Galvão, discorre sobre a presença “da metapoesia, da melancolia e do memorialismo” na obra de Nable. O oitavo ensaio, “‘Um estranho numa terra estranha’: pensar Minas Gerais na poesia de Álvaro Andrade Garcia”, de Patrícia Resende Pereira, debruça-se sobre dois poemas da obra *Álvaro*, de 2002. A autora faz uso profícuo do pensamento de Michel Collot, em particular, de *Poética e filosofia da paisagem* (2013), para mostrar como Garcia, através da poesia, com o foco na paisagem, acaba por “pensar Minas Gerais”. Emanuel Goulart Gonçalves, que assina o nosso penúltimo ensaio, trata de um poeta estreante, do qual retiramos o verso com que nomeamos o livro (“Não nos cabe o silêncio das montanhas, / O silêncio da pedra, imponderável, / O silêncio que irrompe na garganta / Como o grito sem voz de um fuzilado [...]”). Em “O silêncio e a vez das horas: alguns enigmas em *Véspera; Debris*, de Pedro Mohallem”, afirma-se ser o autor já “uma das vozes mais notáveis da poesia contemporânea”, destacando-se o seu “rigor técnico” e o trabalho de preservação de um “mistério que não pode ser desvendado”. Por fim, tem-se o texto que se abre à canção mineira. Elder Natan Pinto de Oliveira e Bernardo Nascimento de Amorim contemplam, em “Do clube à tribo, de Milton a Djonga: sobre algumas passagens e protagonistas da canção mineira”, um

álbum de Milton Nascimento (*Clube da esquina*) e um de Djonga (*Heresia*). Destacando o potencial crítico e transformador da palavra poética, também na forma de canção, e analisando algumas das composições dos álbuns, os autores terminam com os votos de que “o vigor e a força criativa presentes” em ambos os músicos “continuem a ser combustíveis para a mudança”.

A nosso ver, após o resultado das eleições de outubro deste ano (2022), temos motivos para acreditar nas boas mudanças. É com esperança, portanto, que encerramos esta breve apresentação, desejando a todas e todos que possamos continuar aprendendo com, mas também indo além do “silêncio das montanhas”. Boas leituras! Avante!

Mariana/Belo Horizonte, dezembro de 2022.



**AFFONSO ÁVILA:  
DIZER A MÍNIMA VIDA**

## Dizer 1

### SONETO DO ADVENTO

Hospedam-te seus fluidos, és silêncio  
nas órbitas de um deus. Ainda agora  
vagaste nesse olhar com que decora  
a última flor, lhe dando movimento.

E ficarás, pequeno ser apenso  
a um trânsito de sangue, a uma corola,  
nove luas contendo-te nas orlas  
que romperá teu canto de advento.

Compõe-se o teu painel de forasteiro.  
Integras-te no mar, simples, alheio  
ao continente amor. O mesmo deus,

em pleno desconcerto das palavras,  
dá-te puro o que foste, a face intacta  
desta angústia de búzio, minha sede.

(ÁVILA, 2008, p. 82)

Quem é esse alguém que nada diz em meio aos desconhecidos trâmites divinos, mínimo ser junto ao fluxo sanguíneo, a um conjunto de pétalas, a vaguar num olhar que memoriza e adorna a derradeira flor, ao mesmo tempo em que incide no ínfimo deslocar floral e da visão poemática? Quem é esse alguém que é gestado e aguarda, às margens da vida explícita, o momento da irrupção, o entoar que é aparição? Sim, de certo um estrangeiro, incorporado ao que é marítimo, distraído em relação à extensão terrestre, ou ao amor que lhe contém “por nove luas”. Alguém que advém de um *fiat lux* dissonante, que traz consigo o rosto de um afeto fechado, como que na mesma concha que serve à arte divinatória africana (o jogo de búzios), e é, por fim, foco da sedenta voz do poema. Aqui começa um pequeno recorte na extensa produção do poeta belo-horizontino Affonso Ávila (1928-2012) reunida no volume *Homem ao termo*, apanhado mínimo que assinala a exploração de uma variedade de modos de existência compreendidos entre o ser e o nada, o intento de percorrer as nuances de vidas impessoais, desde a eclosão fugidia do fenômeno até o incerto existir de realidades virtuais. O que nos dá a ler os três poemas aqui abordados (“Soneto do Advento”, “Soneto da Descoberta” e “Crisálida”) por meio de três dizeres, além de outras imagens espaiadas pela obra aviliana, infere-se que há populações que fogem às alternativas tradicionais, presenças singulares situadas entre o subjetivo e o objetivo, entre o possível e o real, o eu e o não-eu, seres que por vezes o conhecimento sacrifica à Verdade por não serem dotados de positividade existencial. Distante de serem pessoais ou individuais, tais singularidades (potencialidades virtuais) antecedem e capitaneiam a formação de um indivíduo, não se atrelando a um “eu”: quando em processo de atualização, de efetuação, podem até produzir uma

instância individuada (pessoal, animal, objeto), mas que ainda assim não se assemelha a elas. O surgimento ou reconhecimento desses seres faz com que seja possível escaparmos a concepções convencionais, a lugares cristalizados do pensamento, advindos de campos dos saberes humanísticos (psicologia, sociologia, entre outros) que encerram a síntese dos seres preferencialmente na consciência, nos quais o que existe é tomado como já individuado ou diluído numa vastidão indiferenciada. Esta alternativa excludente, habitual aos postulados transcendentais, nos impõe a escolha por um buraco indiferenciado, sem fundo, um não-ser sem forma, profundidade sem diferenças e sem atributos, ou, então, um Ser absolutamente formado, uma forma personalizada. Afora este Ser ou forma, não encontraríamos senão o caos, não sendo admissíveis singularidades determináveis, a não ser já capturadas por um “eu”.

De outra maneira, ultrapassando a referida polaridade, o plano impessoal forjado pelo poema em questão diz de uma energia livre, não ligada, de intensidades fluidas que não se referem a formas acabadas, mas a forças. Assim, é como se, através de um discreto inventário, Ávila quisesse salvar da eliminação uma gama de formas de vida processuais e evanescentes que povoam o mundo. Com efeito, por detrás do sujeito que as percebe, da voz poética, o que se configura é uma espécie de testemunha, dado que a percepção estética em curso não se mostra neutra ou desinteressada, ao contrário, atesta o desejo de testemunhar em prol da importância ou da beleza do que ela percebeu. Nesse caso, perceber não é meramente apreender, é querer afirmar o valor do que foi percebido. Não sendo imparcial, a voz tem a responsabilidade de fazer ver aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. O poeta tornar-se de fato um criador, a



favor das novas entidades que instaura e cuja legitimidade quer assegurar; revelando acontecimentos onde ninguém tinha visto nada, imaginado nada.

Decerto, a existência desses seres é tão tênue como a de todos os ficcionais que habitam nossa memória de leitores, ou a dos seres imaginários que existem para nós como algo sustentado pela preocupação, medo ou esperança, que formam “quase-mundos” (David Lapoujade) e não possuem somente uma vida subjetiva, mas nos fazem agir, falar, pensar em função da crença que neles depositamos. Dizer que esse alguém presente no “Soneto do Advento” (publicado primeiramente em *O açude*, 1953) existe na virtualidade, significa que ele não existe? De maneira nenhuma. Entretanto, antes do seu advento propriamente dito, não significa que ele seja uma certeza, mas que é condicionado por um campo qualquer que não o coloca, não o dispõe materialmente, tal como o arco de uma ponte partida, ou apenas iniciada, traça virtualmente a curvatura que lhe falta. Esses seres virtuais são começos, esboços, formas que não existem atualmente e talvez nunca existam; integram uma quantidade de indicações por vezes interrompidas, movimentam-se numa realidade diminuta e modulável. No entanto, eles estão aí, não só nos poemas de Ávila, mas à nossa volta, aparecendo, desaparecendo, se transformando: não possuem nenhum espaço fixo, quase nenhuma consistência.

Por outro lado, mesmo sendo evanescentes, inconsistentes, compõem um universo abundante, amplo, em proliferação. Pode-se dizer que esperam a poética que possa lhes dar visibilidade, uma existência diferente. Além disso, a arte ou ofício dos virtuais é ocasionar ou exigir a arte; seu gesto próprio é originar outros gestos; sendo assim, em sua qualidade de intercessores

(intercedem e são intercedidos) necessitam de outro ser – o poeta, se calhar – que agirá para que sejam, em dada circunstância, presentificados. Inversamente, o poeta precisa dos virtuais, se alimenta da incompletude que lhes é cara para engendrar suas criações. Nas palavras de Lapoujade, em *As existências mínimas*, “são os virtuais que introduzem um desejo de criação, uma vontade de arte no mundo”(LAPOUJADE, 2017, p. 38). Noutra mirada, essa permuta / simbiose nos lança à famosa questão dos precursores posteriormente descobertos, da qual nos fala Borges a respeito de Kafka. É verdade que as grandes obras criam seus precursores e, justamente, o que “falta” ao precursor é que parte da obra seja formalizada no sucessor. Certos aspectos estavam ali, mas permaneceram em estado larvar, como se o autor não tivesse sondado todas as potencialidades, e na medida em que o legatário se faz agente a linhagem literária e os escritos são redimensionados, adquirem nova configuração. Na formulação de Ávila, no poema “Arte de furtar”, lê-se bem essa trama desses bons ladrões, agentes do possível: “o poeta declarou que toda criação é tributária de outras criações no permanente processo de linguagem da poesia” (ÁVILA, 2008, p. 140).

No que tange ao soneto em questão, parece mesmo se tratar de uma relação específica com o virtual: Affonso, no terceto final, arremata tornando aquele alguém, difuso, real (“dá-te puro o que foste, a face intacta / desta angústia de búzio, minha sede.”), e tornar-se real é tornar-se legítimo, é ver a existência corroborada, consolidada, sustentada no próprio ser do poema. Se uma das melhores maneiras de solapar uma existência é fazer de conta que ela não tem realidade alguma, simplesmente ignorá-la, é no contrafluxo do menosprezo ou da sonolência dos sentidos

correntes que esta experiência poética realça o ignorado, abre repentinamente o que estava ocluso, ou em via de desaparecer, e o traz à tona no verso/corpo do poema.

## Dizer 2

### SONETO DA DESCOBERTA

Em mim, a contingência do retorno.  
Criar-me, não, apenas repetir-me  
no menino (talvez saber-me livre  
enfim na arquitetura de outro corpo).

Ainda descobrir, desfeito o alvitre  
de ser jogado como um peso morto  
contra as janelas sob o estranho esforço  
de receber o sol, não seu convite.

Em ti, búzio da noite, a descoberta.  
Conter cada detalhe: sobre a testa,  
nos cabelos desfeitos, no anteparo

dos seios, na emissão mesma do olhar.  
Não me deter na carne, penetrar  
fundo o sentido e o código do tato.  
(ÁVILA, 2008, p. 112)

Neste soneto (presente no livro *Sonetos da descoberta*, 1953), não à toa, temos mais uma vez a aparição de um ser, ou o renascimento ou, mais precisamente, um repetir-se ao acaso na criança, devir outro corpo. Assim, Ávila nos explicita que o que é corpóreo manifesta querer repetir-se, isto é, o que nasce e respira quer nascer e respirar

outra vez (“nascer não é antes”, diria Waly Salomão) – o corpo tende ao cíclico, e interessa-o a experiência que possa repetir-se, na qual seja capaz de redescobrir-se. É possível que a rejeição do nascimento factual em favor de um autonascimento no poema (“desfeito o alvitre” de nascer à revelia, mortificado) não se refira ao afã de dominar seu próprio começo, mas ao ímpeto de alcançar um corpo que tenha a força de realmente começar, no qual a vida esteja em potência. Combater o inatismo em nome de uma autogênese não é se recusar a viver, mas querer uma outra chegada. Sobre tal retorno podemos arriscar: é porque nada é igual, que tudo se banha em sua diferença, em sua dessemelhança até consigo mesmo, que tudo retorna. Isso faz com que para o poeta o passado não seja um arquivo preciso acessível à rememoração, mas algo a ser recriado, revisitado diferentemente, e que a linguagem não seja um simples decalque da realidade exterior. Por esta mirada meramente remissiva, a reconhecimento implica uma atividade concordante das faculdades sobre um ser/objeto recordado, considerado o mesmo, ao passo que a dimensão do (re)encontro com o antigo diferenciado, o “repetir-me no menino”, aponta para a eclosão de uma nova sensibilidade, ou seja, estar “enfim na arquitetura de outro corpo”. Saber-se “livre” para a criança – não ancorado no cais de lembranças pretéritas – por via da escrita que é efetivação no agora da invenção, a partir de elementos que não se encontram estocados na memória, todavia, incrustados nas palavras, nos sons, cores e imagens compostas por elas. Voltar-se ao que jamais foi vivido, um caso de antimemória ou pensamento futuro tão oportunamente enunciado pelo Zaratustra de Nietzsche: “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim” (NIETZSCHE, 2011, p. 29).

Quanto à voz aviliana, esta diz de um ser “jogado como um peso morto contra as janelas” e do “estranho esforço de receber o sol, não seu convite”, estranhamento de quem, antes do revir, aparenta ter nascido para dentro, condição que nos remete às mônadas de Leibniz, complexos que não possuem aberturas ao mundo de fora, visto que o mundo a que têm acesso está incluído nelas sob a forma de percepções diversas. Por conseguinte, o impasse que esse ser nos coloca é a dificuldade em experimentar a realidade externa mais do que a realidade de sua própria existência. É como uma mônada insulada, exterior a qualquer realidade, fechada em sua clausura, contudo, numa condição de dupla pena: embora esteja privado da possibilidade de existir, ele tem que suportar o peso da existência. Se há aí uma cisão é porque não há lugar mundano para essa vida inativa, de áspero contato com o exterior. Perante o cenário que o poema traça, faz-se relevante ainda distinguirmos duas noções: a de existência e de realidade. Sob determinado prisma, um vivente existe de fato, ocupa dado espaço-tempo, está presente em meio às coisas, cruza com os passantes na rua, colhe impressões, é perpassado por pensamentos. No entanto, em certas ocasiões, nada disso é completamente real: as coisas até existem, mas lhes falta realidade. Com isso, caberia a seguinte pergunta: o que quer dizer “lhes falta realidade”? O que pode faltar a uma existência para ser mais real? E mais ainda: o que é feito daqueles que não encontram a entrada que os faça serem-no-mundo, jogados numa exterioridade e expulsos pela própria realidade?

A partir destes questionamentos o que se vislumbra, ao menos, é que há existências que se convertem em “mais” reais, no sentido em que adquirem extensão, consistência, tal como uma paixão que se intensifica, um temporal prestes a cair, ou então,

distintamente, um roteiro levado à cena, às telas, a execução de uma partitura musical. São muitas as maneiras de se obter realidade, de se presentificar; porém, apesar de mostrarem eventos similares estes exemplos não indicam processos idênticos. Nos primeiros (paixão e temporal), estamos lidando com seres que intensificam a realidade da sua existência permanecendo num mesmo plano; já nos segundos (partitura e roteiro), temos seres impelidos a mudar de plano de existência para aumentar sua realidade, que modificam sua maneira de ser para se tornarem mais reais. Eis o contexto ou segmento ao qual sinaliza pertencer o ser-criança de Ávila, pronto para descobertas que não se resumem à carne, mas anseiam, como está no verso, por “penetrar fundo o sentido e o código do tato”, pela via da curiosidade infante revisitada. Este ser-menino carecia de um intensificador, a saber, o poema, para apossar-se do direito de existir, quer dizer, precisava do gesto instaurador da poética. Ao invés do que possa sugerir, instaurar não é fundamentar, não são gestos equivalentes. Fundamentar envolveria a recondução da subjetividade a uma fonte preexistente (reconhecimento), mais exatamente ao menino que um dia de fato nasceu como “peso morto”; ter fundamento é submeter o pensamento, os enunciados poéticos à forma do verdadeiro ou do inteligível, impor uma referência já-dada. Se o fundamento é exterior ou superior àquilo que fundamenta, a instauração (reencontro), por sua vez, é imanente àquilo que instaura: esta só se sustenta no seu próprio gesto, que é o poema, pois coisa alguma preexistiria ao instaurar. Instaurar consiste em fixar a existência de um ser, assim como estabelecemos uma cerimônia ou um ritual-instauração que é cosmológica, na medida em que peneira e organiza o caos.

Estamos entrando, com Ávila, num território no qual a solidez dos corpos, a clareza dos contornos e a fixidez das imagens se dissipam, dando lugar a palavras que engendram modos de existência: aparecer, sumir, reaparecer. Dito de outra maneira, adentramos o que se pode nomear de poética das intensidades. Repetir-se no “menino”, designar a intensidade como via da gênese, como caminho de aproximação do outro significa dizer que a intensidade é determinante no processo de atualização do virtual. Do ponto de vista do perceptor (voz do poema), as intensidades reclamam não por um “eu” formado, mas pela dissolução de uma instância autocentrada. Elas não estão atreladas nem a significados, que seriam a definição dos seres e coisas, nem a significantes enquanto representações inerentes às palavras – é pontualmente nisto que se encontra seu poder de descodificação, de devir-outro. Consistem naquilo que só pode ser sentido, ou ainda, naquilo que dá a sentir, que impele a sentir – como objeto exclusivo da sensibilidade, despertam a sensibilidade nos sentidos. Adentrar o campo das intensidades permite àquele que se aventura a individuação despersonalizada de um clima, uma tempestade, uma ventania, em suma, de “uma vida” (na expressão de Deleuze), a despeito de sua forma, duração ou contexto, na medida em que o ser se fez digno do acontecimento, ou se concebeu como um.

### Dizer 3

CRISÁLIDA

onde a vida viça  
a um sol ou graça  
e à luz se esgarça

forma ou flor  
 cambiante escante  
 fio de ar ou asa  
 pânica ou impávida  
 entanto ávida  
 de ritmo e instante  
 ao vir a ser de ser  
 aula de nascer  
 mínimo  
 (ÁVILA, 2008, p. 361)

Sabe-se que a crisálida é o estágio intermediário entre a larva e o inseto adulto, presente ao longo do desenvolvimento de certas espécies que passam por uma metamorfose completa, ávidas “de ritmo e instante”. Algumas delas produzem um casulo de proteção para assegurar a transformação, como as mariposas ou as borboletas. O estágio de crisálida é o único onde pouco se movem ou não o fazem, não obstante, é nele que ocorre o processo de crescimento e diferenciação sexual. Ir de um amorfo, o ser indeterminado, ao determinado, o ser desenvolvido, instante em que a “asa pânica ou impávida” rompe o involucreo rumo ao aberto. Supõe-se nessa passagem, em primeiro lugar, uma gama de diferenças intensivas, primaciais e não cerceadas, dispostas numa multiplicidade informal, para que só depois possam ser delineadas certas formas, limitadas extensões e matérias corporais. Por se tratar de um estado provisório, o que está em jogo aqui não é da ordem do molar, com seus traços materiais estabelecidos, contornos fixados, mas de uma dimensão molecular, de precipitações e contenções, velocidades lentas ou aceleradas, movimentos e repousos de moléculas e partículas, de forças cuja existência é marcada pela capacidade de fluir, transitar. Assim, determinar algo pode se fazer como a produção de uma



individualidade detentora de uma fluidez que o transforma sem cessar, que não chega ao termo de uma forma consumada. A crisálida, “onde a vida viça”, nos ensina que a diferença que define cada ser nunca está completamente desenrolada, pois este sempre retém uma parte não individuada, que consente novas sínteses, individualizações por vir. Esse estado inacabado da individuação possibilita a afirmação do caráter intensivo dos seres e acontecimentos. Uma individuação movente, flexível, eventual, dado que mesmo aquilo a que chamamos “indivíduo” não é indivisível: ele não cessa de dividir-se, de mudar de natureza segundo as intensidades que o regem.

Por outro lado, nesta “aula de nascer mínimo”, investigada e erigida no poema “Crisálida” por Ávila (numa única estância de versos curtos, cambiantes, repleta de *enjambements*, figurando na página pela matéria gráfica a própria forma da crisálida) nota-se que, de alguma maneira, percepção é participação. Um fenômeno surge, surpreende por sua graça, e lá está o poeta preso no interior de um exercício perceptivo no qual explora a composição momentânea. É como se o ponto de vista exibido pelo poema não fosse apenas uma perspectiva sobre o evento “crisálida”, mas a própria crisálida nos fazendo entrar em uma de suas perspectivas. No texto, o ser não está encasulado sobre si mesmo, encapsulado: está incessantemente aberto pelas perspectivas que suscita, estas que o abrem e o desvelam, que exploram suas linhas e volume. Nesta tarefa aviliana vemos que a *poiesis* dos modos de existência consiste em voltar, a cada vez, ao interior do ponto de vista que estes exprimem, acesso que se faz a cada lance, e está sempre a ser refeito.

Antes de tudo, haveria então uma poética da ontologia, pois não existe ser sem maneiras de ser, isto é, se podemos chegar a

um ser-crisálida é através de sua maneira de ser no poema, manifesta na escrita. O ser-crisálida é assim a variedade infinita das suas maneiras de ser ou modos de existência nos versos a ele dirigido (a poesia não coincide consigo mesma, dada sua impropriedade substancial, sua impermanência). Na compreensão de Étienne Souriau, em *Les Différents modes d'existence*, “a existência são todas as existências; é cada modo de existir. Em todos, em cada um individualmente, a existência reside integralmente e se realiza”; bem como “a arte são todas as artes. Cada modo é por si só uma arte de existir” (SOURIAU apud LAPOUJADE, 2017, p. 13). Desta afirmação caberia supor que o pluralismo existencial encontra seu modelo na pluralidade das poéticas (musicais, plásticas, cinematográficas). Todavia, na esteira das elaborações de Laupoujade, sugiro o inverso: são as poéticas que tomam sua pluralidade das diversas maneiras de fazer existir um ser, de promover uma existência ou de torná-la real.

20

A crisálida, em seu “vir a ser de ser”, lição de mutação, nos ensina o múltiplo, ou seja, que não há um único modo de existência para todos os seres que ocupam o mundo, como também não existe um único mundo para todos esses seres. Um ser pode se duplicar, se triplicar, enfim, existir em vários planos distintos permanecendo numericamente um; participar de vários planos como se pertencesse a vários mundos. Isso significa que uma espécie existe neste mundo, como corpo, como materialidade, mas também como reflexo num espelho, como tema, como ideia, lembrança ou construção artística. Neste sentido, somos todos multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é o espaço de vários “intermundos” (D. Lapoujade), de um emaranhado de platôs. Neste âmbito não há nenhuma hierarquia, nenhuma

avaliação, nenhuma gradação ontológica possível, posto que cada vivente é incomparável. Importa então recusar as grandes ontologias monistas, dualistas ou analógicas, as visões teológicas nas quais os seres se organizam segundo planos dispostos em função de uma realidade suprema ou de um arquétipo superior.

Ao enunciar estas existências embrionárias, larvais, virtuais, infantes, a poética de Affonso Ávila mostra-se ato que resiste não só às forças por demais aceleradas, excessivamente luminosas, desvairadamente atualizadas ou hegemonicamente adultas, mas capta existências em lugares onde elas se encontravam aprisionadas, invisibilizadas, nestes poemas que não dizem apenas aquilo que dizem, mas também o fato de que estão dizendo, instaurando, apresentando seres e coisas, – quando dizer é fazer, e fazer é dizer. Em seu poema “Faça-se” estão declarados alguns dos rumos e desafios deste ofício: “dizer ainda poe / dizer ainda poe / sia xô ao nunca mais do corvo / ao ouvido mouco ao estorvo / das quatro paredes ao / fosso medievo da mudez ao / osso constringente na garganta” (ÁVILA, 2008, p. 323). Expressando o não corpóreo e, simultaneamente, atribuindo-o a um corpo, não representamos, não aludimos simplesmente, todavia, intervimos de algum modo no mundo, e isto é a produção de sentido como acontecimento-poema. O ato incorporal do sentido (como postula Deleuze a partir dos Estoicos) constitui-se por uma dupla marca: ele é o expresso de uma proposição e o atributo de um corpo, sendo a instantaneidade o traço de sua produção, visto que é no instante mesmo de sua enunciação que se desencadeia o efeito sobre os corpos.

Por último, digo que, nestes tempos nefastos, embalados por autofalantes e holofotes implacáveis e por toda uma avalanche de

dispositivos do horror que querem dizimar a multidão de viventes que não se enquadram aos ditos dominantes, ao delírio nefasto do Um, do Mesmo (necropolítica cujo lema é a injúria acima de tudo, o ódio acima de todos), pareceu-me mais que urgente evocar estas mínimas vidas de Ávila, dizê-las em celebração e sempre, mesmo que minimamente, ativando-as entre nós e comprometendo-me com elas, enquanto puder haver voz...

## Referências

- ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo*. Poesia reunida 1949-2005. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous*. Textesentretiens (1975-1995). Paris: LeséditionsMinuit, 2003.
- LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



**IMAGENS DE UMA POÉTICA COTIDIANA:  
*A VIDA SUBMARINA*, DE ANA MARTINS MARQUES**

## Introdução

**A**na Martins Marques, poeta natural da capital mineira, Belo Horizonte, mostra-se como um dos nomes mais prolíficos e instigantes da poesia contemporânea, seja no âmbito regional ou nacional, e sua produção poética ancora-se num esforço ativo em destrinchar e refletir os paradigmas da experiência contemporânea dos indivíduos. Contudo, a operação que guia esta reflexão não provém da observação da realidade sensível por lentes macroscópicas, mas da contemplação do real por meio de sua realização e materialização efêmera, irrisória e simplória, se detendo à cravar a tinta de sua caneta nos momentos, objetos e pessoas que, em sua simplicidade, verdadeiramente protagonizam e compõem o corpo social num mundo cuja organização, de tal maneira descontínua, parece insistentemente desprezá-la. Por isto a poética marqueseana pode ser compreendida como uma *poética do cotidiano*, dado o esforço da autora em se debruçar sobre as minúcias da vida mundana, capturando o universal que se expressa na particularidade, para assim proporcionar um leque de reflexões sobre a existência e a condição humana na sociedade que lhe circunscreve, afinal, como nos revela a professora e crítica literária Heloisa Buarque, “se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem



naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político” (hollanda, 2007, p. 11).

Enquanto uma chave de leitura para a gramática social da contemporaneidade, tendo como matéria a cotidianidade, a ferramenta basilar de Marques é, definitivamente, a imagem. A construção textual dos poemas perpassa a incorporação latente de um componente de visualidade, seja pelo diálogo intermediático com as artes visuais – pela alusão corrente a fotografias, pinturas, desenhos ou álbuns, e mesmo artistas como Paul Cézanne ou Mira Schendel –, seja pelo próprio exercício de composição imagética no interior dos poemas. A escrita da poeta belorizontina, em última instância, sempre se conflagra em imagens que subsistem no imaginário do leitor; cuja forma, contorno e coesão desencadeiam os sentidos ocultos do poema, permitindo que se encerre em si mesmo e, simultaneamente, abranja uma amplitude de significados. Isto é o que Marcos Siscar, futuro colaborador da poeta, chamou de “retórica da imagem”, um dos traços mais constitutivos e distintivos da poética de Marques. As imagens que emergem dos versos de seus poemas, como tentaremos abordar, despertam a inteligência crítica do leitor ao tensionar as perspectivas pelos quais vemos, percebemos e sentimos o mundo; são o dispositivo chave para que o cotidiano se expresse. A título de exemplo, peguemos o representativo poema "Insônia".

As noites lúcidas se passam assim  
às claras  
com os olhos lavados e as mãos cheias de sal.  
Tocas com a boca o contorno exato das horas  
e sentes o baque surdo do coração em viagem.

Regressas, no entanto, para a cidade vislumbrada em  
sonhos  
e seus brinquedos de silêncio e água.  
Regressas para a espera e para a escrita  
como em todas as noites sem ninguém  
E acordas tarde,  
o dia alto te saúda sem ênfase  
como te saúdam os espelhos.  
(MARQUES, 2009, p. 78)

No poema supracitado, ao perpassar seus versos, deparamo-nos com um inquietante sentimento de solidão a assolar os sujeitos. A construção poemática rascunha uma imagem facilmente identificável para o leitor, logo de antemão, ao se enunciar que as noites de maior lucidez não são passadas dormindo, mas acordadas, “às claras”, com os sujeitos repousando com “os olhos lavados e a mãos cheias de sal”. Imediatamente consegue-se esboçar a figura de um eu lírico angustiado na vastidão da noite, impregnado de melancolia ou tristeza, que insistentemente tenta dormir, mas cuja insônia o impele a ficar acordado enquanto chora e banha as mãos com a água salina de suas lágrimas. Nesta noite longa e solitária, essa mesma figura parece conseguir algum minuto de descanso e, na duração de dois versos, consegue cochilar levemente, se vendo então contornada por uma atmosfera onírica e surreal que reflete, em maior ou menor nível, os sentimentos e pensamentos que a atormentavam, comunicados pelo eu lírico por meio do artifício da contradição ou da abstração. Seu coração distante, em viagem, parece lentamente desabar – e ela sente esta queda –, mas quando o baque inesperado se realiza, não se dá de forma barulhenta, mas silenciosa, surda e imperceptível; assim como o sofrimento que lhe persegue gradualmente. Ela toca com a boca o contorno das horas, como se tentasse agarrar ou beijar o próprio tempo a fim

de desfrutar, mesmo que um pouco mais, desta realidade fugidia. Contudo, ela acorda, regressa para a cidade, e conseguimos mesmo visualizar sua imagem e semblante, seja numa cama ou sofá, encontrando alento apenas na escrita, na poesia, o único refúgio que ela pode dividir e partilhar suas dores, sua *odisseia da espera*<sup>1</sup>. Eventualmente ela irá dormir, e só acordará tarde no dia seguinte. Neste momento, com o sol já a pino, o dia não lhe saudará com pompas ou festejos, como se houvesse alguma excepcionalidade, mas sem ênfase, tal qual os espelhos que ela defronta todos os dias, cotidianamente.

Este poema sintetiza a forma como se realiza o trabalho poético de Marques, que tratando de um momento corriqueiro e aparentemente banal da experiência dos indivíduos – como passar uma noite em claro – constrói uma série de imagens, concretas ou abstratas, que ressignificam a insônia e transformam-na num signo da exaustão mental e sentimental dos sujeitos, que mesmo cansados de um longo dia de trabalho ou estudo, por causa de experiências interiores ou por sua desconexão e solidão com os outros, só conseguem responder àquelas emoções de forma letárgica. É um exemplo da maneira sensível pela qual Ana Martins Marques recupera os instantes fragmentários e corriqueiros do cotidiano para expressar uma miríade de temáticas e assuntos identificáveis para os mais variados sujeitos, em suas mais variadas e singulares existências.

O principal objetivo do presente estudo é, pois, investigar e refletir sobre a inserção do cotidiano como elemento nuclear

---

1. Penélope, esposa de Ulisses, que na *Odisseia* aguarda pacientemente o retorno do marido, é uma figura recorrente na obra de Ana Martins Marques, nomeando um conjunto de seis diferente poemas em *A vida submarina*. No último deles, encerrando a antologia, usa-se a expressão *odisseia da espera*.

da proposta poética de Ana Martins Marques, que se apresenta através de uma abordagem, paradigma e epistemologia da imagem. Para explorar este aspecto de sua obra iremos nos dedicar à análise pormenorizada e crítica de alguns poemas das seções “Barcos de Papel” e “Arquitetura de Interiores”, presentes em seu livro de estreia *A vida submarina* (2009). Para auxiliar-nos nesta reflexão iremos nos valer do trabalho teórico de figuras como Adalberto Müller, Octavio Paz e Walter Benjamin, principalmente no que concerne às discussões empreendidas pelos autores acerca de imagem e poesia, conceitos basilares para debruçar-se sobre o material poemático arguido. Não obstante, a investigação da húngara Agnes Heller – por muitos chamada de filósofa da vida cotidiana – em nível histórico-filosófico acerca das características da cotidianidade também será indispensável para a realização deste estudo. Por meio destes instrumentos analíticos é possível cotejar que a poesia da autora mostra-se como uma incorporação imagética da vida e existência rotineira dos sujeitos, que ao completar-se ilumina uma profusão de tópicos imanentes da condição humana, como a solidão, o sofrimento e o amor, ao se valer de eventos, atores e coisas cotidianas. Pela reorganização e unificação de múltiplos objetos, sejam as mais insolúveis e universais perguntas ou os mais prosaicos gestos, ela gera uma abertura pela qual é possível vislumbrar-se a experiência sensível do tempo. Procurando desvelar este componente constitutivo de sua obra, acreditamos contribuir para a fortuna crítica acerca de poesia, imagem e cotidiano na poesia mineira contemporânea.

## Imagem e Poesia

Para realizar esta investigação é necessário um arcabouço teórico-metodológico que justifique uma primeira reflexão: existe a

possibilidade de se pensar a palavra, o texto, por meio da imagem? Se afirmativo, quais os critérios filosóficos e metodológicos necessários para fazê-lo? O inverso é também verdadeiro? Estas dúvidas são nevrálgicas tendo em vista que a poesia contemporânea é interpelada por uma miríade de imagens e nasce num contexto histórico especialmente midiático que não pode ser desprezado. Um dos grandes diferenciais da arte moderna em relação às suas predecessoras é, certamente, um esforço ativo de desafiar e apagar as fronteiras que separam as artes e as diferentes formas de expressão artística. Frente à uma constelação de diferentes linguagens e potencialidades próprias de investigação e representação da realidade, inúmeros poetas, dramaturgos, cineastas, pintores ou músicos invariavelmente tematizaram uns aos outros e fundiram seus procedimentos a fim de possibilitar uma aproximação estética verdadeira. Exemplos não faltam: poetas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari afirmaram intempestivamente o valor da montagem cinematográfica eiseinsteiniana para sua poética concretista; igualmente, o próprio diretor soviético Serguei Eiseinstein formulou sua ideia de cinema a partir do contato com o teatro japonês Kabuki, as pinturas *ukiyo-ê* de Sharaku e o teatro chinês de Mei Lan-fang.

O ponto central é que é impossível, nos ditames da contemporaneidade, pensar a poesia e a arte enquanto estruturas herméticas, circuitos fechados e autossuficientes. Uma abordagem interrelacional que compreende os lugares que a poesia ocupa numa sociedade cultural multimidiática e as formas pelas quais influencia e é influenciada por diferentes atores, objetos e mídias, mostra-se uma vereda disruptiva no estudo da poética contemporânea. Neste sentido, cremos que a poesia pode ser prementemente entendida como uma linguagem que está ligada,

intimamente, às contingências da memória e reinvenção do humano, dada à sua raiz no corpo e na experiência sensível dos sujeitos, que opera, por meio da linguagem, do ritmo ou do verso, um exercício reflexivo e, não obstante, imagético. Revendo a usual dicotomia entre texto e imagem, palavra e ícone, verbo e gravura, as potencialidades analíticas se abrem e se complexificam, pois sempre há na imagem uma vocação de texto, de emissão de sentido; bem como sempre existe no texto uma vocação de imagem, de visão e forma (MARTELO, 2012, p. 28), e por isto ambos os conceitos não são, na realidade, divergentes e dicotômicos, mas convergentes e recíprocos. Como nos lembra Adalberto Müller (2017):

Mas é no caso da poesia e dos usos poéticos da linguagem (na literatura, nas artes), que as imagens são imprescindíveis. Não que não haja poesia, ou arte, sem imagens. Pode ser que, em certos poemas ou em certas obras de arte, a imagem ceda ao pensamento, ou ao ritmo, ou simplesmente às coisas pura e simplesmente, às coisas “como elas são”, sem artifícios de linguagem. Mas eu diria que as coisas sempre evocam imagens. As coisas sempre precisam ser sentidas, percebidas, e ao se sentirem, ao se perceberem, são como as imagens no espelho: signos, reflexos, ficções. (MÜLLER, 2017, p. 38)

32

Por tal, o conceito de imagem pode ser extremamente profícuo para se pensar a construção poética de Ana Martins Marques em seu *A vida submarina* (2009). A imagem não num sentido superficial e vulgar, meramente descrita corriqueiramente como sinônimo de “figura” ou “ilustração”, mas como uma chave teórica que articula os meios pelos quais o sujeito poético constrói sentido e formula o poema, uma ferramenta para apreender-se a linguagem poética de forma coerente. Segundo o crítico literário mexicano

Octavio Paz, por mais que a imagem ocupe uma vasta gama de sentidos – vulto, representação, figura real ou irreal produzida pela imaginação –, no âmbito poético ela deve ser compreendida como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema” (PAZ, 1982, p. 119), que ademais de todas as diferenças, conservam e preservam o significado da palavra sem interromper ou quebrar a unidade sintática que unifica o poema, sendo capaz, neste processo, de conciliar uma constelação de significados díspares e contrários sem negá-los e suprimi-los. No famoso exemplo, Paz nos mostra que, no interior do poema, um poeta pode afirmar e nomear que *pedras são plumas* sem que estes elementos da imagem percam seu sentido concreto, único e singular ou incorram na contradição. Pedras ainda serão compreendidas como ásperas, duras, impenetráveis, amarelas do sol ou verdes de musgo; bem como plumas ainda serão entendidas como leves, suaves e delicadas. Nesta operação, a imagem poética construída é capaz de desafiar o princípio da contradição que parece ordenar a realidade sensível, e, por isto, em certo aspecto, atenta contra os pressupostos e fundamentos do pensar humano. Não obstante, como o entendimento do poema não se desvencilha do raciocínio das imagens, a poesia se configura como o topos onde nome e coisa fundem-se irreversivelmente, onde nomear é ser.

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. [...] Neste caso, o poeta

faz mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência.[...] Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. (PAZ, 1982, p. 130-131)

A imagem poética se apresenta, pois, como o grande norte de significação do texto poético, o instrumento necessário para que a unidade do poema e a multiplicidade de retratos do real coexistam, tornando-se capaz de desvelar e comunicar aquilo que a linguagem é incapaz de transmitir, trilhar as veredas que ela não pode seguir. Percebendo os objetos em suas dimensões inconfundíveis, insubstituíveis e únicas; seja por meio de comparações, símiles, metáforas, metonímias, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos ou fábulas, o poeta torna-se capaz de construir imagens mentais cujo sentido será preservado independentemente, possibilitando que o universal da experiência humana se realize no particular. Daí a capacidade da expressão poética de dizer o indizível, permitir que as lacunas da condição humana – os temas e reflexões formativas dos sujeitos que muitas vezes parecem inexplicáveis pelas vias da racionalidade – sejam preenchidas, para que o intervalo que isola os seres seja suprimido e o silêncio que obstinadamente se impõe seja enfim superado. É esta capacidade da imagem de realocar o homem, simultaneamente, para fora e dentro de si, que resguarda seu valor.

Embora as reflexões de Paz, em maior ou menor grau, entendam a imagem poética como um ponto crítico a escandalizar a dialética – seja fichteano ou hegeliano –, a contribuição do filósofo alemão Walter Benjamin parece notória quando levamos



em conta seu conceito de *imagem dialética*. A discussão do autor se situa sob o paradigma de compreender a experiência estética dos indivíduos frente a apresentação de novos dispositivos técnicos, e quais as implicações disto para um projeto radical de emancipação política do ser humano. Em suas palavras:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2006, p. 504-505)

35

Sob a perspectiva benjaminiana, a relação entre passado e presente sempre se apresenta como um esforço de recordação, memória, fruto da escavação do presente em consonância com a investigação do passado, que nunca se apresenta como “realmente foi”, mas como um lampejo, uma imagem. A apreensão do passado se dá, por tal, não a partir da rememoração e compilação pura e simples da realidade pretérita, mas do processo arqueológico que, pela colisão das temporalidades, produz uma *imagem dialética*. E é

neste instante de choque que a legibilidade do tempo histórico – e, por tal, a influência radical sob seu devir – se torna possível, visto que seu entendimento não vem de uma narrativa única e sequencial, como se a articulação da História fosse o desenrolar de um longo novelo, mas do apoderamento imagético dessas reminiscências que, concentrando o passado, carregam consigo a memória involuntária de toda a humanidade. A História passa a se apresentar não como história, mas como imagem, visto que só esta categoria “pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.126). O conceito surge da confluência das teorias da História, Conhecimento e Imagem formuladas por Benjamin, e tem um valor mais filosófico do que necessariamente operacional e instrumental. As imagens dialéticas constituem um espaço que amplia histórica, epistemológica e cognitivamente as faculdades humanas, impondo a indissociabilidade do entendimento do presente dos atravessamentos do passado. Elas adensam o tempo, tal qual uma colagem, e configuram a historicidade do ser humano na medida em que viver os instantes do “agora” é, simultaneamente, se defrontar com as centelhas do passado, percebido de forma “sempre-nova”, incessantemente reinventado pelas gerações porvires.

Ler a poesia sob esta acepção é prodigioso, pois é somente na língua e na articulação da linguagem que é possível se aproximar das imagens dialéticas, afinal “encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem como de uma chapa de cobre” (BENJAMIN, 2013, p. 65-66). Foi da consciência do potencial

da poesia em enxergar as imagens dialéticas e representá-las artisticamente, retirá-las de um posto de obscuridade para um de visibilidade, que o próprio Benjamin estruturou um dos mais prolíficos trabalhos sobre a poesia lírica de Charles Baudelaire. Neste sentido, é o poeta, por meio de sua experiência sensível com o mundo, um daqueles que dialetiza o passado, reconfigura o futuro e traz consigo a emergência do presente, aflorando a consciência histórica e conexão dos sujeitos. É este caráter da poesia, em especial a moderna e contemporânea, produzida no coração das grandes metrópoles, que parece compor o núcleo de insurreição e tensão que lhe é mais constituinte. A consciência histórica gerada a partir do encontro, vislumbre e transmissão das imagens dialéticas impõe aos sujeitos o sentimento, por mais desconfortável que seja, de uma ameaça constante e indelével ao presente; um estado e experiência do tempo de tal sorte fragmentária que resta aos indivíduos a contraditória sensação de estar, simultaneamente, no limiar de um futuro que escapa e de um passado que não lhe pertence. É neste interregno que o insistente sentimento de estrangeirismo ocupa o corpo e o espírito do sujeito. O poeta, no entanto, em sua condição de *eikonopoiētēs*<sup>2</sup>, como diria Aristóteles, é um criador de imagens – pode-se dizer que junto da linguagem ela é seu grande ofício – e, por tal, pela construção de imagens poéticas e acepção de dialéticas, se pode retornar ao passado a partir do presente que nos é próprio, e, assim, vislumbrar a possibilidade do novo.

Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas

---

2. Eikona, imagem; Poiétes, aquele que faz; ou seja, aquele que faz imagens.

ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar (BOSI, 1977, p. 192).

## ***A Vida Submarina (2009), de Ana Martins Marques***

*A vida submarina* é o livro de estreia de Ana Martins Marques, publicado no ano de 2009 pela editora *Scriptum*, reunindo os poemas escritos pela autora em 2007 e 2008, que a laurearam com o Prêmio Cidade de Belo Horizonte de Literatura. No que tange à estrutura da obra, ela é subdivida em sete seções, respectivamente: “Barcos de Papel”, “Arquitetura de Interiores”, “A outra noite”, “Episteme e Epiderme”, “Exercícios para a noite e o dia” e, aquele que nomeia o livro, “A vida submarina”. A obra em sua totalidade é bastante diversa e heterogênea: perpassa desde temáticas náuticas, aquáticas e marítimas; recorre a personagens e figuras clássicas da literatura helênica como Penélope, a esposa de Ulisses na Odisseia homérica, ou então Safo, poeta icônica da ilha de Lesbos; traz um componente de visualidade marcante; pensa sobre a linguagem, o amor, o erotismo e a condição humana. Mas no meio destes inúmeros temas, gostaríamos de trilhar as veredas do livro para perscrutar, precisamente, as relações entre poesia, imagem e cotidiano.

Ana Martins recorrentemente evoca em seus poemas a imagem de elementos comuns à experiência rotineira e ordinária dos indivíduos, seus momentos costumeiros, habituais e diríamos até banais, valendo-se da representação de objetos domésticos –

como xícaras, cadeiras, espelhos, armários, copos e sapatos – e de eventos corriqueiros – como fumar, andar de ônibus ou jantar num restaurante – para organizar o núcleo de seus poemas, e, pela chave de leitura que pretendemos abordar, isso nos parece atestar a certas facetas da experiência subjetiva na contemporaneidade, suas cisões e fragmentos, mas também as possibilidades de superação e reconstituição.

Agnes Heller, filósofa marxista húngara da assim chamada Escola de Budapeste, relacionada aos discípulos de Georg Lukács, parte de um pressuposto basilar que nos auxilia a pensar imagens em suas relações com o cotidiano em *A vida submarina*:

A vida cotidiana é a vida de todo homem. Todos vivem, sem nenhuma exceção, qualquer que seja seu posto na divisão do trabalho intelectual e físico. Ninguém consegue identificar-se com sua atividade humano-genérica a ponto de poder desligar-se inteiramente da cotidianidade. E, ao contrário, não há nenhum homem, pois “insubstancial” que seja, que viva tão-somente na cotidianidade, embora essa o absorva preponderantemente. (HELLER, 1989, p. 17)

39

Evidentemente, seu lugar na hierarquia social influencia drasticamente na sua experiência do cotidiano, e ela se constitui de maneiras específicas a se tratar do grupo descrito, tempo histórico, posição geográfica, relação com os meios de produção, poder aquisitivo, orientação sexual, gênero, raça etc. Por exemplo, é naturalmente absurdo dizer que o cotidiano – isto englobando o trabalho, a vida privada, o lazer, o divertimento, o descanso etc. –, de um trabalhador assalariado nas grandes metrópoles é similar ao de um empresário de classe média alta, e destes dois em relação à um grande burguês. Todavia, ciente dessa heterogeneidade inerente, Heller nos diz que é impossível se

desvencilhar da cotidianidade, pois a vida cotidiana não está fora da História, mas no centro do acontecer histórico, sendo a verdadeira essência da substância social. É na cotidianidade que o ser humano expressa suas paixões, sentidos, capacidades intelectuais, habilidades manuais, sentimentos, ideias, ideologias, suas crenças, gostos, seu eu “por inteiro”. Mesmo os eventos e ações mais dramáticas que nos parecem externas à cotidianidade, a ela sempre retornam; e os papéis e funções sociais atribuídos desde o nascer e exercitados incessantemente seguem sendo realizados, mesmo que de forma paralela.

O que a filósofa húngara nos chama a atenção é o fato de que a vida cotidiana tem como característica dominante a espontaneidade. O ritmo fixo, a repetição, a regularidade rigorosa, a ação automática, a assimilação de exigências sociais e de modismos, tudo isso no interior do cotidiano, dá-se de forma espontânea, pois é orientada por uma unidade imediata de pensamento e ação. Se a unidade dialética entre pensamento e ação, teoria e prática, é o que chamamos de práxis; o regime cotidiano é uma espécie de unidade vulgar entre os dois, em que diante de um leque de possibilidades agimos limitados ao nosso conhecimento incontinenti, pouco elaborado. Daí, as facetas da vida cotidiana começam a surgir: pragmatismo, onde o significado de nossas ações, sua gênese, suas consequências não são refletidas, e agimos guiados por fé e confiança; ultrageneralizações, os juízos provisórios embebidos de ideologia que se expressam como preconceito; motivações de natureza efêmera, fixação repetitiva do ritmo; rigidez do modo de vida; economia de esforço das ações e aligeiramento das atividades; e, evidentemente, a naturalização, aceitação passiva e normalização contínua da vida cotidiana, não importa quais traços de absurdidade ela carregue, levando

ao conformismo. Ela salienta, por fim, que quanto maior for a alienação produzida pela estrutura econômica de uma sociedade dada, maior será a alienação irradiada pela vida cotidiana. Uma sociedade alienante nutre um cotidiano alienante.

Ora, após essa ampla relação, é-nos possível propor uma leitura do poema "Lugar para pensar" de Ana Martins Marques. Este poema está contido na primeira parte do livro e nos diz o seguinte:

Gosto de pensar no escuro  
Fumando  
olhando os polvos no aquário  
do restaurante chinês  
ou com a cabeça encostada no vidro do ônibus.

Gosto de pensar com as mãos na água  
de óculos escuros  
na escada rolante  
vendo a cidade fugir  
pelo espelho retrovisor.

Gosto de tentar adivinhar  
o pensamento das pessoas  
gosto de pensar que o pensamento é um inquilino  
incendiário.

Uma coisa que nunca entendi é por que  
em geral se acredita que o poema  
não é lugar para pensar.  
(MARQUES, 2009, p. 26)

O poema, dividido em quatro estrofes, possui uma carga extremamente visual e são construídas imagens de um eu lírico que constantemente pensa em meio aos eventos cotidianos mais

banais e ordinários, em locais corriqueiros em que o fluxo e a característica natural da vida cotidiana, ao contrário, inibiriam o pensar. O exercício filosófico, reflexivo, cognoscente, se dá precisamente nessas ocasiões: no escuro, enquanto fuma um cigarro, enquanto observa polvos no aquário de um restaurante chinês, quando coloca as mãos na água talvez para se lavar, quando se está de óculos escuros, quando se sobe ou desce da escada rolante de um shopping, ou quando se observa na estrada, pelo retrovisor de um veículo, os esvaecer de uma cidade caótica. Estes elementos das duas primeiras estrofes, tão característicos da vida intensa, acelerada, conturbada e frenética das grandes metrópoles, e cuja experiência alienante do cotidiano refreariam o pensamento, isolariam e distanciaram os indivíduos, os deixariam apáticos àquela realidade sufocante, são invertidos pelo exercício poético, e se tornam o território, ao contrário, onde se deve pensar. Quando, não obstante, ela professa que gosta de adivinhar o pensamento das pessoas, assemelha-nos à expressão mais genuína do ímpeto e da necessidade do eu lírico de tentar resgatar uma conexão com seus pares, de reatar os laços que a intensidade do cotidiano dilapidou e fragmentou; de encontrar entendimento e buscar um vínculo ainda não destruído pela vertigem cotidiana que nos prende inertes à essa realidade.

Sair dessa inércia que a cotidianidade nos impele não é fácil, pois o pensamento é como um “inquilino incendiário”, um hóspede problemático, um locatário incômodo que traz mais perguntas que respostas. O sujeito poético está ciente disso, mas ainda o aprecia. O que *Lugar para Pensar* parece discutir é precisamente uma tentativa de contornar a alienação cotidiana pela via do pensamento e da reflexão, utilizando-se de imagens como mecanismos de construção do poema, de modo a aproximar



o leitor da cena que se desvela diante dos seus olhos. O poema, assim, quase que nos convida à, diante desses momentos em que somos guiados pelo pragmatismo e frequentemente deixamos de refletir verdadeiramente sobre a realidade que nos circunscreve, enfim pensemos. A despeito da última estrofe, o cotidiano parece aparecer como aquilo que transforma o poema em problema do pensamento, é a experiência cotidiana que atrela ao poema o significado de “um lugar para pensar”, e é precisamente a falta de pensamento da vida cotidiana que leva o eu lírico a questionar o que no geral não se vê: o poema e o cotidiano como lugar para pensar.

Como já dito, para a exploração do cotidiano em *A vida submarina*, as imagens são imprescindíveis por darem forma ao que teríamos como banal. E essa relação sublinha que o cotidiano é também a esfera inteira do ser humano, ele carrega suas dimensões introspectivas e transmite outros sentidos. No poema "Sala", já pertencente à segunda seção, tem-se:

Na sala decorada  
pela noite  
e pelo imenso desejo,  
nossas xícaras lascadas.  
(MARQUES, 2009, p. 33)

Como o título nos informa, a imagem cotidiana primariamente evocada é a de uma sala, decorada e adornada tanto pela noite, quanto pelo “imenso desejo”, de presumivelmente dois amantes, que tomam uma bebida em xícaras lascadas, o que adiciona uma camada de erotismo ao poema. A genialidade do poema é se valer da imagem de elementos corriqueiros, simples, como xícaras lascadas, para imbuir de sensibilidade o poema. Amantes tomando

um café à noite enquanto dividem xícaras lascadas, ou seja, uma louça danificada e deselegante que seria normalmente usada solitariamente, reflete um nível de intimidade e companheirismo à relação do casal. Isto, para Isadora Mattos, numa rica leitura da poética cotidiana da autora, demonstra que uma das relações que o cotidiano produz na obra de Ana Martins é atingir o olhar do eu lírico e permitir “que este arquitete a visão desse ambiente que, mesmo em sua aparente simplicidade, transmite uma circulação intensa de sentimentos amorosos no interior dos objetos” (MATTOS, 2018, p. 96). Outro poema em que é possível estabelecer essa leitura é "Banheiro", também da segunda seção:

ali se vai para  
sujar-se  
lavar-se  
e olhar o próprio rosto  
envelhecer o espelho  
mas ficou decidido que o que ali se passa  
não cabe num poema.  
(MARQUES, 2009, p. 38)

44

Nesse poema, é evocada a imagem de um banheiro e se descreve o que nele acontece cotidianamente: lavar-se na pia e no chuveiro, sujar-se na privada, olhar o rosto envelhecer gradativamente no espelho etc. O poema, valendo-se destes simples objetos e microeventos, desenha cenas e instantes evidentemente necessárias para a manutenção da higiene e convívio social, mas que os sujeitos realizam de forma transitória, despercebida e automática, sendo algo que nunca lhes parece especialmente importante ou digno de nota. Contudo, os versos finais adicionam sutilmente erotismo e a intimidade para estas imagens, com a enunciação do eu lírico de que o que os dois

amantes fizeram nas paredes daquele banheiro sequer caberia nos versos de um poema. Ou seja, o cotidiano efêmero e desprezado é realocado para uma posição de destaque, configurando-se como aquilo que há de mais precioso para este sujeito que encontra, no compartilhamento diário da vida, nos momentos de convivência íntima nos quais é possível se apresentar, literal ou figurativamente, desnudo de vestes ou máscaras; alento, paixão, verdade e sentido. Não é nas grandes e epopeicas cartas de amor, declarações ou presentes que ele experencia o amor do companheiro, mas nos instantes silenciosos e rotineiros onde, concentrados ou absortos, eles encontram o compromisso e a experiência necessária para tecer a relação. E estes instantes são tão essenciais para o eu lírico que ele próprio confessa que a grandiosidade do que é feito neste banheiro não daria conta de ser expresso num poema, sendo uma experiência interdita que não se pode nomear por completo. Não obstante, o poema também configura a imagem do banheiro como imagem de tempo, local onde se convive e se confronta, gradativamente, com o fluxo do tempo e do envelhecimento até começarem a se afigurar as primeiras rugas, pelancas ou verrugas numa pele outrora jovem, saudável e resplandecente. Nisto o cotidiano se confirma como a esfera total do humano, a parte mais integral e constituinte do exercício da vida que, por tal, transparece nos vidros e espelhos observados no dia a dia o lado mais incontornável da existência: o encontro, ainda que tardio, com a velhice.

Por fim, o poema de encerramento da seção "Arquitetura de Interiores" também se apresenta como um exemplo da inserção imagética do cotidiano enquanto recurso estrutural e estruturante da poética marqueseana. Leiamos o poema "Mesa":

mais importante que ter uma memória é ter uma mesa  
mais importante que já ter amado um dia é ter  
uma mesa sólida  
uma mesa que é como uma cama diurna  
com seu coração de árvore, de floresta  
é importante em matéria de amor  
não meter os pés pelas mãos  
mas mais importante é ter uma mesa  
porque uma mesa é uma espécie de chão que apoia  
os que ainda não caíram de vez  
(MARQUES, 2009, p. 39)

O eu lírico, novamente, se vale de um objeto comum e típico da experiência cotidiana, uma mesa de madeira, para fundir sentimentos e manifestações íntimas dos sujeitos na imagem poética construída. No poema, se observa prementemente um tema caro à autora: a escrita enquanto expressão de interioridade, reconstrução incessante do mundo e da objetividade, e espaço de refúgio e conforto para os poetas. A imagem de uma resistente mesa artesanal de madeira se configura enquanto significante do espaço último do ofício da escrita, a peça nevrálgica para que o exercício poético se consume e se realize, e por isto é entendida como o elemento mais necessário a se compor um cômodo ou espaço de trabalho. Não só isto, ela é compreendida como o componente que preconiza de tal sorte a redação poética que se eleva em relação as experiências como a do amor ou da memória. Essa hierarquização pode parecer trivial, mas o sujeito poético na realidade está confrontando as prerrogativas do que, supostamente, seria necessário para a formulação de uma boa poesia, visto que, no senso comum, os escritores usualmente são situados como aqueles indivíduos proeminentes dos quais se exige uma experiência distinta com a realidade. O eu lírico confronta esta

ideia de que é necessário passar por alguma vivência em específico para fazer poesia, arquivar experiências o suficiente para compor uma matéria poemática a ser lapidada, pois mais importante do que conservar em seu âmago alguma memória ou ser atravessado por um relacionamento amoroso arrebatador, é ter uma mesa, ou seja, literalmente, ter um espaço para escrever: a poesia não é meio para fim, mas fim em si mesma. E é pela imagem desta mesa sólida, rígida e invergável na qual os poetas se debruçam, desde os tempos antigos, a escrever – seja com pena, caneta-tinteiro, lápis, máquina datilográfica ou *notebooks* – que se pode depreender este sentido, pois é um móvel corriqueiro, cotidiano, que todos possuem, e que sempre está disponível para acolher o próximo autor a tensionar os significados das palavras para criar e recriar universos possíveis. Esta mesa resguarda seu “coração de árvore, de floresta” ao ser tornada espaço de escrita, visto que só este ofício é capaz de reatar o elo e a relação do objeto (e do sujeito) com o cosmos e a universalidade, ao manter a memória da materialidade e a clareza dos corpos que nele assumem forma. Esta mesa sempre será o refúgio, sustento e alicerce daqueles que “ainda não caíram de vez”, daqueles que bambeiam, mas se atrevem a se aventurar pelas veredas da linguagem, da poesia.

## Considerações Finais

Através da construção de imagens, Ana Martins Marques conjura os elementos da vida cotidiana, dos momentos e das efemeridades que, ao mesmo tempo que nos alienam, nos constituem inteiros. Desse modo, convida-nos a refletir sobre a natureza do cotidiano em sua forma absurda, que se manifesta na contemporaneidade, e isto tem implicações políticas. Que tipo de realidade é esta onde podemos tomar como normal jornadas de trabalho extenuantes

perpassadas por inúmeras horas nos metrô e ônibus, que centenas de trabalhadores enfrentam? Onde a cada dois minutos uma mulher é agredida, a cada vinte-e-três um jovem negro é assassinado, e tudo continua normal e natural, com a vida cotidiana continuando a mesma, sujeitada às mesmas exigências do capital? Onde no meio de uma pandemia, com o registro de quase 600 mil mortes por COVID-19, os anseios do mercado ainda sobrepujam a vida, exigindo a recorrência desse cotidiano absurdo?

A poética marqueseana ganha seus contornos mais notáveis ao nos possibilitar tomar ciência do cotidiano, ao perscrutá-lo e refleti-lo minuciosamente, a fim de compreendê-lo em todas as suas dimensões, poéticas ou alienantes. Se mostra um exercício ativo de construir e reconstruir o dia a dia dos sujeitos pela impressão de imagens que desvelam a realidade muitas vezes desprezada pelos indivíduos. Por isto é, em certo aspecto, uma atividade pedagógica que faz-nos defrontar o olhar para aqueles momentos, eventos e personagens que escapam, que esvaem e não são devidamente apreciados ou confrontados. É uma poesia sensível que nos ensina a encontrar nos móveis, talheres, roupas ou sapatos o pulsar da vida em sua totalidade, resgatando, no particular, a memória das verdades que são universais à aqueles que pertencem ao gênero humano – e, não obstante, integram os membros de um corpo social que, progressivamente, agoniza em dor. A grande virtude desta poesia atenta às mais variadas facetas do cotidiano é a de revelar, por meio da imagem, as contradições que não podem ser negadas, mas que se suprassumidas, superadas, guiam-nos à um mundo diferente. Ensinando a ver beleza e horror, verdade e alienação, amor e rancor, no cotidiano que nos é constitutivo, passamos a experienciá-lo de outra forma. Gostamos de pensar, como Heráclito, que nunca se pode banhar-se duas vezes no mes-

mo rio. O rio muda e nós também. Quando a poética de Ana Martins nos faz defrontar com o cotidiano e a ele nós retornamos, também já não somos os mesmos. E assim, neste processo, ganhamos as ferramentas intelectuais para nele intervir.

João Gabriel Ribeiro Passos  
Rodrigo Corrêa Martins Machado

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. 2ª edição. Lisboa: Documenta, 2012.
- MARQUES, Ana Martins. *A Vida Submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MÜLLER, Adalberto. A Imagem poética: entre o material e o imaterial. *Raído*, Dourados, MS, v. 11, n. 28, p. 33-40, jul./dez. 2017.
- MATTOS, Isadora Nuñez de. *Poéticas do cotidiano: uma leitura de Ana Martins Marques*, Pelotas, 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.





**ESTE É UM ENSAIO  
SOBRE UM POEMA DE AMOR**

*Amor*

*Humor*

("Amor", de Oswald de Andrade)

Começo minha fala já com um pedido de desculpas, mal agouro, sem dúvida. Sei que em um contexto de oralidade, um simpósio, espécie de festa da palavra, submeter a voz ao texto, cansando os ouvintes com a falta de espontaneidade dos meus dizeres, não é de bom tom. Mas peço um pouco de paciência, da minha parte, não consigo pensar sem domar as palavras através da página em branco. O que é uma posição no mínimo contraditória, afinal, vou utilizar da submissão e da ordem exatamente para dizer do lugar onde a palavra é insubmissa, a poesia. Sem mais delongas, vamos falar sobre o amor.

Uns de cavaleiros armada, outros de infantes,  
outros de naus dizem sobre a terra negra  
ser o mais belo – eu, aquilo  
que alguém ama.  
(SAFO, 2003, p. 55)

O amor é uma temática que se mistura com a própria emergência do discurso poético de tez lírica. Safo ainda nos primeiros acordes da lira já propunha uma relação de igualdade entre o que é belo e o que se ama. Amor e beleza são, portanto, constituintes,

mediadores e mesmo fronteiras entre o pronome amante “eu” e o pronome amado “tu”. Talvez o grande paradigma, quando o assunto é o amor, seja de base equacional, não em um sentido estrito de equivalência, mas sim de uma claudicante unidade.

No seu texto seminal, *O erotismo*, Bataille (1987, p. 18) equivale o discurso poético à experiência erótica. Para ele ambos implicam em um processo de “(...) fusão de objetos distintos”. O pensador francófono elabora suas proposições acerca do erotismo não restringindo a experiência erótica à sensualidade, mas sim ampliando-a conceitualmente ao ponto de tripartir-se e “trijuntar-se” entre a sensualidade, o sagrado e o sentimental. Na minha fala a última parte é a que realmente interessa, o erotismo dos corações.

Ainda em Safo, somos apresentados a uma estrutura que permearia a sintomatologia amorosa passando pelos trovadores, os simbolistas, os beatniks e alcançando entre perturbações e calmarias as praias do contemporâneo. Leio para vocês o fragmento de número 31, precioso na apresentação dos sintomas pelos quais passa o enamorado, em uma tradução proposta pelo professor Jacyntho Lins Brandão,

Parece-me aquele igual a deuses  
 ser, o homem que diante de ti  
 se senta e perto da tua doce fala escuta  
 e teu riso sedutor – o que a mim,  
 o coração no peito dilacerou!  
 Pois com te olhar apenas, já nada falar  
 mais me é dado.  
 Faz-se minha língua em pedaços e, fino,  
 logo sob a pele um fogo corre.  
 Com os olhos nada vejo e ribombam-me os ouvidos.  
 De mim suor frio escorre e um tremor  
 toda me prende. Mais verde que erva

estou – e bem morta, por bem pouco  
pareço...  
Mas tudo é para ousar  
(SAFO, 1996, p. 55)

O amor se apresenta enquanto perturbação. Perturbação em um sentido duplo, perturbação pela ausência e perturbação pela presença. Mesmo quando a lírica toma como mote o encontro, a realização do amor, sua sincronicidade entre os amantes, ela é de pronto ameaçada. A fugacidade, ou melhor, a impossibilidade da permanência do encontro, sempre ameaçado pelo labor, pelo tédio e pelo próprio desencontro, está presente nas entrelinhas.

Parece-me particularmente interessante na leitura que Bataille (1987, p.15) propõe acerca do erotismo a vinculação do mesmo com uma dinâmica biológica básica: a morte. Através desse destino comum podemos melhor entender a consonância entre presença e ausência. A morte é a mãe da cultura, ela aponta a relação descontínua entre as consciências. Ela traça os contornos de individualidade que permeiam a experiência humana. Ela é a verdadeira inauguradora do “eu” e por extensão do “tu”.

56

Há um terrível excesso do movimento que nos anima: o excesso ilumina o sentido do movimento. Mas isto é para nós apenas um signo monstruoso, a nos lembrar constantemente que a morte, a ruptura dessa descontinuidade individual a que a angústia nos prende, se nos propõe como uma verdade mais iminente que a vida. (BATAILLE, 1987, p. 15)

O estranhamento que permeia essa condição fragmentária tem no enlace amoroso uma de suas respostas. Na reivindicação profunda por unidade com o ser amado ambiciona-se a superação da consciência sem a experiência da morte. Amar acaba sendo

uma maneira de morrer e continuar vivendo. Se, por um lado, tal experiência implica em uma espécie de resposta para a morte, por outro lado, a impossibilidade de empreender uma elisão contínua dos contornos que demarcam nossa individualidade acaba demarcando uma espécie de muralha intransponível. Sob tal perspectiva, mesmo quando o amor se realiza, sua rota é o desastre.

Não é por casuísmo, como bem aponta Howard Bloch (1991) em seu incrível *Medieval misogyny and the invention of Western romantic love*, que uma fé de fundamento ascético como o cristianismo não vislumbra o amor mundano enquanto um locus digno de muito apreço. A fé cristã pressupõe uma recusa ao erótico enquanto mediador entre o imanente e o transcendente pois reconhece no gozo carnal mais um entrave para a descontinuidade do que uma catapulta. Sob tal fundamento antropológico, é da tensão entre o sujeito e o mundo e a imanência e a transcendência que emerge o cantar amoroso, sua poesia e sua prosa.

57

Lá atrás, quando falei sobre a aposta de Bataille acerca de um certo emparelhamento entre o poema e o coração, a ambição de misturar o que até então era separado, acabamos alcançando o tema da minha fala, as tópicas amorosas e mais ainda, como a poeta Ana Martins Marques elabora o frescor e a velhice que escorrem delas. Uma tópica pode ser compreendida como os deslocamentos e aventuras que o lugar comum sofre no transcorrer da história. Uma tópica se realiza exatamente por sua familiaridade, como muito bem conceitua o professor Carlos Cunha:

O *topos* possui habitualmente uma unidade temática, um conjunto de elementos ou signos, isotópicos ou não, que se actualizam historicamente através dum jogo combinatório de constantes codificadas e de va-

riantes textuais. Pela sua constância relativa e reiteração, os *topoi* hiper codificam-se, associando-se a imagens e estilemas relativamente constantes, o que permite a sua identificação histórica e textual, normalmente feita através do tema, por uma expressão típica, muitas vezes extraída do *incipit*, ou por ambas. (CUNHA 2018, p. 4)

No mundo da tópica literária é destino do que é novo transformar-se no familiar. Um exemplo divertido do lugar das tópicas no discurso pode ser encontrado no romance histórico *O nome da rosa*. O protagonista, o jovem religioso Adso, educado a partir das máximas da retórica medieval, narra sua experiência amorosa através de um sem-número de repetições das predicções amorosas que a tradição legou. Leio para vocês um pequeno trecho que exemplifica através da forma a familiaridade, a repetição, que tão bem demarca esse conceito.

58

E ela beijou-me com os beijos de sua boca, e os seus amores foram mais deliciosos que o vinho e ao odor eram deliciosos seus perfumes, e era belo o seu pescoço entre as pérolas e as suas faces entre os brincos, como és bela, minha amada, como és bela, os teus olhos são pombas (dizia), e deixa-me ver a tua face, deixa-me sentir a tua voz, que a tua voz é harmoniosa e a tua face encantadora, fiquei louco de amor, minha irmã, fiquei louco com um só olhar seu, com uma só gema do teu pescoço, favo que goteja são teus lábios, mel e leite sob a tua língua(...). (ECO, 1986, p. 201)

Adso prossegue mais alguns parágrafos predicando a mulher pela qual está enamorado. O personagem, como havia dito, é um homem religioso, um clérigo católico da baixa idade média. No seu discurso podemos antever certos traços que assemelham o tom discursivo com o “Cântico dos cânticos” e também algumas



proposições afinadas com a tradição lírica greco-romana. Ponto, portanto, para Humberto Eco no que refere-se à verossimilhança de seu romance. Ele foi capaz de criar um imaginário tópicoretórico afinado com o lugar ideológico ocupado pelo personagem.

Se no romance já percebemos, apesar da beleza da declaração de Adso, o transparecer de certo desgaste das tópicas, um artificialismo erudito, no poema de Ana Martins Marques, não por acaso nomeado “Poema de amor”, o desgaste e até certa comicidade soam ainda mais expressivas. Leio as estrofes iniciais, elas me parecem bem marcante nesse sentido,

Este é um poema de amor

por isso nele  
 não poderá faltar  
 a menção a alguma  
 flor

59

e por isso digo rosa  
 ou lírio  
 ou simplesmente  
 rubro,  
 rubro

e espero as páginas  
 imantarem-se  
 de vermelho  
 (MARQUES, 2011, p. 69)

O primeiro verso abre o poema reivindicando para si uma filiação, ele faz parte da longa tradição lírico-amorosa. De certa maneira os versos prosseguem no intuito de produzirem provas, certezas, acerca da fidelidade do poema com o discurso amoroso.

Surge, portanto, uma questão: dizer o amor, em um sentido imediato, é o próprio desafio de dizer o amor, uma imagem de interioridade, diferente dos aviões, das cachoeiras e dos leões que são figuras do mundo, o amor é um conceito sem corpo que possui ao mesmo tempo todos os corpos. Além do desafio de descrever o invisível cabe também, quando o assunto é o amor, conversar com os que já o pintaram em seus versos. Falar sobre o amor é inventar meios de dizer o amor a partir de uma franca conversa com os que precederam o poeta neste exercício de inventar contornos para algo que já vagueia com nome, mas sem corpo.

Se a voz lírica chama o poema de poema de amor é preciso que ele cumpra com os preceitos de tal forma. Para cumprir as normas propostas pelas formas literárias legadas pela tradição é importante, primeiramente, elucidá-las. Os versos assumem como rota a apresentação da norma e a realização dela na forma. Se são necessárias as flores, afinal, nada mais amoroso que referências à primavera, o poema chama para si os lírios. Se demanda cores, existe uma cor que um poema de amor deve sempre reivindicar, o vermelho. Vai-se do lírio para o vermelho costurando os pré-requisitos de um poema de amor.

A listagem dos pré-requisitos para que os versos componham um poema que seja de amor prossegue, a voz lírica vai galgando maior segurança a cada clichê destilado. Prossigo na leitura do poema, apontando agora o processo de apropriação da tópica, de reivindicação do lugar comum enquanto lugar autoral.

por isso digo  
febre  
e noite  
e fumo

para dizer  
 ansiedade e  
 desperdício de sêmen e de horas  
 e cigarros à janela  
 acesos como estrelas  
 com a noite numa ponta  
 e nós  
 consumindo-nos  
 na outra  
 este é  
 definitivamente  
 um poema de amor  
 (MARQUES, 2011, p. 70)

Nas estrofes acima podemos perceber que a tensão anteriormente alegada, as leis do amor, ou melhor, as normativas que a tradição legou para sua escrita, e a tentativa de fazer o poema marchar em direção a esse destino, realizam sua tenção através da soma entre igualdade e diferença. A repetição, evocando o desgaste do passado, o desgaste da sua repetição no presente, é rejuvenescida através de novas propostas combinatórias. O poema prossegue reorganizando os lugares comuns, mantém-se fiel ao seu eixo, metaforizar o amor pela lua, pela bruma, pelas estrelas, mas em pequenos deslocamentos, milímetros de diferença, o velho faz-se jovem e fresco.

Na minha posição de leitor, o que mais me intriga nesse poema é pensar o quanto que o tratamento, um tanto quanto jocoso, que Ana Martins Marques oferece para a temática amorosa caminha para uma certa seriedade. As tópicas são gastas, tudo bem. O amor já foi e ainda é cantado à exaustão, tudo bem também. Ainda assim, mesmo com todos os indícios de comicidade, ele caminha em direção ao dilema primevo de um eu que deseja um tu.

Rir do amor é rir da morte, rir da linguagem e, principalmente, rir da condição humana. A graça não está na repetição da máxima “este é um poema de amor”, mas sim no eu lírico se dobrando frente ao amor. As estrofes finais do poema recusam os fundamentos do amor ocidental, sua feição cortês, trovadoresca, ideal. A ambição de estabilizar o amor no tempo e no espaço tornando-o, portanto, incorruptível, diferente dos nossos próprios corpos condenados de antemão ao fim, mas ainda assim, como muito bem declara uma pichação que circulou pela internet nos últimos anos: “o amor é importante, porra”.

Já caminhando para as conclusões, na verdade nem tão conclusivas, afinal, isso é um ensaio, gostaria de ler os trechos finais do poema e propor algumas ponderações,

e porque é  
 um poema de amor  
 sob pena de ser devolvido  
 como uma carta sem destinatário  
 (e todos sabem que não se deve  
 brincar com os correios)  
 este poema deve dirigir-se a alguém

62

porque a alguém o amor deve ferir  
 com sua pata negra

e então  
 à falta de outro  
 este poema  
 eu o dedico  
 (mas não tema,  
 o tempo  
 também nisso  
 porá término)  
 a você

(MARQUES, 2011, p. 70)

Roland Barthes (1981, p. 9) pensa nas figuras de linguagem, as tópicas, os lugares comuns do discurso amoroso enquanto uma espécie de ginástica dos afetos. É algo que ambiciona o dizer exatamente onde a língua se cala, mas na impossível missão de silenciar a boca enamorada faz das palavras, esteira, maratona, exercício exaustivo. Nas suas próprias palavras,

Dis-cursus é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, “*démarche*”, “*intrigas*”. Com efeito, o enamorado não para de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de bufadas de linguagem que lhe vem no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias.

Podemos chamar essas frações de discurso de figuras(...). Assim é o enamorado apressado por suas figuras: ele se debate num esporte meio louco, se desgasta como o atleta, fraseia como o orador, é captado, siderado num desempenho, como uma estátua. A figura é o enamorado em ação. (BARTHES, 1981, p. 9)

63

Penso que é exatamente esse o lugar do eu lírico do poema em questão. De certa maneira ele assume uma posição um tanto quanto paródica. É nela, ao dobrar-se sobre o próprio riso, que o poema se engrandece. O amor, tal qual a morte, assume com sua assustadora sombra uma função de denominador comum. É onde o desejo, enquanto constituinte biológico, encontra a cultura. É onde buscamos a morte exatamente para experimentá-la no gozo. É onde podemos encontrar os resquícios para a elaboração do que seria uma espécie de fundamentalmente humano.

É possível, quiçá desejável, renovar as formas expressivas, dar novos nomes para as angústias que já atormentavam os que nos precederam, mas dobrar o imperativo de dizer através do amor o

indizível, jamais. Na tensão, tão bem elaborada pela poeta, resta ao fim algo semelhante com o que foi expresso também em português há um século,

Todas as cartas de amor são  
Ridículas  
Não seriam cartas de amor se não o fossem  
Ridículas.  
(CAEIRO, 2021, p. 1)

## Referências

- BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.
- BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Trad. José Carlos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BLOCH, Howard. *Medieval misogyny and the invention of Western romantic love*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- CUNHA, Carlos. Da impossível atopia. Revista *Diacrítica*. Braga. 1994. Disponível em: < <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/22190/1/Da%20imposs%C3%ADvel%20atopia.pdf> > Acesso em 12 set 2018.
- CAEIRO, Alberto. *Todas as cartas de amor são*. Disponível em: < <http://arquivopessoa.net/textos/2492> > Acesso 7 de ab 2021.
- ECO, Umberto. *Onome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SAFO. *If not winter*. Trad. Anne Carson. New York: First Vintage Books Edition, 2003.
- SAFO. Fr. 33. In: *Lírica Grega: Antologia*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Departamento de Letras Clássicas, 1996.





**“POEMA NÃO DE AMOR”:  
O DIÁLOGO DA POETA ANA MARTINS  
MARQUES COM A LITERATURA RUSSA**

O enfoque deste ensaio está no diálogo intertextual que um poema de Ana Martins Marques propõe com uma obra do autor russo Victor Chklóvski – que, por sua vez, está ancorada no diálogo com o poeta Velimir Khlebnikov. Da questão da intertextualidade, passamos ao problema da metaliteratura, já que cada um desses textos reflete sobre o fazer literário: abordaremos especificamente a questão da censura, tomada em sentido amplo, desde as restrições literárias autoimpostas até o problema da censura política propriamente dita.

Nossa reflexão sobre esse assunto se iniciou com as traduções (MELLO, 2017) que fizemos de Chklóvski e Khlebnikov e que foram publicadas na revista *Em Tese* acompanhadas do "Poema não de amor" de Ana Martins Marques (2015). Como todo trabalho de tradução, especialmente o de textos poéticos, foi preciso incorporar o estilo dos autores. Daí fomos levados a um questionamento sobre até que ponto, nos versos do "Poema não de amor", a poeta teria procurado emular a voz literária da obra de Chklóvski que lhe serviu de inspiração.

Ana Martins Marques é uma das vozes poéticas mais importantes da literatura brasileira contemporânea: sua poesia se reivindica como universal ao insistir no diálogo intertextual com

poetas importantes da literatura mundial, ao mesmo tempo em que reflete constantemente sobre a escrita poética. Cabe recordar aqui, de passagem, que Marques estabelece um diálogo com a literatura russa já em seu segundo livro, *Da arte das armadilhas*, com o poema “Lado a Lado”, cuja epígrafe é da poeta russa Anna Akhmátova – como vemos, o título do poema já transmite a ideia do cotejamento intertextual.

Embora a poesia de Marques não costume se remeter de forma tão direta a Minas Gerais, pelo fato de o presente ensaio estar inserido num volume de reflexão sobre a poesia mineira, parecem-nos interessante propor diálogos intertextuais com outros autores mineiros, como Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa e Adélia Prado.

Por ora, voltemos ao autores russos, apresentando-os ao leitor. A obra *Zoo: Cartas não de amor* foi escrita pelo formalista russo Victor Chklóvski durante o período em que ele esteve exilado em Berlim, entre 1917 e 1923. No bairro onde vivia, moravam também outros intelectuais e artistas russos exilados: nesse distrito berlinense se situa o jardim zoológico que lhe dá nome, “Tiergarten”, que literalmente significa “jardim de animais”. A obra foi publicada em 1923, ainda durante o exílio de Chklóvski. Trata-se de um romance epistolar autobiográfico, baseado em sua relação amorosa, durante o exílio, com a escritora Elsa Triolet – que inspirou a personagem de Alya, com quem, ao longo do livro, o protagonista (nunca nomeado) se corresponde. Fora da dimensão literária, esse livro acabará servindo para ajudar Chklóvski a sair do exílio, graças à sua última carta, inserida dentro da lógica do livro, que se dirige ao “Comitê Executivo Central de Toda a Rússia” e solicita seu retorno ao país natal. Por sua vez, Elsa Triolet passa a residir na França, e se afirma como importante escritora; ela abandona o idioma russo e passa a escrever romances em francês.

*Zoo: Cartas não de amor* se inicia com um discurso amoroso “tradicional”. Podemos recordar aqui o que escreveu Roland Barthes em seus *Fragmentos de um discurso amoroso*: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo” (BARTHES, 1977, p. 98). O discurso amoroso que abre *Zoo: Cartas não de amor* proclama o amor como uma extensão do corpo, lembrando a descrição feita por Barthes. No entanto, surgirá um impasse que subverterá a linguagem amorosa do livro: é possível falar de amor quando a palavra “amor” é proibida?

Em reação a uma intensa primeira carta, repleta de declarações melosas, Alya pede ao seu interlocutor: “Não me fale unicamente do seu amor” (SHKLOVSKY, 2001, p. 15). O que o leitor vê a partir daí é uma série de cartas amorosas em que o tema do amor é intencionalmente evitado, abrindo espaço para os mais diversos tipos de expressão escrita e para experimentações complexas – nas quais, paradoxalmente, é sempre possível reconhecer um discurso amoroso subterrâneo. Entre os principais temas tratados estão: os relatos da experiência do exílio, o que inclui a descrição da vida cotidiana de Chklóvski e de outros escritores e intelectuais russos de seu círculo, além de fragmentos de crítica literária e até reflexões teológicas (sobre a Bíblia e a tradição cristã). Se *Zoo: Cartas não de amor* pode ser considerado um romance epistolar, é preciso ressaltar que o livro mescla deliberadamente elementos de diversos gêneros literários: autobiografia, diário, memórias, autoficção (DOUBROVSKI, 1977), narrativa, poesia, teatro, crítica literária – entre outros. Como definiu um crítico, “o livro é essencialmente uma série de retratos impressionistas, motivados pelas tentativas persistentes e interrompidas do autor de evitar o

tema do amor”<sup>1</sup> (SHELDON, 1971. In SHKLOVSKY, 2001, p. xxviii). A maior parte das traduções que vemos aqui foram feitas pelo autor deste ensaio; quando este é o caso, a versão original pode ser consultada nas notas de rodapé.

A proibição do tema paralisa a expressão amorosa dentro do romance, abrindo espaço para outras expressões. A palavra “amor” apenas é citada para sublinhar a interdição, o que reforça o viés metaliterário, pois descrever essa interdição é explicar o dispositivo que estrutura o livro. Entre os variados temas que vão surgindo na obra, há desde uma aparentemente banal conversa sobre o clima (o que inclui relatos sobre o vento e inundações), até análises do *Dom Quixote* de Cervantes (obra que o protagonista afirma compreender como é estruturada), passando por reflexões sobre parábolas bíblicas – tudo pontuado por observações irônicas sobre as “obrigações” do protagonista:

Você me deu duas tarefas.

1) Não lhe telefonar. 2) Não ir vê-la.

Portanto, agora sou um homem ocupado.

Haveria também uma terceira tarefa: não pensar em você.

[Mas dessa você se esqueceu.

(SHKLOVSKY, 2001, p. 32)<sup>2</sup>

Há no livro dois importantes zoopoemas<sup>3</sup>, que descrevem visitas ao zoológico (podemos aqui recordar, de passagem, a etimo-

---

1. “the book is essentially a series of impressionistic portraits, motivated by the author's persistent and abortive attempts to avoid the love theme”

2. “You gave me two assignments.

1) Not to call you. 2) Not to see you.

So now I'm a busy man.

There's still a third assignment: not to think about you. But that one you overlooked.”

3. Sobre o uso desse termo, veja-se: MACIEL, 2011.

logia da palavra zoológico, em que encontramos o “logos”, isto é, a linguagem). O primeiro zoopoema funciona como epígrafe de *Zoo: Cartas não de amor*, e foi escrito por Velimir Khlebnikov, poeta vanguardista russo (considerado por Roman Jakobson como o poeta mais original do século xx), homenageado ao longo de toda a obra, que recorda sua figura excêntrica viajando pela Rússia, levando embolados dentro de uma fronha os manuscritos de sua poesia. Já o segundo zoopoema-carta (sua classificação está em aberto, dado que o texto adota elementos tanto da poesia quanto da prosa epistolar) é de autoria do próprio Chklóvski, e responde ao poema de Khlebnikov: trata-se da sexta carta do livro. Como vemos, o jogo intertextual se instaura desde o início de *Zoo: Cartas não de amor*.

Tanto o texto de Khlebnikov quanto o de Chklóvski descrevem idas ao zoológico, porém, de maneiras diversas. Por um lado, o poema de Khlebnikov, descritivo e representacional, sublinha o espanto e o fascínio do eu-lírico perante a multiplicidade da fauna ali encontrada, traduzindo poeticamente a impressão que cada animal desperta ao seu olhar: o eu-lírico pretende falar sobre cada animal – o urso, a morsa, o falcão – de forma genérica, sem particularizar e subjetivar propriamente o espécime que se encontra no zoológico.

Por sua vez, o relato poético-epistolar da ida ao zoológico do protagonista de *Zoo: Cartas não de amor* enfatiza a tristeza diante dos animais aprisionados: o exilado reconhece ali sua própria condição, e compara os primatas antropoides a prisioneiros sem direito a julgamento: “Não acredito que tenhamos o direito de manter nosso parente distante na prisão sem julgamento. Onde

está seu cônsul?”<sup>4</sup> (CHKLÓVSKI In MELLO, 2017, p. 201). Nessa altura, podemos recordar o pensamento de Michel Foucault e o conceito de biopolítica, que descreve como o Estado Moderno formata o indivíduo e modela a coletividade de acordo com normas (FOUCAULT, 2008). O autor lembra que o surgimento do sistema prisional acontece em paralelo ao dos zoológicos, o que indica, por um lado, que existe um paralelo entre a forma de disciplinar corpos, sejam humanos ou animais e, por outro lado, sugere também que as relações que a nossa sociedade estabelece com os animais são permeadas por esses mesmos elementos normativos e procedimentos de controle biopolíticos. O eu-lírico do texto de Chklóvski reforça a tristeza que identifica em cada animal:

Os leões adultos suspiram de tédio.  
 Os tigres andam de um lado para o outro por detrás das  
 barras de suas jaulas.  
 Os elefantes esfregam seus couros.  
 As lhamas são muito bonitas. Elas se vestem de lã quente e  
 têm uma cabeça graciosa. Assim como você, Alya.  
 (CHKLÓVSKI In MELLO, 2017, p. 199-200)<sup>5</sup>

73

Como vemos, o eu-lírico reconhece nos animais não apenas a figura do exilado (como ele próprio e seus amigos, “aprisionados” num país estrangeiro), mas também a imagem de sua amada, comparada à lhama. Podemos reconhecer uma referência à forma

---

4. “I doubt that we have the right to hold this distant relative of ours in prison without a trial.  
 And where is his consul?”

5. "The adult lions languish.  
 The tigers pace behind the bars of their cages.  
 The elephants crinkle their hides.  
 The llamas are very pretty. Each one has warm wool clothing and a graceful head. Like you, Alya."

de se vestir, talvez a um adorno sobre a cabeça, como um chapéu. A personagem de Alya é vista como uma mulher burguesa e europeizada, que se interessa por roupas da moda, festas, danças, flertes e luxuosas viagens em cruzeiros. Sua figura contrasta com a do protagonista, um russo pobre exilado que desconhece o estilo de vida confortável das grandes capitais europeias.

Conforme podemos observar, a obra trabalha simultaneamente diferentes planos metafóricos e camadas interpretativas. Como sabemos, a perspectiva desenvolvida neste ensaio toma como problema central da obra a questão da censura, utilizando a palavra em sentido amplo. A questão da censura se desdobra alegoricamente em diferentes planos temáticos: a interdição do tema do amor espelha a censura política, que por sua vez se reflete na condição do exilado. A seguir, vejamos uma tabela que procura resumir, de forma esquemática, a questão da censura dentro de *Zoo: Cartas não de amor*:

<b>Planos alegóricos:</b>	<b>O que é proibido:</b>	<b>Quem proíbe:</b>
Plano amoroso	Tema do amor	Mulher amada (Alya)
Plano animal	Livre circulação	Humanos
Plano político	Censura, exílio	Governo ditatorial
Plano religioso	Dogma	Deus
Plano metalinguístico	Repetição de formas literárias ultrapassadas	Tradição literária

Essa polissemia interpretativa permite que o tema do amor seja entendido não apenas em relação a Alya: podemos pensar também no amor pela literatura, o amor pela distante terra natal, o amor cristão e até o amor pelos animais (expresso na piedade que sente por eles).

Mais tarde, após o retorno de Chklóvski, quando publicada na União Soviética, a obra sofrerá censura: mais uma ironia,



quando sabemos que o tema da censura é central ali. Embora o tema do exílio seja tomado insistentemente, não há no livro comentários políticos propriamente ditos. Mas a ousadia política de Chklóvski se nota na insistência da obra em tratar temas religiosos, o que certamente entrava em choque com a política soviética do ateísmo de Estado (“gosateizm”), além de remeter à Rússia dos czares, em que a Igreja Ortodoxa tinha status oficial. Conforme vimos na tabela esquemática sobre o problema da censura, no plano religioso, a ideia de censura pode ser entendida dentro da noção de dogma: especialmente a censura a palavras específicas remete a um mandamento do decálogo que está no livro de Êxodos (capítulo 20, versículos 1 a 17), da tradição judaica e do Antigo Testamento bíblico (“Não invocar o nome de Deus em vão”).

No plano literário, o problema da censura remete não apenas aos cortes exigidos pelo aparato de censura de regimes autocráticos, mas também à censura autoimposta pelo autor preocupado com o desgaste da linguagem literária, em busca de uma expressão original. A atitude de impor limites à liberdade criativa perpassa toda a história literária universal, especialmente a poesia: podemos pensar no uso de métrica e rima, ou nas formas poéticas fixas, entre as quais o soneto é a mais popular. Na literatura contemporânea, essa questão se manifesta de forma radical, por exemplo, em movimentos como o francês *OuLiPo*, a “oficina de literatura potencial” em que autores como Raymond Queneau e Georges Perec criaram obras guiadas pelas restrições autoimpostas: este último, por exemplo, criou um romance em forma de lipograma, omitindo a letra “e”.

Em *Zoo: Cartas não de amor*, a censura autoimposta está colocada de forma emblemática na carta dezenove, no gesto do

autor de riscar com um xis cada uma das páginas, incitando o leitor a não lê-las (o que, obviamente, não passa de uma provocação). O gesto remete inevitavelmente a Ana Martins Marques, cujo livro mais recente é intitulado *Risque esta palavra: a expressão dirigida ao leitor faz pensar, ainda, em Drummond, para quem “escrever é cortar palavras”*.

Nesta altura, é importante recordar um conceito do futurismo russo, cunhado justamente por Victor Chklóvski: “ostranenie” (CHKLÓVSKI, 1999, p. 82) é um neologismo, uma palavra que não existe originalmente na língua russa. Às vezes traduzido como “estranhamento” (também como “particularização” ou “desfamiliarização”), e frequentemente comparado ao “distanciamento” brechtiano, o conceito se refere à atitude do escritor de literatura de reinventar a linguagem buscando uma sensação de inquietação e surpresa, motivada pelo contraste entre a linguagem literária e a linguagem verbal cotidiana. Uma peculiaridade de *Zoo: Cartas não de amor* é o fato de se tratar, por um lado, de uma obra calcada na intertextualidade e, por outro, de uma obra de reinvenção do discurso amoroso: porém, esse discurso é dirigido a uma importante escritora, Elsa Triolet, o que reforça sua condição de diálogo interliterário, na medida em que a obra nasce da interação epistolar e literária entre Chklóvski e Triolet.

Vejamos agora como Ana Martins Marques se coloca em meio a esse diálogo literário. Reproduzimos a seguir, na íntegra, seu poema inspirado em Chklóvski:

POEMA NÃO DE AMOR

A partir de *Zoo ou cartas não de amor*,  
de Vitor Chklóvski

Não vou falar de amor, vou falar do tempo que faz  
dos animais do zoológico

de como eles não parecem tristes em suas jaulas  
 para onde os enviamos sem julgamento  
 vou falar do urso, da girafa, da morsa, do falcão  
 você me pede para não falar de amor  
 eis que tenho agora uma ocupação  
 não te ver, não te telefonar  
 não pensar em você  
 tudo isso dá algum trabalho  
 não vou falar de amor  
 vou falar do vento, das inundações,  
 do vinco das calças  
 dos meus amigos exilados  
 que viajam com malas cheias de livros  
 e manuscritos  
 de modo que mal se distinguem  
 seus ensaios e suas cuecas  
 vou falar sobre dançar  
 num transatlântico  
 sobre esse livro que se escreve  
 à roda do seu nome  
 todas essas coisas que não são o amor  
 não vou escrever cartas de amor  
 vou escrever cartas sobre cartas  
 cartas sobre cartas nas quais irrompe às vezes  
 uma história de exílio  
 uma parábola antiga  
 porque eu sei como é feito Dom Quixote  
 mas não sei escrever uma carta de amor  
 você me pede para não falar de amor  
 eu atendo porque devo te amar  
 em lugar de amar o meu amor  
 porque no amor não deve valer a lei do mais forte  
 nem mesmo a do mais forte amor  
 porque é solitário estar sozinho num dueto  
 não falar de amor me mantém ocupado

os animais do zoológico fazem isso melhor do que eu  
 eles não falam de amor, eles amam com suas plumas  
 e suas garras  
 também te amo com minhas garras e minhas plumas  
 é o que eu diria se este fosse um poema de amor  
 este é um poema não de amor  
 (MARQUES, 2015)

Começaremos a análise do poema pela questão do diálogo intertextual. A contaminação entre planos metafóricos que estrutura a obra de Chklóvski reaparece aqui em, pelo menos, dois planos. O fato de o poema de Marques ser escrito em formato de carta alude, naturalmente, à estrutura epistolar de *Zoo: Cartas não de amor*. Por outro lado, faz pensar na ideia da poesia como diálogo, especialmente a poesia de Ana Martins Marques: recordemos seu livro de estreia que se inicia com um poema que propõe um diálogo com a poeta russa Anna Akhmátova. Ao mesmo tempo, é curioso lembrar que *Zoo: Cartas não de amor*, obra experimental disfarçada de romance epistolar, é também escrita em forma de diálogo intertextual com os diversos autores citados, especialmente os russos, dentre os quais a primeira é Elsa Triolet, e em que também sobressai a figura de Khlebnikov. A “troca de textos” entre os autores Khlebnikov, Triolet, Chklóvski e Marques remete à ideia de uma troca de cartas. A gênese de cada texto depende de um texto anterior: para cada texto há um pré-texto que serve de pretexto para a escrita. O poema de Marques se constrói em forma de diálogo epistolar, dirigindo-se a um interlocutor presumido. Podemos pensar o diálogo intertextual por meio do conceito de “carta aberta” – modalidade epistolar geralmente publicada na imprensa ou em livros, e endereçada a uma figura pública. Insere-se nessa modalidade a já referida carta que encerra *Zoo: Cartas não*

*de amor*, uma carta aberta poética em que o protagonista se dirige ao governo russo.

Curiosamente, o poema de Ana Martins Marques sublinha a solidão dentro desse diálogo – ou seria um monólogo? De passagem, cabe observar que o escritor Maxim Gorki acompanhou a gênese da obra, e sugeriu a Chklóvski que expandisse a voz de Alya, desdobrando-a em mais cartas (SHELDON in SHKLOVSKY, 2001, p. xxiii). Ao ler a obra, podemos constatar que a sugestão foi acatada. Ainda assim, a voz da personagem de Alya é minoritária dentro da obra: é um diálogo em que um dos lados participa silenciando a maior parte do tempo.

A fala em espiral do protagonista de *Zoo: Cartas não de amor* remete à ideia de eco: no poema de Marques, curiosamente, é possível ouvir esse eco na repetição de palavras e expressões. Por um lado, o poema repete elementos dos textos de Khlebnikov e Chklóvski. Por outro, há versos em que identificamos repetições: por exemplo, a expressão “é solitário estar sozinho” (MARQUES, 2015) parece chamar a atenção para a linguagem a partir da redundância, utilizando a repetição como dispositivo metaliterário. Outra repetição se refere a “plumas e garras” – elementos que não aparecem diretamente nem na obra de Khlebnikov nem na de Chklóvski, mas que mesmo assim repetem o tema da ironia amarga de *Zoo: Cartas não de amor*, obra sobre um amor não-recíproco, em que reconhecemos no amor certa agressividade latente – perceptível, por exemplo, na ironia ácida do protagonista ao lembrar as suas “obrigações”. No poema de Marques, a oposição entre plumas e garras remete ao amor misturado à ironia agressiva de *Zoo: Cartas não de amor*.

Ana Martins Marques tem formação na área de Letras e, muito provavelmente, está familiarizada com o pensamento formalis-

ta e o conceito de “ostranenie” de Chklóvski. Tanto no poema de Marques quanto na obra de Chklóvski, reconhecemos um impulso de reinvenção da linguagem literária que reproduz a ideia da reinvenção do amor: a abolição da distância entre vida e arte – tão típica das vanguardas sob cuja influência Chklóvski escreveu – faz pensar em Rimbaud, “alquimista” da linguagem poética, que defendia também que “o amor precisa ser reinventado”<sup>6</sup> (RIMBAUD, 1873, p. 22), recusando o casamento burguês.

O “Poema não de amor” de Ana Martins Marques foi publicado em seu *Livro das semelhanças*: obra que pode ser definida como aquilo que Roland Barthes chamou de “Antilivro”, uma obra que procura “dizer não ao livro através do livro” (BARTHES, 2005, p. 115), isto é, refletir sobre a sua própria criação, e sobre a natureza do livro. Daí o fato de incluir a palavra “livro” no próprio título, assim como fazem outros antilivros célebres, como o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa (PESSOA, 2015). Do *Livro das semelhanças*, a parte mais abertamente metaliterária é aquela subtitulada, justamente, “Livro”, em que encontramos diversos poemas cujos títulos são nomes de elementos pré-textuais e textuais: “Capa”, “Nome do autor”, “Título”, “Dedicatória”, “Epígrafe” etc. Assim como o *Livro das semelhanças*, também *Zoo: Cartas não de amor* é um antilivro que fala sobre parentescos inusitados: enquanto Chklóvski experimenta vários gêneros literários – desde a carta, a crítica literária, o ensaio, a poesia, a peça teatral, a autoficção, entre tantos outros –, por outro lado, Marques discute a natureza do gênero poético explorando a estrutura do livro de poesia. Há um gesto de ironia radical que guia tanto uma obra quanto a outra.

---

6. “L’amour est à reinventer”

O “Poema não de amor” de Marques é, ele todo, uma enorme ironia, já que o eu-lírico enuncia aquilo que “diria”, caso aquele “fosse um poema de amor”. Ao dizer o que não dirá, o poema remete ao problema do “indizível” que aparece em *Zoo: Cartas não de amor* – recordemos a comparação com a proibição verbal do já citado mandamento da tradição judaico-cristã. O tema da incapacidade ou impossibilidade de escrever aparece em outro poema desse mesmo livro de Marques: “Não sei fazer poemas sobre gatos” é calcado no diálogo intertextual (dessa vez, com Ana Cristina César), e termina reconhecendo: “eis o meu poema sobre gatos”. Podemos pensar em Carlos Drummond de Andrade, que afirmou sua incapacidade de escrever poesia no poema “O sobrevivente”, publicado em seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, de 1930: o eu-lírico começa afirmando que é “impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade”, mas termina reconhecendo ter conseguido “(Desconfio que escrevi um poema.)” (ANDRADE, 1988, p. 25). Esse texto de Drummond pode ser lido como uma espécie de prenúncio da discussão sobre a impossibilidade da poesia após Auschwitz, levantada por Theodor Adorno (1962, p. 29).

A menção a Drummond nos serve de pretexto aqui para explorar a relação deste ensaio com a poesia mineira, tema deste volume. Conforme mencionamos de passagem, Ana Martins Marques não tem por costume reafirmar sua “mineiridade”: trata-se de uma poeta que dialoga com a tradição universal, e em cuja poesia encontramos de forma repetida, paradoxalmente, alguns temas nada mineiros, como a presença do elemento marítimo. É curioso notar que a relação com o mar aparece em um dos poemas mais “mineiros” de Drummond: a “Prece do mineiro no Rio” (ANDRADE, 1988, p. 279).

Os exemplos que vimos há pouco de zoopoemas de Khlebnikov e Chklóvski referem-se a uma espécie de subcategoria em que o poeta observa os animais enjaulados. A subcategoria dos “zoopoemas enjaulados” inclui textos como “O jaguar” de Ted Hughes ou ainda “A pantera” de Rainer Maria Rilke. Entre os autores mineiros, poderíamos citar a série de textos de João Guimarães Rosa inspirados em sua visita ao zoológico de Berlim – curiosamente, o mesmo zoológico que, vinte anos antes, havia inspirado a criação literária de Chklóvski. Esses microtextos “enjaulados” de Rosa se encontram em *Ave palavra*, (ROSA, 2009). Podemos reconhecer neles um tom semelhante ao do poema de Khlebnikov, em que vemos um escritor deslumbrado observando animais que nunca havia visto. Porém, há nesses textos roseanos também certa compaixão em relação aos animais: ao ver um funcionário do zoológico colocar um rato vivo dentro da jaula da jiboia, enquanto o público se anima com o espetáculo da devoração, o narrador do texto fica incomodado, e acena com a ideia de subornar o funcionário para que poupe o rato. De forma geral, os textos de Rosa – assim como o poema de Khlebnikov – parecem lamentar o cativeiro dos animais. Embora não esconda sua admiração diante da descoberta daquela fauna, o eu-lírico de Khlebnikov abre o poema se referindo às barras de ferro que, ironicamente, constituem a única identidade possível entre animais tão diversos. Ainda sobre essa atitude de compaixão perante o animal, poderíamos recordar um outro zoopoema de autora mineira, “Imagem e semelhança” de Adélia Prado:

Quero salvar o gorila  
na sua língua de bicho.  
Quando morre para onde vai sua alma,  
a quem serve sua dor,



seu tristíssimo olhar de desgarrado?  
 Há meninos assim, mas são humanos,  
 parece um horror menor.  
 Atracado às grades o gorila me olha,  
 é proibido mas lhe dou bananas”  
 (PRADO, 2011, p. 34).

Por fim, cabe apontar que os problemas levantados ao longo deste ensaio também dialogam com outros poemas da obra de Ana Martins Marques: podemos pensar em “Arapucas” (MARQUES, 2011), que usa a imagem de passarinhos numa gaiola para falar sobre o amor. Podemos também lembrar de seu “Poema de amor”, que começa afirmando: “Este é um poema de amor” (MARQUES, 2015) – impossível não pensar no verso “este é um poema não de amor”, que conclui de forma irônica seu “Poema não de amor”: dois poemas que dialogam entre si de forma complementar.

83

Vivemos tempos em que a pesquisa na área de Humanidades, especialmente nos Estudos Literários, torna-se cada vez mais uma atividade de resistência, em meio às dificuldades que se impõem: desde os cortes de financiamento, que constituem uma forma de censura, até a censura propriamente dita – que recai não apenas sobre o meio acadêmico, mas também sobre ativistas, artistas e jornalistas. O tema do diálogo intertextual, de que tratamos neste ensaio, coloca inevitavelmente a questão de como este texto dialoga com o tempo presente. É um ensaio que evoca a censura em sentido metafórico, num tempo em que o seu sentido literal é uma realidade.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 2ª Edição, 1977.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHKLÓVSKI, Victor. A arte como processo. In: *Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa: Edições 70, 1999.
- DOUBROVSKI, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica. Curso no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- MACIEL, Maria Esther (org.), *Pensar/escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica*, Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MARQUES, Ana Martins. Poema não de amor. In: *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MELLO, Marcelo Cordeiro de (trad. e ed.). Zoológicos de Khlébnikov e Chklóvski. *Em Tese*. Belo Horizonte. v. 23, n. 2, pp. 193-203, maio-agosto de 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/12673>. Acesso em 10 de setembro de 2021.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organizado por Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PRADO, Adélia. *A duração do dia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- RIMBAUD, Arthur. *Une saison en enfer*. Bruxelles: Alliance Typographique, 1873.
- ROSA, João Guimarães. Zoo (Hagenbecks Tierpark, Hamburgo Stellingen). In: *Ave Palavra*. 6a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SHELDON, Richard. Introduction. In: SHKLOVSKY, Viktor. *Zoo, or Letters Not about Love*. Dalkey Archive Press, 2001, p. xiii-xxxiii.

SHKLOVSKY, Viktor. *Zoo, or Letters Not about Love*. Dalkey Archive Press, 2001.



***ÁLBUM:***  
**MEMÓRIA E IMAGEM**  
**NA POESIA DE ANA ELISA RIBEIRO**

A poesia contemporânea apresenta certo afastamento da produção modernista na busca de uma afirmação de seus próprios valores, dialogando com diversas épocas anteriores e com diversas linguagens artísticas. Dentre suas várias características, a poesia contemporânea se apresenta com força ao dar ênfase na visibilidade. Ana Elisa Ribeiro é uma das poetisas que tem levantado a voz de forma objetiva, clara e convicta para apresentar os pensamentos acerca da vida e das coisas do cotidiano.

Mineira de Belo Horizonte, possui uma formação de *stricto sensu*, é mestre e doutora em Estudos Linguísticos. Em sua produção, a autora se destaca pelas obras publicadas que variam de gênero, a saber: conto; crônica; infanto-juvenil; livros sobre estudos linguísticos, estudos editoriais e tecnologias digitais. Na poesia, publicou, até o momento, oito livros: *Poesinha* (1997); *Perversa* (2002); *Fresta por onde olhar* (2008); *Anzol de pescar infernos* (2013); *Xadrez* (2015); *Por um trix: poeminhas e melodias* (2016); *Álbum* (2018 – vencedor do prêmio Literário da Cidade de Manaus, na categoria melhor poesia); *Dicionário de imprecisões* (2019) que, em sua segunda edição, foram acrescentados dois poemas e foi finalista do prêmio Jabuti de 2020.

O humor que está presente em alguns de seus versos é uma marca registrada de Ribeiro. Além disso, sua poesia possui certa

leveza se levarmos em conta o conceito que Ítalo Calvino (1990) nos apresenta, sendo ela “(...)associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (1990, p. 19). Isso quer dizer que vários dos poemas da autora, que geralmente se apresentam em formato de curto fôlego, são certos no que se propõem a expressar, trazendo uma tensão para a estrutura do poema. Nos versos curtos de “Mais fácil ou fotografia digital” (RIBEIRO, 2018, p. 97), a autora compara a atitude de algumas pessoas (incluindo o eu lírico) que costumavam rasgar fotos para esquecer alguma coisa ou alguém: “rasgávamos fotografias / para esquecer // coisas pessoas eventos (...)”; e a possibilidade de se tirar inúmeras fotos, sendo estas perdidas dentro de pastas digitais e cartões de memória: “hoje / tudo pode nascer / esquecido” (RIBEIRO, 2018, p. 97). A leitura dos versos pode ser feita de maneira rápida e o esquecimento aparece tendendo a um humor que resvala para o estado irônico, uma vez que a materialidade do fotográfico mudou com a tecnologia digital, assim como o processo memorialístico.

89

A voz feminina empoderada que ecoa através dos poemas faz um diálogo constante com o discurso de minoria, tal como se pode perceber na construção da visibilidade de uma mulher livre, dona de seus atos, em diversos setores sociais e culturais, dentre os quais, o meio familiar e o literário.

Neste artigo será investigada a poética de Ribeiro a partir do livro de poesias *Álbum*, publicado em Minas Gerais no ano 2018 pela Editora Relicário. Essa edição contém um total de 108 páginas e o papel é do tipo Pólen Bold 90g/m<sup>2</sup>. A capa (brochura), de cor verde escuro, contém uma fotografia em preto e branco da infância da autora – datada manualmente na própria foto, 15 de março de 1978; o título e o nome da autora completam a primeira capa do livro, o primeiro com tipografia semelhante a

escrita manuscrita e o segundo simulando o tipo datilografado. A aparência, inclusive do tipográfico em todos os títulos dos poemas, é de uma escrita que se assemelha ao gesto manual. E o tipográfico do corpo dos poemas remete ao tipo de máquina de escrever, cujas características conduzem a uma aproximação entre as duas tecnologias, a datilografia e a fotografia analógica. Na contracapa, encontra-se um dos poemas que compõem o livro, “Prenhez”. Esse poema impactante relaciona a fotografia com a poesia. Seu efeito pode ser percebido porque diz de um caráter do feminino, o ser mãe, e a força da mulher quando se trata da perda de um filho. Nesse sentido, a fotografia serve de índice para a reminiscência sobre a perda. A escolha desse poema para compor a quarta capa anuncia a força temática presente no livro.

O *Álbum* se abre com uma dedicatória escrita para a mãe de Ribeiro, e, em seguida, há uma epígrafe geral para o livro, que é uma citação retirada do livro *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, escrito por Elvira Vigna (2016), a saber: “Sobre o que falam os livros. Mentem. Dizem que são uma coisa, e dependendo de como se lê, de quem lê, são outra”. Esta epígrafe indica o grau de complexidade da recepção da obra. Isto é, existe uma tensão entre autor e leitor, entre o que a obra propõe e aquilo que o leitor vê no livro. A escolha deste trecho é uma afirmação de que Ribeiro, assim como Elvira Vigna em seus romances, em sua escrita também procura refletir sobre

(...)temas atuais, relacionados a questões éticas e identitárias e ligadas a gênero. (...) Outros questionamentos ocupam suas narrativas, como a relação entre representação e realidade e as dificuldades de o narrador abarcar o mundo em que vive. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2020)



O livro é composto por 64 poemas distribuídos em quatro sessões, quais sejam: “Desenhar com Luz”; “Caixa de fotos”; “Desfotografias”; e “Dublê de fake”. Para este estudo, serão selecionados alguns poemas para análise – “Burkeana” (p.19), “Jaz” (p. 36), “Menos duas”(p.40), “Prenhez” (p. 48), “Álbum”(p. 49), “Sentimento do mundo” (p.65), “Na parede” (p. 66), “Nenhum” (p.67) e “Refinaria (p.100), com o propósito de identificar a afirmação de uma poética de empoderamento da voz feminina, bem como uma reflexão sobre o tempo, a fotografia e a poesia.

A seção “Desenhar com Luz” abre a primeira parte do livro *Álbum*. Pode-se associar esse título ao que se sabe sobre a etimologia da palavra fotografia: do grego, a escrita com a luz. O termo “desenhar” refere-se ao fazer visível, isto é, o leitor poderá “visualizar” fotografias por meio de alguns poemas através de uma construção de olhar de Ribeiro. Essa parte do livro contém outra epígrafe, extraída da mesma obra supracitada de Elvira Vigna:

O casamento.  
É o começo mais fácil que consigo arranjar.  
Aquele negócio de sempre. Tule, glacê.  
E muita emoção aqui para o fotógrafo.  
Depois, o que resta é o álbum, a prova  
tipográfica do convite, uma bala de coco no  
papel de seda dentro de uma gaveta qualquer.  
(VIGNA, *apud* RIBEIRO, 2018, p. 15)

Esse trecho indica ao leitor, novamente, o que está por vir. É necessário um olhar atento sobre os poemas. Nessa epígrafe, pode-se perceber uma ambiguidade de olhares, sendo um deles em primeira pessoa e o segundo, do ponto de vista de um fotógrafo de casamento, quando este precisa observar o ambiente no qual

fará seu trabalho. Os poemas de Ribeiro, neste primeiro momento do livro, refletem sobre o ato de fotografar no que compete a técnica, como se pode observar no trecho do poema “Exposição”:  
“**umentássemos a exposição** / e o dia apareceria mais cru (...)  
graças a falta de luz / e de **perícia do fotógrafo** / sua calcinha / é apenas / sugestão” (RIBEIRO, 2018, p. 20) [grifos nossos]; e o ato de observar as fotografias levando em consideração o tempo e a memória, conforme se vê em “Aprenda a ler #1”: “aprenda a observar; / a pompa as poses os cabelos da moda / os cortes de colarinho e as poucas gravatas (...) falta apenas o colorido / sequestrado desde o clique / em um filme que só poderia / obter a cena em tons de cinza // **a sua memória / será capaz das cores?**” (RIBEIRO, 2018, p. 21) [grifo nosso].

Nessa perspectiva, o poema escolhido para análise, dessa primeira parte do livro, é o “Burkeana”:

BURKEANA

aprendemos a ler fotografias  
com um historiador:  
os detalhes dos cenários  
das mãos das poses  
dos ângulos e dos objetos  
nas paredes ou que repousavam  
em mesas, menos ou mais adornadas

nas fotos da família  
os uniformes eram novos  
e as joias reluziam  
até em preto e branco

já o outro ramo dos parentes  
guardavam uma pequena caixa  
de fotos que quase não nos mostravam

para que não gastássemos  
– com os olhos e as mãos sujas –  
aquelas relíquias  
(RIBEIRO, 2018, p. 19)

O título deste poema remete a uma construção de olhar da poeta a partir da perspectiva do historiador Peter Burke, quando este estuda o uso insuficiente de imagens como evidência em pesquisas históricas<sup>1</sup>. Na primeira estrofe do poema, Ribeiro escreve sobre a maneira de se ler fotografias de acordo com o que o historiador ensina, que consiste em observar todos os detalhes de uma imagem. Esses detalhes podem nos mostrar como era a cultura de determinada época, o estilo que estava na moda, o cotidiano das pessoas, até mesmo os fatos sobre a ciência, a medicina e outros aspectos sociais da época. Isto é, as imagens podem ser consideradas como “evidência histórica” (BURKE, 2004).

93

Na segunda estrofe do poema, a autora dá indícios sobre a ideia de tempo relacionado a fotografia nos versos “(...) nas fotos da família / os uniformes eram novos / e as joias reluziam / **até em preto e branco**” [grifo nosso]. Nesta estrofe, percebe-se que a descrição da imagem feita através dos versos trata-se de uma foto de família observada pela poeta, e que ela a apresenta ao leitor como uma imagem poética, do mesmo modo como Navas afirma sobre o poeta que apresenta o mundo: “O poeta não descreve a cadeira: a põe na nossa frente” (PAZ, apud. NAVAS, 2017). Ribeiro, ao escrever a segunda estrofe, faz aparecer para o leitor três tempos: o tempo da fotografia, da realização fotográfica; o tempo da sua observação em família; e o tempo da sua rememoração poética.

---

1. Ver em: *Testemunha ocular: história e imagem* (BURKE, 2004).

A penúltima e a última estrofe traz referências ao hábito de se guardar fotografias muito importantes que não podiam ser manuseadas com frequência, revelando um caráter sagrado da fotografia de família, como mostra o último verso do poema, “aquelas relíquias”. No trecho “– com os olhos e as mãos sujas –” (RIBEIRO, p. 19), verifica-se uma preocupação da poeta em frisar a maneira como se poderia gastar ou danificar tais relíquias [fotografias], e não só pelo tato, mas também pelo olhar. O que nos leva a refletir sobre o modo como se pode perceber uma fotografia e questionar o que a imagem nos diz e o que nós dizemos sobre ela. Podemos pensar com Navas que em

relação a imagem, cabem duas compreensões: “A figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação” e o que ciframos como resultado estético da nossa faculdade da visão. (...) A imagem está a favor da ambiguidade do real, resultando na busca de uma pluralidade de significados (...). (NAVAS, 2017, p. 24)

94

Nesse sentido, compreende-se que Ribeiro possui uma visão acurada sobre a fotografia, e que segue certa tradição histórica, de maneira que ela deixa isso claro logo no título do poema. Ribeiro sabe fazer dialogar as duas linguagens, verbal-poética e visual-fotográfica (imagem poética) que a autora nos apresenta por meio de seus versos. Desta forma, “Burkeana” é um poema que vai além do que se vê, ou se lê, se olharmos detalhadamente, assim como ensina o historiador e a poeta.

Na segunda parte do livro abre-se a “Caixa de Fotos”, título que remete ao objeto caixa de fotografias, na qual reúnem-se várias fotos de diversos momentos, sendo alguns especiais, outros cotidianos, ou até mesmo inesperados. Assim, através dos poemas dessa seção, a autora provoca reflexões sobre o passar do tempo, o registro da memória,

além do ato de se valorizar fotografias e guardá-las, de maneira que, com o passar dos anos, elas se tornem herança de família, conforme se pode observar no poema “Herança”: (...) guarda esses álbuns, de modelos variados, / em baús e maleiros cuidadosamente limpos e secos / prometendo sempre nossa herança (...) (RIBEIRO, p. 38).

Uma citação extraída do livro “Bandolim” de Adília Lopes, abre essa seção no formato de epígrafe:

Passei pela montra do fotógrafo ao sair. As fotografias estão róseas ou amarelecidas. Ainda lá se podem ver as noivas gordas, algumas salpicadas por cagadelas de mosca, mostrando os dentes estragados num sorriso envergonhado, coroadas de tule e florinhas. Os noivos apagados ou ausentes como se aqueles casamentos fossem todos por procuração. Lá estão também as matronas pimponas cobertas de jóias, o vestido apertado. Raparigas solteiras que prometeram o retrato ao namorado e esmeraram-se no penteado. Bebés nus deitados de barriga para baixo, os olhos boquiabertos, assarapantados como baratas de pernas para o ar, a pulseirinha oferecida pela madrinha a luzir no pulso rechonchudo. Crianças com fatos domingueiros empoleiradas em coxins de veludo posando para o passarinho e que são hoje mães e pais de família. (*O meu retrato*, Bandolim, apud RIBEIRO, 2018)

95

O eu-lírico descreve, em detalhes, fotos que estão na montra, revelando que existiu uma época em que alguns tipos de fotos eram tendências, além de identificar o comportamento das pessoas em relação à fotografia. Essa ação observadora de se atentar aos detalhes das fotos, enxergando além das imagens ali representadas, pode ser percebida na poesia de Ana Elisa Ribeiro, na qual ela seleciona fotografias/poesias que dizem muito além do que se pode ver/ler. Pode-se pensar, portanto, que a escolha deste trecho para a epígrafe, é uma forma de mostrar ao leitor a

possibilidade de se ver as fotografias de modo mais cuidadoso e atento. Elas, as fotos, revelam muito mais do que “a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva”(BARTHES, 2017). E esse pensamento se constitui ao longo da leitura dos poemas dessa seção.

Ao ler as poesias que compõem a “Caixa de fotos”, percebe-se uma variação nas sensações provocadas pelas poesias que permeiam a seção, isto é, em alguns momentos, os poemas apresentam um humor leve de quem se diverte ao ver uma fotografia antiga e percebe as mudanças do tempo, como se vê no poema “Agora”: “alguns / instantâneos / servem / para acharmos / que somos / melhores / agora” (RIBEIRO, p. 61).

Outra percepção de que a fotografia contribui é a maneira de se manter ativa a memória. E isso se encontra em vários poemas dessa parte do livro. Seleccionamos, primeiramente, o poema “Jaz” (RIBEIRO, 2018, p. 36), que abre a seção e causa um impacto logo de início:

JAZ  
teremos sempre  
– de novo –  
avós bisavós tios  
mãe e pai  
enquanto cultivarmos  
nossos álbuns  
de fotografias  
(RIBEIRO, 2018, p. 36)

A significação do termo usado para o título deste poema refere-se à morbidez, ao que está em uma condição de presença e não presença, ou “estar ou parecer morto; estar prostrado” (HOUAISS, p. 565, 2015). É comumente utilizado em homenagens

póstumas de algum ser digno de lembrança ou devido a uma ausência pela qual seu uso tende a indicar que ali se encontra uma memória. Esse termo é utilizado em frases do tipo: “aqui jaz um bom amigo, irmão e marido” ou “aqui jaz aquela de quem jamais poderemos nos esquecer”.

Este poema, "Jaz", de curto fôlego, apresenta-se como uma afirmação de que a fotografia é capaz de resgatar e eternizar, pelo menos por meio da memória, aqueles entes queridos, neste caso, parentes que não estão próximos, sejam vivos ou mortos. No primeiro e segundo verso, “teremos sempre / – de novo –” é possível identificar uma insistência e ênfase, respectivamente, no que se refere ao ato de se cultivar os álbuns de fotografia. Isso significa que, toda vez que se olhar uma fotografia, têm-se a sensação de presença daquele parente, sendo ele vivo ou morto. Esse pensamento pode ser compartilhado com a ideia de que “Essa sensação do presente que não existe é guardada como um ersatz desesperado na memória cuja melhor configuração visual encontra-se na fotografia” (COLI, 2015, p. 94).

97

Seguindo essa linha de pensamento, o poema a seguir, incita reflexões sobre a memória e a morte de forma profunda. Há uma tensão que consiste em um silêncio quase velado devido ao conteúdo e à sua construção.

MENOS DUAS  
sete irmãos  
e irmãs  
quase abraçados  
tímidos no ato  
da fotografia  
meio posados  
meio não

muito limpos  
em suas roupas  
bem passadas  
cinco moças  
dois rapagões  
orgulhosos de suas  
calças suspensas  
sete irmãos e irmãs  
na fotografia  
em cima do piano  
as duas irmãs –  
mortas em acidentes –  
continuam limpas  
e desafiadoras  
sobre o negro  
piano fechado  
os demais  
irreversivelmente  
envelhecem  
(RIBEIRO, 2018, p. 40-41)

98

Neste poema, a autora descreve uma fotografia na qual as pessoas ali estão vivíssimas, apesar de tímidas, dentro de suas roupas novas, posadas para a foto (RIBEIRO, 2018). Em um primeiro momento de leitura, a sensação que se tem é de que a autora está apenas descrevendo a fotografia observando um tempo remoto no qual as famílias se reuniam em algum dia importante e alguém registrava o momento especial. No entanto, observando o título, o leitor pode esperar um desfecho que romperá a linha contínua que permeia o poema.

Na quarta estrofe, vê-se que, de cinco moças, duas morreram em acidentes. O modo como essa informação é revelada no poema, com o uso do termo “morta” causa um peso na poesia de forma mórbida e tensa. E tal sensação se completa em “continuam



limpas / e desafiadoras / sobre o negro / piano fechado” (RIBEIRO, 2018, p. 40). O primeiro verso dessa citação sugere a ideia de que, ali na fotografia, as irmãs falecidas continuam vivas e limpas, livres de um horror que algum acidente pode causar. Neste trecho, o uso de termos como “sobre o negro” e “piano fechado” remete ao que é fúnebre, aquele ambiente tenso de velório, além da ideia de encerramento de uma vida. Mais uma vez o eu-lírico reforça o pensamento de que a fotografia eterniza momentos e pessoas, como se pode perceber no poema “Jaz” supracitado. Além disso, em “Menos duas”, a passagem do tempo real é notada na estrofe “os demais / irreversivelmente / envelhecem” (RIBEIRO, 2018), isto é, na fotografia o tempo é estático enquanto no mundo real, os anos passam e as pessoas envelhecem.

No poema a seguir, “Prenhez” (RIBEIRO, 2018, p.48), que também se encontra na quarta capa do livro, pode se perceber, conforme anunciado anteriormente, a presença da mulher e sua força frente à perda de um filho. A estrutura do poema e seu desfecho induz ao silêncio compadecedor.

PRENHEZ

estava grávida  
naquela foto

o filho  
não chegou  
a nascer

a foto  
nos mantém  
à sua espera.

(RIBEIRO, 2018, p.48)

Esse poema denuncia que havia uma mulher grávida, porém não houve o nascimento da criança. O recorte de tempo que essa fotografia realizou provoca uma tensão. A estrofe “a foto / nos mantém / à sua espera” (RIBEIRO, 2018) construída por esses três versos traz essa tensão, isto é, um sentimento pesado e ambíguo uma vez que afirma a condição de perda assim como a de vida promovendo devires angustiante. Nestes versos, a voz feminina carrega uma força transcendente ao se tratar da morte de um ser gerado dentro de seu ventre, levando em consideração à gravidez desejada e esperada. Este poema desencadeia outros pensamentos a respeito da perda, seja por morte ou por desaparecimento ligando-se a outros poemas do livro. Ou seja, o pensar nas fotografias de pessoas que faleceram, na última foto que se tem guardada no álbum de fotografias; nas fotografias de pessoas desaparecidas, as quais, em alguns casos, estão felizes em uma foto; e, por exemplo, a fotografia de um casal prestes a agir seja em um abraço ou em um beijo, “Só mesmo uma foto / para nos flagrar / no auge / de um quase” (Instantâneo #5, RIBEIRO, p. 47).

100

O próximo poema a ser analisado é o “Álbum”, cujo título é o mesmo que nomeia o livro e fecha essa sessão de análise:

## ÁLBUM

Na foto, há 20 anos,  
não havia sinais de calvície.  
As fotos não são anúncios, prenúncios  
As fotos não são donas  
da permanência. Nem do futuro.  
Fotos não preveem, nem previnem.  
As fotos guardam o mote  
da comparação, se sua imagem  
ainda for mais presente  
do que o álbum antigo.  
(RIBEIRO, 2018, 49)

O significado da palavra “álbum” consiste em, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, “livro em branco, destinado ao registro de pensamentos, notas pessoais, **poesias**, autógrafos, trechos de música, impressões de viagem etc.” (HOUAISS, 2015) [grifo nosso], também “livro de folhas de cartolina ou de papel grosso, por vezes luxuosamente encadernado, **próprio para colagem de fotografias(...)**” [grifo nosso] (HOUAISS, 2015). A escolha deste título, tanto para o poema quanto para o livro pode ser associada a esses significados. O “Álbum” (composto por poesias) funciona como um álbum de fotografias. No poema supracitado, trata-se de uma fotografia, talvez escolhida ao caso dentro de um álbum na caixa de fotos. A partir da foto selecionado, o eu lírico desencadeia uma série de pensamentos a respeito da passagem do tempo observada por meio da fotografia.

Na primeira estrofe do poema, o eu lírico observa que se passaram 20 anos e nos versos seguintes, reflete sobre essa passagem de tempo. Há uma compreensão de que a fotografia não dá sinais e nem apresenta indícios sobre o que venha acontecer futuramente. Ela é apenas uma fatia congelada de tempo (SONTAG, 2004). No entanto, a fotografia é uma prova de que o tempo passa e as pessoas mudam. É a partir dela que se pode comparar o passado com o presente, “(...) toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, p. 26).

No trecho “As fotos guardam o mote / da comparação, se sua imagem / ainda for mais presente / do que o álbum antigo” (RIBEIRO, 2018), há um pensamento a respeito da fotografia que consiste em: quanto mais distante uma pessoa está da outra, levando em consideração alguém que estava em uma fotografia em algum momento da vida, ambas as pessoas não podem se ver, a imagem que será gravada na memória será, muito provavelmente,

a da foto. Sempre que uma das pessoas olhar para a fotografia se lembrará da outra daquela forma. No entanto, se as duas pessoas se virem constantemente, é pela fotografia que se poderá comparar e identificar as mudanças físicas da pessoa devido ao passar do tempo. Deve-se depreender daí que a fotografia conduz o imaginário para um extracampo imagético no qual o caráter transitório das formas registradas aparece como afirmação da imagem cristalizada.

“Desfotografias” é a terceira parte de *Álbum*. Apresenta de modo direto a oposição, negação ou falta de uma fotografia como um possível campo semântico para se compreender essa fração do livro. Seus três primeiros poemas, “Sentimento do mundo”, “Na parede” e “Nenhum” dialogam com o livro *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1940, no início da Segunda Grande Guerra (1939-1945). Mais precisamente, com os dois primeiros poemas, “Sentimento do mundo” e “Confidência do Itabirano”.

102

## SENTIMENTO DO MUNDO

tenho duas mãos  
o sentimento do mundo  
ideias deambulantes  
e muito gás para queimar  
não fosse isso  
e eu seria  
– mal e mal –  
um retrato  
no álbum  
de minha mãe  
(RIBEIRO, 2018, p. 65)

Ribeiro, no poema homônimo do livro de Andrade, começa por se identificar com a imagem metonímica do sujeito poético drummondiano que se afirma pelas mãos e pela sensibilidade para conhecer a humanidade em seus dois primeiros versos, “tenho duas mãos / o sentimento do mundo”. E nos dois versos seguintes da primeira estrofe, “ideias deambulantes / e muito gás para queimar”, a poeta atualiza a sua mundividência agregando ao universo do poeta itabirano um pensamento variado, incerto e que se movimenta para diversas direções com a energia explosiva de quem tem sede de viver, de experimentar com viço a vida. O que a difere de uma fotografia “no álbum / de minha mãe”, a difere de um registro memorialístico de alguém que se deixa identificar apenas pelo laço com o materno, sem mais o que acrescentar a si ou a existência. Há um querer fazer muito claro nesses versos que faz aparecer a mulher como ser agente que tem o poder de construir o mundo com suas escolhas, e que se opõe à imagem de uma mulher submissa, feita para compor a cena da vida dirigida por outras pessoas, cujo único olhar amoroso que a valoriza seja o da figura materna.

103

NA PAREDE

as cidades  
que são  
retratos  
na parede  
não se parecem  
com a minha  
cidade  
minha cidade nasceu  
quando já existia  
filme  
(RIBEIRO, 2018, p. 66)

“Na parede” traz outra marca temporal e tecnológica afirmada pela poeta. Aqui, ao se apropriar do poema de Drummond quando este se refere à cidade natal de modo dolorido e saudoso, por meio da visualidade fotográfica, Ribeiro nos informa que a urbe na qual nasce e vive, tem a sua origem ligada ao cinema. Ao marcar a diferença por meio das tecnologias de construção de imagem estática e cinética, a escritora empresta um movimento para a capital mineira, o que estabelece uma instabilidade quanto ao sentimento saudoso e sofrido, abrindo a possibilidade para a manifestação de outros afetos despertados pela cidade. A cidade natal, ainda que “Na parede”, como diz o título, aparece como uma projeção luminosa, enfatizando a sua marca de duração. A cidade, em sua materialidade concreta, passa a ser percebida como a tela na qual a vida se projeta de modo dinâmico, com sua narrativa tópica, anômala e/ou utópica. A dimensão poética nega em certa medida a relação entre o sujeito e o urbano em Drummond para afirmar um estado humano no qual o feminino apresenta o seu olhar sobre a existência a partir de uma modelagem do tempo e da tecnologia que permite marcar uma vacância entre as vozes poéticas em questão. Em Andrade, o tempo é construído a partir do instante, em Ribeiro, a duração é a noção temporal implicada no poético.

NENHUM

e como dói  
ter duas mãos  
o sentimento do mundo  
e nenhum retrato  
que aqueça  
uma lembrança  
(RIBEIRO, 2018, p. 67)

Em “Nenhum”, último poema dessa tríade, Ribeiro retoma o afeto do sofrer como aquele que aparece quando não há “nenhum retrato / que aqueça / uma lembrança”. Se Drummond volta a ser afirmado como semelhança nesses versos, a dor anunciada difere daquele por se dar, exatamente, pela ausência do retrato. A falta do registro analógico de um instante que possa indiciar um acontecimento abre a ferida nostálgica dita pelo poema, assim como marca a necessidade da ação tecnológica como aquela que pode acolher o humano em seus momentos de rememoração do vivido. Desse modo, pode-se dizer que Ribeiro tensiona o diálogo com Drummond para afirmar a sua voz poética, bem como para problematizar o tempo de sua escritura como aquele de um mundo cujas imagens também são feitas de luz em diversa manifestação da materialidade.

“Dublê de fake” é a última seção desse livro. Encerrando o livro, traz mais uma série de poemas que abordam as questões do afeto, da perda, da memória, do tempo e da tecnologia de imagem impressa e digital. Tudo a ser transpassado pelo imaginário do ato fotográfico em diálogo estreito com a criação poética. Nesse título de seção, fica clara a vacância entre o observado e o registrado, o vivenciado e o rememorado. Deve-se chamar a atenção, por exemplo, ao caráter de simulação que está implicado no desempenho de um dublê em relação àquela pessoa que desempenha o papel e ganha em visibilidade nas imagens cinéticas e estáticas, por exemplo. E mesmo, a questão do jogo entre o verdadeiro e o falso, aqui funcionando como um reforço a afirmar essa distância ilusória do exercício de dublar, na acepção de se substituir um corpo por outro, uma matéria por outra. Enfim, verifica-se uma distância crítica entre o que se deseja experimentar com a poesia e com a fotografia e o que se alcança a partir desse contato poético e plástico.

REFINARIA

das cento e poucas páginas  
que escrevi  
no último ano  
das centenas de versos  
que guardei  
passados doze meses  
hoje  
só penso  
que possam  
s’evaporar  
como  
água salgada  
deixando  
o rastro  
de um cristal  
a ser  
refinado  
(RIBEIRO, 2018, p. 100)

106

Nesse sentido, o poema que encerra o livro, “Refinaria”, apresenta a experiência criativa da poeta mediada pela duração. Essa vivência aponta para um procedimento de elaboração da escritura que se deixa permear pelo processo de decantação, isto é, “que possam / s’evaporar / como / água salgada // deixando / o rastro / de um cristal / a ser / refinado” (RIBEIRO, p. 100). Tal movimento é operado pelo pensamento lúdico daquela que, ao finalizar a obra, decide colocar em circulação os cristais de imagens poéticos. E tal postura afirma a necessidade de um trabalho em devir que possa, ainda, livrar essa escritura de impurezas ou excessos, o refino, que tudo indica ser o ato de leitura e o aparecimento dos sentidos possíveis que a poesia provoca e ou invoca por meio do processo de recepção. Aqui, sugere-se



uma circularidade como um convite para se retomar o *Álbum* e fruir em duração prolongada os cristais imagéticos, refinados pelo gozo da leitura. Esse movimento corrobora todos os movimentos verificados até este momento por esta leitura crítica ao afirmar um processo de deslizamento das significações sobre os próprios registros sejam eles de uma materialidade aparente e física ou de uma materialidade abstrata e conceitual.

Para finalizar, pode-se dizer que *Álbum* se assemelha a um livro convencional de fotos, isto é, aquele que é composto por fotografias impressas ou digitais. Até aqui, percebe-se a poética de Ribeiro quando nessa se faz firme a presença da voz feminina, que está presente na primeira e quarta capas, revelando a atenção da autora com o projeto editorial no que tange a recepção da obra, e transita entre os poemas de diversas formas, com ênfase para a mulher empoderada, a mulher mãe. Além disso, verificou-se que o tempo é uma questão importante para Ribeiro, no que diz respeito a memória, não só na fotografia de pessoas, mas do espaço no qual a poeta vive. As poesias deste livro nos fazem refletir sobre um constante diálogo existente entre a fotografia e a poesia, a partir desse olhar atento e poético de Ana Elisa Ribeiro, que, consequentemente nos convida a ler, por sua perspectiva, nossos próprios álbuns de fotografia.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o próximo milênio*. Companhia das Letras, 1990.
- COLI, Jorge. A fotografia, o tempo, a morte. *Stadium*. Disponível em <<https://www.stadium.iar.unicamp.br/37/07/index.html>>. Acesso em: 25 de Set. 2021.
- ELVIRA Vigna. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5161/elvira-vigna>>. Acesso em: 31 de Mar. 2021. Verbete da Enciclopédia.
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia e Poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- RIBEIRO, Ana Elisa. *Álbum*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



**PENÉLOPE – DESTRUIÇÃO E CONSTRUÇÃO  
NA POESIA DE MÔNICA DE AQUINO**

## Introdução

A poeta mineira Mônica de Aquino vem ganhando destaque no cenário da poesia contemporânea brasileira. Formada em Direito pela ufmg, publicou, até o momento, cinco livros de literatura infantil e três livros de poesia, sendo estes últimos: *Sístole* (2005), *Fundo falso* (2015), cuja primeira versão venceu o Prêmio Cidade de Belo Horizonte de 2013 e concorreu ao prêmio Jabuti de 2019, e *Continuar a nascer* (2019).

Dona de um estilo marcante, apresenta uma poesia meticulosamente engendrada, que faz parecer que o processo de escrita nasceu de um sopro de inspiração, impressão que se desfaz quando analisamos os poemas e percebemos o refinado trabalho de escrita presente na construção de cada verso, na escolha de cada palavra, a fim de expressar mais do que à primeira vista se nota.

Sabe-se que uma das marcas características da literatura contemporânea é a revisitação do clássico, na obra analisada, *Fundo falso* (2018), Aquino retoma a personagem mitológica, Penélope. Nela a autora dedica à personagem clássica o capítulo intitulado “A memória das mãos”, composto por 13 poemas, dos quais apresentaremos três: “Penélope insone”, “Penélope urgente” e

“Penélope dentro da noite”, em todos eles, a exemplo dos citados, a presença da personagem está posta desde o título, que é formado por seu nome acompanhado de adjetivo ou locução adjetiva, sendo possível observar que esses adjetivos têm a intenção de sugerir ao leitor indícios do estado de alma do eu lírico.

Percebemos, também, pelo título do capítulo a referência ao trabalho manual da tecelagem. É importante lembrar que a escrita de autoria feminina contemporânea tem refletido, por meio de suas personagens, sobre a identidade feminina. Um dos procedimentos que as escritoras têm empregado para isso está identificado com o trabalho feminino, e tecer é uma atividade pertencente, historicamente, ao universo das mulheres.

É sabido que em diferentes lugares e épocas era comum que as mulheres solteiras bordassem seu enxoval. Em algumas tradições elas apresentavam suas histórias nas colchas bordadas, a genealogia da família ou, quando provinham de origem humilde, contavam sobre sua infância. Depois de casadas já não podiam empregar os mesmos desenhos, pois cada um tinha um significado e, ao universo matrimonial, correspondiam outros símbolos.

A literatura comumente apresenta esse tema de forma a dar voz às mulheres, como na lenda medieval de Filomena, em que um senhor feudal, casado com uma mulher mais velha, se interessa pela irmã mais nova de sua esposa. Ele a estupra e, para que ela não conte nada a ninguém, corta sua língua. A menina se tranca e, escondida, borda um tapete, onde narra o que lhe passou. Ao descobrir o tapete, o senhor feudal decide matá-la, e, assim feito, ela se transforma em um rouxinol. Por isso o pássaro canta à noite, enquanto os demais estão quietos, para ser ouvido (SERRANO, 1995).

Nessa lenda, o bordado tem o poder de contar a história da menina que já não podia falar. Na poesia de Aquino, o ato de

tecer também ganha significado especial, e aqui temos a primeira metáfora: Penélope está tecendo não apenas a tela, mas está compondo, organizando e refletindo sobre as possibilidades que seu destino agora proporciona, de refazer-se enquanto desfaz tudo que a vincule ao passado, que a prende, de alguma forma, a uma vida que ela já não quer, como veremos mais adiante. É a ressignificação de sua espera.

A escolha de uma atividade manual para explicitar o processo interno e subjetivo das personagens pode ser explicada por Bakhtin, que afirma: “A objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força evidentemente real, de cujo interior eu poderia verme como outro” (BAKHTIN, 2011, p. 29).

Na literatura, as atividades artesanais evidenciam não só o fazer prático, o produto em si, mas encerram um entrelaçamento de ações, sentimentos e reflexões que Campello define da seguinte maneira:

A mulher-artista não borda ou tece apenas para ocupar seu tempo livre ou porque essa é a única opção que lhe resta. A obra por ela produzida é um meio que carrega sua atitude ou vontade de expressão e de comunicação com o mundo. (CAMPELLO, 2008, p. 46)

A partir da afirmação de Campello, analisaremos os poemas “Penélope insone”, “Penélope urgente”, “Penélope dentro da noite” e “Penélope e as Parcas”, buscando identificar quais são as atitudes e vontades de expressão que Aquino nos comunica por meio de sua poesia, com atenção às metáforas, que, de acordo com Lakoff e Johnson (1980), trazem em sua essência a capacidade de nos fazer compreender uma coisa em termos de outra.

## Destruição

O princípio da destruição nas poesias de Aquino transcende o sentido comum da palavra, por isso é preciso ter atenção a cada verso e olhar um pouco além, para enxergar neles as metáforas e jogos de palavras que a autora propõe. Mais que ler a sua poesia, é necessário desvendá-la, bem como descobrir as intenções que a poeta deixou ocultas para uma leitura menos atenta.

A ideia de destruição é anunciada já no primeiro poema do capítulo que estamos analisando, intitulado “Penélope insone”: “Recriar-se inexata sem simetria / até terminar o diagrama de escolhas. / Só então destruir, com agulha e tesoura / cada amor imaginado” (AQUINO, 2017, p. 19). Nesses versos acreditamos que o eu lírico esteja antecipando ao leitor o tom de sua espera, momento de reconstrução subjetiva de si mesma. Para isso, é necessário que haja a destruição de tudo que não contribui para sua jornada, sendo assim, a espera de Penélope ressignificada em relação à tradição.

Dessa forma, o movimento do eu lírico de preparação interna e subjetiva para a fase da sua vida que, intuitivamente, ela sabe que se aproxima, está pontuado em alguns poemas por meio da escolha de palavras que anunciam rompimento com o passado, com o que faz parte dessa realidade que está findando, tais como, destruir, dissolve-se, desfaz, fere – também denota que a pele foi maculada, perdeu sua integridade –, desfia, desata, destecer, depena, entre outras.

Observaremos a seguir, na íntegra, o primeiro poema sobre Penélope. É importante ressaltar que não nos parece possível analisá-lo de uma perspectiva descolada da realidade, do contexto social e época a que pertence, desconsiderando a autoria feminina em diálogo com o autor clássico, a mulher no início do século XXI querendo voz diante de séculos de silêncio.



PENÉLOPE INSONE

Completar a urdidura do dia  
saber do manto o desenho exato

saciar toda fome de geometria  
conhecer o trabalho, no limite dos olhos.

Recriar-se inexata sem simetria  
até terminar o diagrama de escolhas.

só então destruir, com agulha e tesoura  
cada amor imaginado.

Conservar apenas a memória das mãos  
sobre o tecido, o percurso do fio

a desfazer o possível antes da aurora.

Penélope dissolve-se na hipótese:  
quer conhecer, em detalhes, o manto  
que a separa do outro.

Tece o pano como quem toca  
o corpo de um homem, de cem homens

desfaz a mortalha como se destruísse um véu.  
Fere a carne do pano, fere o dedo na pressa  
e mancha, com sangue, a colcha de promessas.

Mas ante isso:  
recusa o passado seus retalhos  
prefere o que ainda não aconteceu

enquanto pensa: Ulisses, agora, sou eu.  
(AQUINO, 2017, p. 19)

Em uma primeira leitura, observamos nesse poema o desejo do eu lírico de “recriar-se inexata sem simetria” para, então, “destruir [...] cada amor imaginado”. Temos, dessa forma, nos primeiros versos, a declaração clara e inequívoca do desejo do eu lírico. Ao longo dos versos, Penélope nos conta como está sendo esse processo para ela, seus desejos, anseios, as dúvidas e as dificuldades enfrentadas. No dístico, “Conservar apenas a memória das mãos / sobre o tecido, o percurso do fio”, o quinto do poema, ela aceita sua trajetória e reconhece a importância dos seus aprendizados. Olhando na perspectiva do texto contemporâneo em diálogo com o clássico, esta é a declaração em que a Penélope contemporânea reconhece o legado deixado pela personagem clássica, que naquele momento usou tudo que tinha para fazer valer sua vontade, tendo êxito. Dessa forma, a Penélope de Aquino declara que conservará a memória das mãos, ou seja, o legado deixado por aquela primeira mulher.

116

Além disso, percebe-se uma valorização do real, do palpável, do percurso trilhado em detrimento dos mais belos caminhos imaginados, aqueles que a personagem clássica criava enquanto esperava indefinidamente pelo retorno de Ulisses. A personagem de agora quer viver suas próprias experiências, o que deixa claro no verso seguinte ao demonstrar urgência em “desfazer o possível antes da aurora”, revelando sua intenção de, apesar de reverenciar o passado, romper com ele para que possa começar a viver suas novas escolhas.

Apresenta-se a ideia da força da experiência corpórea de forma poética em dois momentos seguintes: na oitava estrofe, ao estabelecer a comparação entre a tessitura e a sensação tátil de tocar “o corpo de um homem, de cem homens”, e na décima estrofe, quando se descreve que a colcha de promessas foi manchada com

o sangue do ferimento causado no dedo, ou seja, na pressa de experimentar a vida, chega a ferir-se, mostrando que não é impune para uma mulher tomar as rédeas de seu destino. Mas, ainda assim, “recusa o passado seus retalhos” e finaliza o poema declarando contundente: “Ulisses, agora, sou eu.”.

O poema pode remeter à emancipação da mulher na contemporaneidade, que se constrói imperfeita, porém real. E pode também, em uma segunda análise, ser interpretado como a descrição do caminho trilhado pela poeta ao escrevê-lo, suas escolhas formais e de conteúdo, a relação que se estabelece entre a vida e o texto. Que é a leitura que se desvela quando adentramos um pouco mais ao poema, e percebemos nele traços de uma metapoética que foi muito bem guardada pela autora, em acordo com o que recomenda Derrida (1977) ao dizer que um texto só pode ser assim entendido quando ele oculta, ao primeiro olhar, a lei de sua composição.

117

Ao olharmos para ele com mais atenção, enxergamos uma poesia impura do ponto de vista da tradição formal, mas uma poesia que se liberta de amarras e convenções, que declara preferir a experiência ao devaneio, que se constrói e nos conta sobre seu próprio processo de criação, um metapoema que fala do fazer-se na contemporaneidade, portanto, em uma relação dialógica com a realidade.

Nos três primeiros dísticos a poeta declara ter o conhecimento sobre o poema puro, a estrutura formal de metrificação e de rimas, “o desenho exato, a geometria”, porém há uma subversão desses valores. O poema se recria, inexato, sem simetria, tal qual os poemas contemporâneos com seus versos livres, vozes e temáticas heterogêneas.

Nas duas leituras, tanto a interpretação do poema pelo olhar da mulher contemporânea quanto pelo olhar da metapoética, en-

xergamos marcas da realidade que as provoca e, em contrapartida, sua resposta provocando a realidade.

O próximo poema que analisaremos, intitulado “Penélope urgente”, inicia com o eu lírico retomando uma atividade da personagem da tradição: “Primeiro, desfiz a mortalha / como de hábito”, porém, ao concluir essa ação, ela se dá conta de que “a noite ainda era vasta” e passa, então, a destruir tudo que está a sua volta, desde objetos de uso cotidiano, como colcha, tapete, até mesmo o vestido que parece estar usando (“este vestido de renda”), e também objetos carregados de simbolismo, como a cama e a mesa posta, que ao serem desfeitos parecem informar que ela já não espera, ou não acredita que terá, companhia para usufruir deles.

PENÉLOPE URGENTE

Primeiro, desfiz a mortalha  
como de hábito.

Mas a noite ainda era vasta.

Inventei, então, um presságio  
há muito a destruir:

colcha, tapete, rede

este vestido de renda

a trama da cadeira

a cama

a mesa posta.

A agulha é lenta, lenta

a tesoura é lenta

o amor é lento

destruir me rouba a noite

e as estrelas.

(AQUINO, 2017, p. 29)

Para os gregos, a noite era a filha do Caos e a mãe do Céu e da Terra. Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2019). No poema, ela está associada aos sentimentos que o eu lírico parece estar experimentando.

Essa noite vasta é mais que um período de tempo, ela materializa e representa toda a angústia que a espera traz para Penélope. Ao começar a destruir tudo que é possível, ela é tomada por um sentimento de urgência em desfazer-se do engano velado que existe em sua vida, bem como enfrentar seus medos, porém a conclusão a que chega é que é um processo demorado e repetitivo, o que pode ser constatado pela repetição da palavra “lento” quatro vezes em três versos e pela repetição da ação de destruir diferentes objetos ao longo do poema. Além disso, o eu lírico declara que esse movimento está lhe roubando a noite, que, de acordo com a definição de Chevalier e Gheerbrant anteriormente apresentada, pode ser interpretada como esse tempo de gestação, germinação, que desabrochará durante o dia, o que é reforçado pelo outro objeto roubado, “as estrelas”. Ainda segundo Cheva-

lier e Gheerbrant (2019), as estrelas podem representar, simbolicamente, o conflito entre as forças de luz e as forças das trevas, pois traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente. Sendo assim, as estrelas para Penélope são a esperança de luz nesse período de caos em que está gestando seu futuro.

## Construção

Ao longo dos treze poemas sobre Penélope, a autora apresenta de diferentes formas a ideia da resignificação de sua espera, e, para isso, em alguns poemas, há algo a ser destruído, e em outros, como veremos a partir de agora, há coisas a serem construídas. Mas, surpreendentemente, o movimento de construção nos poemas de Aquino está também ligado ao movimento de destruição, não como seu antagonico, mas como ação complementar. É importante aclarar que tomaremos com o sentido de construção palavras que tenham por objetivo criar algo. Dessa forma, tecer, fazer, recosturar, inventar, tramar, entre outras, são palavras que aproximaremos semanticamente para este estudo.

120

O que o eu lírico constrói não edifica a nova vida, mas ajuda a sepultar a antiga, como veremos no poema a seguir, “Penélope dentro da noite”, em que o eu lírico está tecendo uma mortalha que guardará as futuras gerações e enredará, também, a casa, o barco, o oceano, o reino, a ilha, a viagem, ou seja, elementos comuns à espera, os que estão com ela e os que acompanham Ulisses, que são, de certa forma, recordatórios da separação.

PENÉLOPE DENTRO DA NOITE

Teço com as linhas das mãos  
a cada ponto sua imagem é mais próxima  
teço a mortalha que guardará gerações.

O sudário se enreda na casa, língua de musgo  
sobre um barco fantasma, certa ideia de oceano  
e partida.  
Continuar tecendo, tecendo, até que a renda cubra  
o reino,  
a ilha, a viagem.

Mas os olhos habitam pássaros do quarto:  
de que penas é feita esta brisa em leque  
que as mãos balançam no intervalo dos fios  
de que penas a noite que o travesseiro guarda  
de que bicos e sangue esta sombra.

Ao meu lado, o travesseiro que abrigou um homem  
aguarda a aurora (dentro da noite)  
como depenar esta ausência refazer um pássaro  
que abandone a mentira doméstica  
com as penas, recosturar a rapina  
matar o cão, os seus olhos.

121

Sempre foi rapina esta maciez do quarto  
teu travesseiro vago, eu, aprendiz de uma vingança.  
(AQUINO, 2017, p. 27)

O poema acima está dividido em dois momentos, sendo o primeiro apresentado nas duas primeiras estrofes tendo como motivo principal a confecção da mortalha. Nelas, o olhar do eu lírico está direcionado para fora da casa e para um futuro fúnebre. Nas três últimas estrofes, Penélope volta o seu olhar para o interior da casa, e seu quarto, representativo da solidão, passa a ser o elemento chave. Organiza suas estrofes de forma circular. Ao terminarmos a leitura do último verso, sentimos necessidade de voltar a ler para buscar respostas sobre a vingança anunciada.

No primeiro verso, o eu lírico declara: “teço com as linhas das mãos”. Temos uma metáfora perfeita que atende a todas as condições necessárias que, de acordo com Ricoeur (2000) são: justeza, clareza, nobreza, caráter natural, coerência. Para o misticismo, as linhas da mão têm o poder de revelar nossa história, nosso futuro; no poema elas são a matéria prima para a confecção da mortalha que Penélope está tecendo.

Na segunda estrofe, o sudário que ela tece vai se enredando na casa e no barco fantasma tal qual uma língua de musgo, e ela segue tecendo. O ato contínuo é demonstrado pela repetição da palavra “tecendo” e a magnitude de seu trabalho é representada pelos objetos que ele encobre: a casa, o reino, a ilha, onde ela se sente presa, e a viagem, que pertence a quem partiu. O eu lírico empregou palavras específicas para marcar onde ela está, mas, para falar de Ulisses, utilizou um substantivo bastante vago, viagem, uma palavra que, quando sozinha, não remete à localização nenhuma, mas a um estado de trânsito.

A terceira estrofe traz uma aparente mudança de tema, uma vez que Penélope direciona seu olhar para o interior da casa, mais especificamente para o seu quarto. Pela construção dos versos, temos a impressão de que os pássaros que ela menciona estão fragmentados, desfeitos, o que parece se confirmar na quarta estrofe, quando ela diz “depenar esta ausência refazer um pássaro”, mas não qualquer pássaro. O eu lírico pretende “recosturar a rapina” com as penas da ausência.

Nos versos das terceira, quarta e quinta estrofes, as penas parecem ser de objetos do quarto: um leque, o travesseiro que guarda a noite, “o travesseiro que abrigou um homem” e, por fim, no último verso, “teu travesseiro vago”, o que justificaria a fragmentação do pássaro, mas não de seus olhos, que parecem



vigiar Penélope, aumentando ainda mais sua sensação de abandono. O quarto traz para o eu lírico a sensação de solidão, de ausência, de mentira, de roubo. Nos dois últimos versos ela declara que “sempre foi rapina esta maciez do quarto / teu travesseiro vago, eu aprendiz de uma vingança”. O poema parece terminar assim, inconcluso. Porém, se observarmos sua estrutura global, em que, como já havíamos dito, ele parece estar dividido em duas partes, e as invertermos, perceberemos que os versos estão dispostos de forma anacrônica em relação a cronologia dos eventos para Penélope.

A sugestão de alteração de sua ordem é possível a partir de duas observações: a) dessa forma teremos um fio condutor das ações do eu lírico, que embora saibamos que não é necessário ao poema, auxilia em nosso trabalho de interpretação e análise; b) nos versos da primeira e segunda estrofes, as orações estão escritas na ordem direta. A partir da terceira estrofe, elas passam a ser escritas em ordem indireta, o que pode sinalizar que, nas estrofes as quais pertencem, também ocorra inversão em relação à estrutura total do poema.

Nessa releitura proposta, a vingança, anunciada no último verso, seria a mortalha tecida com as linhas das mãos, apresentada nos primeiros versos, que guardará gerações e que se enreda na casa, no barco, na ilha, na viagem, enfim, em tudo que a faz lembrar de Ulisses, matando, assim, simbolicamente, o elo entre eles. Interessante destacarmos que a Penélope clássica usou a tecitura da mortalha de Laertes, seu sogro, para mantê-la próxima de Ulisses; aqui ela a usa para ir enterrando tudo que remete a ele.

No último poema que analisaremos, intitulado “Penélope e as Parcas”, o eu lírico revela seu caráter destrutivo de forma sutil, porém intensa e até mesmo desconcertante, pela escolha das

analogias às quais compara a tessitura de um sudário, guardião da morte, com a trama de elementos que remetem à pureza e à delicadeza.

PENÉLOPE E AS PARCAS

A morte exige tessitura delicada  
tecer um sudário é tramar uma asa, véu de noiva  
camada de nuvem, teia que floresce em casulo.  
Forma que exige fazer, desfazer, sobrepor  
não simulo: antes, é este o método da mortalha.

Não se entra duas vezes no mesmo rio  
nem no mesmo mar, cama, corpo  
não se recupera um fio, é sempre outra a urdidura  
na sombra do exercício: tecer, destecer,  
construir uma ruína sem vestígios,  
sudário como cidade em chamas  
que ilumina a noite.

124

A morte exige outra pele, tela composta  
faço, desfáço, moira que confunde agulha, linha  
tesoura  
enquanto a distância joga com as Parcas  
entendo:  
é de Odisseu o sudário que teço.  
(AQUINO, 2017, p. 33)

Como pode-se observar, os três primeiros versos são bastante impactantes: “A morte exige tessitura delicada / tecer um sudário é tramar uma asa, véu de noiva / camada de nuvem, teia que floresce em casulo”. Associar a morte à delicadeza da teia de um casulo, para escolher um exemplo, apresenta uma perspectiva poética que normalmente a morte não tem, uma vez que ela remete à dor e à perda.

E segue explicando qual é o seu método de criação enquanto artesã dedicada à confecção da mortalha. Tecer algo, criar uma tela é um trabalho de criação, construção de um objeto a partir da matéria prima necessária, aliada à técnica adequada, mas não é essa construção com o valor semântico positivo, que normalmente essa palavra carrega, que observamos nesse poema. Nele, o que está sendo criado é a morte de Odisseu para Penélope. Se nos atentarmos às metáforas, podemos concluir que não é a morte física, material, mas simbólica, junto com tudo que ele representa em sua vida.

Ela se prepara para a morte de seu esposo de forma lírica, compara o sudário a uma asa, ao véu de uma noiva, a uma nuvem e a uma teia de casulo. O casulo, que é associado à transformação da vida, aqui guardará a morte.

Mais adiante, no quinto verso da 2ª estrofe, ela anuncia uma construção, mas, como antes, aqui a palavra também apresenta um valor semântico negativo. O resultado será uma ruína, um sudário em chamas. Ora, como se constrói uma ruína se ela é o resultado da destruição? Ou um sudário em chamas, se esse seria o processo que levaria ao seu fim? Nos apoiaremos em Siscar (2017) para refletir sobre essa questão. Marcos Siscar, em seu ensaio “A ‘poesia pura’ como paradigma de tradição poética”, explica que não pretende colocar a poesia como única fonte de interpretação, mas que é necessário considerar seu compromisso com a história, com a realidade, além disso, para ele, a poesia contemporânea é espelho irônico por meio do qual são dramatizadas as violências do real.

Nesse poema, o eu lírico traz a morte como tema, ela sempre rondou a espera da personagem mitológica, uma vez que seu esposo partiu para a guerra e, após seu término, desapareceu;

enquanto os outros gregos já haviam retornado para seus lares, ninguém tinha notícias de Odisseu e julgavam que havia morrido, somente Penélope tinha esperança de que estivesse vivo. Tomando em consideração o pensamento de Siscar, percebemos que, na poesia de Aquino, a realidade afeta de forma decisiva o eu lírico, que, estando em um momento histórico diferente daquele em que a personagem clássica viveu, se constrói diferente. A personagem contemporânea sente necessidade de destruir o passado, construir ruínas com seus restos para, enfim, aceitar a realidade do momento presente, que é o fato de que ela já não espera pelo retorno de seu esposo, como ela declara no último verso: “é de Odisseu o sudário que teço”.

Analisando esses poemas dentro da perspectiva da poesia contemporânea, é importante observarmos que há um desejo de destruir o passado, mas não a tradição, apenas as limitações que ele impunha à Penélope. Esse movimento é comum na poesia contemporânea que retoma a tradição não para negá-la, como movimentos literários anteriores fizeram ao olharem para seus predecessores, e sim para transcendê-la. A destruição, nesses poemas, como já foi dito, tem relação com as amarras que Penélope sente que a prendem ao passado, destruí-las é como desfazer os vínculos com o que já não tem sentido para que o eu lírico possa (re)construir-se tal como deseje.

## Referências

- AQUINO, Mônica de. *Fundo falso*. Belo Horizonte: Miguilim, 2017.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números)*/ Jean Chevalier, Alain Chevalier, com a colaboração de: André Barbault...[et al]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Verda da Costa e Silva...[et al].-30ªed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- HOMERO. *Odisseia*. 6. ed. Trad. NUNES, C. A. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980). *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SERRANO, Marcela. *Antigua vida mía*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1995.
- SISCAR, Marcos. A “poesia pura” como paradigma de tradição poética. In: FIUZA, Solange; ALVES, Ida (org.). *Poesia contemporânea e tradição*. Brasil-Portugal. São Paulo: Nankin, 2017.



**SOMOS QUASE QUE SÓ PALAVRAS:  
METAPOESIA E MELANCOLIA EM GILBERTO NABLE**

## 1. Introdução

Este estudo teve como intuito analisar algumas das produções do poeta mineiro contemporâneo Gilberto Nable. Nascido em Aiuruoca, no sul de Minas Gerais, atualmente reside na capital do estado, exercendo a profissão de médico. Além de poeta, é também contista e ensaísta. Os poemas selecionados para análise neste estudo estão presentes nas obras *O mago sem pombos* (2008) e *Poemas do desalento e alguns elogios* (2019). Nos propusemos a investigar em que medida a poesia do autor se apresenta como uma forma de exaltação da metapoesia, da melancolia e do memorialismo, tópicos que lhe são caros e que inserem o autor numa das principais vertentes da produção poética modernista em Minas Gerais, ao lado de nomes como Abgar Renault, Dantas Mota e o próprio Drummond.

Percebe-se na escrita de Gilberto Nable um anseio de se adentrar a subjetividade e assim descobrir o que repousa no mundo interior de personagens saídas especialmente da memória, sendo possível captar em sua escrita elementos marcantes, como o predomínio da consciência reflexiva e do aspecto psicológico. Está em cena também o aspecto existencial e a melancolia, que se



relacionam com a percepção do eu lírico como um ser no mundo – ele pertence à sociedade, sendo essa percepção algo muito forte e arrebatador para a sua consciência. É possível notar ainda que a inquietação retratada nos seus poemas tem a ver com a desagregação do indivíduo, com os questionamentos que o eu lírico faz sobre si mesmo e sobre o mundo a sua volta.

## 2. Aspectos sobre a melancolia e o desalento

Em *Luto e melancolia*, Sigmund Freud evidenciou o seu pressuposto acerca da ideia de melancolia, tida como uma revolta contra a perda, e que ocorreria quando o sujeito se concentra tanto no pensamento acerca do que perdeu que acaba por esquecer de si mesmo, de sua realidade. Ao tentar se misturar com o que foi perdido, o sujeito melancólico demonstra “uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas” (FREUD, 1996, p. 178). Já na situação de luto, o sujeito seria capaz de lidar com a perda, num processo de transformação a partir da percepção consciente acerca do que se perdeu e da aceitação da perda. Portanto, o melancólico não sabe exatamente o que perdeu, sugerindo que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda criada na consciência, ao contrário do luto, em que não existe nada de inconsciente a respeito da perda.

De acordo com Reinaldo Marques (2002), a compreensão da melancolia encontra-se sobretudo no pensamento de Walter Benjamin, como em seu texto “Origem do drama barroco alemão”, em que ele aproxima o século XVII alemão do século XX e aponta semelhanças entre o mundo barroco e o mundo moderno. Ainda segundo Benjamin, para viver a modernidade, é preciso uma

constituição heroica e, se a modernidade requer uma “constituição heroica”, esse herói é um herói melancólico (MARQUES, 2002, p.14). Marques (2002) nos mostra que essa melancolia vai muito além de algo somente pessoal, apenas originado de dentro do sujeito poeta, mas que esse cenário da tristeza, do olhar exaustivo para si e da angústia que carregam, pode ter motivações externas que não dependem dos próprios poetas:

[...] essa Minas literária e seus poetas afeitos à melancolia afirmam um saber melancólico, calcado no fragmentário e no descontínuo, capaz de produzir um distanciamento crítico em relação a uma racionalidade moderna abstrata e totalizante, instrumental e técnica, atuante num espaço periférico. Racionalidade esta que configura e fundamenta o projeto de reconstrução e modernização do Brasil levado a cabo pelo Estado Nacional do pós-30. (MARQUES, 2002, p. 15)

132

A relação desses poetas com o Estado Novo vai muito além da política, devendo ser analisado todo o contexto psicossocial de quem escreve. De qualquer maneira, é notório que a poesia mineira modernista tem muito da questão existencial, em que o narrador fala de suas angústias e pensamentos sobre si. Como mostrou Walter Benjamin (1989), o poeta moderno tenta ser um herói melancólico, já que ele fala sobre a realidade que o cerca e que ao mesmo tempo o assusta.

## **2.1. A metapoesia e a melancolia na poesia mineira modernista**

A respeito de um recurso muito utilizado pelos poetas mineiros modernistas, a metapoesia, Maria Bochicchio (2012) mostra que seria algo semelhante à possibilidade de o poema refletir sobre si mesmo

e dialogar com os seus próprios processos ou com sinais e vestígios deles. Dessa forma, em relação a uma dialogia que ocorre com frequência no interior do poema, supõe inúmeras pistas, modelos, tradições e transgressões, e postula ainda uma capacidade de enunciar essas matérias e outras afins como matérias também do próprio texto poético, num jogo de espelhos cujo grau de evidência é muito variável. De forma simplificada, trata-se de um gênero literário discursivo metalinguístico, em que é possível perceber o questionamento do poeta sobre a própria poesia.

O poema “A procura da poesia” é considerado uma metapoesia, sendo um dos poemas mais comentados de Drummond (1987), em que as palavras são responsáveis por terem quase que o mesmo papel do eu lírico, o papel de se indignar com a sociedade. É um poema que fala sobre poesia, mas não de forma direta, é composto por atravessamentos. O autor mostra ao leitor que a palavra é o centro do fazer poético e que é a partir dela que o próprio poema se consubstancia:

Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
(ANDRADE, 1987, p. 12)

e, adiante, à guisa de conclusão e conselho final:

Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível, que lhe deres:  
Trouxeste a chave?  
(ANDRADE, 1987, p. 12)

De acordo com Leandro Pasini (2015), a reflexão demonstrada em *A rosa do povo* em relação ao sujeito lírico e ao tempo está igualmente presente na sua relação com a palavra poética:

Em “A flor e a náusea”, por exemplo, o poeta diz que “Sob a pele das palavras há cifras e códigos” (v. 12), por isso é vão que ele tente se explicar aos “muros”. Cifras e códigos, desse modo, no contexto do poema, prendem as palavras a uma classe e suas roupas tanto quanto o fazem com o sujeito lírico. Isso entraria, aparentemente, em contradição com a confiança na palavra poética demonstrada no primeiro poema do livro, “Consideração do poema”, no qual o poeta afirma que “As palavras não nascem amarradas, /elas saltam, se beijam, se dissolvem, /no céu livre por vezes um desenho, /são puras, largas, autênticas, indevassáveis”. (PASINI, 2015, p. 67)

Para além disso, a poesia de Drummond também expõe a realidade brasileira, com todas as suas notas de decadência e desencanto. Esse desencanto está diretamente relacionado à melancolia, como no poema “Infância”, em que aparece, de início, em momentos breves. Os três primeiros versos, separados por um ponto final, denotam o afastamento de uma família:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.  
Minha mãe ficava sentada cosendo.  
Meu irmão pequeno dormia.  
(ANDRADE, 2013, p. 13)

Um destaque especial merece o menino, personagem que faz uma atividade mais introspectiva que os outros, ele lia:

Eu sozinho menino entre mangueiras  
lia a história de Robinson Crusóé,  
comprida história que não acaba mais.  
(ANDRADE, 2013, p. 13)

Esse menino pode vir a ser a representação do poeta como o seu eu da infância. Esse personagem se mostra deslocado do mundo, apegado aos livros e à sua solidão, uma vez que todos da sua família estavam indisponíveis.

## 2.2. A poesia mineira contemporânea: Donizete Galvão

Para que fosse possível analisar as referências à literatura modernista na poesia de Gilberto Nable, foi preciso recorrer a autores que fazem parte da historiografia literária até aqui. Um deles é Donizete Galvão, poeta contemporâneo a quem Nable dedicou algumas elegias. Galvão estreou na poesia em 1988 e desde então se tornou um importante nome da lírica contemporânea. Sua poesia é motivada por questões existenciais e com toques pessimistas. Assim como os modernistas, ele também versa sobre questões existenciais, faz uso da metapoesia e de metáforas. Além disso, a poesia de Donizete traz muito da melancolia, da escuridão e da angústia. Em sua obra *O homem inacabado*, o poeta escreve em tom melancólico e insatisfeito e, de acordo com Adalberto Vicente e Rangel Andrade (2017), Galvão utiliza uma estética rica em imagens deformantes que remetem ao expressionismo, que adensam a obscuridade do seu tempo através do corpo ferido que tem inscrito em suas mutilações os resquícios do progresso: “engrenagem / produtora de ruínas” (GALVÃO, 2010, p. 7).

Já em relação à metapoesia, é possível observar que perante a angústia existencial do poeta, ele acaba por utilizar da linguagem e das palavras para tentar mostrar ao mundo sua condição melancólica, que o impede de se comunicar da maneira que gostaria. No poema “Mudo”, presente no mesmo livro citado anteriormente, fica clara essa interferência:

Mudo  
 há um limite  
 na língua dos homens  
 quando nenhuma palavra  
 traduz o tormento  
 somente grito  
     gemido  
     uivo  
     corte  
     ferimento  
 podem dizer  
 o que não tem  
 cabimento

Essa ideia de que nada e nenhuma palavra poderia traduzir o sofrimento em que vive o poeta mostra que o pressuposto de Freud sobre a melancolia faz sentido nesta situação, especialmente se levarmos em conta o fato de que a explícita revolta do eu lírico é uma situação em que ele não consegue desvincular seu pensamento desse tormento e acaba por se negligenciar. Ao decidir esquecer-se de si mesmo, de sua realidade e da sociedade, ao querer ficar mudo, ele se torna, portanto, um herói melancólico.

Para Stuart Hall (2006), independentemente do quão diferentes os membros de uma sociedade possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para assim representar todos como pertencentes a uma única e grande família nacional. Dessa maneira, “[...] a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 2006, p. 71). E para além disso, de acordo com o autor, a identidade é algo formado ao longo

do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente no momento do nascimento. A identidade permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sendo formada, e talvez até mesmo por isso o eu lírico sente a necessidade de se “recolher” do resto do mundo. Essa noção orientará, em grande medida, nossa leitura do fazer poético de Gilberto Nable.

### 3. A poesia de Gilberto Nable

A poesia de Gilberto Nable traz à tona temáticas que remetem ao estado de melancolia do eu lírico, além da forte presença da metapoesia. O livro selecionado como corpus para o presente estudo foi o último livro lançado pelo poeta<sup>1</sup>, *Poemas do desalento & alguns elogios* (2019). A primeira parte da obra traz poemas autorais, enquanto a segunda parte fica por conta de algumas odes dedicadas a autores de admiração do poeta, como Dantas Mota, Mário Quintana, entre outros. O livro tem ainda uma terceira parte, menor, intitulada “Esparsos”, na qual se encontram alguns poemas recentes e alguns escritos há mais tempo, nos anos 1960 e 1970. No geral, os poemas se apresentam às vezes em prosa, às vezes em verso, ou em uma combinação das duas formas de expressão.

É importante ressaltar a importância do título da obra, que revela muito do que aguarda o leitor. O desalento dos “poemas do desalento” remete ao estado de alguém que se encontra abatido ou esmorecido, de fato, sem alento. O autor utiliza dessa expressão poética para refletir sobre os desconcertos do mundo, e é em tom de lamento e tristeza que o eu lírico aprecia poeticamente os desconcertos da vida, seja pessoal ou social.

---

1. Durante o processo de escrita e edição deste ensaio, o poeta lançou um novo livro, *Poemas com (alguma) fúria & novos elogios*. Maringá: Viseu, 2021.

Os poemas selecionados para a presente análise se encontram na primeira parte do livro. Em “Palavras”, o eu lírico se põe a indagar sobre a função das palavras, sendo bem nítido o uso da metapoesia e a repetição da própria palavra “palavra”:

Nem tudo se tem coragem de dizer.  
Mas dizer é uma coisa muito forte,  
e, afinal, somos quase que só palavras,  
em cada vão do corpo, cada fresta.

Esse o delicado abismo que habitamos,  
e medeia de uma frase a outra frase,  
embora cá dentro, um vasto mundo,  
entre as duras bolhas dos silêncios.

Que luz me ilumina quando falo?  
E quando escrevo o que se acende em mim?  
Uma palavra brilha e se liga a outra,

e nenhuma está morta em dicionário.  
E qual dicionário poderia contê-las?  
Não as contêm o meu próprio peito,

nem extenso país, nem qualquer língua.

Aqui ocorre uma relação com o poema “A procura da poesia” de Drummond, quando o poeta modernista escreve “Chega mais perto e contempla as palavras.”, ao passo que Nable questiona “Que luz me ilumina quando falo? / E quando escrevo o que se acende em mim?”. Dessa forma, nesse exemplo é possível inferir a relação que os poetas fazem com a nobreza que seria compor poemas, a contemplação e a divindade que estão envolvidas nessa tarefa, o contemplar das palavras e a iluminação que o poeta recebe, de algum modo. Além disso, na terceira estrofe, quando o



poeta revela “somos quase que só palavras”, é possível imaginar que a palavra e o poeta se unam em um só, que ele seja composto por palavras, mas que, ainda assim, a comunicação em si é uma tarefa complicada, envolvendo toda a esfera melancólica que está presente no poema: “embora cá dentro, um vasto mundo, entre as duras bolhas dos silêncios”. O silêncio está ali presente devido ao grande barulho da mente, que ao não conseguir se manter longe de um estado de tensão e angústia, acaba por se perder com os seus próprios pensamentos e com as palavras, gerando assim esse silêncio.

No trecho “E qual dicionário poderia contê-las? Não as contém o meu próprio peito”, o eu lírico não consegue nem ele próprio definir o que quer dizer, quais palavras usar. É construída uma ideia de que o que ele quer dizer não se traduza em palavras justapostas e que dessa forma não terá um significado no dicionário. Além do mais, os dicionários não contêm as palavras, eles transformam a palavra em uma coisa morta; no entanto, a palavra não é uma coisa morta e nem pode ser analisada como tal. A palavra pode significar a morte da coisa, o que são sentidos diferentes; a coisa morre e a palavra ocupa o seu lugar.

O segundo poema analisado, “As meias furadas”, mostra que se juntam na mente do sujeito lírico memórias da infância: “desde muito pequeno aprendeu / a limpar as suas próprias lágrimas”, com os acontecimentos da atualidade, do hoje, descritos nos jornais: “notícias / de um mundo sempre caduco”. É um poema que pode ser interpretado quase que cinematograficamente:

O pai dormindo bêbado  
e com as meias furadas:  
desolada imagem na memória.

Não lhe ensinaram direito a tabuada,  
 mas desde muito pequeno aprendeu  
 a limpar as suas próprias lágrimas.  
 E é por isso que insiste, persevera,  
 toma o café da manhã, almoça,  
 ouve as muitas injúrias, e calado  
 vai às bancas de jornais: notícias  
 de um mundo sempre caduco.

Tempo de astrolábios quebrados.

O sujeito fala em terceira pessoa e fala sobre o presente, além de que não é possível identificar o pai a quem ele se refere. Esse pai que dorme bêbado pode ser entendido ainda como uma metáfora para a morte do pai, a depender da dimensão e época em que se passa a história. Não se pode saber também a qual tempo ele se refere, se é o tempo em que ele está produzindo o discurso, que é uma memória sobre o pai, ou se é o tempo em que o pai ainda vive, portanto, as figuras são um pouco fantasmagóricas.

De fato, “As meias furadas” versa muito sobre memória, o eu lírico em desalento com a imagem da infância: “desolada imagem na memória”. Em outro trecho, “Não lhe ensinaram direito a tabuada”, é observada uma ideia de algo metódico e bem definido, em desencontro aos astrolábios, usados como elemento na lírica do poema. A tabuada é algo muito certo e milimétrico, nada fora da curva. Já o astrolábio, utilizado até o século XVIII, era um instrumento náutico que determinava a latitude e a longitude do local onde estava o observador, seria o que temos hoje como o Sistema de posicionamento global (GPS). O sujeito pode não ter conhecimentos pragmáticos e sobre exatidões, como a tabuada, pois não lhe foi ensinado, mas, apesar disso, consegue insistir em sua jornada, mesmo sem ninguém para lhe confortar e aparar suas lágrimas.

O “mundo sempre caduco” diz respeito àquilo que está sem forças, que cai, sem sustento. Com isso, o artifício do astrolábio traz uma contradição, pois se era um instrumento utilizado em tempos passados, no poema ele é narrado na contemporaneidade. Para além disso, o pai bêbado tem a ver também com a ideia de caduco, pois o bêbado supõe-se que cai, que se desequilibra. Dessa forma, o mundo não estaria muito diferente do estado do pai. A conclusão surge em tom de completo desalento: “Tempo de astrolábios quebrados”. Além disso, se no poema os astrolábios estão quebrados, implica dizer que o ‘dono’ desse astrolábio está completamente perdido. Ele não sabe onde se encontra e também não é capaz de definir aonde vai e, assim, o fato de o mundo estar caduco tem a ver com esses astrolábios quebrados.

Como já mencionado, a poesia de Nable revela referências a poetas modernistas, sendo possível identificá-las. No poema “Mãos dadas”, no livro *Sentimento do mundo*, Drummond relata “Não serei o poeta de um mundo caduco”. Além disso, no poema “Nosso tempo”, de *A rosa do povo*, o poeta escreve: “Este é tempo de partido, tempo de homens partidos. [...] De mãos viajando sem braços, obscenos gestos avulsos”. A exaltação do desalento, da angústia melancólica é bem clara, mostra um mundo em decadência e perdas.

Já na obra de Donizete Galvão, especificamente no poema “O corpo desdobrado”, ocorre a representação de um corpo desfigurado, ferido, o que fica explícito logo no título:

O CORPO  
do homem velho  
e feio  
esconde um outro corpo  
imaturo

dividido  
entre a aceitação da derrota  
e a teia dos desejos  
que ainda o enredam.  
O homem velho  
e feio  
é duplamente culpado  
por ter gasto,  
sem se dar conta,  
sua quota de juventude  
e invejar agora  
o corpo  
alheio.  
(GALVÃO, 2010, p. 8)

No poema, o eu lírico se encontra dividido pela dualidade entre o jovem e o velho, recurso que pode estar relacionado ainda ao memorialismo, tão presente na poesia de Galvão e Nable.

O último poema escolhido para a análise da obra de Nable foi a “Elegia para Donizete Galvão”:

A morte esvazia  
todos os recantos:  
gritar teu nome, agora,  
seria gritar no vácuo,  
o grito gutural dos mudos.  
O certo é que não vejas,  
nem percebas,  
tudo que, por ora,  
vai acontecendo.

Em uma curta estação  
— o tempo humano é tão breve —  
as pessoas gravitaram,  
em torno do teu corpo,

um pouco do calor e da poesia.  
Um pouco do teu humor  
e de tua generosidade.

Mas grudados à nossa própria sorte,  
ao peso específico que nos cega,  
somos uma vasta escuridão,  
sólidas esferas de egoísmo  
umas às outras se chocando.

Se remetido à tradição, o gênero poético 'elegia' seria um poema para a morte, e, portanto, nesse poema, Nable fala sobre o tema. Dessa forma, quando publicada, essa foi uma elegia a um colega poeta que já havia falecido. Gilberto Nable já havia dedicado também anteriormente um outro poema, o "III", em seu livro *O mago sem pombos* (2008) para Galvão. À época em que o livro *Poemas do desalento & alguns elogios* foi lançado, em 2019, Galvão já havia falecido e, talvez por isso, o trecho do poema que se refere à ação de "gritar no vácuo", seria como gritar para quem não pode mais escutá-lo.

No trecho "em torno do teu corpo, um pouco do calor e da poesia", ele mostra a obra poética que Galvão deixou para os que ficaram, de tudo o que ele contribuiu para a poesia brasileira. Ele enaltece diretamente as qualidades e o legado do poeta. No entanto, o faz de forma melancólica e apática durante todo o poema. Além disso, o desalento está presente em todo o poema: "somos uma vasta escuridão, sólidas esferas de egoísmo umas às outras se chocando". Esses termos utilizados revelam uma relação com a astrofísica e os movimentos dos astros, faz parecer que, na verdade, essas esferas são os indivíduos, que, voltados para si próprios e incumbidos de lidar com a angústia que carregam em suas mentes, não conseguem lidar e se comunicar com o outro.

De outra maneira, é possível significar essa passagem, de forma a ser compreendida como uma situação em que estão “grudados” e “se chocando”, levando em consideração que o movimento dos astros é basicamente girar ao redor do sol. Assim, as “grandes esferas” estariam orbitando ao redor de um corpo que produziu poesia e dessa forma, quando o astro morre, as esferas passariam a se chocar, pois não têm por quem girar em torno.

## Considerações finais

Através do presente estudo foi possível compreender o que já havia sido tratado como um pressuposto: a ideia de que a poesia do poeta mineiro contemporâneo Gilberto Nable reproduz muitos dos traços dos poetas modernistas. Dessa forma, confirmou-se a suspeita inicial sobre uma referenciação existente à escrita poética que contemplava a metapoesia, a melancolia e o memorialismo.

A metapoesia continua com um de seus intuitos principais tal qual possuía na era modernista, o de não se fixar a padrões estéticos e orientadores para a escrita. Enquanto isso, o estado de melancolia do eu lírico, presente nos poemas de Nable, diz respeito à percepção do indivíduo enquanto ser no mundo, o que acaba se tornando um grande fardo, a consciência de que faz parte do mundo, mas que queria ao mesmo tempo lidar com as suas questões individuais. Em relação ao memorialismo, é possível facilmente identificar esse aspecto tanto na poesia de Gilberto Nable quanto na poesia de outros poetas mineiros modernistas, como Carlos Drummond de Andrade.

Através deste estudo conseguimos compreender que a presença de referências a outros períodos literários, a outros autores e obras, é uma forma de prover um maior incentivo à ascensão e prática da escrita literária por pessoas de diferentes realidades.

O fato de verificarmos a presença das referências na poesia de Gilberto Nable é algo positivo, pois, como mencionado, pode contribuir para que o processo de produção literária brasileira e o acesso à escrita literária se torne crescente, amplo e abrangente.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- ANDRADE, Rangel Gomes; VICENTE, Adalberto Luis. Expressionismo e reificação: o corpo como espaço de resistência em “O homem inacabado” de Donizete Galvão. *Texto Poético*, [S. l.], v. 13, n. 23, p. 485–507, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOCHICCHIO, Maria. Metapoesia e crise da consciência poética. *Biblos*, v. 10, p. 154-172, 2012.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Ed. Standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GALVÃO, Donizete. *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- NABLE, Gilberto. *O mago sem pombos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- NABLE, Gilberto. *Poemas do desalento e alguns elogios*. São Paulo: Scortecci, 2019.
- MARQUES, Reinaldo. Minas melancólica: poesia, nação, modernidade. Reinaldo Marques. *Revista do CESP*, v. 22, n. 31, p. 13-25, 2002.
- PASINI, Leandro. O processo expiatório de *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 20, n. 21, p. 54-69, 2015.





**“UM ESTRANHO NUMA TERRA ESTRANHA”:  
PENSAR MINAS GERAIS  
NA POESIA DE ÁLVARO ANDRADE GARCIA**

## Introdução

*Uma guerra cruenta  
em curso ou  
um resultado*

*no seio das montanhas  
(Álvaro Andrade Garcia, em “Minas Bósnia”)*

No poema “Minas Bósnia”, publicado por Álvaro Andrade Garcia, no livro *Álvaro*, espécie de coletânea dos textos do poeta, depara-se com uma Minas Gerais inserida quase em um ambiente de guerra, realçada, principalmente, pela evocação da Bósnia. Isso porque o país da Europa Central, que viveu um conflito armado na primeira metade da década de 1990, tem o seu nome mencionado no título do poema, que tem como versos iniciais a menção a uma “guerra cruenta / em curso” (garcia, 2002, p. 45). A partir dos versos em realce, assim como todo o restante do poema, é-se provocado a pensar a maneira como Minas Gerais, estado onde nasceu e vive o autor, é discutida a partir de uma relação ora conflituosa, como a menção da guerra, ora responsável por proporcionar

paisagens que, trabalhadas por meio do olhar do poeta, assumem um aspecto quase cinematográfico.

Nascido em Belo Horizonte, em 1960, Álvaro Andrade Garcia tem uma longa carreira como poeta, tendo especialmente na poesia digital um de seus principais meios de trabalho, como se faz notar sua produção no site Ciclope<sup>1</sup>, um ateliê on-line onde suas obras podem ser encontradas. Nesse sentido, importa realçar os dizeres dos pesquisadores Carmélia Daniel dos Santos e Wagner Moreira (2019, p. 175). Segundo os autores, Andrade Garcia é um escritor multimídia, tendo iniciado a sua produção em telas na década de 1980, “quando escreve e publica poesia em vários meios, como rádio, TV, jornal, instalações públicas (com projeções), Internet (com a Oficina Literária Informatizada) e aplicativos para dispositivos móveis” (SANTOS; MOREIRA, 2019, p. 175).

Além da poesia em ambiente digital, Garcia se dedica ao trabalho escrito, o ponto de interesse deste ensaio. Ao lado dos textos publicados em plataformas on-line, o autor em pauta conta em sua carreira com a publicação de quinze livros, entre poesia e romance. Com efeito, chama-se a atenção para a maneira como o cenário da composição poética se faz presente em sua obra, algo que pode ser comprovado, por exemplo, na publicação do livro *Viagem com o Rio São Francisco*, de 1987, produzido a partir de uma viagem feita ao longo do rio que dá nome ao livro.

Assim sendo, vê-se que o espaço estabelece certa relação com o procedimento de criação poética, de maneira que se é provocado a pensar a maneira como o estado de Minas Gerais, onde ainda reside Andrade Garcia, se configura em sua poesia. Para tornar a investigação possível, o ensaio se concentrará em dois poemas

---

1. O site pode ser acessado por meio do endereço: [www.ciclope.com.br](http://www.ciclope.com.br)

publicados em *Álvaro*, coletânea organizada pelo próprio escritor, em que reúne seus principais textos poéticos publicados até 2002, quando se deu a composição do volume em pauta.

Para tornar a proposta do ensaio possível, optou-se por dividir o texto em duas partes, cada uma delas concentrada em um poema distinto. Na primeira seção, o intuito é discutir acerca de “Minas Bósnia”, poema no qual, tendo como ponto de partida os conflitos no país europeu que lhe oferece o título, há o debate acerca da paisagem mineira, de modo a introduzir a sensação de inadequação do sujeito poético no estado. Já a segunda parte do ensaio, há a proposta de refletir sobre o primeiro poema do conjunto “Cinematográficas da mata”, em que, a partir de uma dicção que em muito se difere da empregada em “Minas Bósnia”, há a apresentação da paisagem de Minas Gerais por meio da imagem conferida em uma noite, de modo a evocar alguns pontos centrais dos costumes dos habitantes da região.

151

## 1. Uma guerra no seio das montanhas: a paisagem em “Minas Bósnia”

*uma guerra cruenta  
em curso*

*(Álvaro Andrade Garcia, em “Minas Bósnia”)*

Em *Poética e filosofia da paisagem*, o estudioso francês Michel Collot (2013) comenta acerca da criação do termo paisagem, notada pela primeira vez apenas no século XVI, possivelmente empregada por pintores para se referir aos quadros que representavam paisagens. Com efeito, a constatação de Collot (2013) não poderia suscitar uma discussão mais intrigante. Isso porque, faz notar o crítico francês,

“desde muito cedo, então, sentido próprio e sentido figurado estão intimamente associados; não há a paisagem ‘real’ de um lado e sua ‘figuração’ de outro: é próprio da paisagem já apresentar-se sempre como uma configuração da ‘região’” (COLLOT, 2013, p. 49-50).

Assim sendo, nota-se que a paisagem é um dos pontos centrais a se discutir no que diz respeito às criações artísticas, especialmente a poética. Como o próprio Collot (2013, p. 50) defende, em certo ponto de sua argumentação, “a paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como ‘conjunto’ perceptiva e/ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ou *in arte*”. Com isso, pode-se ver que, se a constituição da paisagem se encontra associada a uma forma de percepção do que está diante dos olhos de quem a compõe, é possível refletir acerca da maneira como Minas Gerais é constituída na poesia de Álvaro Andrade Garcia.

152

Menciona-se, nesse primeiro momento, o poema “Minas Bósnia”, com o qual se abriu esta discussão. Bastante breve, insere-se aqui o texto poético na íntegra:

MINAS BÓSNIA

uma guerra cruenta  
em curso ou  
um resultado

no seio das montanhas

lenhadas pelo povo rude  
consigo e com os inimigos

sou também um refugiado  
(GARCIA, 2002, p. 45)

No poema em questão, pode-se perceber que, como já mencionado neste ensaio, há uma guerra, comprovada já na substituição da segunda parte do nome do estado, Minas Gerais, por Bósnia. Dessa maneira, é inegável que o efeito provoca o leitor a se pensar em um ambiente de guerra, uma vez que o Gerais, termo por si só suficientemente amplo, é substituído por uma região de guerra. Posteriormente, a impressão do leitor é confirmada logo na primeira estrofe, em que é anunciada uma guerra cruenta. Contudo, o sujeito poético não se concentra apenas na “guerra cruenta em curso”, pois se estabelece outra alternativa para o que testemunha. Pode se tratar de uma guerra ou do resultado de algo que ocorre no seio das montanhas.

Sabe-se que, na maior parte das representações do estado de Minas Gerais, no que diz respeito à sua paisagem, as montanhas são sempre mencionadas – basta ver, por exemplo, as inúmeras logomarcas de produtos produzidos na região, em que as elevações costumam ser constantemente desenhadas. Por isso, para a composição poética em questão, Andrade Garcia realça um conflito a ser observado em meio às montanhas, que assumem ali a posição de um corpo de mulher, em razão da menção ao seio, cujo contorno termina por remeter ao formato de uma elevação geográfica.

No poema, então, o símbolo do estado de Minas se torna o palco de um conflito, o que remete, mais uma vez, a menção da Bósnia no título do poema. São as montanhas o produto, destaca o sujeito poético, de “lenhadas pelo povo rude / consigo e com os inimigos” (GARCIA, 2002, p. 45). Por conta disso, o cenário remete a um conflito, não apenas provocado por um inimigo externo desconhecido, mas também por um “povo rude” com ele próprio. O verso termina por remeter, então, a um procedimento

de confronto interno. Talvez por conta dessa questão, tem-se o verso final, possivelmente o mais intrigante: “sou também um refugiado” (GARCIA, 2002, p. 45).

Desse modo, é evidente que o eu-lírico sente-se deslocado em sua própria terra, possivelmente em razão da guerra cruenta e dos conflitos por ela resultados. Pode-se pensar que os confrontos se encontram associados à própria constituição do homem moderno, ela mesma tão conflituosa. Sentir-se um estrangeiro na própria terra, em especial depois da década de 1980, quando se dá o início da produção poética do autor em pauta neste ensaio, não parece ser uma possibilidade remota – e, portanto, torna plausível a hipótese de leitura do verso.

Pode-se comprovar tal afirmativa a partir dos dizeres de Collot (2013):

Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma “paisagem” artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão de região”) do que considerar a maneira como é “abarcada” e expressa.

Por essa mesma via, a paisagem ultrapassa qualquer localização geográfica e qualquer base biográfica: Hercule Seghers, que parece nunca ter deixado os Países-Baixos, quase só gravou paisagens de montanha. A paisagem também não é necessária ou exclusivamente natural: a região rural romana, que durante muito tempo desfrutou de um privilégio artístico e literário, foi formada por séculos de cultura e de agricultura. (COLLOT, 2013, p. 50)

É possível pensar, então, que essa é a maneira com a qual se expressa o poeta acerca da paisagem que está diante dos seus olhos. Está-se diante da sua leitura, por assim dizer, da



paisagem de Minas, de modo que não é muito conveniente buscar uma comparação com o seu referente. Esse princípio pode ser complementado a partir de mais um argumento de Collot (2015), dessa vez defendido em outro artigo. Nele, ao discutir acerca da desfiguração nas representações da paisagem na poesia moderna, Collot (2015, p. 19) compreende que esse processo tem o intuito de tornar possível que o objeto seja “refigurado, segundo o ponto de vista de um sujeito criador, e/ou configurada, segundo uma organização que não tem mais nada de ‘realista’, que se revela mais abertamente lírica ou estética”.

Assim sendo, muito embora, em “Minas Bósnia”, seja possível localizar que Andrade Garcia esteja escrevendo acerca do estado brasileiro, há de se levar em consideração que a maneira pela qual coloca diante dos olhos do leitor, Minas Gerais encontra-se contaminada pelo seu ponto de vista, no sentido de introduzir uma guerra jamais vivida ali, mas que representa os sentimentos do poeta. Isso porque, ainda em conformidade com os comentários de Collot (2015), nesse procedimento as sensações daquele que compõe a obra são essenciais – e, talvez por isso mesmo, motivado por um conflito com a própria terra, Andrade Garcia tenha optado, a partir da paisagem de Minas, estabelecer uma relação entre o seu estado e um país em guerra.

O conflito ali, no entanto, não é o físico, como no país europeu, mas interno, dentro daquele que escreve, sendo, então, nem por isso menos instigante. A provocação de Collot (2013), incitada a partir da significação do termo paisagem e dos quadros do passado, além das próprias sensações empreendidas na composição escrita da poesia, termina também por contribuir na discussão sobre o próximo poema em que a paisagem é mencionada, “Cinematográficas na mata”.

## 2. “O pai deveria me fazer outra vez”: imaginação e sensação na primeira parte de “Cinematográficas na mata”

*o pai deveria me fazer outra vez  
porque agora só penso  
palavras aos céus  
(Álvaro Andrade Garcia, “Cinematográficas na mata”)*

Em “Cinematográficas na mata”, pode-se adiantar que, ao contrário de “Minas Bósnia”, não é possível encontrar, em seu título, evidências que comprovem o cenário em que se desenvolve a reflexão ali iniciada. Em uma estrutura que remete a um conjunto de poemas, composto por três, discute-se aqui o primeiro deles:

### CINEMATOGRÁFICAS DA MATA

#### I

a lanterna varre a escuridão da noite  
estendida pela fronha da terra

folhas e mais folhas no caminho da luz  
e as formigas correndo também

o pai deveria me fazer outra vez

porque agora só penso  
palavras aos céus

textas tonturas  
nos trêmulos caminhos-da-chama

olho para a luz do poste lilás  
 que acabei chamando de nossa senhora  
 porque fluoresce  
 bem sobre as flores roxas  
 da quaresmeira

namusgoverde entranha da floresta  
 o mar-de-folha  
 e leques de sombra  
 (GARCIA, 2002, p. 34)

Importa ter em mente que, para a construção da paisagem presente na primeira parte do conjunto em questão, Garcia termina por colocar em prática o que é defendido por Collot (2013), uma vez que o ambiente apresentado pode ser qualquer espaço. Muito embora, em razão da biografia do poeta, sabe-se que se trata da região rural de Minas Gerais, não se tem no poema qualquer subsídio que ofereça ao leitor a informação de que se trata do estado, podendo ser uma região qualquer. Mais do que pensar a geografia do estado, nota-se que, na primeira parte de “Cinematográficas da mata”, o propósito do poeta é o de buscar explorar as possibilidades cinematográficas oferecidas pela escrita poética – e não fazer uma crítica ao estado de Minas, como acontece em “Minas Bósnia”, discutido anteriormente.

Assim sendo, há a menção a uma lanterna que, responsável por iluminar a escuridão da noite, oferece ao leitor uma espécie de recorte do que é selecionado da paisagem. A partir daí há uma mistura entre imagens, realçadas especialmente por meio do destaque dado às cores, e às sensações. Nesse cenário, vê-se que, depois de introduzir a paisagem iluminada pela lanterna, há um curioso desejo, expressado pelo verso a seguir, inserido em destaque, uma vez que se encontra separado, em uma única linha:

“o pai deveria me fazer outra vez” (GARCIA, 2002, p. 34). É nesse momento em que se tem o início de uma mistura das sensações do sujeito poético e da paisagem, o que será tratado na próxima seção deste texto.

Em *A invenção da paisagem*, a filósofa Anne Cauquelin (2007) comenta acerca de uma ideia de paisagem capaz de traduzir, por si só, uma relação privilegiada do nosso mundo exterior. Nesse caso, a paisagem seria compreendida a partir de uma proposta pautada por uma “harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de criticar sem se cometer sacrilégio” (CAUQUELIN, 2007, p. 28). A partir desse princípio, questiona a estudiosa, acerca da grandeza dessa paisagem imaginada: “onde estariam, pois, sem ela, nossos aprendizados das proporções do mundo e o de nossos próprios limites, pequenez e grandeza, a compreensão das coisas e a de nossos sentimentos?” (CAUQUELIN, 2007, p. 28).

158

Nota-se que Cauquelin (2007) trata de uma paisagem imaginária que, arrebatadora, é capaz de transportar aquele que a vê para outro patamar. Diante de sua grandiosidade, cabe ao indivíduo apenas ser tomado pelo questionamento acerca da própria pequenez. Talvez por isso mesmo, depois de usar a lanterna para iluminar a paisagem, que “varre a escuridão da noite” (GARCIA, 2002, p. 34), o sujeito poético de “Cinematográficas da mata” se depara com uma vastidão de folhas e mais folhas que aparecem no rastro da luz. Nesse momento, tem-se os misterioso versos “o pai deveria me fazer outra vez // porque agora só penso / palavras aos céus” (GARCIA, 2002, p. 34).

Interessa ter em mente que, diante da beleza da imagem, o eu lírico põe-se a questionar uma forma de ser criado de novo, em uma tentativa de impedir que persista o pensamento na grandiosidade da paisagem. Seria como se, em sua concepção, o

sujeito poético se tornasse pequeno demais diante da imensidão do mundo, de modo que a única forma de contornar tal situação seria nascer outra vez, pois o seu pensamento agora só reside na grandiosidade do que está diante dos seus olhos. Ao mesmo tempo, quando se pensa na tradição mineira, não se pode deixar de mencionar também a referência ao Cristianismo, em que Deus, em inúmeras ocasiões, é chamado de pai.

Pode-se pensar, então, que há no poema a seguinte dualidade: o sujeito poético pode estar se referindo ao pai terreno, o homem que o criou como tal, ou ao próprio Deus, por regra na tradição cristã como o responsável pela elaboração de todas as coisas da Terra. A segunda alternativa, importa realçar, termina por fazer referência ao tradicionalismo religioso do estado de Minas Gerais – não é muito mencionar, nesse sentido, os dizeres de Maria do Carmo Lanna Figueiredo e Gláucia Geruza Dias (2004, p. 74), quando lembram que “Minas é considerado o estado onde o catolicismo é mais arraigado e presente, assim como a herança portuguesa”, esta também muito pautada pelo cristianismo.

Confirma-se a hipótese da menção ao cristianismo no verso anterior, concentrado no pedido feito a Deus, de modo a referenciar a tradição mineira com outro recorte, do mesmo poema, no qual o sujeito poético depara-se com a luz do poste: “olho para a luz do poste lilás / que acabei chamando de nossa senhora // porque fluoresce / bem sobre as flores roxas / da quaresmeira” (GARCIA, 2002, p. 34). Enquanto a imagem de um poste lilás pode parecer algo banal, para o sujeito poético há a evocação da imagem de Nossa Senhora cercada pelas flores roxas na quaresma, período que antecede a crucificação de Jesus Cristo.

Interessa lembrar que, na tradição mineira, os eventos que antecedem a Páscoa, como a Sexta-Feira da Paixão, são marcados

por uma longa comemoração, em que o roxo se mostra fortemente presente, especialmente no manto que cobre o corpo da imagem de Nossa Senhora. Assim sendo, observa-se a evocação das cores na leitura da paisagem proposta por Álvaro Andrade Garcia, o que termina por comprovar outra afirmativa elaborada por Cauquelin (2007b). Em sua discussão acerca das cores da paisagem da Grécia, nas obras de arte, a estudiosa coloca em pauta uma perturbadora questão: a cegueira dos gregos para a cor azul.

No entanto, como é possível imaginar uma Grécia incapaz de enxergar a cor que colore o céu e transforma o seu oceano numa imensidão azul? Para contornar o impasse, a explicação dada por Cauquelin (2007b, p. 54) é simples: “as cores são ideias de cores, e quem não tem a amostra (o paradigma) não tem a coisa. Ora, os gregos não tinham amostra de azul. As quatro cores disponíveis eram o branco, o preto, o amarelo/o ocre e o vermelho. Para eles, o mar era verde-pardo [...]”. Com efeito, compreende-se o direcionamento dado por Garcia quanto ao lilás empreendido pelo poste, que lhe remete ao roxo do manto de Nossa Senhora nas festas da quaresma. Criado em Minas Gerais, cercado pela tradição cristã, cabe ao poeta relacionar as cores da paisagem ao que lhe vem à mente, ao que seja de mais fácil acesso evocar do seu universo.

Nesse ponto, em outro texto, Collot (2015) chama a atenção para as sensações relacionadas à paisagem, o que, por certo, provoca a pensar nos versos compostos por Andrade Garcia. Conforme o arrazoado pelo estudioso,

Parece-me que nessa desfiguração da paisagem, que preludia sua refiguração e sua transfiguração, o recurso à sensação desempenha um papel decisivo. As paisagens da Sicília ganham assim vida, sob o pincel de Staël, com

uma prodigiosa intensidade sensorial e afetiva, pelo dinamismo do traço, pela espessura da matéria trabalhada a faca ou pelo vigor do colorido, tão pouco realista quanto possível, o que faz com que, por exemplo, se choquem e se exaltem mutuamente um céu verde, uma terra laranja e violeta, e um mar negro. (COLLOT, 2015, p. 19-20)

É certo que Collot (2015) discute sobre um processo de desfiguração da paisagem, o que não é completamente verificado em “Cinematográficas na mata”, pois o que se tem é uma imagem, como a do poste, que termina por remeter a outra, dessa vez do campo da memória afetiva, como a da imagem do manto roxo de Nossa Senhora usada pelos fiéis nas procissões que antecedem à Páscoa. Contudo, há de se concordar que, muito embora não se tenha a referida desfiguração mencionada por Collot (2015), o procedimento empregado por Andrade Garcia termina por remeter às sensações.

161

Pode-se mencionar, nesse sentido, o instante em que o sujeito poético chama o poste de Nossa Senhora “porque fluoresce / bem sobre as flores roxas / da quaresmeira” (GARCIA, 2002, p. 34). Há aqui a evidente evocação de uma sensação, vivida apenas nos eventos que antecedem as celebrações da Páscoa – e não é muito lembrar, mais uma vez, da religiosidade tão característica do estado de Minas Gerais. Também sobre isso, associando às sensações evocadas pela paisagem e ao longo do processo de escrita poética, importa mencionar a sensação de contemplar o maravilhoso que invade o “eu lírico” na já discutida passagem: “o pai deveria me fazer outra vez / porque agora só penso / palavras aos céus” (GARCIA, 2002, p. 34).

Com efeito, observa-se que não há no primeiro poema que compõe o conjunto intitulado “Cinematográficas da mata” com-

promisso em apresentar a paisagem a partir do que está diante dos olhos do poeta e, sim, conduzida pelas sensações que esta evoca naquele que a vê. Nesse ponto, aspectos relacionados à cultura mineira, como a religiosidade, são, naturalmente, mencionados, o que é uma possibilidade criativa justificada especialmente pelo fato de que o poeta é natural de Minas Gerais, tendo vivido toda a sua vida no estado.

## Considerações finais

No texto “Pensamento-paisagem”, Collot (2013) tece comentários sobre a leitura da paisagem na literatura. Conforme o arrazoado pelo estudioso, tendo como ponto principal de sua argumentação os dizeres do escritor francês Honoré de Balzac, “se a paisagem suscita um tão grande interesse por parte das ciências humanas, é porque não apenas dá a ver, mas também a pensar: ‘A paisagem tem ideias e faz pensar’, escreveu Balzac” (COLLOT, 2013b, p. 17).

Pode-se ver, dessa forma, que, no cenário proposto pela poesia de Álvaro Andrade Garcia, a paisagem é usada como ponto de partida para se fazer pensar. O pensamento em questão não se resume, claro está, a uma tentativa de reproduzir a paisagem do estado de Minas Gerais, com todas as questões peculiares de sua geografia, como as inúmeras montanhas, mas a proposta segue um sentido que procura refletir acerca dos sentimentos do sujeito poético.

Assim sendo, se em “Minas Bósnia” o leitor se depara com um conflito que remete a uma guerra em um país muito distante, na Europa, no primeiro poema que compõe o conjunto “Cinematográficas da mata”, a construção da paisagem se dá a partir das cores e das sensações provocadas por aquilo que está diante dos olhos de quem escreve o texto poético.



Pode-se ver que as diferentes abordagens de uma mesma paisagem encontram sustentação no ponto de vista do poeta. Isso porque, se em “Minas Bósnia” sabe-se logo no título de que se trata de Minas Gerais, em “Cinematográficas da mata” a região que lhe serve de inspiração permanece oculta, sem ser informada, mas, pela lógica do que é apresentado, pode-se presumir que se trata do mesmo estado mencionado no primeiro poema analisado neste ensaio.

É possível reforçar essa afirmativa com os dizeres de Collot (2013b, p. 17), quando afirma que “por definição, a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador”. Assim sendo, os dois poemas investigados neste ensaio não possuem o intuito de apresentar ao leitor as particularidades do estado nele ambientado, mas de introduzir o ponto de vista do sujeito poético do que é observado, sem qualquer compromisso com a realidade.

Nesse sentido, deve-se destacar as distintas abordagens adotadas por Andrade Garcia. Em “Minas Bósnia”, entra-se em contato com um sujeito que se sente um estranho em uma terra, também para ele, estranha, na primeira parte de “Cinematográficas da mata”, o afeto é o que dita o tom de sua escrita, de modo a se sentir embriagado pela beleza do que testemunha, evidenciado pelo verso “o pai deveria me fazer outra vez”, e pela relação estabelecida entre a imagem de Nossa Senhora nos eventos da quaresma e um mero poste.

Vê-se, dessa maneira, que o intuito do poeta é apresentar ao leitor, a partir do que sente naquele momento, a paisagem de Minas Gerais, sem, para tanto, se comprometer a inserir nela elementos centrais que certamente tornariam mais fáceis a sua

identificação, como as igrejas de Ouro Preto e outras cidades históricas. A ideia, na poesia de Andrade Garcia, é ir além do que se tem diante dos seus olhos e transmitir a sua perspectiva dos acontecimentos ali testemunhados.

Nesse caso, acontecimentos simples do cotidiano se transformam em poesia, o que só ganha destaque em “Cinematográficas da mata”. Cita-se como exemplo os versos em que o sujeito poético contempla as formigas que passam pela terra iluminada pela lanterna. A situação, simples e corriqueira por si só, ganha uma abordagem diferente na poesia, o que comprova a afirmativa de Collot (2013) de que a paisagem, antes de qualquer coisa, não dá a ver, mas provoca o pensar.

## Referências

- GARCIA, Álvaro Andrade. *Álvaro*. Belo Horizonte: Ciclope.art/Rona Editora, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. A natureza ecônoma. In: CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. Um jardim tão perfeito. In: CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007b.
- COLLOT, Michel. Pensamento-paisagem. In: COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução: Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COLLOT, Michel. Paisagem e literatura. In: COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução: Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013b.
- COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação. *Rev. de Letras*, Fortaleza, v. 34, n. 1, p. 17-26, jan./jun. 2015.
- DOS SANTOS, Carmélia Daniel; MOREIRA, Wagner José. Livro transmídia Poemas de brinquedo, de Álvaro Andrade Garcia. *TEXTURA - Revista de Educação e Letras*, v. 21 n. 45, jan./mar. 2019
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; DIAS, Gláucia Geruza. Sônia Queiroz: poesia e tradição em Minas Gerais. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 172-182, 1º sem. 2004.



**O SILÊNCIO E A VEZ DAS HORAS:  
ALGUNS ENIGMAS EM *VÉSPERA; DEBRIS*,  
DE PEDRO MOHALLEM**

*Véspera; Debris*, do poeta mineiro Pedro Mohallem, evidencia – para desgosto dos pessimistas – a grande qualidade literária da poesia brasileira contemporânea. No seu livro de estreia, que foi publicado em 2019 pela editora Patuá, registram-se exercícios de labor lírico, herança clara de seu comprometimento com a sintaxe e mesmo o léxico da tradição literária – no caso, aquela que dialoga, a princípio, com a versificação tradicional –, mas banhados ainda de um imaginário bastante sóbrio, carnal e despojado, contrário aos idealismos ou aos lugares-comuns que, por vezes, são habituais em poetas que pretendem emular o passado. Dessa forma, os poemas de verso livre são ainda mais interessantes, já que surgem como uma conquista da metrificação e percorrem com a maior competência o tema do tempo, da morte e do silêncio. Neste trabalho, portanto, analisaremos duas das três seções do livro *Véspera; Debris*: três poemas da primeira seção, intitulada “Véspera”, e um poema da segunda seção, intitulada “Alguma prece”. “Staccato”, então, será o primeiro poema de que trataremos:

A vida é um beijo brutalmente breve:  
mal os lábios se encontram, já se apartam;  
é como incinerar a velha carta  
que por falta de tempo não se escreve.

Os relógios aos quais não se dá corda  
insistem em mostrar o quanto é tarde;  
em nada se distingue a hora morta  
da que escorre entre os dedos sem alarde.

Embora nossos olhos teimem tanto  
e um brilhante futuro nos apontem,  
partiremos um dia  
(não sei quando,  
mas tudo leva a crer que vai ser ontem.)  
(MOHALLEM, 2019, p. 27)

Não há outra coisa mais que possa designar, com alguma perfeição, o tempo e suas excitações, do que a suspensão musical com o seu elegante despudor: “staccato”, como está exposto no título, é justamente o rapto de uma nota musical por outra, levando a um conjunto de interrupções no qual tais notas são prontamente suspensas. Quando o poeta indica que a vida seria “um beijo brutalmente breve”, começamos a pensar em uma correspondência entre as circunstâncias da existência com certas articulações presentes na musicalidade; nesse primeiro verso, temos a experiência de uma poesia em movimento, uma espécie de imagem viva que é, a partir de seu sentido próprio, a representação de um estado até então indescritível; “mal os lábios se encontram, já se apartam;”. Aqui, o poeta define a hora encerrada, cuja brevidade está representada pela experiência de uma textura jamais aproveitada ou desfrutada, ou seja, o gesto de ternura é sobretudo tardio, como uma nota que foi suspensa pelo afã do tempo:

é como incinerar a velha carta.  
que por falta de tempo não se escreve.

O rumo que o poema começa a tomar está muito além das questões próprias da efemeridade, pois percebe-se que o poeta também nos traz um hálito de paradoxo fantasmagórico: temos o acontecimento do não-acontecimento, a tragédia da não-tragédia, o tudo que decorre em razão do absoluto nada. Aquele beijo excessivamente breve é comparado a uma velha carta que, não sendo nunca escrita, é incinerada por alguma razão circunstancial que apenas o fator “vida” pode ocasionar. A respeito disso, a segunda estrofe segue pelo mesmo caminho, pois apresenta um cenário de extensão do tempo a partir da imagem de “relógios” que, não tendo cordas, estão – talvez por sua própria natureza ou signo – desposados às horas e, de certa forma, são testemunhos da passagem do tempo: os relógio são, ao mesmo tempo, espectadores tanto da longa espera quanto de céleres instantes:

em nada se distingue a hora morta  
da que escorre entre os dedos sem alarde;

170

O tempo é continuamente suspenso tal qual um “staccato”, e dessa suspensão surge o sentimento de fuga ou abandono do tempo, já que o sujeito acaba por se atormentar com o inesgotável paradoxo da vida. Nesses versos, portanto, a hora morta – sendo talvez uma metáfora para aquilo que “jamais ocorre ou ocorrerá” – não é diferente daquele exato instante em que o relógio passa depressa; aqui, os minutos são como pequenos indivíduos que marcham às escondidas, deslizando sorrateiramente em nosso interior e nos encharcando de uma embriaguez cada vez mais dominante. Assim os nossos olhos vão perdendo os traços, “embora nossos olhos teimem tanto”, como que desaparecidos num jardim cerrado onde até mesmo a botânica não poderia florescer, pois “partiremos um dia / (não sei quando / mas tudo leva a crer



que vai ser ontem)”. É essa dimensão metafísica do tempo que transforma tudo, pois nos leva a imaginar o tempo (e é claro, as horas que passam pavorosamente) como algo que se desfaz e, num rompante, vira pó, como que numa noite abrupta em que as cigarras cantam e de manhã já estão mortas. Todo aquele grito – o das cigarras mortas – se transforma, portanto, em nada; assim como o tempo e suas consequências que, é claro, nos levam a uma espécie de espanto ou mesmo terror justificável, talvez porque haja um “tudo que é nada” que nos deslocaria à mais terrível das situações: um beijo que, muito breve, é desfeito sem darmos conta, ou uma carta interiormente despida de acasos, mas que é externamente posta num presente fugaz e num passado perpétuo. Em todo caso, “Staccato” nos leva a um universo de brevidades e a um conjunto de circunstâncias concretas que “poderiam ser” e não o são, algo que o próximo poema, “Elegia”, estenderá a partir do tema da identidade e da transitoriedade da alma humana:

171

Você mastiga o silêncio  
 como quem mutila um passarinho  
 (olhos de agulha  
 na palavra  
 crucificada)  
 De onde, então,  
 esta canção que me invade?  
 (MOHALLEM, 2019, p. 39)

O ato de abocanhar o silêncio seria, metaforicamente, degustar o nada: o ar, as sombras, os resquícios do nada. Portanto, o vazio absoluto. O retrato que há em “como quem mutila um passarinho”, ao mesmo tempo em que representa a gestualidade do primeiro verso, também contradiz o fato de haver um silêncio total; porque a sensação do leitor ao iniciar o poema é a de que

está sendo invadido por uma “mudez” de modo quase hierático e, ao segundo verso, tanto o cenário quanto o sentido se transformam, ou seja, essa mudez desaparece. O poema passa, portanto, a manifestar sintomas significativos de morbidez a partir de seus aspectos penumbristas. A grosso modo, o silêncio deixa de existir e é substituído por algo em conformidade com o segundo verso, podendo ser apenas uma comparação aguda, mas que contém imagem e som: um ruído de alguma violência. Nesse sentido, o que parece haver é uma representação alegórica da criação poética e, mais à vontade com o poema, notamos que é possível fazer, inclusive, uma espécie de “união de contrários”, algo como: você mutila o silêncio / como quem mastiga um passarinho, pois é precisamente por haver uma semelhança inevitável entre o silêncio e a ave que há um sentido ali que se perpetua.

A segunda estrofe já se inicia sob uma imagem enigmática: “olhos de agulha” determina, de alguma forma, o olhar de fixação para a palavra, isto é, a palavra em seu sentido estrito, não importando qual ela seja. O próprio fato de a agulha ser uma ferramenta que perfura e entrelaça fios é algo altamente sugestivo para a ideia de “fixação”. A voz lírica se posiciona, portanto, como discípula diante da palavra que, aos seus olhos, é sacra, santa, crucificada. Logo, os versos “olhos de agulha / na palavra / crucificada” nos direcionam a uma ideia de obsessão, seja ela uma obsessão de leitura ou de criação. É possível notar, também, que a pausa descrevendo a ação de “perfurar a palavra santa” se compara à didascália no texto teatral, que normalmente determina a ação do personagem ou da cena. Para isso, usarei como exemplo o texto *Doroteia*, de Nelson Rodrigues:

D. FLÁVIA – Foi assim que eu soube que tu deixaras de ser como nós... (rápida para as primas) Virei-me para vocês e dei a notícia...

CARMELITA (num sopro) – Deu a notícia, sim, deu!

D. FLÁVIA – Depois, nós três... ou minto?...

AS DUAS – Que o quê!

D. FLÁVIA – ... nós três tivemos uma visão... Ficamos assim mesmo, unidas como agora... Os três rostos juntos...

(Juntam os rostos.)

(RODRIGUES, 1949, p. 12)

No caso do poema “Elegia”, é como se na segunda estrofe houvesse uma linha unindo os dois universos: o de leitor e o de autor.

Na terceira e última estrofe, o poeta fala de “canção”, sendo assim, nós começamos a perceber um estado maior de solaridade, ou seja, a natureza solar dessa sensibilidade; “esta canção que me invade”, de alguma forma, impregna um certo sentimento de encanto, de clarão. E seria um cântico que provavelmente invade um sujeito que lida com todas suas aflições: a canção chega a ele talvez de modo instintivo ou nostálgico. Nós temos, portanto, dois cenários distintos com uma intermediação feita pela segunda estrofe. O primeiro e o terceiro se relacionam da seguinte maneira: inicialmente o poeta se refere a um alguém e depois ele vai se referir a si mesmo, como se houvesse uma espécie de “espelho invisível” entre as pausas e, nesse sentido, o leitor acaba emergindo numa questão de identidade, no caso, confundindo-se com o eu lírico. Dessa forma, há um aspecto quase que de “interrupções” do fluxo temporal, propiciado justamente pela força existente na turvação das imagens do poema. O sentido dos parênteses nessa estrofe indica tanto uma conduta meditativa quanto uma leitura mais baixa, como uma voz lateral, quase em cochicho – aquilo que está entre o dito e o não dito (e que se estende a todo o poema). Nós experimentamos, a partir de todos os apontamentos

aqui expostos, uma espécie de afasia em relação ao percurso de leitura destes versos que, apesar de supostamente nos guiarem por uma ordem específica de palavras e estrofes, nos apresentam a encenação de um mistério que não pode ser desvendado (ou pronunciado). Nesse sentido, a sinuosidade do poema e o seu atravessamento de imagens são, em si, a intervenção da própria figura do leitor que se confunde com a figura do poeta em relação à poesia. Há uma luta em relação ao presente vivido e ao passado recordado, no qual os diferentes processos metafóricos se unem por meio do problema da identidade: o poeta se referindo ao leitor e o leitor se referindo ao poeta – ou qualquer que seja a natureza íntima dessa percepção. Tudo isso constituirá a identidade desse alguém que por acaso dá sentido a esse universo elegíaco, como o próprio título já sugere, mesmo que de modo (quase) sutil. “Elegia”, portanto, é um poema entregue a uma sensível apreensão da matéria inefável e, sobretudo, do decifrar de si mesmo.

174

No caso do poema posterior, seguiremos pela ordem: enquanto “Staccato” discute o tema do tempo a partir das inquietações do sujeito, e “Elegia” nos revela um estado subjetivo da alma humana, o próximo – um soneto sem título – deverá discutir os problemas do homem a partir de uma ótica externa.

Não nos cabe o silêncio das montanhas,  
 O silêncio de pedra, imponderável,  
 O silêncio que irrompe na garganta  
 Como o grito sem voz de um fuzilado;  
 Não nos cabe o silêncio dos abismos,  
 O silêncio da queda incalculável,  
 O silêncio de um corpo que se inclina,  
 Mas que jamais se atira; não nos cabe  
 O silêncio traiçoeiro de uma trégua,  
 O silêncio maciço de uma porta

Aberta: só nos cabe o mais infenso  
Dos silêncios: aquele que se entrega  
– Cabe a nós o silêncio dos silêncios –  
Para cuspir uma palavra morta.  
(MOHALLEM, 2019, p. 53)

Ao ressaltar aquilo que “não nos cabe”, o poema indica a oposição entre essência e aparência, tendo o silêncio como o grande intermediador, que mantém o mesmo sentido entorno de imagens contrárias. No entanto, devemos concordar que não se trata da “imagem do silêncio” – no sentido de haver uma preocupação específica com o seu sentido estrito –, mas das coisas em uma concreta comunhão com o mesmo. Não resta dúvida, portanto, de que o poema pode se referir ao mistério que envolve a taciturnidade do instante, ou seja, o estado do silêncio em todas as coisas: seres, lugares, objetos. O curioso é que algumas dessas coisas são estáticas por natureza; mas a essência humana não é essa. É parte, sim, da natureza humana, a inquietude. Logo, todo esse mistério entorno da Nulidade, da postura calada, é ainda, depois da morte, o assunto mais importante da existência do homem: no caso, tanto a morte quanto o “nada” são frutos de uma pré-existência a continuar num estado de pós existência. Não é à toa que, no poema, o imagístico e as sentenças que surgem fragmentariamente se sobrepondo umas às outras acabam se avolumando em reflexão metafórica: o silêncio das montanhas, por exemplo, pode ser tanto o literal, aquele que existe pela quietude do seu ambiente próprio, do seu relevo, quanto aquele silêncio do inalcançável, o silêncio mais ligado ao transcendente. Já no caso de “silêncio de pedra”, pode-se pensar tanto em seu sentido estrito como, por exemplo, coração de pedra – a pedra representando

o estático, a ausência de movimentação, de vida latente – quanto a partir do seu significado simbólico, o silêncio imperturbável, inabalável. Figurando, assim, a natureza estática das coisas. Tal composição executa uma espécie de movimento duplo, pois sobrepõe minúcias da natureza como se fossem, ao mesmo tempo, componentes de signos psicológicos: em um primeiro momento, temos as imagens naturais como ponto de partida, mas tais imagens são combinadas ao discurso psíquico.

O recurso anafórico aponta para a polissemia do signo emblemático do silêncio, signo que, à evidência da inquietude humana, parece não caber em nosso paladar. É o vazio ou, antes, o esvaziar-se da própria presença, que faz alcançar um estado de ápice do silêncio e da ausência. Esse soneto do poeta Mohallem faz o espírito da razão tornar-se angustiante em face da própria perplexidade de existir. Tudo o que nos cabe, “só nos cabe o mais intenso”, quer dizer, o mais “intenso” dos silêncios, é um, por assim dizer, acúmulo da vida e da morte, ou de um “tempo ignorado” em que nada mais se espera. Cabe a nós o silêncio dos silêncios. Aquele que existe para cuspir um outro silêncio. O silêncio mais terrível, aquele que vem da profunda inquietude e, mesmo quando a palavra quer se revelar, o silêncio já a coloca na obscuridade. “Para cuspir”, portanto, “uma palavra morta”. Uma palavra que morreu no silêncio antes de ser dita. E é curioso que aqui o poeta inclui uma ideia de mortalidade da palavra, como se ela surgisse sorrateiramente e depois se apagasse; assemelhando-se a uma luz que está morrendo e estendendo, também, o próprio significado de silêncio: o que é ele, o silêncio, senão a morte da pronúncia? Diante dessas visões, o poema afigura uma verdade – aliás, muito cara ao eu-lírico do poema anterior: o silêncio é uma forma de existência do homem.

Pois bem, enquanto nos dois últimos poemas nós percorremos um caminho mais excessivo da sensibilidade, teremos agora um cenário tanto quanto silente da contemplação humana no que diz respeito ao seu cotidiano banal. Falaremos do poema “Canções de inocência e inexperiência”:

Seis horas da manhã: o arrollo singular  
das pombas no quintal começa agora.  
É sempre assim: às sete, um gato vem miar  
e, espantadas, as pombas vão-se embora.

Vênus lambe a janela. Os arrulhos não brotam.  
O ar se contrai frio, suspenso, tredo.  
As pombinhas, talvez, ainda durmam no sótão;  
ou foi o gato que chegou mais cedo?  
(MOHALLEM, 2019, p. 59)

177

É claro que começaremos pensando na referência ao livro *Canções de inocência e experiência*, do poeta inglês William Blake<sup>3</sup>, e é uma referência que propõe, curiosamente, uma reversão irônica entre os termos “experiência” e “inexperiência”. No caso do Blake, inocência e experiência são dois estados contrários da alma; significam, é claro, coisas distintas. No entanto, no livro do poeta inglês, não há uma progressão de um estado a outro. Antes, há uma coexistência, por vezes contraditória, de ambos os estados. Isso significa que a inocência surge também como parte da experiência, e não como uma ausência simbólica de conhecimento do real ou meramente como um momento da vida destinado a ser transcendido na ordem do tempo, algo que está presente também no poema de Mohallem e que contém presságios e indícios de um mundo que, se não é tomado pelo tema da “experiência”, ou seja, pelo excesso de malícia, ao menos ainda guarda alguma coisa de

infantil – ou mesmo traços de ingenuidade. No caso do poema de Mohallem, há nos versos

Seis horas da manhã: o arrollo singular  
das pombas no quintal começa agora

uma naturalidade de ritmo e uma clareza de pensamento muito marcante, já que esses dois primeiros versos ampliam todos os outros que se seguem, pois conseguem evocar, a princípio, a sensação de conformidade e resignação com as situações mais miúdas do cotidiano. Eis que toda a primeira estrofe é assim: um cenário luminoso e solar, como se o poeta estivesse regressando ao primordial ténue da poesia. Essa descrição espontânea do destino das pombas no quintal nos leva a um canto muito antigo, pois causa a inquebrantável impressão de tratar-se de uma misteriosa cantiga popular, não só por sua estrutura e característica melódica nos movimentos de precisão e variação de ritmo, mas porque numa suposta versão de um cenário da “inocência” existe a proximidade da linguagem falada: nesse sentido, há um diálogo direto com o ambiente corriqueiro, notando-se certa figuração coreográfica que é próxima ao bailado. A sensibilidade diante das circunstâncias é principalmente notável no terceiro e quarto versos:

É sempre assim: às sete, um gato vem miar  
e, espantadas, as pombas vão-se embora.

É típico da inocência a valorização das insignificâncias e, mais do que isso, o assombro diante delas; neste caso, é comum na Filosofia da Arte pensar o assombro como origem do sublime, que representaria sentimentos mais característicos como admiração e resignação. No trato da segunda estrofe, o verso que o



inaugura parece envolvido em uma aura completamente diferente: uma aura de introspecção, como que tomado por uma ausência de movimentação, sobretudo no momento em que o ar é descrito como “frio, suspenso, tredo”. Na primeira situação, ainda nos primeiros versos, os arrolos eram ouvidos atenciosamente e, agora, surge a impressão de que não existe coisa alguma. Talvez algum sussurro desconhecido. Há uma mudança significativa se pensarmos que antes havia uma espécie de comunicação representada pela harmonia das pombas e do contexto cotidiano: pombas no quintal, gato acorda, pombas vão embora. Agora há um recolhimento, uma certa área de repouso quase íntima, representada pela negação circunstancial de tudo aquilo que existia anteriormente. Os “arrulhos que não brotam”, a mudança do ambiente para um lugar taciturno e quieto, o pesar físico. Existe um estranhamento do eu-lírico demonstrado por algum vestígio da memória, provavelmente porque o elo entre ele e a inocência da manhã se quebra, como se naquele exato instante de Vênus uma ruptura fosse instaurada, mais ou menos como uma parada abrupta da coreografia – ou seja, o bailado é quebrado. Essa sensação fica ainda mais evidente no segundo verso, quando o ar é descrito como que em estado de contração, tal qual um retirante. E a estrofe se encerra com uma situação que, embora angustiada, é fruto de uma observação ainda mais pura do que o da primeira experiência: o ar é quieto agora, essa manhã é diferente das outras manhãs, ou porque as pombinhas estão ainda adormecidas, ou porque o gato as espantou mais cedo do que o comum. A razão dessa inexperiência é justamente a falta da inocência e, desse modo, há uma sensação de vazio diante do vislumbre de pureza matinal que existe no primeiro plano e passa a não existir no segundo, detalhe imprescindível para o estudo do poema em questão.

No geral, *Véspera; Debris* é um livro de muitas dicções: formalmente, caminha pelo soneto, atravessa o verso livre e chega às rimas com certa maestria, como é o caso do último poema. Tanto em sua carnadura rítmica quanto melódica há um evidente rigor técnico, consolidando Mohallem como uma das vozes mais notáveis da poesia contemporânea. Trata-se de um poeta que, neste seu livro de estreia, demonstra não se interessar necessariamente pela resolução do mistério, mas pela impotência perante o indecifrável: as horas parecem desfiar todas as certezas, a exemplo dos finais de cada poema. No primeiro poema, “Staccato”, por exemplo, o indicativo de “incerteza” está posto em “(não sei quando, mas tudo leva a crer que vai ser ontem.)”. “Elegia” terminará em “de onde, então, esta canção que me invade?”; já o terceiro poema acaba com a questão: “cabe a nós o silêncio dos silêncios para cuspir uma palavra morta”, enquanto em “Canções de Inocência e Inexperiência”, o final está cravando que “as pombinhas, talvez, ainda durmam no sótão; ou foi o gato que chegou mais cedo?”. Ciente, portanto, da incerteza implacável de – quase – todas as coisas, o poeta nos faz, com alguma exatidão, sentir todo o paroxismo da existência humana, o que não é – nem de longe – coisa simples de ser feita.

## Referências

- MOHALLEM, Pedro. *Véspera; Debris*. São Paulo: Patuá, 2019.
- RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BLAKE, William. *Cantigas da inocência e da experiência*. 2. ed. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2007.



**DO CLUBE À TRIBO, DE MILTON A DJONGA:  
SOBRE ALGUMAS PASSAGENS  
E PROTAGONISTAS DA CANÇÃO MINEIRA**

# 1

**E**m 1964, ano fatídico em que um regime ditatorial violento e cruel começava a destruir os projetos de transformação de uma geração, dois jovens assistiam, no Cine Tupi, em Belo Horizonte, a um filme que mudaria as suas vidas. Os jovens eram Milton Nascimento e Márcio Borges. O filme, um verdadeiro tributo à amizade, contendo também um “grito de liberdade” (BORGES, 2017, p. 18), segundo Márcio, era *Jules et Jim*, de François Truffaut. Da amizade e da parceria consumadas naquela tarde, que se repetiria “dezenas de vezes” (BORGES, 2017, p.18), conforme afirma Márcio, surgiria o tão aclamado Clube da Esquina, “entidade mitológica” que se tornaria uma “coluna central” (CASTRO, 2017, p. 11) da música mineira.

Trinta anos depois daquela tarde marcante de 1964, quando se vivia, no Brasil, um período relativamente tranquilo de estabilidade democrática, Milton, em Londres, guiado por seu amigo Mark Ginsberg, chegava a um apartamento do outro lado da cidade. Quando a porta se abriu, lá estava ela: Jeanne Moureau, a Catherine de *Jules et Jim*. Depois de um momento de emoção e vertigem, Bituca contaria a história da tarde de 1964, levando

Jeanne às lágrimas: “Ontem fui eu a levar essa emoção através do mundo. Hoje é você quem o faz. Amanhã serão outros”. Na mesma década de 1990, do outro lado do Atlântico, nasciam aqueles que formariam o coletivo de rap DV Tribo, fruto de afinidades semelhantes às que haviam conectado Milton e Márcio Borges. Gustavo Pereira Marques, o Djonga, era um dos integrantes da Tribo. Pela sua pujança criativa e visceralidade, refletidas nas composições com forte posicionamento político, o músico reuniria milhões de fãs, no Brasil, alcançando também projeção internacional. Estamos diante de figuras marcantes de uma história que vale a pena contar. O tempo em que ela se passa vai de 1964 aos dias de hoje. Seu espaço de origem é a cidade de Belo Horizonte.

## 2

A capital e maior cidade de Minas foi o local do encontro entre os jovens das duas gerações a que pertencem os nossos protagonistas. Foi a calçada da esquina entre a Rua Divinópolis e a Rua Paraisópolis, no bairro de Santa Tereza, perto da residência dos Borges, o ponto de encontro entre Milton, Márcio e outros artistas mineiros. Inicialmente, lá estavam Lô Borges e seus amigos adolescentes, um pouco mais jovens do que Milton, há muito tempo vivendo como o décimo segundo filho da família. Aos poucos, passaram a frequentar a esquina também o próprio Milton e Márcio Borges, além de Wagner Tiso, Fernando Brant, Beto Guedes, Toninho Horta, Tavinho Moura, dentre outros. Ouçamos a voz de Márcio acerca daqueles primeiros tempos, entre o final de 1960 e o início de 1970:

[...] uma noite cheguei em casa e na varanda estavam Milton e o Lô tocando violão, compondo uma música

juntos. Parei, ouvi, peguei lápis e papel e escrevi logo uma letra que então chamei de “Clube da Esquina”. No início, só o Lô e seus amiguinhos ficavam lá “naquele maldito clube da esquina”. Depois, todos nós começamos a bater ponto, aumentando a turma e os sons musicais. Os vizinhos chegaram a fazer abaixo-assinado para a minha família se mudar dali. Três décadas mais tarde a gente virou placa de rua ali naquela mesma esquina. São as ironias do tempo (risos). (BORGES apud BRANT; VILARA, 2006, p. 167)

Foram os encontros na residência dos Borges e na esquina tornada famosa que levaram Milton a convidar o amigo Lô para a gravação do disco que batizaram *Clube da esquina*, o qual pretendiam que fosse o primeiro álbum duplo brasileiro. Lançado em 1972, era o quinto LP de Milton, que, desde *Travessia*, de 1967, contava com Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos como parceiros de criação. Em 1970, no álbum intitulado *Milton*, Bituca, Lô e Márcio assinam a canção “Clube da esquina”, que, depois, daria nome ao disco seguinte, atribuído a Milton e a Lô Borges, e a outro trabalho, desta vez solo (de Milton), mas com a participação dos antigos e de novos parceiros: o *Clube da esquina 2*, de 1978.

O ambiente onde se deram os encontros que, em alguma medida, forjaram a personalidade artística de Djonga era já outro, naturalmente. O Duelo Nacional de Mc’s (que tinha como palco o Viaduto de Santa Tereza) e o itinerante Sarau Vira Lata foram os espaços onde o músico se conectou com os jovens André Martins, Clara Lima, Fabrício Soares (FBC), Gustavo Rafael Aguiar (Oreia), Mario Apocalypse do Nascimento (Hot Apocalypse), Matheus Aragão, Paulo Alexandre Almeida Santos (Coyote Beatz) e Paulo Eduardo (Paulão), dentre outros, de cuja amizade surgiu o



DV Tribo. Em 2017, Djonga lança o seu primeiro álbum, de nome *Heresia*, com capa que deixa evidente a relação com o trabalho de seus antecessores. Em seguida, após boa repercussão entre público e crítica, viriam *O menino que queria ser Deus* (2018) e *Ladrão* (2019), consolidando a carreira e o nome do músico no cenário nacional.

### 3

Quando os jovens integrantes do Clube começaram as suas carreiras, viram-se diante de uma ditadura civil-militar que suprimia as liberdades individuais e coletivas, impondo como conduta moral os valores cristãos e nacionalistas, com ênfase no respeito à ordem, à pátria, à religião ou aos costumes conservadores, de modo geral. Já os jovens do DV Tribo, nossos contemporâneos, nascidos após o fim da ditadura, compuseram suas músicas num ambiente de ascensão do conservadorismo e do autoritarismo, que começa a se desenhar a partir de junho de 2013. As manifestações de massa daquele ano, embora ainda controversas, parecem ter tido como consequência o fortalecimento de grupos saudosos dos tempos da ditadura, os quais viriam a ser bem-sucedidos na deposição da ex-presidenta Dilma Rousseff e, posteriormente, na eleição de Jair Bolsonaro. Iniciativas de resistência política, artística e cultural, em ambos os períodos, entretanto, não deixaram e não deixam de se fazer presentes. Na época da ditadura, da luta armada à oposição através da força criativa e crítica das artes, resistiu-se. No novo milênio, são indivíduos e grupos oriundos das periferias que protagonizam a luta por fazer ouvir a sua voz e as suas demandas, contra a condição descartável que um sistema perverso atribui às suas próprias vidas. Mais particularmente, em Belo Horizonte,

ganharam impulso os já mencionados Sarau Vira Lata e Duelo de Mc's, reunindo poetas, músicos e outros artistas num movimento de resistência e denúncia das desigualdades sociais. Fato é que as duas gerações de artistas mineiros em questão criaram as suas obras num contexto de repressão e resistência. A luta contra o sistema estabelecido, bem como a aposta na arte como potência transformadora, são marcas de seu fazer poético.

#### 4

O álbum *Clube da esquina* é composto por vinte e uma canções, sendo duas delas instrumentais. A primeira música do disco, “Tudo o que você podia ser”, já apresenta uma das marcas da obra, qual seja, a presença da interlocução. A voz poética se dirige a uma segunda pessoa, com quem procura um diálogo. O tipo de relação que se tem com esta segunda pessoa, todavia, não se define com clareza. Faz-se menção ao desejo do outro, ao que ele poderia ou gostaria de vir a ser (“Com sol e chuva você sonhava / Que ia ser melhor depois / Você queria ser o grande herói das estradas / Tudo o que você queria ser”)<sup>1</sup>, mas parece haver impedimentos à concretização deste desejo. Um sentimento se destaca: o medo: “Sei um segredo / Você tem medo”. A situação que se apresenta parece ser a de falta, a de impotência, que acompanha o desejo de ser mais, de estar em outro lugar ou em outro tempo. Mesmo o diálogo se torna

---

1. As letras das canções são aqui transcritas tendo como referência o modo como aparecem no sítio [letras.mus.br](http://letras.mus.br). Tomamos a liberdade, contudo, de fazer algumas alterações, motivados pela audição das músicas e com atenção para o corte dos versos. Infelizmente, não tivemos acesso ao encarte dos álbuns sobre os quais nos debruçamos. As referências aparecerão no rodapé, sempre junto ao último verso citado da canção em análise.

problemático, pois o interlocutor teria impedido, no passado, que o sujeito poético dissesse o que gostaria de dizer: “Você não quis deixar que eu falasse de tudo”. O verso revela a interdição relativa ao que se pode ou se deve dizer e ao que não se pode ou não se deve dizer. Ao final do texto, é como se a ideia do nada tragasse o tudo, o que poderia ser, a plenitude sonhada. Dois versos se repetem, fechando as duas últimas estrofes: “Tudo que você consegue ser... / Ou nada”<sup>2</sup>.

“Sol”, “estrada”, “sonho”, “medo” são elementos recorrentes, ao longo da obra. Em “Cais”, canção que vem após a que abre o disco, é a invenção que aparece como uma espécie de solução para a sensação de aprisionamento, que se acompanha de solidão e tristeza, signos que nos remetem também ao “medo”: “Para quem quer se soltar / Invento o cais / Invento mais que a solidão me dá / Invento lua nova a clarear [...] // Eu queria ser feliz / Invento o mar / Invento em mim o sonhador”. Aqui, a invenção e o sonho se irmanam, funcionando como antídoto a uma situação desfavorável. É a arte, é a própria poesia da canção que fornece ao sujeito uma válvula de escape, através da qual se vai além: “Tenho o caminho do que sempre quis / E um saveiro pronto pra partir / Invento o cais / E sei a vez de me lançar”<sup>3</sup>.

O sol, como elemento contrário ao espaço sombrio do fechamento, o qual impede a realização das potências do sujeito, o seu sonho de vir a ser, brilha mais forte em algumas das canções do álbum. A conjugação de movimento e luminosidade, que se vê

2. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/47457/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

3. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/47403/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

em “O trem azul” (“Você pega o trem azul / O sol na cabeça / O sol pega o trem azul / Você na cabeça / O sol na cabeça”)<sup>4</sup>, ecoa em “Nuvem cigana”, canção em que voltam a aparecer a estrada e o sol, experimentados quando se supera o medo. A menção à dança, ao movimento dos corpos do sujeito e de seu interlocutor, em contato, vem completar a ideia de que se está a escapar de uma ordem opressora, ordem que um movimento cigano contraria: “Se você soltar o pé na estrada / Pó, poeira / Eu danço com você o que você dançar / Se você deixar o sol bater / Nos seus cabelos verdes / Sol, sereno, ouro e prata / Sai e vem comigo / Sol, semente, madrugada / Eu vivo em qualquer parte do seu coração // Se você deixar o coração bater sem medo”<sup>5</sup>. Não por caso, a canção que segue “Nuvem cigana”, também espantando as sombras, em interlocução mais bem determinada da voz poética com uma figura feminina (“morena”, “cigana”, “menina”), faz nova menção à dança e ao sol: “A lua morena / A dança do vento / O ventre da noite / E o sol da manhã / A chuva cigana / A dança dos rios / O mel do cacau / E o sol da manhã”. Como a indicar, também, a intensificação das sensações, com cheiros e cores, enfatiza-se, através da repetição, a presença do tempero: “Cigana quem temperou / O cheiro do cravo? / Ê cigana quem temperou / Morena quem temperou / A cor de canela?”<sup>6</sup>.

Em “San Vicente”, por sua vez, abre-se outra dimensão da poética do álbum e do próprio Clube, que a conecta a uma sorte

---

4. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/47441/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

5. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/808226/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

6. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/47422/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

de solidariedade latino-americana, associada a um espaço dotado de uma identidade comum, um “coração americano”. Já no álbum anterior (*Milton*, de 1970), “Para Lennon e McCartney”, a canção que abre o disco, trazia a afirmação identitária do sujeito poético, em interlocução com os famosos músicos ingleses: “Eu sou da América do Sul / Eu sei, vocês não vão saber / Mas agora sou cowboy / Sou do ouro, eu sou vocês / Sou do mundo, sou Minas Gerais”<sup>7</sup>. “San Vicente” seria, conforme Leandro Aguiar (2015, não paginado), uma “carta de intenções” de participação em um movimento iniciado anos antes por músicos latino-americanos, como Mercedes Sosa, nomeado *Movimiento del Nuevo Cancioneiro*, no qual se destacava a “‘necessidade’ do engajamento político dos artistas frente ao cenário latino-americano”. Segundo o mesmo Aguiar, citando Fernando Brant, que assina também a composição, San Vicente seria uma “cidade imaginária” (AGUIAR, *loc. cit.*), “onde acontece um golpe militar” (BRANT *apud* AGUIAR, *loc. cit.*). Daí a presença do “sabor de vidro e corte”, do “sabor de vida e morte”<sup>8</sup>, que marcam a experiência relatada na canção, apontando para uma tomada de posição, ainda que discreta, em relação ao potencial destruidor do regime militar.

A noção do coletivo, de fazer ou de querer fazer parte de algo que transcenda a experiência individual, observável em “San Vicente”, também se destaca em “Os povos”, cujo cenário é uma “aldeia morta”, onde o povo “não quis saber do que é novo”: “Na beira do mundo / Portão de ferro, aldeia morta,

---

7. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/47444/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

8. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/47450/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

multidão / Meu povo, meu povo / Não quis saber do que é novo, nunca mais”. Imagens de fechamento, aprisionamento, sucedem-se: fala-se em “portão de ferro”, em “cadeado”, em “solidão”. Os sonhos deixaram de existir ou existem apenas como lembrança momentânea, que se esforça para vir à tona: “Ah, um dia, qualquer dia de calor / É sempre mais um dia de lembrar / A cordilheira de sonhos que a noite apagou”. Como em outras canções do disco, fala-se em um caminho, em um caminhar, sugerindo-se o deslocamento, mas, aqui, não se tem o “pé na estrada” da “Nuvem cigana”, e sim o caminho para a morte e a solidão (“Vou caminhando, caminhando e morrer”), sem que o povo se torne, de fato, comunidade solidária e acolhedora. A experiência que o sujeito poético relata parece ser, então, a de um desencontro, de uma falta de ligação, a que corresponde o lamento pela ausência de força ou vitalidade para que a aldeia saia de sua mórbida condição.

192

“Cores mórbidas” e “homens sórdidos” é aquilo que vê o sujeito poético em “Paisagem da janela”, de onde observa o que acontece ao seu redor. Ele fala daquilo que vê, mas o seu interlocutor não quer escutar: “Quando eu falava dessas cores mórbidas / Quando eu falava desses homens sórdidos / Quando eu falava desse temporal / Você não escutou”<sup>10</sup>. É assim que tal sujeito vai perdendo a desejada conexão com o espaço onde a sua vida e a de seus pares poderia ser mais intensa e livre, onde os seus sonhos poderiam ter lugar. A transformação do sujeito, no presente da enunciação, em algo bastante distante daquilo

---

9. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/808229/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

10. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/47443/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

que poderia vir a ser, em circunstâncias mais favoráveis, fica patente em “Um gosto de sol”. Significativamente, nesta composição, é em uma “cidade estrangeira” que o sujeito se reconhece, consciente de que, no lugar em que vive, não há espaço para sonhos ou alegria: “Alguém que vi de passagem / Numa cidade estrangeira / Lembrou os sonhos que eu tinha / E esqueci sobre a mesa [...] // Alguém sorriu de passagem / Numa cidade estrangeira / Lembrou o riso que eu tinha / E esqueci entre os dentes”<sup>11</sup>.

Em duas canções do álbum, não muito distantes uma da outra, na sequência da obra, aparece uma figura que merece destaque, qual seja, a dos ratos. Em “Pelo amor de Deus”, na qual se repete interjeição bastante comum entre brasileiros de diversas paragens, fechando cada uma das quatro estrofes da composição, um rato rói “fotos de uma velha festa”, como se a sua ação fosse contrária à lembrança de algo de bom do passado. O rato corre e o sujeito poético diz: “pega pelo amor de Deus”<sup>12</sup>. Já em “Trem de doido”, ao invés da menção a um passado que não se quer deixar corroer, pensa-se mais no futuro, em um deslocamento que deve fazer com que fiquem para trás “os ratos mortos na praça”: “Noite azul, pedra e chão / Amigos num hotel / Muito além do céu / Nada a temer, nada a conquistar / Depois que esse trem começa andar, andar / Deixando pelo chão / Os ratos mortos na praça / Do mercado”. A atmosfera, como se vê, é aquela em que predomina a ausência de medo, que vem acompanhada de vigor, esperança, desejo e amizade. Como não poderia deixar de ser, é

---

11. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/307376/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

12. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/808231/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

este também o espaço onde o sonho acontece, impulsionando o movimento: “Quero estar onde estão / Os sonhos desse hotel / Muito além do céu / Nada a temer, nada a combinar / Na hora de achar o meu lugar no trem / E não sentir pavor / Dos ratos soltos na praça”. Em seguida, identifica-se a praça e a casa, evidenciando-se que o lugar onde estão os ratos e o medo que provocam é o próprio lugar em que habita o sujeito, espaço do qual deseja escapar. Encerrando a canção, o sujeito poético ainda se dirige a uma segunda pessoa, para afirmar que a casa dele e do seu interlocutor é a mesma, aquela que é habitada pelos ratos e da qual é preciso fugir, encontrando um lugar no trem: “É hora de você achar o trem / E não sentir pavor / Dos ratos soltos na casa / sua casa”<sup>13</sup>.

A penúltima canção do disco, “Nada será como antes”, é das mais emblemáticas. Retoma-se a expressão “um gosto de sol”, mas, agora, o aspecto solar não diz respeito apenas a um gosto recordado ou vislumbrado em uma “cidade estrangeira”. Como em “Trem de doido” e “Nuvem cigana”, o sujeito se dispõe ao movimento, o qual, desta vez, como em “O trem azul”, acontece no presente da enunciação: “Eu já estou com o pé nessa estrada”. Repetindo-se o tema da fuga, do “pé” numa “estrada”, retorna a ideia da esperança de um novo dia, de um amanhã, em que a vida não será como ainda é, no momento da partida. A esperança da superação da condição dada e experimentada, no presente, é acompanhada de excitação, de alvoroço (“Alvoroço em meu coração”), imaginando-se um movimento capaz de transtornar a ordem estabelecida (“Ventania em qualquer direção”). Ainda que

---

13. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/1607803/>>. Acesso em: 12 set. 2021.



não se tenha certeza sobre se está mais ou menos próxima a transformação do estado das coisas (“Amanhã ou depois de amanhã”), sabe-se que ela é certa. No contraste entre a noite do presente e o sol, que se conhece e se deseja, tem-se um dos versos mais marcantes já cantados pelos membros do Clube: “Resistindo na boca da noite um gosto de sol”<sup>14</sup>.

Valerá a pena fazer também aqui um comentário sobre duas faixas do álbum que se completam, compondo uma sequência, cujo título remete às expedições dos bandeirantes conhecidas como “entradas e bandeiras”, só que com uma inversão importante, que muda a direção do movimento. “Saídas e bandeiras n. 1” se encontra mais no início do álbum, vindo depois de “O trem azul” e antes de “Nuvem cigana”. Com duração de pouco menos de um minuto e duas estrofes, traz um sujeito poético que se dirige a uma segunda pessoa do plural. Em linguagem coloquial, a voz poética fala de uma “coisa que não dá mais pé”, perguntando o que seus interlocutores diriam sobre esta “coisa” e o que fariam para dela escapar: “O que vocês diriam dessa coisa / Que não dá mais pé? / O que vocês fariam pra sair dessa maré?”. Na segunda estrofe, manifesta-se o desejo de fuga, de sair da cidade opressora, onde vida verdadeira não se vive: “Sair dessa cidade, ter a vida onde ela é”. A “estrada” e a “poeira”, já mencionadas em outras composições, aparecem novamente, como parte de uma travessia cuja recompensa final é o encontro com a natureza: “No fim da estrada e da poeira / Um rio com seus frutos me alimentar”<sup>15</sup>.

14. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/47436/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

15. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/clube-da-esquina/saidas-e-bandeiras-no1>>. Acesso em: 12 set. 2021.

Já mais para o final do álbum, entre “Os povos” e “Um gosto de sol”, surge “Saídas e bandeiras n. 2”, também com duas estrofes, mas complementadas por uma parte instrumental mais longa. Retoma-se a pergunta: “O que vocês diriam dessa coisa / Que não dá mais pé? / O que vocês fariam pra sair dessa maré?”. Na segunda estrofe, a pergunta se altera, com a menção ao espaço urbano e suas avenidas: “Andar por avenidas enfrentando o que não dá mais pé?”. A resposta vem em seguida, indicado uma necessidade, qual seja, a de que é preciso juntar forças, recuperar a noção de coletivo e de humanidade, contra quem a “coisa” não poderá vencer: “Juntar todas as forças pra vencer essa maré / O que era pedra vira homem / E um homem é mais sólido que a maré”<sup>16</sup>.

De fato, a união de forças progressistas conseguiu derrotar a ditadura civil-militar imposta em 1964, com o golpe. Mas, em 1972, isto ainda estava longe de acontecer. O disco seguinte de Milton, *Milagre dos peixes* (1973), teve várias de suas letras censuradas, sendo lançado com muitas faixas instrumentais. Em *Clube da esquina*, o álbum, o tempo ainda era o de uma espera, muitas vezes amarga, pois a noite e o medo estavam sempre presentes. Na última canção do disco, “Ao que vai nascer”, fala-se a alguém (ou de algo) que ainda não teria nascido. Registra-se a atmosfera opressiva do tempo, o desejo e a esperança de dias melhores: “Respostas virão do tempo / Um rosto claro e sereno me diz / E eu caminho com pedras na mão [...] // [...] Queria falar de uma terra com praias no norte / E vinhos no sul / A praia era suja e o vinho

---

16. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/clube-da-esquina/saidas-e-bandeiras-no2/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

vermelho / Vermelho, secou / Acabo a festa, guardo a voz e o violão / Ou saio por aí<sup>17</sup>. Felizmente, os membros do Clube não guardaram a voz e o violão. Resistiram, criando, estabelecendo novas parcerias, inventado a estrada e o caminho. Depois deles, outros vieram e estão entre nós.

## 5

Três décadas depois do fim da ditadura civil-militar e cinco depois daquele encontro entre Milton e Márcio Borges, no Cine Tupi, os jovens artistas do DV Tribo começam a fazer rap, reunindo poesia, música e atitude. O contexto econômico e social continuava e continua a ser de extrema desigualdade, marca persistente da sociedade brasileira, como se sabe. A população negra e periférica continua a sofrer com a violência policial, com o encarceramento em massa, com a pobreza e com a falta de perspectiva. Agora, todavia, há algo novo. A periferia se torna o centro de gravidade de uma dimensão diretamente crítica da arte brasileira, de uma arte que repudia o estado de desigualdade, afrontando a excludente ordem estabelecida. Não à toa, a música popular brasileira (MPB) tem sido chamada de música periférica brasileira. A nova geração, incluindo os integrantes da Tribo, vê, no rap, um caminho para a transformação da própria vida, assim como da vida de suas famílias e de sua comunidade, para quem as oportunidades são escassas.

É desta escassez, justamente, que vem o mineiro Djonga, nascido na favela do Índio, em Belo Horizonte, de onde muda para o bairro São Lucas, na zona Leste da cidade. De origem humilde,

---

17. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/808213/>>. Acesso em: 12 set. 2021.

Gustavo cresceu em uma família majoritariamente negra, trazendo para a sua produção poética os valores da tradição familiar e da religiosidade africana, recebida, sobretudo, pela influência de sua avó umbandista. A questão racial e a violência nas periferias, associadas à experiência da escassez, não vivida de forma tão aguda como os seus pais, mas ainda presente em sua infância, foram importantes elementos incorporados à arte do jovem rapper.

Com o álbum *Heresia* (2017), concretiza-se o nome de Djonga como um dos mais promissores artistas da nova geração do rap nacional. Tendo ganhado expressão, na cena, após a participação nas *cyphers* “Diáspora” e “Poetas no topo”, em 2016, é nesse álbum que vemos um Djonga mais maduro, com um trabalho mais conceitual. A capa do disco, como já dissemos, faz referência à capa do *Clube da esquina*, apresentando o rapper duplicado: ao lado de um Djonga sorrindo, alegre, há um Djonga com cara de mau, emburrado e triste. A dualidade aí exposta já revela uma característica marcante em toda a obra do músico: a problemática da contradição. Ao ser perguntado por Marcelo Tas, no programa *Provoca*, sobre o que é a vida, foi essa a palavra que usou para defini-la: “contradição, véi, contradição... mentira e verdade, um em cima do outro, um beijo na cara, um beijo do outro lado, uma causa ganha e uma causa perdida”<sup>18</sup>. A escolha estética da capa não só coloca o artista em diálogo com a tradição, como também como herege, como o nome do disco propõe. A postura do músico é a de que as obras de arte não são intocáveis, estando sempre em aberto a possibilidade e a potência de sua revisitação

---

18. Disponível em: <[https://cultura.uol.com.br/programas/provoca/videos/10042\\_djonga-provoca.html](https://cultura.uol.com.br/programas/provoca/videos/10042_djonga-provoca.html)>. Acesso em: 13 set. 2021.

pelas novas gerações, que se alimentam e fazem arte das contradições de seu tempo.

*Heresia* é composto por dez canções, dentre as quais escolhemos duas para fazer aqui alguns comentários. A primeira delas é aquela que dá nome ao disco, e a outra, “O mundo é nosso”, que encerra a obra. Em “Heresia”, como em outras composições de Djonga, importa notar quem é o sujeito poético que diz “eu”, e que, em determinados momentos, também diz “nós”. A canção começa com uma situação espacial, conformando um cenário violento, familiar ao sujeito poético: “É o lado Leste do mapa, tiro pra caralho, bala pra caralho / mataram mais um, caralho, esse presunto não é de comer”. Em um jogo de duplos sentidos, o termo “caralho” é utilizado como um advérbio de intensidade, expressando a quantidade de balas; e como uma interjeição, a marcar a indignação por mais uma morte presenciada e denunciada pela voz que nos fala. No final do segundo verso, é o substantivo “presunto” que chama a atenção, tratando-se de gíria usada nas ruas para se referir às pessoas mortas nos conflitos entre traficantes e policiais.

Nos versos seguintes, aprofunda-se a caracterização do cenário, não só denunciando a violência cotidiana vivida nas periferias, como também problematizando as opções ou a falta delas, quando se está inserido nesse espaço. Fala-se em uma “história”, que tem várias versões (“Quem ouviu a história também tá na história / São várias versão da história / Pra que se envolver?”) e alguns protagonistas, os quais aparecem, no texto, como “eles”:

E eles correm tipo Paul Walker  
Por isso morrem tipo Paul Walker  
E, não são os mesmo quando encontram Johnnie Walker

E tem os polícia de stalker  
Elas se entregando pra eles  
E eles não se entregariam nem se fosse por elas  
A morte amola a foice e gira a manivela  
Fogem tipo sebo nas canelas  
Pele de Mandela, talvez seja o clima quente  
Pois são tipo beira mar  
Poção tipo, nenhuma vai curar  
Não é mágica é maldição  
Mais de cem são  
Sem diss, mas disposição  
São tipo fúteis, nada no fundo do olho

As figuras em questão, que se descobre serem traficantes, correm e morrem, como o ator do filme *Velozes e furiosos*, Paul Walker, primeira de várias menções ao cinema norte-americano, na composição. Tais sujeitos bebem uísque e fogem da polícia, sua antagonista. Têm suas mulheres, que a eles se entregam, sem que haja, todavia, nesta relação, reciprocidade. Diferentemente do artista de Hollywood, eles são negros, como Mandela, e estão marcados por uma maldição, de que não se vislumbra forma de escape. Não parece haver, com efeito, cura para a situação em que se encontram. Fechando a longa primeira estrofe da canção, a sequência traz a referência a uma segunda pessoa, bem como a identificação do pertencimento do “eu” a um “nós”:

E esse brilho você quem tirou  
Pra passar o veneno, úteis  
Cada dedo no gatilho, você que atirou  
De onde viemos não competem o melhor flow  
E sim a melhor pontaria  
A maioria sai pela culatra, jhow  
E até quem não devia pagaria  
Os menor não tem Natal é tipo Grinch

Se os menor se invoca e tal, é tipo clinch  
Como em Clint Eastwood, fazemos a lei  
Aqui somos a lei

A segunda pessoa, como se vê, é responsabilizada pela situação e pelo cenário descritos, estando do outro lado de uma fronteira que separa o espaço em questão, o “lado Leste do mapa”, do lugar de onde vem a polícia, onde há Natal para as crianças, com o conforto e o bem-estar supostos. O sujeito poético pertence, por oposição, ao espaço em que a lei parece ser a do mais forte, ou a do mais bem armado, aquele que tenha a “melhor pontaria”. A referência ao cinema norte-americano, remetendo, para além de *Grinch*, aos *westerns* protagonizados por Clint Eastwood, reforça a imagem do conflito, que tanto pode ser armado, para os adultos, como uma luta corpo a corpo, para os “menores”, marcada pelo “*clinch*”. Na estrofe seguinte, refrão da música, aparece de modo mais explícito o “eu” da composição:

Pegando a visão  
Pra passar a visão  
Eu sou a cara do jogo  
Quem “tá contra” tá mandado não passarão  
Pegando a visão  
Pra passar a visão  
Não me provoque eu sou o fogo  
Não me provoque ou os aliados atirarão

A voz poética se identifica com “a cara do jogo”, deixando patente a sua imersão no ambiente que se retrata. Tal sujeito tem uma visão clara do que acontece nas ruas, uma visão clara da periferia, do crime e do conflito, a qual, através da música, passará adiante, tanto para quem compartilha das mesmas experiências

e está do mesmo lado quanto para quem representa uma oposição. É fundamental, aqui, com efeito, a percepção de que existem lados opostos, em um conflito marcado pela violência. Central, na estrofe, é o jogo com o verbo “passar”. O sujeito poético usa a sua voz para compartilhar a realidade que experimenta e para marcar a sua posição contrária àqueles que estão do outro lado, no conflito. Ao final da estrofe, faz-se uma ameaça a um possível interlocutor. Este deve saber que o jogo em questão envolve a vida e a morte: uma provocação pode ser fatal.

Na segunda parte da música, fica ainda mais evidente a familiaridade do sujeito poético com “o lado Leste do mapa”. Descreve-se o cotidiano da periferia, onde o conflito, a desigualdade e a falta de esperança em um futuro diferente são a tônica. Repete-se a palavra “foda”, usada para qualificar aquilo que representa a atração e o perigo, no ambiente em questão. A perspectiva é marcadamente masculina. Nos bailes, os corpos das mulheres representam o que pode levar os homens à perdição: “O baile é foda, várias bundas pra se perder”. Os lugares onde se vendem drogas são outro atrativo que pode levar ao mesmo fim: “A boca é foda, muita droga pra se vender”. Do outro lado, há a perdição representada pela prisão: “Os home é foda, todos querem te prender”. A escola, que poderia ser um espaço onde se gestar alternativas, não desperta interesse algum: “Escola nunca foi foda, por isso não quis aprender”. Neste ambiente, aos 15 anos o jovem já está envolvido com o crime. É o destino comum a muitos, a todo um “povo”. A esperança está ausente:

15 anos tá querendo se envolver  
15 ano, passa o pano, tá querendo se fuder  
Mas seu pai catando lixo, porra, essa é de fuder



Boy passa a chave do carro, sem crise é o Cruiser  
As mesmas cadeiras, mesmas bundas  
Mesmas brincadeiras, as mesmas crianças  
Diferentes cadeias, mesmos presos  
Mesmo povo, mesma falta de esperança.

Na sequência da composição, identifica-se o tipo de intervenção que a arte de Djonga se propõe a fazer, mencionando-se o rap “das Armas” e o “Rap das almas”. Se “a bala canta”, será preciso mostrá-lo: “Por enquanto a bala canta / Raps das Armas / Na sugesta a vale enche / Rap das almas”. A sociedade que gera a exclusão não pode deixar de ver o que ela própria gera. Foram suas armas, foi a sua violência, que criou a violência que se espalha e a ameaça. Mais para o final da estrofe, repete-se três vezes o pronome que identifica o coletivo ou o “povo” a que a voz poética pertence. Do outro lado, há uma terceira pessoa. É para esta que aqueles de que fala Djonga representam uma ameaça. É para ela que o “povo” da periferia é um problema. A mensagem, entretanto, é clara: é essa terceira pessoa e a sua violência que criam o seu próprio algoz. Para que o problema encontre alguma solução, é preciso que a terceira pessoa abra os olhos e veja o que criou. É esta realidade que a canção desvela, sem meias palavras:

Nós somos drogaria que não paga imposto  
Nós somos a mancha de sangue e o suor no rosto  
Nós somos seu problema, sua solução  
Ou então se imaginem sem nós  
Somos vulcão, erupção  
Suas armas criaram seu próprio algoz  
Seu próprio assassino<sup>19</sup>

19. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/djonga/heresia/>>. Acesso em: 13 set. 2021.

Em “O mundo é nosso”, a canção que encerra o álbum *Heresia*, o sujeito poético transita novamente entre o “eu” e o “nós”. Agora, porém, para além da denúncia de um sistema racista e desigual, celebra-se uma vitória pessoal, que é vista como uma vitória coletiva. A música se inicia com mais uma referência ao cinema norte-americano, evocando o filme *Os oito odiados*, de Quentin Tarantino, em que o caçador de recompensas Marquis Warren, interpretado por Samuel L. Jackson, enfrenta não só o inferno branco de uma nevasca, mas também a situação de confinamento e tensão em um armazém com mais sete pessoas: “Homem negro, inferno branco, tipo Tarantino”. A questão racial se expande no segundo verso, em que se fala de um “inferno banto”: “Homem branco, inferno banto, tipo tá tirano”. Com a referência a um grupo étnico africano que é parte importante da formação da dita “civilização brasileira”, mas cuja contribuição costuma ser negligenciada pela “historia oficial”, ironiza-se a perspectiva dos brancos colonizadores, os verdadeiros criadores do inferno em que ainda hoje se vive. Como já se viu em “Heresia”, tal inferno faz parte do cotidiano de muita gente. Que ele seja o produto natural de uma história que começou há muito, e de que fazem parte África e as Américas, é o que agora se reforça.

204

Os versos seguintes descrevem um cenário de violência, que começa cedo para quem possivelmente tem como ancestrais gente do povo bantu: “Os menor tá desesperado, tipo atirando”. O cenário é hostil, mas o rap de Djonga revela ter uma ambição de que não parece querer abrir mão:

Eu querendo salvar o mundo, ela pergunta: Tá zuando?  
É que as ruas me lembram Massacre da Serra Elétrica  
Eles tentam roubar, é o massacre da cerca elétrica

E o rap preocupa com povo ou preocupa com a métrica  
Mas os tentáculos do polvo é o que vai te afundar.

A presença da mulher, que interpela o sujeito poético, volta a aparecer na sequência, indicando a experiência da relação amorosa, que também pode servir como contraste à violência e à falta de esperança, em um mundo inimigo. A “mina” é a figura com quem se deseja assistir a um filme, no qual se contará a história de uma vitória pessoal sobre as adversidades que marcam todo um povo: “E eu só querendo eu e minha mina na fila do cine / Vendo o filme da minha vitória”. Nos versos seguintes, fica evidente que a vitória não é de um só, mas de muitos. Reforçando o sentido de pertencimento a uma raça, o sujeito poético se dirige a outros como ele, evocando o passado, referindo o presente e projetando o futuro:

205

Sou da sua raça, mano, é a nossa vitória  
Já foram farsa, vamo, contar nossa história  
Quilombos, favelas, no futuro seremos reis, Charles  
Seremos a negra mais linda desse baile, charme  
A negra velha mais sábia, crianças a chave  
Eles são cadeado, já foram corrente, sabe?  
O lado negro da força, mato com meu sabre  
Te corto com meu sabre.

A história a ser contada, à contrapelo daquela registrada por quem sempre esteve do outro lado da fronteira, tem o povo negro como protagonista; as favelas como os novos quilombos; as mulheres negras como as mais lindas; as mais velhas como as mais sábias; e as crianças como a chave para um futuro de liberdade e força. Nos dois últimos versos acima transcritos, com nova referência ao cinema, nomeadamente, à série *Star wars*, positiva-se

o que antes era negativo. Na série, o lado negro da força representa o mal. Na história do Brasil, acontece o mesmo: culturas de matrizes africanas são associadas à barbárie, ao demônio dos cristãos, ao mal. Não por acaso, o sujeito poético se dirige a uma segunda pessoa, a quem ameaça. A situação de conflito está no presente. Com o seu sabre, que poderia ser uma catana africana, o sujeito se coloca como o guerreiro de um povo. Ao se assumir do lado negro da força, que agora se positiva, a voz afirma e valoriza a sua condição negra. Nos versos do refrão, na sequência, projeta-se a vitória desse povo, a vitória da negritude sobre a situação de opressão passada e presente, que a obra de Djonga tão visceralmente denuncia. Avisa-se a quem está do outro lado da fronteira que assim já é:

Como se fosse a noite, cê vê tudo preto  
Como fosse um blackout, cê vê tudo preto  
São meus manos, minhas minas  
Meus irmãos, minhas irmãs, yeah  
O mundo é nosso, hã  
Tipo a noite, cê vê tudo preto  
Tipo um blackout, cê vê tudo preto  
São cantos de esquinas, de reis e rainhas  
Yeah, o mundo é nosso.

206

Na continuação da música, o que se diz no refrão é reforçado, mas com mais espaço para a trajetória do próprio sujeito que fala, na canção. Ele se dirige ao rapper BK<sup>7</sup>, nome artístico do carioca Abebe Bikila Costa Santos, que divide com Djonga os vocais de “O mundo é nosso”. Afirma a sua origem, em uma “quebrada”, “fora do mapa”, e a sua ascensão, a vitória sobre a condição adversa, que faz dele um exemplo a ser seguido:

Já disse, pretos no topo, e eu falava sério  
Tipo BK, me veja como exemplo  
Minha quebrada na merda, minha city fora do mapa, mano  
Pros meus irmão eu sou exemplo, não nasci branco  
Para ser franco, não nasci banco  
Mesmo assim a Paty quer sentar  
Sou elétrico, tenho em mim a resistência  
Sou DV Afrotribo pondo fim na concorrência  
Ganhar dinheiro tipo Cassino de Scorsese  
Gastar dinheiro tipo Até que a sorte nos separe

As referências ao cinema continuam a aparecer, desta vez associadas a ganhar e gastar dinheiro, a que corresponde a ascensão social e o problema da ostentação. Importante é notar que, em Djonga, a ascensão não é acompanhada de alienação. O sujeito poético, agora na condição de vencedor, lembra a sua origem musical, no DV Tribo, referido como DV Afrotribo, em reforço da afirmação racial que é tônica da canção. Assim como não se esquece a origem artística, não se esquecem os problemas da periferia, do “morro” (“Manos se drogam, pensam: até que a morte nos ampare / [...] E o morro chora, desespero e ainda tem barro lá”), indigitando-se a hipocrisia das autoridades, aqui representadas pela figura do prefeito evangélico: “Prefeito diz: Senhor é meu pastor, mas nada te asfaltarás / Tudo te faltarás, se comprometerá / Pra consumir doses de alegria, e não pagarás”.

Antes da última estrofe, em que se repete o refrão da composição, ainda se tem um novo chamamento coletivo, em que a voz poética se dirige aos seus, talvez em especial aos mais novos (“Os mais novo vive queimando largada / Não sabe ler nem escrever e sabe o nome da delegada”), indicando outros exemplos a serem seguidos: “Sejamos Abraham Lincoln, independência / Com a pele de Barack Obama / Sejamos Tupac Shakur, Afeni Shakur /

Achemos a cura pra nossa insegurança”. Por fim, os últimos três versos reforçam a oposição entre os lados da fronteira, que vimos estar bem demarcados, na poética de Djonga. De um lado, tem-se o mundo negro, representado por Oxalá, divindade de origem ioruba, também presente no candomblé e na umbanda brasileiros, que chora por cada assassinato ocorrido nas periferias do país; de outro, o mundo branco, dos donos dos fuzis, aqueles responsáveis pelas mortes dos outros, para quem um telefone celular pode ser confundido com uma verdadeira ameaça: “Cada bala de fuzil é uma lágrima de Oxalá / Mas na rua né não, na mão dos cana né não / Na cintura era um celular e eles confundem com um oitão”<sup>20</sup>.

A situação registrada pelo rap de Djonga é mesmo hostil. Muitas vezes, como em “Heresia”, a canção, não se vislumbra escape, não há esperança. Ao final do álbum, entretanto, o lado negro da fronteira, o lado negro da força, afirma-se, toma conta, vence. O indivíduo vencedor, que tem em si “a resistência”, reunido aos seus irmãos e irmãs, pode dizer em alto e bom tom: “Yeah, o mundo é nosso”.

## 6

Não é só na capa dos álbuns sobre os quais aqui discorreremos que Djonga e Milton se aproximam. O “xamã do Clube da Esquina” (MENEZES, 2018, p. 77), como a Bituca se refere Roniere Menezes, abriu caminhos que depois seriam trilhados por outros. Nas canções da turma, como diz ainda Menezes (2018, p. 76), ressoam

---

20. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/djonga/o-mundo-e-nosso/>>. Acesso em: 13 set. 2021.

elementos “da África ancestral, da América indígena ancestral, do sonho comunitário e republicano, da crença nos trabalhos coletivos, da esperança no surgimento de um novo mundo”. No álbum *Clube da esquina*, como vimos, o contraste entre as sombras do presente desfavorável, marcado por repressão, censura e tortura, e o sol da liberdade desejada é uma das principais linhas de fuga. Milton, Lô e seus companheiros faziam da criação artística uma forma de resistência a um regime opressor, que não admitia a contestação ou o dissenso. Imaginavam-se formas de escapar a tal realidade, ainda que através de um discurso pouco explícito. Falava-se de sonho, de sol, de pé na estrada. A época não permitia muito mais do que isto.

Em Djonga, a realidade opressora se faz presente de forma menos figurada. A sonoridade e o discurso mimetizam a violência que impera nas periferias das grandes cidades brasileiras, onde vidas são julgadas descartáveis. Retrata-se, a partir de dentro, a desigualdade que é marca indelével de um país forjado na exploração de mão de obra escravizada; um país onde há fronteiras muito nítidas, que o poder instituído zela para que não sejam ultrapassadas. Muitas vezes, como também acontecia com as canções do Clube, não se vislumbra escape para tal realidade. O próprio fazer poético, a canção e a atitude são, todavia, formas de resistência. Como se viu em “O mundo é nosso”, algo daquele “sonho comunitário” de que fala Menezes também se faz presente, em Djonga. Com a sua voz inflamada, com o seu português sem respeito à dita norma culta, em especial, no que tange à concordância, o rapper força barreiras para trazer ao centro da cena artística nacional o que não pode ser mais escondido ou calado. O mundo que a escravidão criou, com seus cruéis pesos e medidas, é o que precisa deixar de existir.

Quando, mais uma vez, as forças que instituíram o regime do “cala a boca”, em 1964, voltam à tona, com ameaças como a que vimos no recente 07 de setembro de 2021, capitaneadas pela parcela mais retrógrada da população brasileira, o que nós, que lemos, estudamos, pesquisamos, escrevemos, debatemos, engajamo-nos, podemos desejar senão que o vigor e a força criativa presentes em Milton e Djonga continuem a ser combustíveis para a mudança, para o surgimento de um verdadeiro novo tempo, que há de chegar? Depende de nós, sem dúvida, contribuir também para que aquela sensibilidade de que falava Jeanne Moureau se mantenha viva, deixando abertos os caminhos para os que vierem depois. Oxalá possamos fazer parte desta história!



## Referências

- AGUIAR, Leandro. “San Vicente” e a América Latina de Milton e Brant. *Revista Piauí*. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/san-vicente-e-a-america-latina-de-milton-e-brant/>>. Acesso em: 12 set. 2021.
- BORGES, Márcio. Jules, Jim, Catherine, Bituca e Marcinho (uma recordação). *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Edição Especial [A poesia musical do Clube da Esquina], p. 18, nov. 2017.
- BRANT, Fernando; VILARA, Paulo. *Palavras musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros: Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes, Chico Amaral*. Belo Horizonte: [s. n.], 2006.
- CASTRO, Pablo. Borges, Brant e Bastos: o triunvirato do Clube da Esquina. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Edição Especial [A poesia musical do Clube da Esquina], p. 6-11, nov. 2017.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. A história na esquina, a esquina na história: do golpe à redemocratização. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Edição Especial [A poesia musical do Clube da Esquina], p. 35-38, nov. 2017.
- MENEZES, Roniere. Cantos de trabalho e linhas de fuga em Milton Nascimento. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 35, p. 76-87, 2018.
- VIGNOLI COMUNICAÇÃO LTDA. Letras. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/>>. Acesso em: 16 set. 2021.



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO  
TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS – CEFET-MG

DIRETOR-GERAL

Prof. Flávio Antônio dos Santos

VICE-DIRETORA

Profa. Maria Celeste Monteiro de Souza Costa

CHEFE DE GABINETE

Profa. Carla Simone Chamon

DIRETOR DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

Prof. Sérgio Roberto Gomide Filho

DIRETORA DE GRADUAÇÃO

Profa. Danielle Marra de Freitas Silva Azevedo

DIRETOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Conrado de Souza Rodrigues

DIRETOR DE PLANEJAMENTO E GESTÃO

Prof. Moacir Felizardo de França Filho

DIRETOR DE EXTENSÃO E DESENVOLVIMENTO COMUNITÁRIO

Prof. Flávio Luis Cardeal Pádua

DIRETOR DE GOVERNANÇA E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Prof. Henrique Elias Borges

DIRETOR DE TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

Prof. Gray Faria Moita

BACHARELADO EM LETRAS – TECNOLOGIAS DE EDIÇÃO

COORDENADORA

Profa. Joelma Rezende Xavier

COORDENADORA ADJUNTA

Profa. Mariana Jafet Cestari



COORDENADORA

Profa. Dra. Elaine Amélia Martins

VICE-COORDENADOR

Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Elisa Ribeiro

Profa. Dra. Elaine Amélia Martins

Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira

Prof. Dr. Rogério Silva Barbosa

Prof. Dr. Wagner Moreira

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Cláudia Gruszynski (UFRGS, Brasil)

Profa. Dra. Andréa Borges Leão (UFC, Brasil)

Prof. Dr. Cleber Araújo Cabral (Uninter, Brasil)

Profa. Dra. Daniela Szpillbarg (CIS-IDES-CONICET, Argentina)

Profa. Dra. Isabel Travancas (UFRJ, Brasil)

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar, Brasil)

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG, Brasil)

Profa. Dra. Marília de Araújo Barcellos (UFMS, Brasil)

Prof. Dr. Mário Alex Rosa (CEFET-MG, Brasil)

*LED é a editora-laboratório do Bacharelado em Letras – Tecnologias de Edição do CEFET-MG. Tem por objetivo proporcionar ao corpo discente um espaço permanente de reflexão e experiência para a prática profissional em edição de diversos materiais. Tem como princípios fundadores: a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão; a integração entre formação teórica e formação prática; e a valorização do aprendizado horizontal e autônomo.*

<https://www.led.cefetmg.br/>

[led.cefetmg@gmail.com](mailto:led.cefetmg@gmail.com)

# CRÉDITOS

## ORGANIZAÇÃO

© Bernardo Nascimento de Amorim

© Wagner Moreira

## PROJETO EDITORIAL & REVISÃO FINAL

Alicia Teodoro

Wagner Moreira

## DIAGRAMAÇÃO

Alicia Teodoro

## REVISÃO DE TEXTO

Marsília de Cássia

## APOIO

### GP - PLiPo

Grupo de Pesquisa sobre Poesia de Língua Portuguesa

<https://gpplipo.wordpress.com/>

N194 Não nos cabe o silêncio das montanhas : ensaios acerca da poesia mineira contemporânea / Bernardo Nascimento de Amorim, Wagner Moreira (orgs.). – Belo Horizonte : LED, 2023. 211 p.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-87948-26-3

1. Poesia - Minas Gerais - Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira. 3. Poetas brasileiros - Minas Gerais. I. Amorim, Bernardo Nascimento de. II. Moreira, Wagner. III. Título.

CDD: B869.1

Ficha elaborada pela Biblioteca - *campus* Nova Suíça - CEFET-MG  
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

**Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais**

Av. Amazonas, 5.253, Nova Suíça, Campus I, sala 344

Belo Horizonte, MG, Brasil, CEP 30.421-169

Telefone: +55 (31) 3319-7140

Esta obra é composta pelas fontes Noto  
Serif, Garamond e Californian FB.  
Finalizada no verão de 2023.



RAFAEL LOVISI PRADO JOÃO GABRIEL RIBEIRO PASSOS & RODRIGO CORRÊA MARTINS  
MACHADO OTÁVIO MORAES MARCELO CORDEIRO DE MELLO ALÍCIA TEODORO DA SILVA &  
WAGNER MOREIRA EVA MARIA TESTA TELES GABRIELA MENDES MORAIS PATRÍCIA RESENDE  
PEREIRA EMANUEL GOULART GONÇALVES ELDER NATAN PINTO DE OLIVEIRA & BERNARDO  
NASCIMENTO DE AMORIM

